

100

cadernos de teatro

- SOBRE O N° 100 — **Maria Clara Machado, Henrique Oscar, Bárbara Heliodora, Orlando Miranda**

- O DECLÍNIO DA CRÍTICA NA IMPRENSA BRASILEIRA —
Yan Michalski

- NÓS, OS ANTIQUÁRIOS — **Flora Sussekind**

- DUAS OU TRÊS COISAS QUE EU SEI DELE (O TEATRO) —
Domingos Oliveira

- CÁLICE, CAVALO, FOGO E MENINO — **Rubens Corrêa**

- A CARAVANA DA ILUSÃO — **Alcione Araújo**

CADERNOS DE TEATRO N. 100/101
Janeiro/Junho 1984

patrocínio INACEN

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

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

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*

Cabe a Maria Clara Machado abrir nosso número duplo, comemorativo, com um artigo igualmente duplo: uma pequena apresentação reflexiva do caminho atravessado nestes 18 anos de vida, seguida de uma reedição do primeiro artigo publicado no primeiro "Cadernos de Teatro", em 1956! Neste trabalho, Maria Clara Machado traçava o que viria a ser a política editorial da revista e os princípios norteadores a serem seguidos o mais fielmente possível ao longo dos tempos. Difícil saber se os redatores de então — e a própria Maria Clara — faziam idéia de quão longa essa travessia seria!

Das proposições lançadas então, a que mais marcou a revista foi a que se referia aos cuidados para com o pessoal do interior do país, que sem grande acesso às informações técnicas, teóricas e de repertório, pudesse encontrar nos *Cadernos* um material que preenchesse, na medida do possível, parte dessas deficiências. A par disso, a publicação simultânea de artigos teóricos mais sofisticados, entrevistas, peças de vanguarda, e outros, vieram completar a revista e torná-la mais atraente também ao público de maior sofisticação cultural e/ou menor carência de informações básicas. Para os estudiosos e para os estudantes de teatro, acreditamos ter sido essa nova postura mais vantajosa. E para falar também das falhas e das omissões, é com certa amargura que observamos que as previsões da autora, de que dentro de certo tempo diminuiríamos o número de traduções e adaptações em prol de contribuições originais, não se confirmaram. Não conseguimos atingir esse ponto. O consolo — ainda mais amargo — é de que não estamos sozinhos. É notória a pequena contribuição da nossa "intelligentzia" teatral em termos de artigos escritos. Grande parte das vivências, experiências e inovações corre assim o risco de desaparecer no limbo pela falta de tradição de nossos homens e mulheres de teatro, de colocarem no papel

suas contribuições. Falta de tempo? Falta de hábito? De espaço? Difícil responder, uma vez que nós mesmos incorremos neste erro.

Além do artigo de Maria Clara Machado, outros trabalhos neste número enquadram-se na faixa dos "comemorativos", isto é, cujo foco se dirige primordialmente a comentar a "efeméride". Assim, Henrique Oscar, Bárbara Heliadora, Jorge Leão Teixeira e Orlando Miranda tecem amabilíssimos comentários e considerações gerais acerca do processo que culminou na publicação de nosso número cem.

Mas nem só de festas e elogios se compõe essa edição: apresentamos também na "primeira parte" desse exemplar uma série de artigos escritos por ex-colaboradores, militantes e simpatizantes tabladianos em geral, que gentilmente acederam em participar.

Assim, Yan Michalski tece relevantes apreciações acerca da evolução do papel assumido pela crítica teatral do Rio de Janeiro nos últimos 15 anos (muito embora involução, em vez de evolução, talvez fosse o termo mais indicado para expressar o que realmente, segundo o autor, houve por bem suceder). Em seguida, Flora Sussekind aborda a dramaturgia brasileira hoje, que, por sinal, é voltada, como mostra o artigo, para o *ontem* (basta notar o título do referido artigo). Vivemos, dramaturgicamente, de lembranças. Uma maioria impressionante de peças volta-se direta ou indiretamente para aspectos de nosso passado. O presente está intolerável? Ou o futuro totalmente sem perspectivas? Um caso a se pensar...

Domingos Oliveira — prêmio Molière de direção em 1983 — trouxe sua valiosa colaboração através de considerações diversas e instigantes acerca do trabalho do ator e da crítica. O godardiano título "Duas ou três coisas que eu sei dele" — revela alta dose de humildade: num estilo audacioso, Domingos Oliveira nos oferece muito mais do que os parcos números insinuados pelo título.

"A linguagem no teatro brasileiro" é outra colaboração de Henrique Oscar, produto de uma palestra proferida em Porto Alegre há alguns anos. Um dos raros artigos sobre essa área de estudos que temos a honra e o prazer de republicar (originalmente, saiu no suplemento literário do jornal "O Correio do Povo", de Porto Alegre).

Do ator, nos fala Rubens Corrêa, num artigo que mescla apaixonadamente o caminho percorrido por ele, como ator e como pessoa. O trabalho do artista de teatro, seus objetivos e métodos para o eterno auto-aprimoramento é descrito numa linguagem plena de belas e simples metáforas (o que as torna duplamente belas).

Não poderíamos deixar de prestigiar o autor nacional neste número: duas peças curtas, de Maria Clara Machado e Alcione Araújo, vêm enriquecer o rol de peças já publicadas.

Além disso, publicamos um clássico do teatro: *O Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen, em adaptação livre de Domingos de Oliveira e duas peças já mostradas em nossa revista em números anteriores (esgotados), e que são sempre solicitados para republicação por nossos leitores: *Os Embrulhos*, da própria Maria Clara Machado e *Pique-Nique no Front*, de José Arrabal.

"Fecham" a presente obra artigos outros, como o de Ionesco sobre seu teatro e de Aníbal Machado, sobre o nosso teatro, escrito em 1956, abordando temas ainda cruelmente atuais.

E finalizamos esta introdução deixando público nosso agradecimento a todos aqueles que de um modo ou de outro, vêm colaborando com a revista, a começar pelo INACEN — nosso patrocinador. Ficamos, assim, imensamente gratos aos que graciosamente contribuíram com trabalhos para a feitura deste número e de números passados. Aos autores, atores, técnicos, tradutores e instituições (como a USA CENTER, por exemplo), nosso muito obrigado. Esperamos com fé que continuem a nos ajudar a manter e a expandir os *Cadernos de Teatro*.

E a seguir, C. T. 100/1.

Bernardo Jablonski



Nossa equipe (da esquerda para direita): Silvia Fucs, Eddy Rezende Nunes, Bernardo Jablonski, Vânia V. Borges, Aloísio Filho, Carminha Lyra e Ricardo Kosovsky. Ao centro: Maria Clara Machado (ausente na foto: João Marinho Nunes).

CADERNOS DE TEATRO DO NÚMERO 1 AO NÚMERO 100!

Maria Clara Machado



Estes cadernos estão completando 27 anos de publicação ininterrupta. Chegar ao número cem é como completar uma maratona em primeiro lugar! Foi uma corrida alegre, cansativa, desanimadora, cheia de obstáculos mas vencida com garra.

Muitos redatores, então jovens iniciantes como Rubens Corrêa, Maria Tereza Vargas, Virgínia Valli, Sônia Cavalcanti, Vera Pedrosa, passaram pelos Cadernos. Aníbal Machado fez um artigo, incentivando o grupo, que temos hoje o prazer de transcrever.

No começo o Instituto Brasileiro de Educação e Cultura, o IBECC, patrocinou a publicação da Revista. Depois o IBECC deixou de existir no Brasil e ficamos órfãos. A orfandade é comum no nosso país! Quanta coisa começa cheia de planos e pára por falta de ajuda! No entanto, resolvemos continuar porque, o Tablado, pai da revista, resolveu bancar. Naquela época o grupo fazia muito sucesso e a bilheteria conseguiu manter a revista por um tempo. Isto mais ou menos em 1962. Tentamos arranjar anúncios. Fizemos campanhas de assinantes. No número 20, Bia Feitler fez nova diagramação que é até hoje a mesma. Chegamos a ter quase 200 assinantes. Infelizmente a bilheteria do Tablado não foi suficiente para agüentar também a publicação. Foi quando apelamos para o então diretor do S.N.T., Bárbara Heliodora, que comprava sistematicamente a revis-

ta para distribuição entre as Universidades e grupos de Teatro Amador. Em 1969, com o nº 43, o MEC aprovou o parecer do Conselheiro Ariano Suassuna da Câmara de Arte do Conselho Federal de Cultura aprovando a publicação de alguns números. Na gestão do Sr. Felinto Rodrigues continuamos a receber o patrocínio do DAC. Quando o Sr. Orlando Miranda assumiu o S.N.T., até a data de hoje, pudemos com segurança programar com alguma antecipação a matéria, por sabermos que o patrocínio é certo. O INACEN fica com 1.000 exemplares que distribui pelos grupos em todo o Brasil. O Tablado vende o restante (1.000) para pagar as despesas com expedição (perto de 80 assinantes), envelopes, secretaria, etc.

Temos a honra de ter tido Cacilda Becker como uma de nossas primeiras assinantes. Recebemos cartas de todo o Brasil, pedindo conselhos, reclamando atrasos, elogiando. O Sr. Vicente Teodoro de Souza (São Paulo) é ainda nosso assinante desde o número 1. Algumas cartas nos comovem muito. Um grupo de Belém do Pará nos escreveu a tempos dizendo que os Cadernos eram avidamente lidos nas reuniões do grupo.

Muita gente já passou pela redação dos Cadernos, mas acho que continuamos a pensar como em 1956. O mundo mudou muito desde então. As técnicas evoluíram tremendamente, mas aquele espírito, meio quixotesco que nos animava então continua o mesmo. Transcrevo em seguida o artigo que fiz para o número um. É a fidelidade ao que pensávamos naquela época que nos faz crer que ainda podemos ajudar muito brasileiro a amar e respeitar nossa profissão.

Há grande efervescência pela arte teatral no nosso país. Foi posto o levedo na massa. Sente-se que, de uma hora para outra, qualquer coisa vai surgir deste movimento. E temos a impressão de que vai surgir tudo ao mesmo tempo: autores, diretores, casas de espetáculos, escolas de atores, teatro escolar, operário, centros dramáticos, etc.

Tudo o que se fez no sentido desta precipitação tem um valor histórico. Num país sem tradição teatral, resta-nos procurar caminho entre a lição dos nossos antecessores, a nossa própria experiência e a experiência importada. Está-se formando um teatro brasileiro da mistura destas experiências.

Estes CADERNOS DE TEATRO, que pretendemos publicar seis vezes ao ano, representam o resultado de uma experiência vivida por um grupo de teatro amador. Por meio deles, queremos "passar adiante", aqueles que começam a fazer teatro, aquilo que descobrimos e aquilo que aprendemos dos que foram e ainda são nossos mestres, na formação de um ESPÍRITO DE TEATRO.

Parece impossível "passar adiante" uma experiência vivida. O homem de teatro se faz no palco; entretanto, aproveitará bastante aos que se iniciam, os conselhos daqueles que passaram a vida tentando fazer o melhor possível desta arte tão complexa que é o teatro.

Creemos firmemente que não se faz teatro sem uma técnica de teatro — mas cremos também que esta técnica deve ser vivificada por um espírito de teatro. Com razão, dizia Dullin que "não são máquinas de fazer descer os deuses à cena que necessitamos no nosso teatro, mas de DEUSES".

Tomamos como motivo principal destes CADERNOS a frase: "Não se esqueça do interior do Brasil". Com isto queremos chegar ou aquele rapaz ou àquela moça do interior que *deseja* fazer teatro e não sabe como fazê-lo. O primeiro grande fantasma com que deparamos os novos grupos é a escolha do repertório. Onde descobrir peças fáceis e boas de serem montadas por um grupo inexperiente? Procuramos remediar esta falha, criando nos CADERNOS a seção de repertório. Além da análise da peça, pomos à disposição dos leitores uma cópia de peça traduzida e mimeografada, a qual será remetida aos interessados, mediante pequena soma.

Procuramos dar de tudo um pouco: desde a formação corporal do ator, passando pela realização prática de um espetáculo, a técnica do palco, até a formação de uma cultura teatral e de um espírito de grupo.

Quase todos os artigos são traduções ou adaptações. Ainda não nos sentimos bastante adultos em teatro para emitirmos idéias próprias. Preferimos, nos CADERNOS, "passar adiante", adaptando para as nossas necessidades o pensamento e a experiência daqueles que nos ajudaram quando começamos.

Ficaremos satisfeitos se realmente este CADERNOS corresponderem aos desejos e às necessidades dos que pensam como nós.

No Brasil tudo que for esforço por uma cultura de profundidade, vale a pena ser feito.

Maria Clara Machado

1956

UM FEITO EXTRAORDINÁRIO NO TEATRO: OS 100 NÚMEROS DOS CADERNOS DE TEATRO



Henrique Oscar

Nos mais de trinta anos em que me tenho ocupado de teatro, vi uma infinidade de revistas de teatro surgirem e desaparecerem, não só no Rio e São Paulo, como na França e na Itália, fenômeno que se repete decerto em outros países. Se foi inacreditável a extinção de "Théâtre Populaire" que apoiava a renovação do teatro francês do pós-guerra, empreendida por Jean Vilar e continuada por Roger Planchon, mais escandaloso foi o desaparecimento de "Le Théâtre dans le Monde", do Instituto Internacional do Teatro, subvencionada pela UNESCO e que noticiava e estudava tanto o teatro ocidental como o dos países socialistas e o oriental propriamente dito. Ao justificar sua extinção, essa revista que era bilingüe (francês e inglês), revelou que tinha somente cinco mil assinantes. Uma publicação de circulação mundial, com apenas cinco mil assinantes e que não pode sobreviver, apesar de subvencionada pela UNESCO...

É verdade que Jean Louis Barrault já conseguiu ultrapassar o número cento e oito de seus "Cahiers", mas eles foram assumidos pela, talvez, maior editora da França, a Gallimard e ignoro sua tiragem, que não deve ser muito grande porquanto mantém uma linha muito erudita (além de oito números não significarem nada). E entre nós a "Revista de Teatro" (antes "Boletim") da SBAT já vai muito longe, mas isso se compreende facilmente pelo poderio da entidade que a edita e seus objetivos específicos. Na Inglaterra e nos Estados Unidos — países onde o teatro é levado muito a sério — deve haver também publicações especializadas de longa vida, mas não se podem fazer comparações na matéria (teatro) entre esses dois países e o Brasil e temos mesmo os europeus citados no início em idêntica situação.

Por tudo isso o Tablado pode justamente orgulhar-se de chegar ao centenário de seus "Cadernos de Teatro". O patrocínio da INACEN em nada invalida esse feito

porquanto a revista continua fiel a suas diretrizes originais. Se a própria atividade do "Tablado" por mais de 30 anos já é um recorde impressionante, acredito que não igualado por qualquer outro grupo nosso amador ou mesmo conjunto profissional, a sobrevivência dos "Cadernos de Teatro" até cem números é feito absolutamente extraordinário, como se vê, até em nível internacional. Acredito que o interesse que os "Cadernos de Teatro" vêm preservando resulta da sua fórmula: uma parte de teoria, outra de técnica ou prática, a permanente difusão de textos teatrais de interesse e finalmente um noticiário geral da área compreendendo transcrições de trechos e mesmo artigos inteiros de jornais e revistas.

Desse modo a clientela da publicação é muito ampla. Em primeiro lugar fornece aos demais grupos amadores noções teóricas, as práticas de que tanto necessita o nosso teatro, carente de manuais especializados, ensinando interpretação, expressão corporal, vocal, cenografia, soluções fáceis para problemas difíceis, sugerindo textos que publica e informando sobre a vida teatral em geral. Apesar da simplicidade e despreensão dos ensinamentos e das informações é de interesse para estudantes de escolas de teatro, que encontram subsídios preciosos para a sua formação. Em terceiro lugar constituem leitura altamente proveitosa para todos aqueles que se interessam por teatro, ainda que como simples espectadores que querem saber algo mais do que aquilo que lhes é mostrado no palco, desejosos de se enfronharem nas noções e meios que permitiram a criação dos espetáculos a que assistem.

É claro que como a longa sobrevivência do próprio grupo "O Tablado", esse êxito incontestável que constitui duração de sua revista é uma conseqüência de orientação que um e outra possuem, dada por Maria Clara Machado e sua equipe, na qual, o que é muito significativo, há elementos que a acompanham desde a fundação do grupo. Não teria mais sentido falar das qualidades da autora Maria Clara Machado, internacionalmente reconhecidas não só pelas representações e edições de suas peças no exterior, mas talvez ainda se possa insistir na intuição de criação e comunicação da diretora tão evidente em seus espetáculos e que se reflete nos "Cadernos". Resta, por último, felicitar as autoridades do MEC que tiveram a lucidez de patrocinar a publicação e esperar que aquelas que agora o possibilitam continuem a fazê-lo, independentemente da fase de contenção de despesas que o país atravessa.

CEM CADERNOS DE TEATRO

Bárbara Heliodora



Era uma vez... Tenho a impressão de que na hora de tentar dizer alguma coisa sobre este surpreendente centenário talvez fosse realmente melhor começar com a fórmula clássica dos contos de fada, tão fenomenal é o fato de uma publicação dedicada exclusivamente ao teatro alcançar seu centésimo número, por estas plagas.

Devo confessar que fui "Tabladista" um tanto ou quanto adventícia, ou seja, durou pouco minha dúbia carreira de atriz do grupo, onde não só fui árvore e girafa como também uma vez bruxa e outra vez acusada de bruxaria... Porém minha rápida e nada memorável passagem pelo palco não traduz de forma alguma minhas ligações e meu conhecimento do que se passou, se passa e sem dúvida alguma continuará a se passar n'O TABLADO: não só eu como as minhas filhas e agora já os meus netos somos testemunhas oculares não do crime mas do milagre (que, estou certa, que como todos os milagres dependeu de suor e lágrimas, se não de sangue) desse grupo constante porque sempre renovado.

Todos nós sabemos o que O TABLADO, em termos teatrais fez no Rio e pelo Rio; mas os CADERNOS DE TEATRO, se pensarmos bem, cumpre tarefa bem mais ampla, já que por toda a imensidão desses Brasis, aonde quer que um pequeno grupo se reúna para concretizar o sonho de "fazer teatro", é mais do que provável que sua única fonte de informação, orientação e muitas vezes repertório seja a leitura desses CADERNOS que, se sem dúvida nem sempre puderam produzir material completamente original, sempre buscaram transmitir, reproduzindo, traduzindo, citando, uma ampla gama de informações a respeito dessa maldita e apaixonante loucura que toma conta de alguns de nós e não nos larga mais para o resto da vida, que é o teatro.

Não saberia sequer começar a enumerar os méritos desse memorável centenário mas, como alguém que gosta de teatro e que, de uma forma ou outra, há muitos anos se preocupa com ele, prefiro optar por um único aspecto no qual os CADERNOS DE TEATRO têm feito uma contribuição essencial: sua preocupação com *todos* os aspectos da atividade teatral, seu respeito e valorização do trabalho dos que colaboram tanto quanto os atores para que o fenômeno teatral possa ter lugar. Posso até sugerir a republicação de alguns antigos artigos sobre as várias atividades por trás daquela suposta cortina hoje tão pouco usada.

Ser literalmente a única publicação sobre teatro, em todo o Brasil, a alcançar vida longa, a chegar ao nº 100, não é, no entanto, apenas motivo de júbilo: é também motivo para reflexão, para enfrentar com consciência cada vez maior essa imensa responsabilidade que os CADERNOS DE TEATRO têm para com leitores dos mais distantes e díspares pontos no Brasil. Este centenário, portanto, pode bem ser o momento de se começar a pensar que tipo de serviço a equipe editorial deverá ter orgulho de haver prestado quando chegar ao nº 200.



Jorge Leão Teixeira



O primeiro assinante dos "Cadernos de Teatro" foi Cacilda Becker, o que não é de admirar. Cacilda era toda ela intuição e deve ter percebido imediatamente o papel que uma publicação com os objetivos dos "Cadernos" poderia desempenhar como meio de informação cultural, alimentando os espaços vazios onde sonhadores so-

litários ou grupos inexperientes tentavam viver a fascinante aventura do teatro. Um papel que os "Cadernos" sempre levaram a sério e que continuam levando nesta centésima edição.

Antes de uma "intelligentzia" urbana e sofisticada, sempre na crista dos últimos modismos de importação, havia que cuidar dos "índios". Vivemos numa cultura que prima por ter muito cacique e pouco índio, o que talvez explique os pés de barro em que precariamente se sustenta e sua dificuldade em romper a camisa-de-força megalopolitana, derramando-se sobre o território que se estende por esses brasis afora, à espera de ser conquistado. Entre o aplauso das conversas sofisticadas de botequim e a tarefa paciente de mambembar informações básicas e úteis aos que não dispõem de acesso fácil aos textos, bibliotecas e morubixabas do teatro, prevaleceu sempre a última alternativa.

Que o alvo foi atingido não existe a menor dúvida e este número 100 é a contraprova da missão cumprida. Mais que isso: uma copiosa correspondência recebida e respondida nestes 28 anos, ilustra significativamente a sementeira feita em todo o país e os frutos que foram paulatinamente colhidos para alegria dos semeadores. Foi lendo os "Cadernos" que um Naum Alves de Souza enveredou cada vez mais pelos fascinantes e dilacerantes caminhos do teatro. E assim como ele, muitos outros passaram do sonho à criatividade, do *querer fazer* ao *como fazer*, do imobilismo à ação cultural.

O teatro é semente fácil de germinar desde que mereça um mínimo de informação e apoio. Ao contrário do cinema, da televisão e do rádio não exige custosos equipamentos nem técnicos muito especializados. Uma sala, uma arena, um pátio, um adro, uma praça, um estrado, uma carreta, lhe bastam para promover seu espetáculo. O resto é voz, gesto, emoção, fantasia, coisas que ainda não custam nada neste mundo cada vez mais argentário.

O teatro pode ser cigano como Lorca o amava. Deslocando-se sobre rodas ou armando lonas aqui e acolá. Tomando de surpresa ruas, praças e até cidadezinhas inteiras. Com platéias colegiais, familiares, paroquiais, operárias ou burguesas. De fantoches, bonecos ou gente de carne e osso. Para rir ou chorar, chanchada ou dramalhão, político ou poético, musicado ou mimado. Enfim, um instrumento polivalente de difusão cultural, com amplos horizontes a buscar, principalmente nos países pouco privilegiados em matéria de desenvolvimento e instrução.

Todas estas oportunidades de promoção sócio-cultural exigem, porém, uma sustentação capaz de fornecer condições mínimas de informação e esclarecimento aos marinheiros de primeira, segunda ou terceira viagem que embarcam na grande aventura. O tempo permitirá que os mais capacitados e os mais audaciosos façam suas grandes descobertas, atirem-se a mares mais arriscados, ganhem seus galões em sofridos embates. Mas o mais importante é competir, percorrendo os fascinantes e dilacerantes caminhos do teatro, enfrentando desafios que vão do público virgem e desconfiado às platéias que devem ser arrancadas de sua mesmice modorrenta.

Foi a isso que se propôs desde o primeiro número a revista criada pelo "O Tablado". Plantar sementes e ajudar os abnegados sonhadores a cultivá-las. Prover os marinheiros de primeira, segunda e terceira viagem de sextantes, cartas náuticas e pilotos que os amparassem na rota de suas descobertas. Fornecer aos índios os primeiros e singelos "autos" (como Anchieta e Nóbrega o faziam) para que um dia — quem sabe? — também possam se tornar caciques na cidade grande. E foi isso que fez e vem fazendo, modestamente, superando todas as dificuldades, preocupado sempre em não perder a sintonia com semeadores, marinheiros e índios.

Nestes cem números os "Cadernos" trabalharam também para a formação de novas camadas de público, atra-

vés da promoção dos textos de teatro infantil para montagem na província e no interior. A exemplo do seu irmão mais velho, "O Tablado", pioneiro nesta atividade, os "Cadernos" tornaram-se instrumento eficiente para criar a idéia e o hábito do teatro entre crianças e jovens, contribuindo assim para expandir consideravelmente o potencial do público teatral no Brasil.

Não seria justo ao recordar este itinerário percorrido pela publicação, esquecer o trabalho silencioso, persistente e paciente daqueles que ao longo dos anos somaram esforços para produzir e editar os "Cadernos". Como Minas, eles trabalharam em silêncio, sem vaidades e outra ambição senão a de servir aqueles que se dispunham a abraçar o noviciado teatral, fazendo votos de servi-lo nos cafundós e lonjuras desta pindorama. Por isso mesmo seria imprudente citar nomes, correndo o risco de cometer alguma injustiça. Afinal de contas, são 28 anos de labuta!

As datas festivas no pequeno mundo tabladiano dão sempre grande alegria a quem testemunhou as dores de seu parto e o viu nascer. Mas ao mesmo tempo injetam um travo de melancolia nesses fundadores. Há dois anos comemoramos os 30 anos de vida do grupo. Agora é a vez do número 100 de sua revista. O tempo passa sem perdão e a verdade é que estamos envelhecendo. Satisfeitos com o que conseguimos criar, mas à mercê do tempo.

Resta porém o consolo de que nesta usina de esperanças e imaginação em que se converteu o Patronato da Gávea, com seus cursos disputados e freqüentados pela mocidade em festa, uma poupança tabladiana rende juros e preserva o capital da iniciativa, como a década de 70 demonstrou e a década de 80 está confirmando. A eles — esperemos — caberão as alegrias de festejar o cinquentenário de "O Tablado" e o número 200 dos "Cadernos de Teatro".



Capa dos C.T. Nº 1: João Sérgio Nunes em *O Moço Bom e Obediente*, espetáculo de estréia de "O TABLADO", em dezembro de 1951.

O TABLADO — O TRABALHO AMADOR



Em dezembro de 1951 um grupo de teatro amador estreava no Rio de Janeiro e fundava "O Tablado"; palco e platéia modestos, dois camarins (caixa de surpresas e brincadeiras entre os atores e atrizes), uma sala revezando-se entre reuniões, leitura, costura e muitas cabeças voltadas para um movimento cultural-artístico de-

marcado por uma idéia básica, expressa, já, no primeiro número dos Cadernos de Teatro: "É preciso não se envergonhar de ser amador. O ideal seria que durante sua carreira, o artista, por maior que fosse, jamais cessasse de ser um amador, se atribuirmos a essa palavra toda a sua plenitude: aquele que ama." (Jacques Copeau.) E, assim, vem-se renovando em um percurso, cuja expressividade cultural, em termos nacionais, reafirma-se a cada dia.

NO BRILHO DO OLHAR O REFLEXO DE UMA OBRA — Sob o olhar de uma mãe coruja, crianças de hoje ocupam as cadeiras dessa sala de espetáculos e, como por um passe de mágica, corações se unem em um instante de (re)descobrimto maravilhoso — é a identificação e o (re)encontro da criança em todos nós, que Maria Clara Machado bem sabe explorar.

NA COXIA UM COCHICHO DE TALENTOS — Curioso, se observamos por outro ângulo e constatamos que, por trás das cortinas, pelo estreito vão da coxia, o movimento também se repete — gerações de atores e especialistas das mais diversas áreas teatrais, tendo, naquele espaço, seu rito de iniciação: tantos nomes, impossível enumerar todos, que bem souberam tecer a seda produzida por esta criadora sensível.

A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO — Espaço próprio e único em que a concepção da montagem de espetáculo e da atuação frutificaram neste casulo, tendo os textos, aí concebidos, dado volta ao mundo: um "vento" forte levou a "menina" a países distantes, os "raptos" torna-

ram-se internacionais e "pluft" transbordou seu olhar por além-mares, enquanto o "Cavalinho Azul" atravessava a Floresta Negra.

HISTÓRIA PUXA HISTÓRIA — Mas a oficina do artesão não pára e a escola de teatro amador mantém-se viva com sua surpreendente capacidade de auto-realimentação, incorporando professores que, há algum tempo atrás, pisavam pela primeira vez aquele palco.

Consubstanciando o seu longo percurso de ação teatral, criou, ainda, há vinte e sete anos os "Cadernos de Teatro" que contam com subsídio e apoio do INACEN (e do antigo SNT) desde 1969, chegando, agora, ao centésimo número.

Esta publicação, de regularidade invejável, caracterizando-se por uma paginação semelhante desde o número 20, onde aborda os mais diferentes temas contemporâneos teatrais e expõe de forma prática e útil, exercícios de jogos dramáticos, contendo, ainda um noticiário de interesse geral e com uma distribuição a nível nacional, é mais um exemplo da coerência e persistência de trabalho, que o Grupo de Teatro Amador "O Tablado" vem desenvolvendo há mais de três décadas, em um cenário particular em que criança e adulto se integram, através do encontro simples e profundo de saber dar e receber entre pequenos gestos, sob a amplidão que só a emoção e a sensibilidade são capazes de atingir.

Deste movimento harmônico sobressai-nos uma lição de vida — O Tablado.

Orlando Miranda

Presidente do INACEN

O DECLÍNIO DA CRÍTICA NA IMPRENSA BRASILEIRA

Yan Michalski



Quando, em 1963, fui fazer minha estréia como crítico do JORNAL DO BRASIL, ouvi um solene sermão do então Secretário do Caderno B, Nonato Masson, sobre a responsabilidade que eu estava assumindo. Ele me dizia que a página 2 do Caderno, que na época reunia diariamente as diversas colunas especializadas em arte

e cultura, era uma espécie de menina dos olhos do jornal; que por ela haviam passado alguns dos mais brilhantes expoentes do jornalismo brasileiro; que a empresa era particularmente exigente na escolha dos colaboradores dessa página de enorme prestígio; e, portanto, que eu teria de caprichar muito para mostrar-me à altura dessa admirável tradição.

Caprichei como pude durante 19 anos. Quando, em 1982, comecei a cuidar da minha aposentadoria, ninguém na redação me falava mais do prestígio das colunas especializadas em crítica de artes. Pelo contrário, nas reuniões dos colunistas com os nossos superiores hierárquicos insistia-se no argumento de que o crítico se teria tornado, na imprensa atual, uma instituição ultrapassada, e teria de ser substituído por uma misteriosa nova figura, denominada repórter-crítico. E a Rádio JB irradiava chamadas conclamando os leitores do jornal a não perderem, nas páginas do Caderno B, os fascinantes comentários "dos seus críticos *mais especializados* (grifo meu): os próprios leitores." Estes críticos *mais especializados* eram os que mandavam para publicação requintados comentários opinativos do tipo "adorei", "desempenho magistral", etc.; na sua maioria, disfarçados sob nomes fictícios, estavam os próprios produtores ou outros integrantes dos espetáculos assim *criticados*, que não seriam tolos a ponto de perder a publicidade gratuita e a

autopromoção que lhes era oferecida na *badalada* coluna intitulada *A Crítica do Leitor*.

Entre o pólo inicial, de alto prestígio e generoso espaço atribuídos à crítica, e o extremo oposto, de contundente desprestígio e espaço cada vez mais racionado, situa-se um progressivo esvaziamento das funções da crítica teatral (e não apenas teatral) na imprensa brasileira. As duas situações acima resumidas referem-se ao JB, apenas porque conheço mais de perto as formas que o processo assumiu nesse órgão (onde, diga-se de passagem, encontrei durante grande parte destes 19 anos as condições de trabalho mais estimulantes as quais um crítico brasileiro poderia aspirar); mas o processo, longe de restringir-se a um determinado veículo, é generalizado. Ainda outro dia, um renomado crítico de *O Estado de São Paulo* (diário que durante muito tempo rivalizou com o JB quanto ao prestígio das suas colunas críticas) contou-me que recentemente esperou mais de 50 dias até que uma de suas críticas, ocupando um espaço de não mais de 40 linhas, fosse publicada.

É provável que relativamente poucos leitores leigos se tenham dado bem conta desse processo de esvaziamento que a crítica tem sofrido ultimamente. E é provável que mesmo os artistas não tenham, no seu conjunto, percebido essa evolução com a devida clareza: pelo menos não se tem notícia de qualquer manifestação de preocupação, por parte da categoria, para com os declinantes destinos da crítica teatral brasileira. Manifestação, aliás, que seria difícil de se esperar de uma classe que, mesmo quando a crítica vivia seus períodos de esplendor, em geral só tomava publicamente conhecimento de sua existência quando determinados profissionais do palco, eventualmente feridos na sua vaidade por comentários menos elogiosos a alguns de seus trabalhos, corriam às televisões ou escreviam aos jornais para protestar contra a alegada incompetência e/ou má fé dos críticos. Quando o exercício da crítica entrou em efetivo declínio, ouviram-se vozes isoladas reclamando da diminuição da cobertura dada ao teatro; mas mesmo estas preocupavam-se mais com a diminuição do espaço de divulgação gratuita oferecida aos seus espetáculos, através de reportagens, entrevistas, etc., do que com o enfraquecimento do debate opinativo proposto pelas colunas.

Tudo bem: faz parte de uma respeitável e internacional tradição da categoria artística *chiar* contra a crítica e afirmar que ela não tem importância. É provável

que ela não tenha mesmo, e poucas vezes tenha tido no passado, o tipo de importância que os artistas, segundo dizem, gostariam que ela tivesse: que ela abrisse “novos caminhos” diante do teatro, ou revelasse ao ator, diretor etc. como ele deve trabalhar, e que erros deve corrigir. Tal missão, queiram os artistas ou não, não faz e nem pode fazer normalmente parte das funções das colunas da imprensa não especializada, que por natureza se dirige ao leitor leigo e tenta abrir com ele um diálogo cujo âmbito é delimitado precisamente pelas características leigas do leitor. Ainda assim, e dentro destas limitações, uma crítica sólida, competente e assumidamente opinativa e analítica é uma aliada importante do teatro, em qualquer época e lugar: ela cria em torno dele um clima de polêmica e discussão vital para o seu desenvolvimento, e contribui para formar no público uma curiosidade e um grau de exigência que, a longo prazo, só podem resultar saudáveis para o teatro.

É verdade que a tradição da crítica teatral brasileira não é especialmente lisonjeira: com algumas exceções, entre as quais escritores do gabarito de um Arthur Azevedo ou de um Machado de Assis, que chegaram a ser críticos atuantes, no seu conjunto ela assumiu, no passado, uma linha paternalista e acomodada que pouco podia contribuir para a abertura de uma discussão fértil em torno do teatro. Mas não foi por eufemismo que mencionei acima “períodos de esplendor” da nossa crítica. Quando comecei a fazer teatro, em 1955, e mesmo quando comecei a criticar, em 1963, Décio de Almeida Prado dava prosseguimento, em São Paulo, à memorável tarefa de analisar em profundidade, através dos seus exemplares artigos no *Estadão*, o movimento do TBC, seus *filhoes*, e seus opositores, que desde o fim da década de 40 vinha mudando a mentalidade do teatro brasileiro; também em São Paulo, Sábado Magaldi deixava cada vez mais evidente a solidez do seu talento e a lucidez dos seus pontos de vista; no Rio, Barbara Heliodora, apoiada numa formação erudita e uma inovadora contundência irônica, enfiava saudáveis alfinetadas em muitos balões excessivamente inflados; Paulo Francis levava a contundência a extremos ainda bem mais radicais, ao mesmo tempo em que abria em torno do teatro, pela primeira vez, uma discussão eminentemente política, sem prejuízo da pertinência das suas colocações estéticas; profissionais inegavelmente conhecedores do assunto e a ele profundamente dedicados, como Gustavo Dória ou Henrique Oscar, ajudavam a iniciar o público em muitos

segredos do teatro, e estimulavam o seu interesse. O teatro brasileiro, que queimava etapas na sua evolução, era diariamente discutido nos jornais, que lhe abriam generoso espaço, com uma vitalidade e um profissionalismo à altura do seu progresso.

Numa etapa imediatamente posterior, ou a partir de 1964, e com maior nitidez a partir de 1968, a crítica viveu outro capítulo significativo, embora num contexto diametralmente oposto ao anterior: num momento em que o teatro se via esmagado pela mais brutal ação da censura e de outras formas de repressão de toda a sua História, a crítica — embora ela também, como todo o jornalismo, sujeita a pressões impiedosas — assumiu bravamente a defesa da liberdade de expressão do teatro, e cumpriu um papel significativo neste campo de batalha. Foi, também, importante aliada do teatro ao denunciar à opinião pública as manobras oficiais que consistiam, por exemplo, em colocar à frente do Serviço Nacional de Teatro medíocres burocratas sem nenhuma ligação com a vida teatral, mas de estrita confiança do sistema governante. Ao mesmo tempo, estimulada por um teatro que, apesar dos obstáculos, vivia um período de radical renovação formal, a crítica produzia um louvável esforço no sentido de adaptar seus critérios de análise às propostas inovadoras que se sucediam num ritmo vertiginoso, e de separar o joio do trigo, apoiando as experiências baseadas num pensamento original e criativo, e desmascarando as imitações ou *porralouquices* que apareciam abundantemente na sua trilha. Alguns saudáveis choques de opiniões entre artistas e críticos (exemplo: o questionamento, por Anatol Rosenfeld, da exaltação do irracionalismo no teatro de José Celso Martinez Corrêa) colocaram a discussão crítica da época em níveis bastante excepcionais, e ajudaram a manter acesa a chama da polêmica em torno do teatro.

Apenas 15 anos depois, a crítica teatral brasileira se vê reduzida a pequenos comentários opinativos sobre espetáculos isolados, ainda tolerados, mais do que valorizados e prestigiados, em alguns raros diários e revistas semanais. Vários órgãos de imprensa que tinham tradição no ramo desapareceram; outros extinguíram suas colunas de crítica; e mesmo os que ainda mantêm tais colunas com alguma regularidade concedem-lhes um míni-espaço dentro do qual fica quase impossível abrir uma discussão crítica instigante, e em alguns casos desestimulam tomadas de posição assumidamente opinativas, ou até determinam ao crítico normas de conduta jornalística

que tolgem a sua liberdade de manifestação. O teatro só consegue ganhar espaços mais extensos quando serve de assunto mais "informativo" do que "crítico", ou seja, quando o jornalista é mero transmissor dos pontos-de-vista expressos por artistas ou por freqüentadores, sem posicionar-se ele mesmo enquanto autor de enfoques pessoais. Com isso, o peso da crítica, como é natural, diminuiu consideravelmente.

Não se culpe por isso a jovem geração dos críticos que, pelo menos no Rio, assumiu por completo, nos últimos anos, os espaços que ainda sobram, depois da progressiva retirada dos veteranos mais experientes. (Em São Paulo, prosseguem ainda em atividade dois desses veteranos, Sábato Magaldi e Clóvis Garcia, bem como alguns profissionais bastante tarimbados da geração intermediária: Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Jefferson Del Rios). É verdade que a maioria destes novos colunistas chegou à crítica sem ter passado por uma formação especializada, no campo do teatro, comparável àquela de que dispunham os profissionais da geração anterior. e o seu compromisso com o teatro talvez não seja tão visceral quanto era o nosso. Mas nas condições atuais eles dificilmente poderiam fazer muito mais do que fazem. A limitação da sua atuação deve-se sobretudo a fatores fora de seu alcance, que se situam, com igual peso, no campo da imprensa em que eles escrevem e no campo do teatro a que eles assistem.

O desanimador contexto em que o crítico vive dentro dos órgãos de imprensa já foi esboçado acima. Mas não vamos atribuir precipitadamente às empresas jornalísticas arbitrarias intenções de criticocídio. Do seu ponto-de-vista empresarial, o processo tem todo um sentido, sobre o qual vale a pena refletir.

Nos tempos de vacas gordas, papel barato, lucro relativamente fácil e uma tradição beletrística que vinha de longe na imprensa brasileira, os jornais podiam facilmente investir espaço numa discussão extensa sobre o teatro (ou o cinema, as artes plásticas, a música, etc.). Tal investimento era compensado por uma aura de prestígio intelectual que contribuía positivamente para a imagem do órgão. Quando a barra começou a pesar, e os jornais começaram a reduzir o número de suas páginas e a diminuir de todas as maneiras os seus custos operacionais, a preocupação com a eficiência passou a sobrepor-se a todas as outras considerações. No reino das comunicações, quem diz eficiência quer dizer, antes de mais nada, índices de consumo. Ora, num país em que

a parcela da população que vai ao teatro é estatisticamente desprezível, é evidente que num jornal que se propõe a cobrir todos os setores da atividade a coluna de teatro não pode deixar de ser infinitamente menos lida do que as matérias dedicadas à política, à economia, aos esportes, ao consumo, aos crimes, aos problemas de comportamento, etc. Perante qualquer critério que se preocupasse em adequar os espaços setoriais aos respectivos índices de leitura, o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no *Estadão*, e que eu cheguei ainda a adotar no JB, com qualquer espetáculo de importância sendo comentado através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas cada, só podia mesmo ser considerado hoje uma aberração. Daí a reduzir drasticamente o espaço disponível e o apoio dados à crítica, foi apenas um passo.

Se sob esse ponto-de-vista o processo até que tem uma certa lógica, fica bem mais difícil entender as razões pelas quais esta redução do espaço veio acompanhada de uma ofensiva anti-analítica e anti-opinativa. Implicitamente, o crítico passou a ser encarado como um manipulador da opinião pública e detentor de um poder abusivo — qualificações que fazem sentido na boca de um artista magoado, mas não na cabeça de um órgão de imprensa que, nas suas outras seções (economia, política, etc.), não se cansa em valorizar o jornalismo opinativo, e sabe que a qualidade dos comentários especializados e bem fundamentados, tanto ou mais do que a das informações objetivas, é que faz a diferença entre o bom jornal e o jornal menos bom.

Por sua vez, o leque das realizações teatrais hoje oferecido à apreciação dos críticos também se revela pouco favorável à existência de uma crítica de qualidade. A tremenda pulverização quantitativa que o teatro sofreu nas últimas décadas tornou o trabalho muito desgastante e desestimulante. Enquanto no início da minha carreira havia no Rio não mais de 8 a 10 espetáculos simultaneamente em cartaz, esta média triplicou desde então. O crítico que se proponha a fazer uma cobertura razoavelmente completa é obrigado a passar mais da metade, e em certas semanas quase a totalidade, das suas noites no teatro. Inevitavelmente, a grande maioria desta enxurrada de lançamentos está literalmente abaixo da crítica, no sentido de não comportar nenhuma discussão minimamente instigante. Isto provoca no crítico, além de uma saturação que se torna insuportável com o correr dos anos, uma irritante sensação de perda de tempo, pois ele

sabe que a sua função, diante da quase totalidade dos espetáculos, praticamente não tem sentido, nem chance de ser exercida criativamente. Por outro lado, mesmo se considerarmos os espetáculos de nível, digamos, profissional, o panorama atual oferece muito poucas propostas que possam levar ao exercício de uma crítica estimulante e útil. A crítica é basicamente, debate de idéias. Numa fase em que o teatro, ressalvadas as raras-exceções, se recusa a lançar idéias — sejam elas temáticas ou formais — e se limita, majoritariamente, a aplicar fórmulas, em muitos casos já testadas em outras e mais desenvolvidas praças, e meramente remontadas aqui, às vezes seguindo uma *mise-en-scène* já trazida pronta lá de fora, o trabalho do crítico se esvazia automaticamente: ele não tem o que questionar, nem como tornar-se útil ao leitor, no sentido de tentar enriquecer o seu eventual futuro contato com a encenação. Revendo a lista dos quase 200 espetáculos que os meus ex-colegas criticaram desde que, há um ano e meio, pendurei as chuteiras, vejo que não mais de 10, estourando uns 15, me dariam real vontade de comentá-los. Não vejo, tampouco, no horizonte qualquer causa importante em que o crítico possa sentir-se estimulado a engajar-se hoje, em benefício do teatro como instituição, como era o caso da luta pela implantação de uma dramaturgia nacional moderna e comprometida com os problemas do país por volta de 1960, ou a luta contra a censura e o arbítrio na etapa subsequente.

Nestas condições, assinar uma coluna teatral na imprensa brasileira de hoje é muito mais um emprego como outro qualquer do que uma missão vocacional. Ainda por cima, nas condições atuais do mercado de trabalho, um emprego inseguro, ameaçado, e na maioria dos casos provavelmente mal pago, pelo menos em relação aos sacrifícios que exige. Nada indica que esta situação possa modificar-se para melhor num futuro previsível. A crise econômica deverá apertar as empresas jornalísticas cada vez mais, e as colunas tais como as de que nos ocupamos aqui, dificilmente deixarão de estar entre as suas primeiras vítimas. Assim sendo, a discussão crítica do teatro tenderá a ser cada vez mais substituída por um meramente informativo registro jornalístico. Diga-se de passagem, esta tendência não se manifesta só no Brasil, mas existe também, embora de modo talvez menos extremo, até mesmo em países europeus de admirável tradição teatral.

Nesses países, porém, existe uma alternativa para os talentos que se propõem a investir estudo, espírito crítico, fidelidade ao teatro e capacidade de escrever bem numa carreira intelectualmente gratificante. Refiro-me às revistas especializadas que, por se dirigirem *a priori* a um leitor interessado e iniciado, podem abrigar a discussão num nível ensaístico, que permite um aprofundamento incomparavelmente maior, sem as limitações de espaço e de atualidade imediata que prevalecem no jornalismo não especializado.

No Brasil, o jornalismo ensaístico, no campo do teatro, não vingou ainda, sobretudo porque o potencial de mercado para revistas especializadas em teatro sempre foi, e continua sendo, muito fraco para sustentar tais publicações. As que tentaram a sua sorte tiveram, nas últimas décadas, existência curta, a começar pelo excelente *Teatro Brasileiro* da década de 50, e terminando com *Ensaio/Teatro*, que encerrou sua trajetória no ano passado. Tendo sido coordenador desta última revista, pude dar-me conta da virtual inviabilidade de sobrevivência de uma publicação como essa em bases puramente comerciais, sem um substancial patrocínio oficial ou particular.

Dentro deste panorama, a façanha dos *Cadernos de Teatro*, que chegam agora ao seu número 100, é um fenômeno que dá margem a alegria e esperança. Embora a sua opção editorial não tenha até hoje favorecido a discussão crítica, só o fato de uma revista dedicada ao teatro alcançar um marco tão significativo é muito animador. E quem sabe se num futuro, o debate crítico sobre o teatro, cada vez mais banido da imprensa não especializada, não poderá encontrar um refúgio nas páginas da persistente publicação de *O Tablado*, iniciando aqui, num nível e sob uma forma diferentes, uma nova etapa da sua existência.

NÓS, OS ANTIQUÁRIOS

Flora Sussekind

"These are the days when Birds come back —
A very few — a Bird or two —
To take a final look."

Emily Dickinson

"RECUPERAÇÃO DA ADOLESCÊNCIA
é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço."

Ana Cristina Cesar



Duas histórias rápidas. Uma mulher é atropelada, fica algum tempo em estado de coma e acaba morrendo. Um senhor, cujos bens começam a ser cobiçados pelos herdeiros antes mesmo de sua morte, ama acima de tudo um objeto — um telescópio, destruído por um dos filhos que nele tropeça meio sem querer.

Não são, a rigor, histórias em nada espantosas. Nem parecem, se narradas assim, de modo seco, capazes de proporcionar um aproveitamento teatral especialmente bom. Ao contrário do que se poderia pensar, porém, trata-se de um breve sumário de duas peças bastante conhecidas: *Vestido de Noiva* e *O Telescópio*. E, se não é o assunto, pouco trepidante, como explicar o seu rendimento cênico?

Sem que se tome a isto como resposta única, faltou incluir em ambas as histórias uma personagem: a memória. Na peça de Nelson Rodrigues, é um jogo textual e plástico com as lembranças, os fantasmas e o factual que permite converter a história corriqueira de um atropelamento em acontecimento teatral e visuali-

zador, nos personagens e situações enfocados, de planos outros que não apenas o que se predetermina como real. Já em *O Telescópio* é da memória que se extrai a força do objeto-símbolo da peça, uma espécie de telescópio às avessas, por intermédio do qual se vê o que está longe no tempo como próximo, projetando simultaneamente para longe o momento presente.

No caso de Nelson, a memória determina a problematização da idéia de personagem, o desmoronamento do ponto de vista cênico único, a espacialização do tempo e do imaginário. No caso de Jorge Andrade, além da divisão em planos espaço-temporais diversos e que se interpenetram, recurso que se acentuaria em *A Moratória*, *O Sumidouro* ou *Rasto Atrás*, o estreitamento da ligação entre memória e encenação dá origem a uma "forma" teatral nova: o ciclo.

Mas, se nos anos 40 e 50 a memória já invadira a cena teatral brasileira, não dava para falar ainda num filão memorialista como hoje. Por outro lado, a memória não era, então, simples assunto privilegiado ou moda, era motor de transformações efetivas na linguagem teatral. Contudo, sem a frequência com que entra em cena, desde esta obsessiva busca da História via memória nos anos 70, esbarrava-se nela meio ao acaso, como o filho do Joaquim de *O Telescópio*.

Hoje, o difícil é não perceber o império da memória. Desmentindo previsão de Décio de Almeida Prado que, em artigo de 1955, "A Evolução Dramática", afirmava ser a comédia de costumes uma das poucas manifestações teatrais capazes de se tornarem sistemáticas aqui, assiste-se nas décadas de 70 e 80 ao fortalecimento de outra vertente dramaturgica no país: o memorialismo. Se, em 1955, "a tradição cômica popular" parecia ao crítico "a única possuidora de alguma vitalidade no teatro brasileiro", hoje esta vitalidade é procurada ansiosamente nas águas do Lethe e nas da Memória.

Mergulho sem ponto de chegada este em direção ao já vivido, aos objetos perdidos, restos de história, conversas e projetos que ficaram no ar. De algum modo a memória só é possível diante de alguma coisa que já está morta. Seja uma imagem velha de nós mesmos, um álbum de família, os traços de uma geração, uma classe, as lembranças são sempre assassinas. Alguma coisa do passado ou do presente desaparece irremediavelmente com elas. Nem que seja a ignorância de nossa própria historicidade.

Mergulho meio suicida este do teatro na memória. Se não dá para reconstituir perfeitamente o já-perdido, as tentativas se convertem, por isso mesmo, em compulsão. E se repetem sem cessar sob formas diversas, desde a nostalgia geracional de *Besame Mucho*, *Hoje é dia de Rock*, *Era uma vez nos anos 60*, à infeliz *ego-trip* narrada na versão teatral de *Feliz Ano Velho*, às memórias "universitárias" de *Lira dos 20 Anos*, e às viagens mais difíceis e corrosivas, as "memórias de classe" de Vianinha em *Rasga Coração*, Domingos Oliveira em *Assunto de Família*, Buza Ferraz em *Poleiro dos Anjos*, Naum Alves de Souza em *No Natal a gente vem te buscar* e *A Aurora da minha vida*, Luís Alberto de Abreu em *Bella Ciao*. E, caso especial, o Asdrúbal de *Trate-me Leão*, onde o cotidiano, o quase hoje é visto com o humor de quem já o sabe passado. E, telescópio na mão, se permite até encená-lo.

Sobre esta dominância do teatro de memória no Brasil destas duas últimas décadas, um pequeno texto que serve de abertura ao roteiro de *Amarcord* se encaixaria aí também como uma luva. Epígrafe simultânea do filme e de nossa recente tradição memorialista, eis o poema de Fellini e Tonino Guerra:

Eu sei, eu sei, eu sei,
Um homem, aos 50 anos,
tem sempre mãos limpas.
E eu as lavo duas ou três vezes ao dia.

Mas quando as vejo sujas
então me lembro
do tempo em que eu era garoto.

Dois comentários apenas sobre o texto. Primeiro: o passado, aí, está para o presente assim como o sujo para o limpo. E o garoto para o homem. Segunda observação: é no momento em que se percebe alguma sujeira ou irrompe súbita dissonância na higiene adulta que se ativam as lembranças. E, nesta ligação entre a memória e as mãos sujas, enlace semelhante àquele que parece motivar a invasão dos *blues* no nosso teatro recente.

Caberia perguntar então: Como se sujaram as mãos de nossos dramaturgos a ponto de provocar esta verdadeira avalanche de lembranças? Em que consistem tais sujeiras que brotam sem cessar de cadernos escolares,

ideais de classe média, baús, diários íntimos e álbuns de família ou geração? Que traças são essas que tomam de assalto as mãos desses autores, cujo gesto de escrever se convertem numa espécie de visita da velha senhora repetida indefinidamente?

Antes de pensar em tais questões, é preciso observar que não é só o teatro que parece empreender esta viagem com destino certo: a memória. De um modo geral, o panorama cultural brasileiro de fins dos anos 70 e início desta década também está marcado pelas autobiografias, diários e memórias. Não é à toa, por exemplo, que um romance já em 36ª edição como *Feliz Ano Velho* tenha sido rapidamente adaptado para o teatro e com grande sucesso de público. Cruzamento de linguagens artísticas e das expectativas de uma platéia ávida por depoimentos que, vampirescamente, coleciona, montando graças a frações de relatos e de história o seu próprio ego e seu repertório de recordações geracionais.

Não é à toa, igualmente, que uma peça como *Bella Ciao* tenha se utilizado na sua estruturação de procedimento semelhante ao de Ecléa Bosi, professora de Psicologia Social da USP, em *Lembranças de Velhos*, tentativa de reconstrução das experiências de vida de velhos trabalhadores paulistas. Em ambos os casos, a opção por uma versão não oficial, não triunfalista da história, pelo testemunho de personagens normalmente reduzidos à mudez e ao esquecimento. No texto de Ecléa Bosi, velhos narradores e suas lembranças políticas e afetivas, memórias de seu cotidiano e de seu trabalho. Na peça de Luís Alberto de Abreu, método semelhante explicitado pelo próprio autor: "A peça é importante, já que abrange grande parte de nossa tradição que ainda não se transformou em História. A pesquisa feita com algumas das últimas testemunhas oculares dos fatos ocorridos em São Paulo (1905-45) é de grande valor, no sentido de documentar a vida do Brasil e de sua gente".

Trata-se, em suma, como em *Lembranças de Velhos*, de utilizar a história oral, as lembranças, os vencidos, como fontes de uma história e um teatro escritos a contrapelo. E com as mãos sujas de quem mexe nos calendários, historiografias e temáticas tradicionais e se descarta de repente de suas datas e versões privilegiadas. Daí, a ênfase de *Bella Ciao* em 1917, 1924 e 1935, datas importantes do ponto de vista das lutas sociais no Brasil e via de regra atenuadas em função de Trinta ou da Revolução Constitucionalista, os marcos habituais

de nossos livros de história. Pela possibilidade de uma periodização outra e pelo fato de as memórias em questão não serem as das classes acostumadas a preservá-las, mas as daqueles condenados a esquecerem os próprios esforços, *Bella Ciao* se lança em direção semelhante a de trabalhos como o de Ecléa Bosi ou como o *Nem Pátria, nem Patrão*, ensaio de Francisco Foot Hardman publicado em 1983 e interessado, como a peça, na vida político-cultural e nas expectativas dos anarquistas sobretudo durante a Primeira República.

Voltar os olhos para o passado e buscar novos “pedaços” da história e do vivido: estas parecem ser as palavras de ordem neste início dos anos 80. Há uma espécie de orientação memorialista na produção cultural brasileira, acentuada sobretudo depois da anistia e da divulgação dos inúmeros relatos de exilados ou personagens até então relegados ao silêncio. Neste sentido, talvez se possa falar da existência de um projeto cultural semelhante unindo desde os seis volumes de memórias de Pedro Nava, os *Boitempos* e os diários publicados no *Jornal do Brasil* em fins dos anos 70 por Drummond, à viagem pelas memórias de classe média de Naum Alves de Souza.

Analisando a prosa de ficção dos últimos anos em “Prosa literária atual no Brasil”, artigo publicado no primeiro número da *Revista do Brasil*, comenta Silviano Santiago: “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor.” Entenda-se, é claro, “conscientização política” como algo diverso de paternalismos políticos gênero CPC. No caso da ficção memorialista não conservadora, numa gangorra “onde se balançariam Marx e Proust”, se ampliaria a reflexão crítico-burguesa do público literário ou teatral brasileiro. Obrigado a olhar a própria imagem com a distância perversa da lembrança, abrem-se inesperadas rachaduras, surgem irônicas traças, e é possível, para o público, construir para si outro autoconceito, além da consciência de sua inserção numa classe, numa geração, num horizonte histórico-afetivo de contornos nem sempre suaves.

Percebido o império do memorialismo, é importante, no entanto, caracterizar as diferenças e os rumos contraditórios que o constituem. Chamar a atenção para uma tradição memorialista mais forte no teatro brasileiro recente não é, em absoluto, dizer que o autocom-

placente *Besame Mucho* e o corrosivo *Trate-me Leão* sejam gêmeos idênticos.

Nem idênticos, nem gêmeos, é necessário que se tenha em mente, ao menos, a oposição entre a memória conservadora, naftalina suave ao som de boleros e baladas, e a memória corrosiva, traça implacável, capaz de voltar-se,afiada, contra si mesma e seus personagens. Entre as peças nostálgicas como *Era uma vez nos anos 50*, *Hoje é dia de Rock* ou *Besame Mucho* e as lembranças autocorrosivas de *Rasga Coração*, *Assunto de Família*, *Poleiro dos Anjos* ou *Natal a gente vem te buscar*. Entre os *antiquários*, presos à tentativa de restauração do tempo perdido, a uma psicanálise da história brasileira; e os que olham as próprias lembranças com *telescópio*, percebendo a própria memória como história, observando-a de longe, como distância, perda.

Mário Pontes, num artigo publicado em 1973 na *Revista Vozes* sobre a moda nostálgica, já chamava a atenção para esta duplicidade memorialista. Dizia ele nas suas “Considerações sobre as Nostalgias”: “A nostalgia, enquanto esforço para recuperar a memória dos sonhos, dos despertares e das quedas dos homens através dos tempos é, portanto, positiva e necessária, é um antídoto contra a manipulação da opinião — um dos mais ferozes dentre aqueles crocodilos que bloqueiam hoje a passagem para o local de onde se supõe seja possível divisar o futuro. Ela é a contrapartida da outra nostalgia, daquela recordação que vê o passado através de filtros cor-de-rosa (...)”.

Num país como o nosso, o papel positivo da memória é tanto maior quando se pensa que sua história recente foi vivida como sussurro, censura, silêncio, e de seu passado apagaram-se sistematicamente os vencidos, seus sonhos e rebeliões, ocultaram-se violências de toda a espécie sob a crença no “caráter pacífico do brasileiro” e se produziu a imagem de uma história incruenta e com rumos já determinados meio atavicamente. O exercício ativo da memória tornaria possível, pois, a reconquista e reinterpretção deste passado, acompanhada de uma outra miragem de futuro possível para a sociedade brasileira.

Foi neste sentido que funcionou o teatro de memória produzido por Jorge Andrade a partir dos anos 50. Seu ciclo, à semelhança dos romances do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego, anuncia simultaneamente uma morte e os contornos de uma nova organização social. Morre o coronel, o latifundiário de no-

breza bandeirante, e, em seu lugar, o capitão-de-indústria, o *self made man* afinado com o desenvolvimento de nosso capitalismo periférico. Rompem-se os laços da dependência familiar, reforçam-se os econômicos. Entre o “nome de família” e o capital, a vitória fica com o segundo.

No seu ciclo memorialista, Jorge Andrade assassina aos poucos o mundo dos grandes proprietários rurais de São Paulo nos anos 30. Sua morte teatral é lenta. Daí, o ciclo. Obedece-se ao tempo da memória, de uma memória que vasculha baús e enterra seus mais escondidos valores. Às vezes com a indiferença de quem esbarra num objeto e o deixa quebrar-se, como Sebastião, o filho bêbado que quebra o telescópio do pai, seu último laço com um mundo onde as coisas parecem fixas e nos seus lugares. Às vezes não é sem dor que se sepulta o passado, como em *Rasto Atrás* ou em cenas bastante conhecidas como o diálogo pai e filho de *A Moratória*. Nele, Marcelo narra para o pai o mesmo que o próprio ciclo teatral a que pertence a peça: “Enquanto pensa em si mesmo, na sua honra, não pode sentir o que sinto. O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. Se voltássemos para a fazenda... tornaríamos a perdê-la. As regras para viver são outras, regras que não compreendemos nem aceitamos. O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente. Mais um pouco e ficaremos como aquele galho de jabuticabeira: secos! secos!”

Doloroso ou não, não se tenta reconstituir o passado, encena-se minuciosamente sua perda. Assiste-se ao desfile de valores e personagens que, se já mortos, quando não de todo enterrados, poderiam ressurgir de repente. Como uma espécie de Antígona, Jorge Andrade insiste em sepultá-los um a um. Pois, como observa o Vicente de *O Sumidouro*: “Depois de acabar com os demônios familiares, é preciso exterminar os culturais. Aprendi que estão, todos, mexendo o mesmo caldeirão. E lá dentro, quem é cozido, são pessoas como eu.”

“Pessoas como eu” diz Vicente. Gente assalariada, um escritor obrigado a atender às demandas do mercado, um empregado de frigorífico como Marcelo, uma costureira como Lucília, personagens de classe média. Jorge Andrade, ao mesmo tempo em que, via memória,

assassina sua classe de origem, abre espaço para que outra entre em cena: a classe média, cujos ideais argentários de ascensão, cuja hesitação ideológica caem como uma luva na nova mentalidade industrial desenvolvida dos anos 50. Ou, como observava Silvino Santiago, em 1968, em “A Moratória em Processo”: A queda do café, tal como vista por Jorge Andrade, não é apenas um drama de proporções individuais, ou ainda de interesse puramente econômico, mas principalmente o acontecimento social maior que delimita para sempre o campo da aristocracia brasileira (ou melhor: das ‘grandes famílias’), ao mesmo tempo que abre nova área destinada à nascente classe-média. Delimitar significa cercear, e como tal, o avanço das grandes famílias chegando ao seu limite final. A facção que tinha futuro, porque tinha espaço para avançar, é a nova classe-média, cujos valores, aliás, são menos rígidos e mais adequados a um país em transformação, em desenvolvimento.”

Enterro menos luxuoso, neste memorialismo dos anos 70 e 80 é agora a proletarizada classe média quem narra suas próprias mazelas. “Venham, venham todos mergulhar no medíocre pantéon de minhas lembranças de classe média...”, anunciava aos gritos Juárez, personagem do filme *Tudo Bem* de Arnaldo Jabor em 1978. Este parece ser igualmente o convite da solteirona de *No Natal a gente vem te buscar*, do ex-aluno que visita o seu antigo colégio em *A Aurora da minha vida*, do menino Rodrigo de *Assunto de Família*, do Manguari Pistolão de *Rasga Coração*. Em todas essas peças o mesmo mergulho crítico nas lembranças e nos horizontes afetivo-políticos da classe média brasileira.

Ao invés dos “bandeirantes”, de Jorge Andrade, agora são personagens propositadamente medianos que centralizam a ação dramática. É com o foco na vida insossa de uma solteirona sem ocupação definida que Naum Alves de Souza joga por terra o fantasma tão bem construído da “família sempre unida” de nossa pequena burguesia. É com base num acontecimento sem grande importância, a morte de uma cachorra, que as mentiras familiares vêm à tona em *Assunto de Família*. É em torno do vestibular do filho Luca, e em conflito com o seu desbunde, que Vianinha traça o perfil do homem comum em *Rasga Coração*.

Em *Rasga Coração* assiste-se a diálogo bastante semelhante ao travado por Joaquim e Marcelo em *A Moratória*. Desta vez, no entanto, não se fala em nenhuma

grande propriedade perdida, os interlocutores não são descendentes de nenhum bandeirante. Trata-se, apenas, da discussão entre um funcionário público de meia idade e seu filho. Como na *Moratória*, resultado idêntico: a expulsão do filho, daquele que se nega a dar continuidade aos projetos paternos. Ao contrário do que acontece na peça de Jorge Andrade, porém, na de Vianinha divide-se a "Verdade" pelas falas de ambos os interlocutores. Tanto tem razão Luca ao mostrar ao pai o fracasso aparente de seu projeto de vida, quanto Manguari Pistolão, ao perceber insuspeito vigor no próprio cotidiano pequeno-burguês: "Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu!"

E, neste jogo entre uma classe que mergulha nos próprios fracassos e vê naufragarem ideais de família, propriedade e cultura, e uma súbita capacidade de encenar a própria liquidação; nesta obsessiva retomada de lembranças, em meio a um país que procurou sepultar a própria história, assim se constrói este memorialismo dos últimos anos. Não há, como em Jorge de Andrade, a criação de uma forma discursiva própria: o ciclo. A relação mais estreita entre teatro e memória nos anos 70 e 80 proporcionou sobretudo uma resposta dramática à preferência "naturalista" do teatro brasileiro. Avanços e retornos no tempo, inserção de uma época na outra, convivência estreita entre espaços do presente e da memória: impossível deixar inalterada a encenação diante de uma dramaturgia que força a criação de uma maior margem de mobilidade para o diálogo entre o que se crê real e outros reais que o habitam.

Nem sempre, entretanto, o diálogo com o passado tem se revelado lá muito profícuo do ponto de vista estético. Às vezes, como observou Mário Pontes, dele resultam apenas "filtros cor de rosa" e um teatro eminentemente nostálgico. É o caso da dicção de antiquários de textos como um *Besame Mucho* ou um *Era uma vez nos anos 50*, ou o *Foi bom, meu bem?* de Luís Alberto de Abreu.

Não dá para encarar todo o teatro de memória como farinha do mesmo saco. Neste sentido, é possível

olhar com desconfiança generalizações como as de Flávio Marinho, por exemplo, no *Globo*, de 26 de fevereiro de 84. Comentava aí o crítico teatral: "Uma vertente cada vez mais sólida na atual dramaturgia brasileira é a de passar em revisão, de uma forma geralmente crítica, nosso passado recente ou nossa formação pessoal". Até aí, tudo bem. E, em seguida, arrolava no mesmo saco, de Vargas, a *A Aurora da Minha Vida* ou a *Bella Ciao*. Nada mais diverso do triunfalismo de Vargas do que o memorialismo de fatos expurgados da História, do corriqueiro, do cotidiano, tal como é feito por Naum Alves de Souza. Ou as memórias de fatos silenciados na história oficial como em *Bella Ciao*.

Perceber a vertente memorialista sem perceber suas diferente linhas de força é o mesmo que considerar Regina Casé simples *revival* de Dercy Gonçalves. Ou ignorar que são muito de superfície as ironias do Mário Prata de *Besame Mucho*, exemplo dessa nostalgia pouco afiada de que falava Mário Pontes. Nesse caso, trata-se de aproveitar o memorialismo como moda e mesclá-lo com alguns elementos de comédia de costumes. A memória não contribui em nada para aguçar o texto ou o tom complacente com que se olha para trás.

Chega a ser engraçado abrir ao acaso o programa-manifesto de *Besame Mucho* e ler, em meio aos diversos imperativos de Mário Prata: "Os anos 80 chegaram. Só não vê quem já parou". Seria uma contra-epígrafe magnífica para sua própria peça, quase uma reedição do *Era uma vez nos anos 50*, de Domingos Oliveira. Nostalgia problemática a de *Besame Mucho*, cheia de referências *in*, tão preocupada com "pique inovador", com o "novo", com palavras de ordem contra as alegorias dos anos 70 ("Abaixo a seriedade dos anos 70", "Acima e pra frente (Brasil) com a alienação gostosa dos anos 80 que é muito mais denunciante e dissolvente que os discursos metafóricos dos 70"), e, no entanto, incapaz de, olhos nos olhos com este repetido retrato geracional, percebê-lo de modo menos paradisíaco, tornar mais críticos seus cupidos e lembranças. Petrifica-se assim o passado numa adolescência egocentrada e meio mágica, referências políticas ou fracassos funcionando apenas como apostos neste teatro de memória em ritmo de chá dançante, de comédia leve. Trabalha-se apenas com a restauração. Os produtos: fetiches ora dos anos 50, ora da década de 60; e um teatro convertido em loja de antiguidades.

Não é fácil, pois, teatralizar a memória. Sobretudo quando esta teatralização envolve sofrido assassinato. Doloroso porque a vítima é a classe a que pertencem simultaneamente o autor e seu público. E, sob o risco de assustá-lo, prefere-se em geral celebrar "the days of wine and roses" a dizer como o Juarez de *Tudo Bem*: "Oi, oi... êpa... Liquidação geral... olha o teste da janela... todo mundo na janela pra ver quem fica mais branco. Sem entrada e sem mais nada!... Em suaves prestações... com janelas para o mangue!... Satisfação garantida ou seu dinheiro de volta... eu não tenho satisfação... quero meu dinheiro de volta... quero meu dinheiro...". Não é gratuito que o personagem do filme de Jabor diga esta fala debruçado por um fio à janela. Perceber a própria falência, lembrar à classe a que se pertence seu naufrágio deixa bem mais amargas as lembranças, bem mais difíceis os aplausos. Por isso poucos são os produtos da atual onda memorialista que se aproximam de um *Rasto Atrás* ou de um *Álbum de Família*. Porque é muito difícil ancorar neste mar.



Capa dos C. T. Nº 5: Cacilda Becker, em *Antígona*, produzida pelo Teatro Brasileiro de Comédia, em 1952.

DUAS OU TRÊS COISAS QUE EU SEI DELE (O TEATRO)

Domingos Oliveira



Quando recebo uma crítica má, releio comentários de Truffaut:

“O Artista cria a si mesmo. Torna a si mesmo INTERESSANTE e depois entra numa vitrine. É um privilégio fantástico, desde que se aceite o outro lado da moeda: o risco que envolve ser ESTUDADO, ANALISADO, NOTADO, CRITICADO, NEGADO. Aqueles que fazem o julgamento — os críticos — têm conhecimento da enormidade do privilégio do ato da criação, dos riscos que corre aquele que se expõe a ela e, em troca, sente uma admiração SECRETA e um RESPEITO que poderiam, pelo menos parcialmente, devolver a paz do espírito do artista (se ele pudesse se lembrar disso).

Nas relações entre o artista e o crítico, tudo acontece em termos de PODER e, curiosamente, o crítico NÃO PERDE NUNCA A NOÇÃO de que, na relação de poder, ele é o mais fraco. Mesmo que tente esconder este fato por trás de um tom agressivo, enquanto que o artista perde CONSTANTEMENTE de vista a sua metafísica supremacia. O Artista sempre acha que os críticos são contra ele porque sua memória seletiva benignamente favorece suas neuroses persecutórias.

Diante de uma má crítica, o Artista deve também ter em mente outra ponderação: o *prestígio*. Não devemos confundir a crítica de UMA obra com um PRESTÍGIO conquistado através de anos de trabalho. Exceção feita para “Cidadão Kane”, todos os outros filmes de Orson Welles foram severamente criticados em seus lançamentos, ou por serem loucos demais, ou barrocos demais. Ou shakespearianos demais (ou de menos). Porém a reputação e o prestígio de Welles não foram sequer arranhados. O mesmo vale, sem dúvida, para Bunuel e Bergman.

Bertolucci é tão importante quanto Charles Chaplin: levando em conta que são iguais perante Deus, devem também sê-lo perante os críticos. Fora isso, só o Tempo é que põe as coisas no lugar.”

Mas por que aborrecemo-nos tanto ao receber uma má crítica? Por que esta vontade de esganar os críticos, às vezes até boas pessoas? De onde vem esta revolta, este sentimento de humilhação, de incompreensão, esta certeza de ter sido desrespeitado? Em vez de negar, meditemos.

O que é a crítica? Quem é a crítica? São jornalistas amantes da arte, interessados em nossa atividade. Porém, que por falta de vocação ou outro tipo de impossibilidade, não a exercem (de modo geral). Apenas a partir deste dado, é fácil verificar que eles representam um tipo muito especial de platéia, de espectador. Uma espécie de guarda do tesouro, mas que apenas pode olhar, sem sair da porta, o brilho de todo aquele ouro. É difícil manter integridade moral numa posição assim. E no entanto, às vezes, alguns deles conseguem! Além disso, trata-se de uma posição de PODER dentro de um jornal, e, particularmente, no que diz respeito à classe teatral. Afinal são eles que distribuem os prêmios! É evidente que para alcançar tal posto, pelo menos entre nós, o crítico tem de ser uma pessoa muito hábil, digamos assim. Uma definição exata de opiniões desagradadas gregos e troianos, fazendo com que o crítico tenda a rapidamente perder sua coluna. Um outro valor, de igual ou maior monta, contribui para que as críticas sejam, de modo geral, não mais que opiniões indefinidas: é preciso coragem para exercer a função. Falando claro, eles são ao mesmo tempo adulados e odiados pela classe teatral inteira. Classe esta que admira e amam, na medida que são também gente do Teatro. Enfim, não é fácil. É, quase que obrigatoriamente, estar sobre um muro (cheio de cacos de vidro).

Adicione-se a isto o fato de que os críticos possuem um alto nível de informações sobre o Teatro, excesso este que muitas vezes conduz a preconceitos. E também o outro fato de que eles vêem teatro demais, coitados. Como todos sabem, o Teatro é, em geral, uma coisa chatíssima — isto naturalmente eleva o seu nível de exigência, afastando assim, inexoravelmente, a inocência que uma opinião profunda deve ter.

Juntando-se os fatores, conclue-se que a opinião de um crítico é, *no mínimo*, suspeita. Comprometida, no mínimo. Muito longe da opinião da platéia, no mínimo

dos mínimos. Deve servir de referência para o artista de reflexão, *mas jamais ser levada a sério.*

Pelo menos, tão suspeita quanto a opinião dos amigos. Uma das razões mais fortes pela qual faço Teatro é, sem dúvida, agradar os amigos. Tenho duas ou três pessoas na minha vida que, se elas gostarem, então para mim já está ótimo. Mas também eles são gravemente suspeitos, na medida que não podem desvincular a obra do amigo autor. Também eles não devem ser levados muito a sério.

Quanto ao conhecidos, os amigos menos íntimos, bem, com estes então todo cuidado é pouco. Quem já não MENTIU DESAVERGONHADAMENTE, naquela visita sinistra que temos de fazer aos camarins, cumprimentar os amigos, depois de tê-los visto fazer um trabalho que achamos PÉSSIMO? E encontramos aqueles entes queridos, suados, exaustos, com um sorriso nervoso, perguntando o que você achou... Sem a menor idéia daquilo que você tem certeza, ou seja, de que ele jamais deveria ter entrado em cena para fazer aquela besteira, que podia ter passado sem esta! É preciso ser um herói moderno para não mentir nos camarins, particularmente após as estréias. Pessoalmente, não acredito em nada que me dizem nos camarins. Nem que seja repetido três vezes. Não acredito nem na minha mãe.

Um índice interessante é perguntar a um amigo fiel, que ainda não tenha visto a peça, o que é que andam dizendo por aí. Assim você talvez possa ter uma noção da repercussão do trabalho, pelo menos nos bares habituais. Seu amigo poderá dizer a você até que ponto falou mal, garantindo naturalmente que não achará nada disso, quando for lá ver...

Nem mesmo na opinião do público, revelada pela temperatura dos aplausos, é possível confiar muito. Já vi peças (aliás, já fiz peças) que o público *adora*, mas não *recomenda* (!). Quem vai, gosta, mas não manda ninguém ir ver... Como se a peça fosse uma curra, do velho conhecido ditado norte-americano: "Se a curra é inevitável, aproveite". Mas avise ao amigo para não passar nem perto da esquina. É difícil perceber como o mundo nos vê. É sem dúvida espesso o cristal de nossa redoma, mas ainda existem alguns critérios de avaliação da qualidade do trabalho. Sendo o mais sério de todos, sem dúvida, a bilheteria. Um sucesso de bilheteria tem o significado inequívoco de aceitação do nosso trabalho por parte da sociedade em que vivemos. Embora pare

sempre, sombriamente, no ar das cogitações o desejo de saber *que parte* do trabalho *eles* aceitaram??? Terá sido a profundidade do texto, a firme coragem da direção... ou aquela atriz que acabou de fazer uma novela na TV Globo?

Na *cara* deles, quando *eles* aplaudem, também muito pode ser visto, para quem souber ver. Se, no final os *bonecos* levantam, é porque a coisa vai.

E naturalmente há o correr do tempo. Do martelo, dos anos e décadas e séculos. Isto realmente arruma tudo. É pena que não fiquemos para ver, finalmente, quem é quem. Apesar de que, também o tempo tem seu critério, que *não* é absoluto. O Tempo julga segundo aquilo que interessa à "eternidade da espécie", só isso... Assim sendo, diante do exposto, resta aconselhar a mim mesmo e ao leitor, que não modere sua paranóia no sentido de considerar-se o juiz último e único da validade da própria obra. Juiz sem legislação ou critérios posto que, de tão vagos, todos serão úteis. Exceção feita ao critério do prazer com que foi criada a obra em questão.

Absolutamente sós, no meio da noite infinda deste local desconhecido, criemos portanto. Na certeza infundada, porém convicta, de que não enlouquecemos ainda. E julgemos. Apenas levando em conta o brilho com que, no momento da criação, piscarem as estrelas *mis* sobre nossa única oval cabeça.

DO ATOR

É uma aventura louca.

Tudo ao redor é mentira. Os objetos nos quais se toca, a cadeira em que sentamos, a roupa-mentira. O olhar do colega, a palavra que sai da boca. Muitas vezes o próprio ato de estar ali, quando o desejo real seria descansar, beber, namorar ou ver a filha. Mentira.

Náufrago no mar da mentira, o ator procura a verdade, com a avidez do afogado. Se ela não for encontrada, o preço é caro. O constrangimento, a vontade de fugir de cena, incerteza, insegurança. A sensação de estar realizando um ato tão absurdo ao qual apenas a Verdade pode conceder sentido.

Mas como achar Verdade naquilo que não é? Enlouquecendo, com certeza. Mas o ator não deve ser um louco. É sim mais um operário da catedral da Arte.

A saída é uma só. Tão óbvia quanto sutil. É preciso *desistir* da Verdade! Somente assim é possível encontrá-la. É preciso saber que tudo ao redor é falso e, numa emocionante aventura intelectual, formular para si mesmo uma pergunta: É falso, eu sei. Mas se fosse verdadeiro, COMO EU AGIRIA???

Representar um papel é responder a esta pergunta. Que não tem nada de louca, embora convide francamente ao delírio.

Nesta medida também a arte do ator é transcendente.

Porque também na vida chamada Real, esta experiência é vivida. Em nossos momentos de lucidez, sentimos sempre com clareza o quanto é feito de aparências o mundo em que vivemos. Lembro sempre de Goethe, que brada: "Ó Natureza! Que deslumbrante espetáculo! No entanto apenas um espetáculo. . ." Porém um homem sério, mesmo sabendo, digamos assim, da relatividade das coisas e valores, age dentro delas como se fossem absolutas. Assim age o sábio.

Nesta medida o ator e o sábio confundem-se num mesmo tipo de experiência.

Stanilavski escreveu isso em "Minha Vida na Arte". Apenas formulo a meu modo, e com minhas ressonâncias.

SE FOSSE VERDADE, como eu agiria? Esta pergunta responde a todos os impasses do ator diante do personagem. É preciso, evidentemente, crer na resposta que, depois de muito estudo, elegermos como certa. E levá-la depois, às últimas conseqüências.

Fernanda Montenegro me disse: "Domingos, faça qualquer coisa em cena. Qualquer coisa, mas faça até o fim, o fundo. Quem não gostar é porque não entendeu!" A inspiração não é necessária. Mesmo porque, individualmente, ela vale pouco. O Teatro incandesce mediante a inspiração do grupo que representa. Este momento é raro e vale a vida. Quem não faz teatro pode apenas imaginar distantemente a que me refiro. Há um momento em que o Teatro acontece. Um único delírio, única energia, move todos. O público não resiste, entrega as mãos. E, de repente, é como se fôssemos todos um só: O Teatro acontece! É um ser estranho que nasce ali e vive fulgurantemente durante curto tempo. Um ser de muitas cabeças, muitas individualidades que, no entanto, nada tem de monstro. Um ser com algo de divino. Como uma premonição quanto ao que seria um futuro glorioso da espécie humana.

Em nenhuma outra atividade, a COLABORAÇÃO é mais necessária. A tua falha arruína o trabalho do colega. A altura do vôo dele depende muito da solidez da tua plataforma. Precisamos realmente um do outro, no Teatro. Isto confere ao homem de Teatro uma humildade, em premissa.

Em nenhuma outra atividade, ou quase nenhuma, a organização é mais necessária. Somos portanto animais estranhos. Posto que, sem loucura, nenhum Teatro é possível. Ele é exatamente a loucura sob controle. A organização por autodeterminação, jamais imposta de fora para dentro. A organização como processo de chegar a um objetivo. A organização a serviço do delírio. Um exercício. Sim. Onde cada soldado faz o que quer, acontecendo porém, por outros desígnios, todos quererem a mesma coisa.

Ninguém extrai um bom espetáculo de um mau texto. O texto é o mais importante. Talvez pense assim por ser um escritor. Na verdade, gosto da atividade de Diretor, a do ator me fascina, mas, na verdade, somente as exerce para transmitir, sem distorções, o que o autor criou. Quero dizer que não me importa muito a forma, sempre o conteúdo. Todas essas artes dramáticas (o cinema, o teatro), são apenas repetições, mais sofisticadas, de um velho acontecimento. Quando um homem, na beira de uma fogueira e sob as estrelas, contava a seus semelhantes, alucinado e tonto, seu testemunho sobre o mistério da vida.

Desprezo o teatro da forma, eu. Toda vez que ouço alguém dizer para um ator que seu problema é a postura, ou que ele fica com o pé atrás, ou que move demais as mãos ou que as põe demais no bolso, ou que puxa *eles* ou *erres*. . . sei que estou ouvindo vozes pequenas. Stanilavski tem razão. O externo somente tem importância como uma decorrência. Uma decorrência sem esforço, do interno.

O Interno é a Verdade, o Externo, a menos que provenha dele, é a Mentira. Conheço muitos atores que são bons mentirosos. Que defendem na forma aquilo que não podem espiritualmente alcançar. Este tipo de teatro é, muitas vezes, até divertido, mas não interessa.

Tudo que é divino é sem esforço. Não acredito na disciplina. Não acredito no rigor. Não acredito no sacrifício para obter um bom resultado. Isto é conversa de professor de escola antiga, do tempo da palmatória. Anseio por um teatro sem esforço. Irresistível. O Teatro tem

de ser irresistível. Provir de um trabalho interno, espiritual, tão denso que, uma vez dita a primeira fala, chegue à última através de um fluxo natural, violento, irresistível. A chamada TÉCNICA no teatro é apenas um detalhe, necessário, mas de menor importância. Um detalhe perigoso. Porque muitas vezes afasta os atores (serve de boa desculpa) do verdadeiro trabalho teatral. A compreensão profunda da estória que está sendo representada. Compreender é sentir. O sentimento profundo da estória que está sendo vivida. A liberdade de transformar a fantasia em realidade, embora sabendo que isto é louco. O poder de exercer a loucura, sob controle. Enfim, as verdadeiras tarefas do teatro.

As verdadeiras tarefas do Teatro. O *ensinamento* unido de modo indissolúvel à *diversão*. Não à diversão apenas, porque neste campo o Teatro não tem chance. Perde para qualquer programa de TV que, por sua vez, perde para qualquer bom som, bebedeira, festa ou até futebol. Mas o ensinamento. Sobre o quê? Sobre a experiência transcendental, sobre a transcendência. Compreendendo esta complicada palavra sem nenhuma complicação. Do modo mais concreto possível. Transcender não é sonhar nem ultrapassar limites. *É cair no real*. Ajudar o espectador a entender-se não no contexto falso de cidadão desta cidade, ou brasileiro, ou burguês de classe média, ou qualquer contexto desses tipos — e sim como indivíduo, parte de uma linha que se perde em dois lados, no passado remoto e no futuro distante, eterno. Parte da humanidade, do seu país, da sua cidade, da sua classe. Responsável por tudo isso. E por si mesmo, dentro dos limites de sua pequena condição humana. E simultaneamente, parte de um universo sem limites. . . Ou seja, num contexto mais amplo e, portanto, mais REAL. Esta é a experiência transcendental a que me refiro, necessária e deliciosa para qualquer um e que é função do Teatro proporcionar. O resto é fácil de encontrar por aí. Na experiência transcendental encontra-se a única hipótese do Teatro ser socialmente útil.

Entre nós gostamos da anedota que diz que o Teatro está em crise há 4000 anos. É verdade. Ele parece imperecível e o motivo é bem claro. Das formas dramáticas é a única realmente COMUNAL. O livro é uma experiência individual, a televisão também (mais solitária ainda, posto que assistida em meio à balbúrdia de gente e de comerciais). O cinema é maior, posto que é assistido em comunidade, todos participando da mesma vivên-

cia, imersos no escuro, iluminados pela tela. Mas o cinema não dialoga. O Teatro dialoga. É gente falando com gente (mesmo quando os espectadores não dizem palavras, falam). O livro, a TV, o cinema, são idéias — o teatro é REAL. Gente falando com gente. Aqui, agora.

Não sei por que insisto em representar. Todas as vezes que faço uma peça como ator (as poucas vezes) acho que é a última. Que é apenas o completar de uma experiência. Mas quando vejo, lá estou outra vez, preso dentro de um personagem, como um pintor numa tela. De todas as posições do teatro, a do ator é sem dúvida a mais PERIGOSA. Porque é exercida com o corpo inteiro. Se alguma coisa falhar, no corpo inteiro, a parada está perdida — não apenas a mente precisa estar sã. Como outro dia observava o Maciel (Luís Carlos): a cada momento em cena é colocada para o ator a opção. Entre o caminho que libera e o caminho que reprime. Toda sabedoria consiste em lançar-se inteiramente no primeiro caminho. Saber reconhecê-lo e ir por ele! Será possível fazer isso de um modo NATURAL, IRRESISTÍVEL, SEM ESFORÇO, TRANSCENDENTE? Reconheçamos que é uma pergunta interessante. Para responder, só entrando em cena.

Parece ao espectador que o teatro contém grande dose de rotina. Todos os dias as mesmas falas e gestos. Num mau teatro, realmente é assim. Porém mesmo lá, a platéia muda todos os dias e a diferença é enorme cada vez que abre o pano, embora as mesmas palavras e gestos.

No teatro que amo, é obrigação do ator, para com seu colega e seu público, transformar cada noite em um momento único. Jamais repetir. A ordem é surpreender. É claro que a linha de intenções e emoções, esta mantém-se inflexível (a menos que hajam descobertas importantes!). Mas a forma de externá-las tem de ser diferente. Surpreender é a palavra de ordem. E, como diante de qualquer lei, cabe aqui a pergunta de direito: por quê???

Porque é assim. É diferente cada noite. E o que é, é, e o que não é, não é — disse Aristóteles. Teatro é gente diante de gente. E gente muda de dia pra dia (esperemos que para melhor). É preciso fugir da ilusão da rotina. Nosso encontro desta noite é único e insubstituível. Jamais nos encontraremos de novo, aquelas pessoas que *estão* ali. É preciso portanto celebrar o momento.

A LINGUAGEM NO TEATRO BRASILEIRO (1)

Henrique Oscar

(Professor de História do Teatro Brasileiro na Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara — FEFIEG, atual Centro de Letras e Artes — UNIRIO)

Pareceu-me que, a rigor, o estudo da linguagem no teatro brasileiro, somente na segunda metade do século passado, constituiria um corte um tanto arbitrário da mesma, porquanto sua evolução se estende praticamente com as mesmas características e apresentando o mesmo problema principal durante um século inteiro. Efetivamente, durante cem anos, desde a criação do teatro nacional em 1838, pela companhia de João Caetano, com "Antônio José ou o Poeta e a Inquisição", do Visconde de Araguaia, Domingos José Gonçalves de Magalhães, a 13 de março e de "O Juiz de Paz da Rocha", de Luiz Carlos Martins Pena, só cronologicamente associado aqui ao Visconde, a 4 de outubro, até o aparecimento em 1938 dos movimentos do Teatro do Estudante do Brasil e do grupo "Os Comediantes", que renovaram nosso teatro não só do ponto de vista do espetáculo como também da dramaturgia e, conseqüentemente, da linguagem, o problema principal permaneceu o mesmo. Assim, o período a ser estudado parece-me só poder ser devidamente compreendido, se precedido de uma referência, ainda que sumária à fase anterior e à que se lhe seguiu, até a mencionada reforma.

¹ Palestra realizada no II Seminário de Literatura do Rio Grande do Sul, promovido pelo Instituto Estadual do Livro da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 9 de setembro de 1974.

A instauração do teatro brasileiro com a estréia de "Antônio José ou o Poeta e a Inquisição" do Visconde de Araguaia, por João Caetano, é mais um fato histórico, usado para servir à cronologia, do que uma realidade. Se Domingos José Gonçalves de Magalhães foi o introdutor do romantismo na literatura brasileira, através de seu livro de poesia "Suspiros Poéticos e Saudades" e da revista "Nicttheroy", sua tragédia não é romântica, como bem o observa Décio de Almeida Prado: ele é um clássico que se deseja romântico e um poeta que se quer dramaturgo. Aliás, o próprio autor da obra diz no seu prefácio não seguir o rigor dos clássicos, embora adiante tome por modelos os precisamente clássicos Alfieri e Corneille e evitar o desalinho dos românticos; ou mais exatamente: "Não posso de maneira alguma acostumar-me com os horrores da moderna escola, com essas monstruosidades de caracteres preternaturais, de paixões desenfreadas e ignóbeis, de linguagem requintada à força de querer ser natural, enfim, essa multidão de personagens e de aparatosos "golpes de teatro", como dizem os franceses, que estragam a arte e o gosto e convertem a cena numa bacanal, numa orgia da imaginação, sem fim algum moral, antes em seu dano. Se o Sr. V. Hugo pretende que o poeta deve procurar não o belo e sim o característico, reduzindo destarte a poesia a um daguerreótipo de palavras, não faltará quem lhe responda que o característico serve à poesia, mas não a constitui e que outra é a sua missão".

Outro ponto controvertido, quanto à obra de Gonçalves de Magalhães, é dizer dela que se trata da primeira tragédia escrita por um brasileiro e única de assunto nacional. Ora, em primeiro lugar, a maioria dos autores aceita hoje que Antônio José da Silva, "O Judeu", embora nascido no Brasil, tem sua obra filiada à literatura portuguesa e não à brasileira. De outra parte, se a obra de Antônio José é portuguesa, sua vida, inteiramente fantasiada pelo Visconde, sem nenhuma semelhança com a realidade, decorre toda em Portugal, parecendo igualmente excessiva a afirmação de ser até então a única tragédia de assunto nacional. Como cedemos a Portugal Antônio José, que aqui nasceu mas lá se criou e produziu sua obra, inclusive à maneira portuguesa, poderíamos nacionalizar Luís Antônio Burgain, que nasceu na França mas veio muito jovem para o Brasil, onde se plasmou, que escreveu em nossa língua poesia e teatro e é responsável entre outras peças por "A Última Assembléia dos Condes Livres" e "Glória e

Infortúnio ou A Morte de Camões”, representadas por João Caetano em 1837, portanto, um ano antes e que seriam, assim, o verdadeiro início do teatro nacional. Somente a pouca atenção atribuída a Burgain e o estrépito que cercou a estréia da obra do Visconde fazem esquecer esse pormenor não destituído de importância...

Posta de parte a cronologia, que tem apenas, no caso, utilidade didática, prefiro inaugurar o teatro nacional com “O Juiz de Paz da Roça”, de Luís Carlos Martins Pena. Apenas, como muito bem observa Décio de Almeida Prado, Martins Pena é o anti-Visconde por excelência, até na maneira por que se inicia no teatro: nenhuma solenidade encasacada, nenhuma impressão de estar cumprindo um honroso e penoso dever histórico. As suas primeiras comédias, nos anúncios dos jornais, nem sequer trazem o nome do autor...

Durante esses cem anos, em linhas gerais, o problema capital da linguagem teatral brasileira, como meio de expressão dramática permaneceu o mesmo. Foi a contradição entre a linguagem de obediência rigorosa à sintaxe portuguesa em que se escrevia e a linguagem falada que foi se abrandando gradativamente, ao ponto de hoje serem freqüentes as obras estrangeiras possuindo uma tradução portuguesa e outra brasileira. Se nas formas narrativas as diferenças ainda podem em alguns casos ser toleradas, na linguagem teatral o impasse tornou-se fatal. A necessidade de verossimilhança entre o que é dito num palco e a maneira como se fala corretamente tornou-se capital para a satisfatória aceitação da representação. Há, naturalmente, as exceções das peças ditas de época, as que apresentam ambientes característicos, como as regionalistas e casos em que personagens devem falar numa linguagem diversa das demais para caracterizar o que as diferencia das outras. Fora de hipóteses desse gênero, porém, a plausibilidade e aceitação do texto no palco, fica sempre muito na dependência da maneira como se expressam as personagens, do quanto o seu modo de falar nos parece natural e espontâneo.

Ninguém — que eu saiba — colocou melhor essa dualidade do que Mário de Andrade no romance “Macunaima”, de 1927. Trata-se de trecho da carta que o herói envia às suas “mui queridas senhoras súditas Amazonas”, informando-as do que observou em São Paulo: “ — Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa que falam numa língua e escre-

vem noutra. (...) E dentre muita surpresa e assombro que se nos deparou, por certo não foi das menores tal originalidade lingüística. Nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes e também nas vozes do brincar. (...) Mas se de tal desprezível língua se utilizam os regionais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da virgiliana, no dizer de um panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia se intitula: língua de Camões!”...

No caso específico da linguagem teatral o fato foi agravado no século passado pela manifesta preferência do público pelos atores portugueses, o que levava os nossos, tanto conscientemente, como em virtude de contracenarem com aqueles, à adoção de uma prosódia alusitanada que se pode observar ainda em nossos artistas mais antigos. Isso, todavia, não deve parecer estranho porquanto na América Espanhola também os intérpretes espanhóis eram mais apreciados e os nacionais dos diversos países foram igualmente levados a imitá-los. Do mesmo modo, nos Estados Unidos do Século XIX os artistas ingleses eram preferidos aos americanos e, em consequência estes copiavam aqueles no modo de falar, como observou Eugene O'Neill na peça autobiográfica “Longa Jornada Noite Adentro”, a propósito de seu pai que foi reputado ator da época.

A essa imposição furtou-se, contudo, é verdade, Luís Carlos Martins Pena, ainda na primeira metade do Século XIX e quando mais forte era a influência portuguesa. Empregou uma linguagem coloquial cheia de solecismos correntes já, ao que tudo indica, na época, na linguagem usual, muito claramente apontados e estudados pelo professor Darci Damasceno em sua edição crítica do Teatro de Martins Pena, publicada pelo Instituto Nacional do Livro. A afirmação de alguns de ser a ignorância da língua a causa desse fato parece hipótese menos provável do que decorrer de sua preocupação de escrever um verdadeiro teatro de costumes, retratando a maneira de ser da época e, inclusive, naturalmente, o modo de falar. Afinal, Martins Pena foi funcionário da Secretaria de Negócios Estrangeiros, hoje Ministério das Relações Exteriores e chegou a servir em nossa representação diplomática em Londres, o que leva a optar pela intencionalidade dos erros de sintaxe encontrados

em sua obra, cujo objetivo seria o mencionado de realizar um autêntico teatro de costumes, retrato da sociedade do seu tempo, como afirmou com particular ênfase Sílvio Romero.

Vale a pena recordar a propósito que a interdição pela censura da peça "Beatriz Cenci" de Gonçalves Dias não foi atribuída a uma possível imoralidade do texto, que apresenta um incesto, mas a erros da linguagem. Sabe-se, por outro lado, que Machado de Assis quando censor, preocupava-se mais com o português dos textos que lhe eram submetidos à apreciação, do que com qualquer outro aspecto dos mesmos.

Ronald de Carvalho, em sua Pequena História da Literatura Brasileira, ao dar um balanço no romantismo nacional em prosa não hesita em afirmar que "A parte os dramas moralizantes de Alencar e Pinheiro Guimarães, no estilo de Émile Augier — sempre a influência francesa! (*) — e uma ou outra manifestação de caráter indianista ou histórico, de que temos exemplo na própria produção de Pena, nossos teatrólogos, como Macedo, Agrário de Menezes, Augusto de Castro e grande número de outros limitaram-se a descrever sem mais complicações, nem superiores intuítos, aquilo que observavam, isto é, aos acidentes da pacata e medíocre existência da nossa pequena sociedade. (...) Apesar de sua volumosa aparência, nunca teve a literatura teatral — acrescenta — a importância e a significação da poesia e do romance nem mesmo da crítica e da história, no Brasil."

Esse abalizado juízo apresenta dois aspectos de nosso particular interesse: primeiro a questão da influência francesa que, por ser notória, dispensaria confirmação. Não deixa, todavia, de ser curioso assinalar que, já na segunda metade do Século XIX, em 1855, a atriz Maria Velutti, após romper com João Caetano, ex-integrante de seu elenco, organiza sua própria companhia, cuja orientação é confiada ao encenador francês Emílio Doux, e começa a representar os dramas burgueses que substituíram os românticos no teatro francês, do tipo de "La Question d'Argent" de Alexandre Dumas Filho, que Alencar cita como modelo de sua dramaturgia, mas de que o protótipo é "Le Gendre de Monsieur Poirier" de Émile Augier, todo esse realismo que vai surgindo e em que o amor cede o lugar ao dinheiro, às situações, às

posições, como Balzac tão bem mostrou em seus romances e, inclusive, numa de suas peças: "Mercadet, o Especulador". Então os atores não envergam mais aquelas roupas que pareciam esdrúxulas ao público, de gregos, romanos e mouros dos melodramas que João Caetano ainda representava, mas aparecem trajados como os espectadores, em ambientes que poderiam ser os das casas destes e público e crítica passaram a denominar tais peças de "dramas de casaca".

O exemplo de Alencar foi seguido por Macedo, Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva, França Júnior, todos, enfim, que desejavam abordar os temas atuais do teatro europeu, como a denúncia dos malefícios do álcool, do jogo, do adultério e da prostituição. Alencar chegou a escrever duas continuções para "A Dama das Camélias", que ele imaginou restabelecida e recuperada. Todos, porém, só o conseguiram fazer quanto aos assuntos, porquanto a forma permanecia romântica e esta é a segunda observação capital de Ronald de Carvalho, pois até França Júnior, morto só em 1890 e praticamente em atividade até então permanecia romântico. A linguagem não pôde ser modificada porquanto o estilo impunha a que lhe era própria. Pois, como observa ainda, muito acertadamente Décio de Almeida Prado, o realismo não passava freqüentemente de um rótulo. Eram peças não tão afastadas do dramalhão, mas de assunto e personagens inequivocamente modernos. Foi um período indeciso entre o romantismo e o naturalismo... A naturalidade quanto ao desempenho (naturalidade até certo ponto, um certo tipo de naturalidade, como sempre acontece no teatro) e a esfera social atingida — quanto ao alcance da peça, eis as armas com que se procurava liquidar o romantismo.

Dessa pecha de romantismo tardio não se envergonhou, contudo, Machado de Assis, que a aceitou, como se verá, explicitamente. Quintino Bocaiúva, em cartaprefácio à primeira edição do Teatro do autor de "Dom Casmurro", define as peças deste como mais destinadas à leitura que à representação, comparando-as às comédias-provérbios de Alfred de Musset, integrantes de "O Teatro numa Poltrona". Machado não repele a acusação e aceitando-a expressamente, em sua derradeira e melhor peça, "Uma Lição de Botânica", faz com que uma personagem cite, no original, precisamente, o título de uma comédia-provérbio de Musset: "Il Faut Qu'une Porte Soit Ouverte ou Fermée". Assim, aquele que atinge o realismo nos grandes romances da maturidade e se

aproximou do parnasianismo nas últimas poesias, no teatro permaneceu romântico e influenciado pela literatura francesa...

Muitos outros autores existem nesse período vultoso mas pobre, a que se refere Ronald de Carvalho, preenchido materialmente com obras que o tempo condenou de maneira irremediável.

Situa-se Artur Azevedo como elemento de transição entre os dois séculos, tentando sobretudo em suas burletas, operetas e comédias mais leves, uma linguagem mais descontraída, embora recaia no tom de seus antecessores nas peças que pretendeu mais "Sérias"... O Século XX não começa melhor. À morbidez de um Goulart de Andrade que, ainda por cima, escreve seus dramalhões em alexandrinos rimados, seguem-se João do Rio (Paulo Barretto), imitador consciente de Oscar Wilde, de quem traduziu inclusive a peça "Salomé"; mas cujo teatro resultou de um artificialismo evidente; Roberto Gomes, com algumas qualidades, mas de um clima crepuscular sufocante, trazido talvez da França, onde nasceu e se educou, e Paulo Gonçalves cujo mau gosto se evidencia nas alegorias de "A Comédia do Coração".

É sintomático que a Semana de Arte Moderna de São Paulo, de fevereiro de 1922, se ocupasse de poesia, de romance, de conto, de pintura, de escultura, de música e até de dança, mas ignorasse completamente o teatro. A omissão deve-se, decerto, ao pouco prestígio de que gozava, quer como gênero literário, quer como teatro. Oswald de Andrade, que nos trouxe da Europa o "Futurismo" de Marinetti, só depois transformado em modernismo, seis anos antes, apenas, da mencionada Semana, escrevia com Guilherme de Almeida e como Roberto Gomes peças em francês, com certeza por julgar nossos atores incapazes de representá-las... No caso de Roberto Gomes, dada a sua educação francesa a atitude é compreensível, mas no de Oswald de Andrade muito sintomática... ("Leur Âme" e "Mon Coeur Balance").

Este último começou a escrever para teatro, em português, doze anos após a Semana de Arte Moderna e suas peças só foram representadas trinta anos mais tarde, não podendo ter, assim, influência sobre a dramaturgia brasileira, que já as ultrapassara. Foi através da linguagem de seus romances que Oswald de Andrade influiu no modo de escrever do teatro nacional. Influência teve também, decerto, Álvaro Moreira, com sua peça "Adão, Eva e outros membros da família", de 1927 que,

apesar de um tanto sentenciosa já traz uma linguagem mais fluente, corrida e próxima da de então.

Os regionalistas, por sua vez, deram a sua contribuição, seguindo talvez o exemplo dos romancistas que os precederam. Podem ser considerados exemplos marcantes, os nordestinos Ariano Suassuna e Francisco Pereira da Silva, entre outros da mesma região, cada um com diversas obras; Antônio Calado que, com "Pedro Mico", recriou de maneira saborosa o linguajar do malandro de morro carioca, em 1956; Jorge Andrade que fixou a fala e a problemática paulista da aristocracia rural decadente, em consequência da crise do café e dos novos ricos ascendentes, a partir de 1955. Caberia citar ainda, entre outros nomes, os de duas autoras gaúchas: Eddy Lima, de cuja "Farsa de Esposa Perfeita" Sábato Magaldi diz que apreende as peculiaridades das personagens populares e a linguagem local, que lhe dão uma seiva autêntica, e Maria Inês Barros de Almeida, que se inspira nos costumes, na linguagem e na psicologia dos gaúchos de fronteira, as mais das vezes.

Foi porém, Néelson Rodrigues, quem, a partir de 1942, surgiu como o grande renovador da linguagem do teatro brasileiro, colocando no palco personagens que falam uma linguagem autêntica, colhida nas ruas e nas redações de jornal e não elaborada em gabinetes. Apesar de oscilar entre naturalismo e expressionismo, e da grande desigualdade que se verifica no exame de toda a sua produção, teve Néelson Rodrigues o mérito de romper com o tabu da obrigatoriedade de escrever diálogos para o palco obedientes à sintaxe portuguesa, estabelecendo uma linguagem autêntica e espontânea que, se é basicamente carioca, possibilita uma identificação geral com qualquer espectador brasileiro. Autores que depois dele alcançaram êxito, devem-no, como Pedro Bloch, ao fato de haverem adotado sua fórmula.

A contribuição de Néelson Rodrigues é tão marcante que ficaria ainda mais evidente se compararmos seu teatro com a peça "Deus lhe pague", de Joraci Camargo, estreada apenas dez anos antes e que se não fosse escrita numa linguagem de grande fidelidade à sintaxe lusitana, e tão artificial, se teria destacado mais talvez na dramaturgia brasileira, e afirmado mais como a nossa primeira peça que ousou falar abertamente de marxismo e luta de classe. Um panorama, contudo, que estende o romantismo como estilo que caracteriza nossa linguagem teatral até 1906 (data da representação de "Uma Lição de Bo-

tânica", de Machado de Assis) e que até 1942 só mostra tentativas na realidade bastante tímidas de atualização, apresenta, porém, a surpresa de enquanto José de Alencar se propõe a combater, embora de maneira romântica, melosa, confusa e inadequada, a escravidão em "O Demônio Familiar", ter aparecido, praticamente na mesma época, embora só revelado um século mais tarde, o inesperado José Joaquim de Campos Leão, Corpo Santo, que nada tem de romântico mas muito de realista na linguagem, tão ousada como o comportamento das personagens e nas situações, com efeitos cômicos que tive oportunidade de comparar com alguns dos conseguidos por Ionesco, quase um século depois, em artigo para a revista "Dionysios", do Serviço Nacional de Teatro. (*) Qorpo Santo, porém, será tema de etapas subseqüentes deste Seminário. Aguardemo-las, pois.

BIBLIOGRAFIA

- SÁBATO MAGALDI — "Panorama do Teatro Brasileiro", Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1962.
- MÁRIO DE ANDRADE — "Macunaíma", 2ª edição, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1938.
- DARCI DAMASCENO — "Teatro de Martins Pena", 1ª Vol.: "Comédias", Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1956.
- RUGGERO JACOBBI — "Goethe, Schiller, Gonçalves Dias", Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1958.
- RONALD DE CARVALHO — "Pequena História da Literatura Brasileira", Briguier & Cia., Rio de Janeiro, 1925.
- JOEL PONTES — "Machado de Assis Teatro", coleção "Nossos Clássicos" da Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1968.
- DÉCIO DE ALMEIDA PRADO — "A Evolução da Literatura Dramática" em "A Literatura no Brasil" de Afrânio Coutinho, 1ª edição, vol. II, Editorial Sul Americana S.A., Rio de Janeiro, 1955.
- GUILHERMINO CÉSAR — "Qorpo Santo, As Relações Naturais e Outras Comédias", Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1969.

HENRIQUE OSCAR — "Um Precursor da Vanguarda: Qorpo Santo"; revista "Dionysios" do Serviço Nacional de Teatro; nº 18, Ano XXI, Rio de Janeiro, 1970-1971, republicada em 1974 sob o mesmo número 18, Ano XXV, pela mesma revista.





Rubens Corrêa

Fui convidado para conversar com vocês sobre o ator; sei que muitos aqui jamais representaram, e outros deram apenas os primeiros passos neste caminho labiríntico que é o mundo da interpretação. É uma tarefa que exige de mim sensibilidade e coragem; acho uma grande responsabilidade falar aos jovens, e é com muita

emoção e prazer que passo adiante as humildes sementes do meu trabalho artístico, com a esperança de que alguma utilidade possa ser encontrada nelas e que de alguma maneira elas possam lhes tornar a caminhada menos solitária e mais solidária, na medida em que esta receita muito pessoal provoque dúvidas e reconsiderações, ou toque o sagrado dentro de cada um de vocês, ou reacenda aquela esperança cega que Prometeu garantiu ser a conquista mais urgente para a sobrevivência do homem neste planeta.

O grande poeta e dramaturgo alemão Büchner escreveu numa cena de sua peça "Woyzeck": "Cada ser humano é um abismo e a gente tem vertigens quando se debruça sobre um deles."

Acho que nós atores somos duplamente esse abismo-espelho: como seres humanos e como artistas. Nossa missão é provocar a vertigem e o revisionamento do abismo dentro de cada espectador, para que depois de cada mergulho em nossos personagens-propostas, essas pessoas pensem, se emocionem, compreendam, e amem com nova e maior intensidade.

Eu, Rubens Corrêa, ator e artista de teatro, vinte e oito anos de profissão e séculos e mais séculos de

(1) Palestra proferida em 12/03/84 na CAL, Casa das Artes de Laranjeiras, por ocasião da inauguração do ano letivo de 1984.

um longo período não sei onde, ofereço a vocês com apaixonada humildade o meu aprendizado nesta caminhada em cima das brasas sem se queimar, que é a condição necessária para poder representar e viver com algum significado neste nosso bizarro país sul-americano. A primeira revelação que tive do ato de representar foi durante minha infância na minha cidadezinha mato-grossense: levaram-me ao circo numa certa noite — um dos poucos circos que se atreviam a ir tão longe em suas excursões pelo Brasil da década de trinta. Lembro-me até do nome: Circo Teatro Zoológico. Ao final da primeira parte, depois dos trapezistas, palhaços e animais — pediram que colocássemos nossas cadeirinhas na arena central frente a uma cortina fechada por onde entravam os artistas para fazerem os seus números. Muitas marteladas, ruídos, depois do silêncio, e as clássicas quatorze batidas de Molière anunciando o início do espetáculo. Aquela cortininha se abriu e nos foi contada uma estória. Aquilo me pareceu uma brincadeira excelente, e no dia seguinte comandi a feitura de um circo no quintal de minha casa, ajudado pelos amigos, pelos lençóis de minha mãe e alguns bichos domésticos convidados para abrilhantar a apresentação. Mas faltava algo: lembrei-me então daqueles rostos magros pintados de dourado e de suor, de um certo hálito de cachaça que se notava quando eles se chegavam a nós para vender retratos nos intervalos, e um não sei quê de mágoa e agressividade nas fisionomias.

Não dispúnhamos daquela energia, daquela sedução, nem daquela maldição, e o nosso circo malogrou. Mas eu, a partir daí, passei a brincar de fazer figuras, caretas, vultos, máscaras e tipos — em frente ao grande espelho do guarda-roupa de minha mãe. Esse foi o meu primeiro palco. Mas ficou-me para sempre a nostalgia da beleza daqueles meus irmãos desconhecidos, maltratados e fascinantes que marcaram para sempre com ferro em brasa a palavra TEATRO no meu coração.

Anos mais tarde, já no início da década de quarenta, me mandaram para um Internato Marista no Rio de Janeiro. Fora das disciplinas normais que me entediavam mortalmente, estudei piano, aprendi cantochão, li Shakespeare, Calderón de La Barca, Gil Vicente, descobri a música erudita e fui "coroinha", que era como chamavam os alunos que "ajudavam" a missa. O prêmio era sempre um pouco de vinho e hóstias não consagradas, mais uma saída extra por mês. Mas o que me interessava era o ritual teatralizado da missa: o texto decorado

em latim, as batinas especiais, a música de órgão e os cantos que acompanhavam a cerimônia, mais as campainhas, o cálice, as flores, o incenso e as velas. Ajudar a missa para mim era representar. Aos poucos porém fui descobrindo uma espécie de logro naquelas cerimônias; o desinteresse e a mecanicidade dos padres que celebravam o ofício, e toda uma sensação repressiva que o catolicismo passou a exercer sobre mim, desmancharam a magia deste meu segundo palco.

Saí do colégio com a idéia de ser pianista. Assistia aos espetáculos teatrais da época feitos em cima de grandes vedetes, mas a ausência de poesia naqueles espetáculos acabou neutralizando dentro de mim aquela paixão instintiva pelo palco.

Até que um dia assisti ao "HAMLET" feito pelo Teatro dos Doze, com Sérgio Cardoso como protagonista, e esse espetáculo mais a inesquecível e apaixonante interpretação de Sérgio me revolveu as entranhas e criou dentro de mim a necessidade de uma opção: teatro ou música? Fui obrigado a servir o Exército e aproveitei esta calamidade para me permitir um tempo de espera antes da resolução.

Porque havia um problema terrível: onde começar, como estudar e praticar? É o problema de cada nova geração e naquela época as poucas escolas não me satisfaziam, e os grupos profissionais estavam por demais mergulhados no comercialismo.

Aí apareceu o "Tablado". Assim que terminei o Exército, ganhei uma vez, por acaso, um convite para a estréia do grupo. Era tudo que eu precisava. O espetáculo tinha conjunto, equilíbrio, acabamento, simplicidade e poesia. No dia seguinte saí à procura de um professor de voz e durante dois anos me preparei para entrar para o Tablado. Estudei voz e interpretação com Martinho Severo, e depois fiz o curso de Direção da Fundação Brasileira de Teatro, orientado por Adolfo Celi, Ziembinsky e Gianni Ratto. No Tablado fiz inicialmente algumas comparsarias, coro e pequenos papéis, mas minha estréia mesmo aconteceu em dezembro de 1955 com a peça de Anton Tchekov "Tio Vania" onde eu fazia o papel de Ilia Ilitch Teléguine, com direção de Geraldo Queiroz.

Permaneci no Tablado durante quatro anos onde aprendi o amor e o cuidado no exercício de minha profissão e onde dei os meus primeiros passos como ator e homem de teatro.

Saí do Tablado em fins de 1958 para fundar com Ivan de Albuquerque um grupo que inicialmente chamou-se Teatro do Rio, localizado no Teatro do mesmo nome na Rua do Catete, hoje Teatro Cacilda Becker, e que depois com nossa mudança para o Teatro próprio em Ipanema, passou-se a chamar Teatro Ipanema. Este ano estamos completando 25 anos de atividades teatrais e estamos em cartaz com a peça de Fauzi Arap "Quase 84".

O CALICE

Representar para mim é a possibilidade que me foi dada de me comunicar com o meu semelhante através de uma troca de idéias, imagens, palavras, gestos e emoções. Um divertido, fascinante e muitas vezes cruel jogo que mistura ficção e realidade consciente e inconsciente, sagrado e profano, amor e ódio, vida e morte. Uma Paixão.

Através dos anos venho elaborando em cima das tábuas o meu trabalho, tentando sempre o difícil equilíbrio entre as conquistas técnicas e a simplicidade da execução. Aqueles instantes, todas as noites, em que represento um papel, são sempre os melhores momentos do meu dia. Isso quer dizer que levo para o palco meus sentimentos, minhas idéias, minhas alegrias, meus abismos, meu horror e minha luz. Diariamente filtro essas emoções através das necessidades de cada personagem e recebo de volta para mim mesmo uma nova compreensão de meus problemas — e acrescento ao personagem um novo enriquecimento conseguido "a quente", quer dizer, arrancado de dentro de mim mesmo.

Com o correr dos anos fui aprendendo a me observar como artista e ser humano, e fui tentando aproveitar em meus desenhos interpretativos a linguagem interior de minha vivência pessoal, para conseguir assim essa difícil união entre arte e vida, que foi sempre a minha grande aspiração.

Sempre acreditei que cada ator traz consigo um material fantástico, inimitável e único, muito difícil de ser conservado e desenvolvido nesta nossa era brutalizada e massificada.

É um cálice de cristal interior, que deve ser preservado e defendido através de muitos terremotos, muita contrariedade, muita decepção e sensação de abandono, mas com momentos também de enorme luminosidade que

quando acontecem recompensam o artista e engrandecem o ser humano.

Cada ator é único e inimitável se ele mergulha com honestidade em si mesmo e retrata o seu semelhante com generosidade, verdade e paixão. "Somos feitos da essência com que os sonhos são feitos", escreveu Shakespeare, e essa é a melhor definição que conheço sobre o mistério da representação.

O CAVALO

Cada ator tem obrigação de zelar e desenvolver o seu instrumental — sua voz, seu corpo: seu cavalo. Devemos transformar nosso corpo num grande arquivo de imagens com possibilidades de serem utilizadas em nossos futuros personagens; nossa voz deve poder miar, rugir, gemer, uivar — nossas mãos podem ser galhos de árvores, garras de feras, folhas secas ao vento — nossos pés, colunas de um templo, patas de animais. Nossos olhos devem poder reproduzir o enigma do olhar da esfinge, e a clareza cristalina de um poema de Brecht.

E mais, devemos nos preparar para poder receber com artística mediunidade a alma do mundo, as grandes interrogações do nosso tempo, a voracidade deste universo em constante transformação.

Devemos ser suficientemente fortes para poder reproduzir simultaneamente a maravilhas e o horror do ser humano, a criatividade e a autodestrutividade de nós todos, homens, através desta difícil caminhada da vida.

O nosso cavalo deve então se preparar para poder assumir todas estas formas, e por isso ele tem que ser constantemente reabastecido e renovado.

O cavalo é também o estimulador de nossa energia, o conservador de nosso entusiasmo e de nossa fé; quando as crises vierem (e não tenham dúvida de que elas virão), nada melhor do que trabalhar na fortificação do cavalo, porque no mínimo — estaremos crescendo durante a crise, estaremos trabalhando e temperando novas energias, adquirindo novas técnicas, novos conhecimentos. Podem ter certeza de que um bom cavalo torna o ator indestrutível.

O FOGO

O fogo através do tempo sempre foi o símbolo vivo da fé, do entusiasmo e da rebeldia; mantê-lo aceso den-

tro de nós é também um trabalho para a vida inteira. O fogo nasce de um estado de curiosidade natural e instintivo e pode ser desenvolvido através da conquista progressiva de uma cultura geral, de uma observação apaixonada da história do homem, da história de todas as artes, da emocionante história do teatro — e um profundo sentimento de observação do ser humano — aqueles para quem realizaremos nossas mágicas, o nosso público. Esse fogo interno, uma espécie de grande rol central de energia e fé, é uma grande defesa contra a acomodação, e me parece ser a grande mola propulsora da criatividade; devemos estar sempre atentos aos seus chamados, e é preciso não deixar nunca, custe o que custar, esse fogo esmorecer, porque, caso isso aconteça, seremos os artífices de uma arte morta, sonâmbula, inútil, feia e resignada.

O MENINO

A recuperação da liberdade da infância através da vida adulta foi sempre uma das minhas metas. a criança é uma fonte incrível de informação artística, e a criança que nós fomos, recuperada através do nosso lado lúdico tão atrofiado pelo correr dos anos — pode nos servir de guia, mas um guia muito especial — que caminha alegre e despreocupado, que sabe descobrir o mágico dentro do cotidiano, intuitivamente.

Um grande exemplo da presença do menino dentro de um artista está na figura e na obra do pintor Pablo Picasso: "Eu não procuro, eu acho", afirmava o grande pintor. E essa fala denuncia o menino que Picasso levava dentro de si, que pintava cerâmica usando como base para o desenho a espinha do peixe que tinha comido no almoço, ou fazia fantástica escultura aproveitando uma roda velha e quebrada de uma bicicleta encontrada na estrada durante seu passeio matinal.

O menino traz alegria e descompromisso racional para o trabalho artístico. No Passeio Público do Rio de Janeiro tem um menino-anjo esculpido num bebedouro (se não me engano de Mestre Valentim) com a seguinte legenda: "Sou útil, inda brincando". Essa é a lei e a sabedoria dos meninos.

Acho que preservando o cálice, domando o cavalo, estimulando o fogo e soltando o menino, o artista está preparado para viver e criar uma vida bela e uma obra útil para a coletividade.

Anibal Machado

Das diversas formas de expressão artística por onde melhor se identifica a imagem de um povo, é o teatro, cronologicamente, o último a aparecer em condições de poder definir-lhe os contornos e de impor-lhe a presença no cenário universal. Até aí, um truismo conhecido. Entre os países em marcha ascendente para a riqueza e a cultura, o Brasil é dos que vão em ritmo acelerado, apesar de alguns fatores negativos que visam a retardá-lo.

Tanto no plano econômico como no cultural, o progresso de qualquer país se processa não só pela exploração e desenvolvimento das forças latentes como também pelo confronto e troca de valores com outros povos mais adiantados. Nesse sentido, a lei de proteção ao autor nacional (uma peça brasileira para cada duas estrangeiras), merecedora de aplausos sob muitos pontos de vista, tornar-se-ia nefasto instrumento de obscurantismo se interpretada como repúdio à penetração da experiência teatral de outras zonas de cultura mais amadurecida.

Recusar a lição do teatro estrangeiro sob pretexto de estimular a criação de um teatro nosso autóctone, é o mesmo que negar a este as condições indispensáveis a sua formação e desenvolvimento — o que constituiria absurdo igual à tentativa de fazer ressurgir uma dramaturgia nacional da sujeição servil aos moldes alienígenas. O "ruim, mas nosso", parecendo inculcar a vontade de emancipação artística, sanciona uma tendência chauvinista à mediocridade e mal disfarça um complexo de inferioridade.

A arte, na variedade de suas formas, faculta aos homens a linguagem universal capaz de aproximá-los num terreno espiritual comum, acima dos conflitos sociais e das diferenciações étnicas. Daí a necessidade de

transusão cultural entre os diversos povos, como condição para o seu melhor entendimento recíproco. Promover essa transusão tem sido o principal objetivo de uma organização internacional como a UNESCO. Não há que temer, nesse intercâmbio, a descaracterização das culturas, uma vez que se resguarda a originalidade de cada uma com estímulos e medidas que lhe evitam a perda da substância e lhes garantem a sobrevivência.

Ao teatro cabe o mais importante papel nessa tarefa de mútua compreensão, porque enfeixa, na ação dramática direta, as múltiplas formas de sentir e pensar, de ser e parecer dos grupos sociais de que é a expressão mais viva.

Mas é preciso que ele tenha trânsito livre em todas as fronteiras para que possa afirmar a unidade fundamental do homem na diversidade de suas maneiras de viver.

Facilitar-lhe a divulgação, levando a todos a emoção unificadora da criação artística, não só corresponde a uma exigência estética do mundo contemporâneo, como também constitui um dos fatores de sua unidade moral e, portanto, um obstáculo à sua marcha para o caos.

É inegável que uma era promissora se está abrindo para o teatro brasileiro. Surgem autores, diretores e atores novos, e grupos que se multiplicam em gritante desproporção com o pequeno número de casas de espetáculos. Começa o nosso teatro a despontar com características próprias, depois de quebrada a tradição portuguesa, que o influenciava até na prosódia de além-mar; e se está surgindo com algum atraso, deve-se isso à nossa instabilidade de país novo que recebeu em seus costumes e instituições o impacto da revolução industrial, com os seus inevitáveis reflexos na vida social.

Não será, porém, renegando indistintamente as técnicas conhecidas e os recursos cênicos de outros países, não será fechando a porta a seus autores, diretores e atores que se criarão as condições para a formação de um teatro original. Com raríssimas exceções, ainda não tem o Brasil um tipo de teatro que honre e dê a medida de nossa cultura, como ocorre em relação às outras artes.

A lei do terço é um convite e um desafio, quase uma provocação ao talento dos nossos escritores. Nesse sentido, embora contrariando em parte uma das resoluções da conferência de Veneza promovida pela Unesco

— ela nos parece oportuna. Pelo menos, por enquanto. Se não der certo, poderá ser revogada. Mas até lá, esperamos que os nossos jovens dramaturgos apresentem peças que, pela qualidade artística e valor universal de seu conteúdo, sejam dignas tanto do que deles merece o nosso público quanto do que de nós esperam as platéias de outros países.

E que sobre o medíocre “ruim, mas nosso” prevaleça a fórmula “bom, mas nosso” — o que é a maneira mais segura de ser bom para todos.



Capa dos C. T. N.º 18: Fernanda Montenegro em *Os Ciúmes de um Pedestre*, de Martins Pena, levada pelo Teatro dos Sete, em 1960.

SOBRE O TEATRO:
O MEU E O DOS OUTROS (1)

Eugène Ionesco

Assim que ouvimos falar de uma obra literária, plástica, musical, queremos, naturalmente, ter um conhecimento mais preciso e saber o que está sendo dito sobre o assunto. Pedimos ao autor para nos falar do que pensa sobre sua obra. Depois que a obra foi exposta, representada ou editada, pode-se saber o que pensam os críticos sobre ela. Precipitamo-nos então para saber o que eles escreveram, depois voltamos ao autor para ele dizer o que pensa daquilo que acharam sobre sua obra e sobre ele próprio. Fatalmente e com muita frequência há contradições entre as declarações desse último e os julgamentos dos críticos, e aí vamos procurar alguns deles para lhes pedir para dizer o que acham do pensamento do autor. E assim por diante; se é a favor ou contra, sábios conceitos lá estarão para afirmar que a obra vem confirmar tal teoria, tal filosofia ou que ela tende mais a se opor, o que faz com que se seja a favor ou contra a obra, ou contra ou a favor segundo o que somos se aderimos ou não à teoria de que trata... ou que não trata pois algumas pessoas podem pretender que, de acordo com o que se diz, parecerá defender mais essa teoria do que aquela.

No tumulto do debate não se ouve mais a voz da obra; no decorrer das variedades de opiniões, é sempre a obra que se perde de vista. Parece que não será mais útil consultar a obra, pois foi formada uma opinião sobre ela a partir dos pontos de vista de outros, e se por acaso, assim mesmo, a julgamos, é fruto de opiniões formadas as quais adotamos.

Talvez uma obra seja mesmo aquilo que pensamos sobre ela. Mas valeria muito mais julgarmos ela em si do que através dos outros, sem levar em conta as críticas, os conselhos, encorajamentos que se prodigalizam a seu respeito.

Recebo visitas de pessoas interessadas pelo meu teatro, ou pelos rumores que ele suscita. Outro dia, recebi três jovens intelectuais, inteligentes e bem informados que também queriam saber o que eu pensava sobre minhas próprias peças. Eles estavam bem informados sobre tudo o que havia sido dito, de bem e de mal; o primeiro concordava com as críticas favoráveis, o segundo me fez entender amavelmente que concordava com meus opositores, o terceiro, enfim, não estava nem de um lado, nem de outro, tentava conciliá-los com toda lucidez e objetividade. No decorrer da conversa, me dei conta que meus três visitantes conheciam pouco, pela leitura ou espetáculo, minhas peças. Discutiam então em volta da coisa, indiferentes a ela mesmo, o que, sob seus pontos de vista, era completamente normal, pois não é a coisa em si que importa mas unicamente suas repercussões coletivas. É uma idéia que pode ser defendida, ainda que se possa notar que não é tão rara quanto as repercussões do público, sejam elas falsas ou dirigidas, visível ou sutilmente. Um dos atuais mestres do pensamento não declarou — aliás desastrosamente, que era preciso “mistificar para desmistificar”, segundo a palavra corrente? A partir de que momento a desmistificação sucede a esta mistificação honesta, de boa fé? E o desmistificador não é ele próprio mistificado? Quem pode dizer qual é o juiz qualificado para isso? É preciso estar muito seguro de si para pretender poder conduzir as pessoas ao caminho do bem e da verdade e ainda mais seguro de si para pretender saber qual é este caminho, este bem, esta verdade, sendo ela relativa e histórica. Há atualmente dogmas, pensadores dogmáticos; esses dogmatismos ou essas doutrinas não seriam armaduras das subjetividades?

Não afirmarei que hoje em dia não se pensa. Mas pensa-se sobre o que alguns senhores nos dão para pensar, pensa-se naquilo que eles pensam, se é que não se pensa exatamente como eles, repetindo ou parafraseando. Em todo caso, pode-se observar que três ou quatro pensadores têm a iniciativa do pensamento e escolhem suas armas, seu terreno; e milhares de outros pensadores acreditando pensar, debatem-se nas redes do pensamento de três outros, prisioneiros dos termos do

(1) Conferência pronunciada na Sorbonne em março de 1960 no painel “Maison des lettres”.

assunto que lhes impõem. O problema imposto pode ter sua importância. Há também outras questões, outros aspectos da realidade, do mundo; e o melhor que se pode dizer dos mestres do pensamento é que eles nos encerram sem seus subjetivismos doutorais ou menos doutorais que nos escondem, como uma cortina, a inumerável variedade de perspectivas possíveis do espírito. Mas pensar por você mesmo, descobrir sozinho os problemas é uma coisa bem difícil. É muito mais cômodo alimentar-se com alimentos pré-digeridos. Somos ou fomos alunos deste ou daquele professor. Este não só nos instruiu como nos influenciou, na sua maneira de ver, sua doutrina, sua verdade subjetiva. Em uma palavra, ele nos "formou". Foi o acaso que nos formou: pois se o mesmo acaso nos tivesse inscrito numa outra escola, um outro professor nos tivesse moldado intelectualmente à sua imagem, pensaríamos sem dúvida de maneira diferente. Não se trata certamente de rejeitar os dados que nos são apresentados e desprezar as opções, as fórmulas, as soluções dos outros: isso não seria mesmo possível; mas devemos repensar tudo o que queremos que pensemos, os termos que nos são colocados, devemos esforçar-nos para ver o que há de subjetivo, de particular naquilo que é apresentado como objetivo ou geral; trata-se de confiar e submeter nossos próprios examinadores a nosso livre-exame e de só adotar ou não os seus pontos de vista depois de feito este trabalho. Creio que é preferível pensar erradamente, estreitamente, como podemos, que repetir os *slogans* inferiores, médios ou superiores que correm pelas ruas. Um homem, mesmo sendo tolo, vale mais que um burro inteligente e sábio. Minhas pequenas descobertas e minhas vulgaridades têm em princípio mais valor, contêm mais verdades para mim assim como não tem significação alguma para um papagaio os brilhantes ou sutis aforismos que ele só faz repetir. Os jovens, principalmente, são objeto de solicitações de todos os tipos, e de grande quantidade de pessoas. Os políticos querem ganhar adeptos, os mestres do pensamento estão em busca de discípulos: um mestre do pensamento pregando no deserto, seria muito ridículo; querem agir sobre os outros, possuí-los, querem ser seguidos, querem forçar os outros a segui-los nesse caso, em vez de impor suas idéias ou suas paixões, sua personalidade, é a personalidade dos outros que um bom professor deveria tentar ajudar a desenvolver. E, eu sei, o quanto é difícil de se perceber em que medida a ideologia de um ideólogo

é ou não a expressão de um desejo de afirmação própria, de uma vontade de poder pessoal; é por isso mesmo que é preciso estar bem vigilante.

Pergunto-me se tudo que acabei de dizer não foge ao assunto de minha palestra. É o que veremos. Não vim aqui para ensinar nada; se bem que se possa responder afirmando que não dar lição é ainda dar lição. Nesse caso, tanto pior, é a única lição que eu poderia me permitir a dar; mas mais do que uma lição é uma defesa, um apelo amigável à vigilância e eu aceito que ela possa se voltar contra mim. Essa conversa não deveria se intitular "conceitos sobre o meu teatro", seria mais, "conceitos sobre as opiniões dos outros sobre o meu teatro".

Os senhores querem que os obedeçamos. Eles não gostam que a gente seja o que somos, eles gostariam que fôssemos o que lhes causa prazer. Eles querem que a gente faça o jogo deles, que nos conformemos com sua política, que sejamos seu instrumento. E se não for assim, eles bem que gostariam de nos suprimir, a menos que consigam demonstrar que somos o que eles querem que a gente seja, mesmo que não o sejamos.

Quem são, para um autor teatral, para mim, por exemplo, esses senhores? São os doutores eruditos e os menos eruditos, tanto quanto os também nada eruditos. Isto é, esses críticos engajados ou enraivecidos, que não querem absolutamente admitir você como é: uns em nome de sua doutrina, outros por determinados hábitos mentais, outros ainda por seu temperamento, suas irritações, isto é, em nome de uma subjetividade mais simples e caprichosa. Mas tanto uns quanto outros são todos mais ou menos doutores, mesmo que não o sejam na verdade. É evidente que não se pode julgar alguém senão através de você mesmo e de seus princípios, ainda que seja preciso um esforço supremo, desejável para admitir o outro, de aceitá-lo como ele é. É a primeira regra de um liberalismo que, hoje, passou de moda, mesmo para os liberais.

Contudo, o problema não está exatamente aí, ou melhor, está também além dos sectarismos que limitam tanto a própria humanidade dos sectários quanto o horizonte da inteligência de todos nós, que eles se obstinam a obstruir ou reduzir. Trata-se de saber qual o crédito que podemos dar à incoerência da subjetividade desses críticos determinando as contradições passionais dentro de seus critérios ou de suas reações elementares e à con-

fusão dos diversos planos de apreciação. Tratar-se-á também, se bem que isso seja talvez menos importante, da extrema variedade de julgamentos, tão embaraçantes para um autor que gostaria de ouvir a crítica, quanto para os espectadores, que gostariam de serem guiados na escolha dos espetáculos que desejam ver.

Não é esta variedade de opiniões que é constrangedor mesmo se me são desfavoráveis; pelo contrário, a uniformidade das aprovações seria por natureza inquietante. Jean Paulhan em seu *Pequeno prefácio a toda crítica* disse que “a reprovação dos críticos hoje em dia, serve mais a uma obra do que um elogio. Se o marquês de Sade, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont nos chegaram em seu surpreendente frescor, foi graças a alguma difamação ou difamações. A crítica violenta e malévola conserva melhor um autor que o álcool. E tudo se passa como se fôssemos bem mais sensíveis que a parte confessada da crítica, as explicações, floreios e o resto, a esta parte secreta (secreta, pode-se supor, por falta de provas) onde a crítica admite a princípio que um autor vale ser examinado, contestado, destruído...” e destruído principalmente. Claro que, o que um autor acha desagradável é que não se quer ouvi-lo atentamente antes de tomar partido, assim como a desonestidade dessas posições: a mínima coisa que se poderia esperar da parte dos críticos seria uma objetividade na subjetividade, isto é, a boa fé.

Na Inglaterra, dois ou três críticos dramáticos que estão na moda dão o tom. São críticos mais esclarecidos, os mais competentes e os mais ouvidos pelos que gostam de teatro e pelos intelectuais. Eles são, para o público um pouco superior, os guias do teatro. Um deles tem formação artística e literária. Ele tem o senso da literatura, o que é algo cada vez mais raro hoje em dia, é livre e aberto, admite a pluralidade das tendências. O outro crítico, almofadinha marxista, é mais jovem, de formação ligeiramente mais filosófica, antigo aluno de Oxford, mais preocupado com as ideologias, muito atento às modas intelectuais. Tanto um quanto o outro me deram, em Londres, a honra de se ocupar com meu teatro e de divulgá-lo, desde a representação, em inglês de minhas peças, “As Cadeiras” por exemplo.

Algum tempo depois da aparição de um artigo muito elogioso do mais jovem sobre a peça, encontro-o em casa de um amigo. Agradeço-lhe, conversamos e ele me declara, de repente, que eu poderia ser, se quisesse, o

maior autor de teatro contemporâneo: “É o que mais quero”, disse-lhe, calorosamente, “dê-me a receita.”

“É bem simples”, ele me respondeu, “as pessoas esperam que você nos mande uma mensagem. No momento suas peças não dão a mensagem que esperamos de você. Seja brechtiano e marxista!” Respondi que esta mensagem já tinha sido dada, que ela já foi conhecida, adotada por uns, repudiada por outros, que de qualquer forma o problema foi colocado, que se eu tinha algo a dizer, não faria mais do que ser repetitivo e que não trazendo nada de novo não poderia certamente me tornar, como ele dizia “o maior autor do teatro contemporâneo”. O crítico ficou com ódio de mim. E o demonstrou. Na remontagem, alguns meses depois da mesma “As Cadeiras”, ele fez uma crítica bem longa, na qual ele esmerava-se em demonstrar que tinha se enganado da primeira vez elogiando, e que vendo a peça uma segunda vez, ele se deu conta que afinal ela não tinha sido feliz. Mais ou menos a mesma coisa me aconteceu em Paris, com um jovem crítico menos erudito que dogmático. Esse crítico me perguntou se eu estava de acordo com o que ele havia dito sobre algumas das minhas primeiras peças, as quais ele considerava serem críticas da pequena burguesia. Respondi-lhe que só estava de acordo com uma parte de suas afirmações. Na verdade tratava-se talvez de uma crítica à pequena burguesia mas não da pequena burguesia na qual ele pensava; não era uma classe ligada a esta ou aquela sociedade pois o pequeno burguês era para mim um ser que se encontra em todas as sociedades, ditas revolucionárias ou reacionárias; o pequeno burguês, para mim, nada mais é do que o homem dos *slogans*, aquele que não pensa mais por ele mesmo, que repete as verdades pré-fabricadas e por isso mortas, verdades que outras pessoas lhe impuseram. Em resumo, o pequeno burguês é o homem dirigido. Achei mesmo que esse jovem crítico, antiburguês podia ser um pequeno burguês. De um dia para o outro, os artigos desse crítico sobre as mesmas peças passaram a ser desfavoráveis, e no entanto eu não tinha modificado nenhuma fala dos textos em questão. Eu tinha somente me recusado a admitir, em todos os pontos, a sua interpretação; eu tinha me recusado a entrar no seu jogo. Esse mesmo crítico tinha feito, sobre meu teatro e sobre o de um colega, um grande artigo em um grande jornal, ilustrado, — que artigo! — com duas fotos nossas bem no meio da página. O que esses dois dramaturgos, dizia ele, escreveram até agora:

é muito bom, muito útil; eles “destruíram” uma certa linguagem, agora eles devem reconstruir, ele criticaram, negaram, de agora em diante, eles devem afirmar. Afir-mar o quê? O que o crítico erudito queria era que afir-mássemos algo. Não segui o trajeto que esse doutor que-ria me traçar. O outro autor o seguiu: todos os elogios o acompanharam nesse caminho florido, eu, fui exco-mungado, atirei raios sobre minha cabeça, de acordo com ele e seus amigos, pois para eles só uma espécie de teatro é admissível, a coexistência é uma palavra que não compreendem.

Se eu fosse esperto poderia pelo menos, aceitando verbalmente sua interpretação de minhas primeiras peças, salvá-las a seus olhos. Certos autores adoram ser apre-ciados por todo mundo, mesmo sendo erroneamente in-terpretados. Minha falta de diplomacia fez com que essas primeiras peças também se tornassem suspeitas para al-guns críticos. Na verdade elas foram invalidadas por efei-to retroativo: isso nos faz duvidar terrivelmente não só da objetividade desses críticos mas também, e sobretudo, questiona-se a possibilidade de toda crítica dar, sobre uma mesma obra, duas opiniões contraditórias de uma vez, ou quase.

E isso é tão mais irritante, ou angustiante, quando o crítico é suficientemente astucioso, que tanto um julga-mento quanto outro parece igualmente abarcar a obra, parece explicá-la perfeitamente, e satisfazer o espírito da-quele que lê essa crítica. Espíritos eminentes se pergun-taram antes de mim se a crítica era possível. Poderíamos também nos questionar sobre a validade de toda ideo-logia. Do momento que se pode afirmar indiferentemen-te, de acordo com um ou outro critério ideológico, sobre uma obra de arte, um acontecimento, um sistema político ou econômico, a história, a condição humana, se é isso ou aquilo, do momento que várias interpretações, sem contradições internas maiores parecem explicar e inte-grar os fatos em seu sistema, e todas parecem explicá-las, do momento que se pode fazer e sempre se faz, se quisermos, com que esses fatos históricos confirmem, que levem água a este moinho ideológico, mas também a outro, isso pode provar que nenhuma ideologia é cons-trangedora, que ela não é mais que uma visão do espí-rito, uma escolha pessoal, que ela não é uma verdade objetiva. Resta a ciência. E resta a criação artística que, na medida que é construção, universo autônomo, monu-mento, torna-se uma realidade objetiva, mesmo se, é claro, ela for subjetivamente interpretada. Voltando ao

assunto, quero dizer, aos nossos críticos, citarei um outro caso de incoerência de um de meus juízes literários. Trata-se de um acadêmico, o protótipo do homem de letras, humanista e impressionista. Evidentemente um impressionista de direita demais pois pretende se sub-meter a critérios ideológicos estabelecidos. A incoerência do crítico dramático em questão era muito séria para não ser chocante. Seu impressionismo, ou melhor, suas impressões eram facilmente previsíveis pois ele só critica-va uma categoria de obras que sabia-se pertencer a um estilo ao qual ele estava habituado: peças clássicas; ou ditas “de boulevard”, ou mesmo peças com texto dife-rente, mas já consagradas. Uma obra que não parecesse com os modelos que ele já conhecia, uma peça, fosse boa ou má aos olhos dos críticos mais jovens ou mais afoitos, lhe era incompreensível, ele não a compreendia. Sobre a minha primeira peça “A Cantora Careca”, ele dizia, há muitos anos atrás, quando ela apareceu, “que ela merecia simplesmente indiferença. Mais tarde, depois de ter visto a representação de uma outra peça “As Cadei-ras”, no Studio dos Champs-Élysées, ele escreveu que ela lhe lembrava, um pouco pior, bem entendido, um conto de Anatole France, mas sem fantasia, sem inven-tiva, sem espírito. Terminava seu artigo dizendo que ele não sabia como essa peça tão sem vida tinha sido escrita pelo mesmo autor “cheio de fantasia e de humor da “A Cantora Careca”. A cada uma de minhas peças que eram representadas, ele sentia saudade do maravilhoso autor da peça anterior. Ano passado, montaram, no Tea-tro Récamier, minha peça “Tueurs sans gages”. Ele nos fez uma crítica violenta, longa, grave, motivada, dizendo que a peça era antiteatral, inaudível, ilegível, incom-preensível. Terminava sua reportagem declarando que não podia ser acusado de tomar partido pois tinha ado-rado e defendido “A Cantora Careca”, “A Lição”, “As Cadeiras”, quando das suas apresentações. Ele tinha, é verdade, escrito uma crítica mais favorável, em 1953, de “Victimes du devoir”. Remontamos essa peça, com Jac-ques Mauclair, três semanas depois da estréia de “Tueurs sans gages”. Desta vez, estávamos certos de ter uma boa crítica para “Victimes du devoir”, pois nosso aca-dêmico só precisava referir-se ao que já havia escrito: decepção! O crítico não podia admitir o que tinha escri-to. Voluntariamente ou não, ele encontrou um subter-fúgio para justificar seu artigo: “Os atores criaram de-mais, disse ele, representaram pior do que os que haviam criado, há quatro anos atrás, o mesmo espetáculo. No

entanto na reapresentação eram os mesmos atores da primeira montagem, o mesmo diretor.

Foi esse mesmo acadêmico que na época da primeira peça de Pirandello na França, logo após a primeira guerra, declarou a propósito desse autor: "é um mistificador do qual nunca mais se falará." Porém a sinceridade do nosso crítico dificilmente pode ser colocada em dúvida pois ele afirmava candidamente, a um jornalista: "Nunca me engano". Escreveu algo parecido também sobre "As cadeiras": "Não vale nada, são apenas discussões", o que não o impediu em seguida, por ocasião de um outro espetáculo de afirmar que o último era detestável e que isso muito o surpreendeu pois havia "adorado" "As cadeiras".

Mas habituo-me cada vez mais a isso, a ponto de achar que deve ser a regra, ver-me "arrastado na lama" em nova peça pelos admiradores inesperados das peças antigas, em nome de peças que eles esqueceram terem igualmente "arrastado na lama".

Se um autor ingênuo o bastante, nutrir ainda a esperança de ter amigos prontos para o censurar e receber críticas nas quais ele possa aproveitar para ser esclarecido sobre seu próprio trabalho, e se ele fosse o autor da peça "O Rinoceronte", seu espírito se encheria de confusão e desespero, tanto pelos comentários sobre o conteúdo da peça, inteiramente diferentes e opostos, como pelas opiniões sobre seu valor dramático e sua construção, sobre sua significação, sua determinação, sobre a direção, sobre a identificação possível entre o autor e o personagem principal da peça. Enfim, alguns reclamaram do autor ter feito um teatro engajado e de dar uma "mensagem", ao passo que outros elogiaram pelas mesmas razões, ao mesmo tempo que outros concluíram que não havia mensagem, o que era bom, segundo uns, e ruim segundo outros!

Para um jovem crítico de uma nova revista teatral, meu texto não vale nada; ele seria uma verdadeira abdicação de minha parte: felizmente, a excelente direção de Jean Louis Barrault e a atuação dos atores tornaram o espetáculo, bem ou mal, num êxito, salvando-o; para um outro, a peça poderia ter uma animação considerável e uma grande força; infelizmente esta foi diminuída pelo diretor — que reduziu o valor da obra; para uma crítica muito conhecida, a peça teria um rigor, um vigor, um desenvolvimento sem restrições, era de uma construção perfeita, de uma execução clássica, "uma obra-prima"; disse outro: "está bem longe de ser uma

obra-prima" (como se cada obra só pudesse ser uma obra-prima ou nada). Disse ainda outro, ele — isto é — "Eu" — ignorava a técnica do diálogo, os meandros por onde a ação dramática pode lentamente ser levada... as alternâncias de ritmos, o emprego das pausas etc. Críticos do interior ou correspondentes parisienses de jornais de Marrocos ou da Algéria são mais categóricos, os mais precisos: "é uma vergonha", dizem eles. "Apresentar este maçante, estúpido e sem nenhuma significação, esta lamentável "pantomima" que nos faz bocejar e que é indigna do teatro francês e de um grupo como o de Jean Louis Barrault", etc... Dou também a opinião de um contribuinte que é, sem dúvida, a de muitos outros, e que nas primeiras representações da peça recomendava a seu vizinho e que depois escrevia: "É triste quando se pensa que é um teatro subvencionado pelo Estado, que é com nosso dinheiro que se faz isso, que pagamos imposto para isso."

Para certos críticos que fazem objeções moderadas, a primeira parte da peça é boa: "o delírio verbal tão caro a Ionesco, sua concisão temporal, a análise feroz do mecanismo dos lugares comuns valem realmente só até a primeira parte do espetáculo mas de resto "não podemos esconder que há longos momentos prolixos e fatigantes mas a direção dessa primeira parte é excelente pois é divertida e movimentada". Para um outro crítico que é um filósofo, pelo contrário, o primeiro ato lhe pareceu ser um amontoado de tolices se bem que uma direção e uma interpretação de 1ª ordem, disse ele, o divertiu muito. "Mas a partir da metade do segundo ato, se produziu em mim — e certamente para outros — uma espécie de fenômeno mágico. É como se eu tivesse bruscamente passado para o outro lado da cortina, como se o que tinha sido até então apenas um espetáculo absurdo tivesse de repente interiorizado e tomado um sentido e um valor inegáveis; e a partir daí, até o final, eu fiquei continuamente tomado e mesmo cativado... Penso que é um espetáculo que não se deve perder. Mas naturalmente, é bom estar preparado para se sentir um pouco confuso ou mesmo irritado na primeira parte... Em todo caso, teatralmente, há ali um achado surpreendente na qual uma direção extraordinariamente criativa, contribui, de maneira bastante eficaz...". Esta não é a opinião de um outro crítico, filósofo também, que favorável ao conjunto da peça achou que "a interpretação do Odeon é brilhante mas nem o espaço desse grande teatro, nem a apresentação combi-

nam com essa peça. Um primeiro ato longo, cenários muito complicados, uma música pesadamente concreta, dão aspecto de uma "grande máquina" a esta peça... cuja profundidade seria muito mais sensível se a altura e a largura fossem menos imponentes". Não é a opinião de um outro, que concluiu: "Todos se perguntavam se o Ionesco dos pequenos teatros se encontraria nas dimensões do "Théâtre de France". Pelo que se sabe, o autor não mudou, não procurou adaptar-se às novas condições e a um novo público, ele simplesmente dá provas que domina o seu trabalho de autor dramático. Seu acesso aos "Subvencionados", foi uma escalada triunfal..." No entanto um jornalista disse: "Qual a razão de se transformar uma curta e charmosa novidade de Ionesco em uma farsa longa com pretensões filosóficas... Parece que o autor quis encontrar o insólito da banalidade e caiu na banalidade do insólito... Esta peça, cuja idéia poderia ser divertida... não é senão pretexto aborrecido, mal merecendo os quarenta minutos de espetáculo; nos é apresentado um rinoceronte desdentado..." Outro assegura: "a filosofia da peça é curta... como em todas as outras peças desse autor", e um outro que afirma que "o cunho filosófico da peça é considerável, sendo assim, temos uma obra importante". Um crítico que nunca me elogiou e que me tratou até hoje de misticador, insignificante e bobo, alienado e outras gracinhas, constata que com efeito, desta vez "O Rinoceronte" é "o estudo clínico do conformismo, da contaminação" e que "a obra mostra como nascem os movimentos, como um fanatismo vence aos poucos, como, pelo consentimento unânime, se formam as ditaduras, como os homens participam da fundação dos regimes que os destruirão" (e eu próprio fiquei tentado a pensar que a "significação desta farsa" fosse essa mesma que ele diz): no entanto a crítica não aprovou este teatro pois não há "nenhuma virtude material em tal jogo ideológico e puramente demonstrativo... nenhuma vida, nenhuma alma, é, repete ele, uma simples observação médica e social, um trabalho cerebral e maçante, o que não combina com o sentimento do filósofo citado antes, que ao contrário não foi tomado nem mesmo cativado pela peça e que compreende muito bem que "O Rinoceronte" tenha tido na Alemanha "um sucesso estrondoso". Para a Alemanha talvez não seja surpreendente mas na França o que decepciona em seu teatro, observa um professor, "é a enorme inventiva dessas peças tão pouco francesas como as de Beckett, Adamov, Ionesco,

metafísicas de intenção, cuja metafísica consiste apenas em uma paródia de vida e que a encenam nos palcos aos moldes de "marionetes" pois — com efeito — apóia um jornalista: "Este teatro aparentemente divertido e brinçalhão cai em um decepcionante conformismo, tese de toda a peça — e é apenas, no entender de outro jornalista: "um simbolismo tão pueril quanto ultrapassado." Além disso, o defeito da peça, diz outro, "está na total ausência de criatividade; é monótona: se prolonga", se bem que ainda um outro afirme: "o autor, partindo de um dado gratuito, lança-se na sátira com uma liberdade soberba, uma verve que se encanta de seus próprios achados. Esta verve que não cessará de se renovar ao longo dos dois primeiros atos da peça, se fortifica à medida que a intriga se desenvolve". Dizem por outro lado: "este autor só é bom nos teatros pequenos, "O Rinoceronte" é uma pretensão de epopéia", mas podemos ler em uma outra publicação "a importância das obras desse autor foi exagerada consideravelmente, ele não nos trouxe grande coisa; Allais, Jarry e outros foram muito mais longe, em suma, a contribuição que Ionesco trouxe ao teatro é das mais modestas, é preciso reduzi-la às suas dimensões". O que não é a opinião de um historiador literário que constata: "a ascensão de Ionesco deverá durar dez anos. É bem pouco, se sonhamos com a amplidão da revolução ideológica e técnica cujo teatro é o veículo, e no espaço imenso que separa o incrédulo estupor de seus primeiros espectadores e a consagração que constitui seu sucesso atual no Odéon. Em 1950, seu primeiro diretor, Nicolas Bataille teve dificuldade para encontrar o estilo certo, meio cômico, meio sério que conviria à "Cantora Careca". O público e a crítica foram no conjunto, lentos em compreender o sentido desse teatro", o que, como acabamos de ver pela citação anterior, é ainda perfeitamente constatado. E assim por diante. Confesso que a atenção que querem me dar, bem ou mal me honra, me exaspera em meus momentos de fraqueza, me confunde, me inquieta e às vezes fico tentado a acreditar que o último artigo com que me consagraram é o único justo: se bem que eu corra, depois de lê-lo, para um artigo anterior exprimindo uma atitude oposta, para que eu não caia nem na fatuidade e na autoconfiança excessiva, nem na depressão e no desencorajamento, sendo a crítica para mim o antídoto de outras, o que me permite seguir meu caminho, no equilíbrio que me dão os impulsos contrários; e que, dessa maneira neutralizam-se me servindo: pois

qual é o serviço que elas podem me prestar? De anular-se para não me prejudicar.

Não gostaria de deixar de assinalar uma espécie de reverso da medalha, provisória, não duvido, que aconteceu com alguns críticos: por ocasião da representação de "O Rinoceronte": "Até que enfim"! Depois de esperarmos anos, chegou o dia, em que Ionesco, renunciando a seus jogos estéreis, se tornaria um autor digno de um clássico: finalmente ele se levantou. Desta vez, não há erro possível: Ionesco escreve em francês. E seu "O Rinoceronte" é uma obra tão grande que podemos compreender sua significação"! Esta não é a opinião de um outro: "Compreendo porque "O Rinoceronte" teve tal repercussão na Alemanha: porque é uma peça essencialmente germânica". Ou então: "Enfim, pela primeira vez fui conquistado por uma obra desse autor." Embora para outros seja a abominação das abominações: "A Lição" tornou-se um ruim Labiche; "Amédée" um inexpressivo Bernstein; "um entusiasta das catacumbas tem o direito de lamentar que depois de ter genialmente descoberto o insólito da banalidade, Ionesco tenha caído no simbolismo que execrava".

"Mal escrita e mal interpretada, esta peça não é digna de Ionesco... Pois Ionesco em vez de continuar neste caminho magnífico (que ele vinha seguindo até hoje), em vez de realizar o "Ionesco sólido que se sonhava, copiou a ele mesmo desfigurando seu genial polichinelo de antigamente". No entanto o "Ionesco sólido teria se realizado", acreditando-se em outro artigo onde está escrito textualmente: "Esta peça é uma fábula, um mito, ao mesmo tempo Panurge e Prometeu". Foi "As Cadeiras".

Não sei se ganhei ou não a batalha mas constato que no campo de batalha dos críticos, a confusão é incompreensível.

Um tema sobressai sem dúvida em "O Rinoceronte": o da reprovação ao conformismo, pois a maioria da crítica o cita. Nela as reações podem ser agrupadas mais facilmente. Cada um acha que "os outros" são conformistas, mas ele não. Acusar alguém de ser conformista é acusá-lo de falta de inteligência ou de personalidade, isso não se faz; é a fraqueza da armadura de cada um, pois cada indivíduo se pergunta se não é um tolo e tem medo de sê-lo.

Quando assistimos então a um espetáculo onde "parece que o conformismo é denunciado, nos sentimos desconcertados, ou envergonhados, ou ao contrário, en-

corajados, aprovados, numa atitude que temos e que julgamos nós mesmos não-conformistas: alguns dias depois da estréia de "O Rinoceronte" um crítico de arte tradicionalista ou razoavelmente moderno escreveu num jornal, um grande artigo contra "O Rinoceronte" que, no seu entender, "são pinturas não figurativas e os amadores da artes abstrata, que invadem a pintura atual e não gostariam nunca dessa pintura, resistirão à *rinoceronte*". "Os Rinocerontes", para um crítico dramático conhecido da grande imprensa burguesa, são os autores e os partidários do teatro de vanguarda (ou ditos de vanguarda) que ele, pessoalmente, mesmo sendo o único, não aceitará nunca.

A acusação parte daqueles que se sentiram tocados e suas reações são infantis: "O Rinoceronte", explica um crítico eminente não burguês para combinar com o crítico burguês: "Os Rinocerontes" são os ionesquianos."

A contra-acusação torna-se clara com antecipação e escrevem: "Não desisto! grita o herói de "O Rinoceronte" face às tentações do conformismo; para seu herói é, infelizmente, coisa resolvida. Ou então, um outro: "Assim que o não-conformismo começa a ser aprovado pela massa dos conformistas, ele se revela tal como é, um conformismo que se dissimulava..." pois, é evidente que "esse teatro é um teatro que tranqüiliza, confortável, um teatro que não atinge ninguém. Julguem-no..." Mas então, porque toda essa confusão? Julguemo-lo com efeito. E o mesmo crítico continua: "Por que os homens são levados, em diferentes casos, a escolher a condição de rinoceronte?... e se for da vida medíocre, confinada, que os homens querem fugir, tornando-se rinocerontes? E se certos totalitarismos oferecem um humanismo... mais vivificante?" Com efeito, é talvez o que o meu herói queria dizer: "O nazismo era bem um desses totalitarismos vivificantes, muito vivificante mesmo e muito destruidor."

Constatando minha presença no palco do Odéon, teatro subvencionado, algumas pessoas, de boa índole consideraram isso como uma brincadeira da parte de um autor "não-conformista"; outros, mais rancorosos, consideraram isso uma falta grave a ponto de invalidar toda a minha obra. Sublinho, de passagem, que ninguém nunca considerou que pelo fato de montar espetáculos no Palais de Chaillot também subvencionado, diante de ministros que assistiam às estréias os quais Jean Vilar vinha cumprimentar, na frente de todos — diminuísse a in-

tenção estética teatral desse grande diretor. Ninguém diz que Roger Planchon e o autor que ele encena no Odéon é ou não conformista e nem por isso suas montagens são desvalorizadas. Dois pesos, duas medidas. Talvez eu não traga a mesma mensagem (pois me acusam ou me elogiam por isso), mas pelo que vemos, mesmo a própria crítica (a que diz que eu trago uma mensagem, pois há uma outra que acha que eu não trago mensagem ideológica nenhuma) não sabe de qual mensagem se trata.

Não cabe a mim dizer: os críticos é que devem saber, cabe a eles serem penetrantes.

O público popular antigamente esperava à saída do espetáculo o ator que representava o papel de intrigante para lynchá-lo. Hoje, é o autor que as críticas identificam grosseiramente a seus personagens.

Confunde-se também o que pensa o autor de sua obra, com a obra em si. Um crítico inglês concluiu que Arthur Miller era um grande autor porque o que Miller dizia de seu próprio teatro era interessante: mas o sucesso artístico não era nem mesmo questionado, como se fosse completamente secundário o fato de Miller ter escrito peças ou não, ainda menos que elas fossem boas ou más.

Um professor, por sua vez, me acusou amavelmente de ficar num plano de princípios de um niilismo terrorista o qual defendo com uma força de uma causa melhor. Mas diz ele: meu teatro não seria tão forte se fosse vazio. Então, por que ele me ataca?

O homem só é solitário e angustiado em certas épocas, a nossa, por exemplo, onde há, diz ele, uma cristalização da sociedade em dois grupos pelo menos. Mas o personagem de Hamlet não exprime a solidão, e a angústia e a essência de Richard II não é de completa solidão? Parece que a solidão e sobretudo a angústia caracterizam a condição fundamental do homem. E esse professor, que pensa que é uma revolução econômica e política que vai automaticamente resolver todos os problemas do homem é um utópico e menos inteligente que o meu papagaio.

Esse crítico me acusa de querer fugir do quadro social pois ele diz: "Todo homem vive numa certa civilização que a alimenta, mas, acrescenta ele, que não a explica totalmente."

Minhas peças nunca quiseram dizer outra coisa: que o homem não é só um animal social prisioneiro de seu tempo, mas que ele é também e sobretudo, em todos os

tempos, diferentes historicamente, em seus problemas, idêntico em sua essência. Assim, se dialogamos com Shakespeare, com Molière, com Sócrates, se os compreendemos, é por que eles são profundamente, em suas essências, como nós. Acho que o homem universal não é o de uma humanidade geral abstrata mas verdadeira, concreta; e o homem "em geral" é mais verdadeiro que o homem limitado à sua época, mutilado. Digo muitas vezes, que é fundamental na nossa solidão que nos reencontremos e que, quanto mais estou só, mais estou em comunhão com os outros, enquanto que na organização social, que é organização de funções, o homem nada mais é que sua função alienante.

Acrescentarei que a obra de arte tem valor pela força de sua ficção, pois ela é ficção antes de mais nada, uma construção imaginária. Apreendemo-la primeiro, é claro, por tudo que ela tem de atual, de moral, de ideológico, etc. . . mas isto é aprendê-la pelo que ela tem de menos essencial. Esta construção imaginária feita com as matérias tiradas do real é inútil? Para certas pessoas é. Mas por que a construção literária seria menos admissível que as construções pictóricas ou musicais? Porque essas últimas podem menos facilmente ser instrumento de propaganda; quando se faz propaganda, ou elas se descaracterizam ou revelam-se muito claramente como propaganda. Em literatura, a ambigüidade é mais fácil.

E se certas pessoas não gostam das construções da imaginação, mesmo assim elas ali estão, elas acontecem pois correspondem a uma exigência profunda do espírito.

Se a confusão é assim tão grande na avaliação de uma obra de arte, de uma peça de teatro, é que em suma ninguém sabe o que é exatamente uma obra literária, uma peça de teatro. Releia o "Pequeno prefácio a todo crítico", de Jean Paulhan: ele diz, infinitamente melhor que eu, quais são as diferentes formas de não o saber.

Resumindo, o que há de constrangedor nos julgamentos dos outros? Penso que o que me chateia principalmente, e o que continua a me chatear, é que não sou julgado sobre o assunto. Tenho a impressão de ter sido julgado não por críticos literários ou por críticos teatrais mas por moralistas. Entendo por moralistas, os teólogos fanáticos, dogmáticos, ideólogos de todas as espécies. Isso é, os que estão por fora do problema. Tenho a convicção absoluta que não é essa espécie de julgamento passional que, no final, levará vantagem. Constató

também que é hoje em dia, extremamente irritante. A subjetividade moralista dos contemporâneos, apreendida na tempestade das paixões de todas espécies, me parece não só irritante mas sobretudo cega e que cega. Para aquele que é pela subjetividade da posteridade, ela pode parecer também inaceitável, tanto que não se sabe mais como sair dela: contínuo, esperando que chegue o tempo da objetividade relativamente absoluta, se é que assim posso dizer, depois das tempestades.

Vou tentar explicar algumas coisas. Quando declaro, por exemplo, que uma obra de arte, uma peça de teatro em cartaz não tem que ser ideológica não quero dizer com isso que não seja necessário encontrar nelas idéias, opiniões. Creio simplesmente que não são opiniões exprimidas que contam. O que conta, é a carne e o sangue dessas idéias, sua incarnação, sua paixão, sua vida.

Uma obra de arte não pode fazer duplo emprego de uma ideologia pois, nesse caso, ela seria uma ideologia, não seria mais uma obra de arte, isto é, uma criação autônoma, universo independente vivendo sua própria vida segundo suas próprias leis. Quero dizer que uma obra teatral, por exemplo, tem seu próprio caminho, é ela mesma uma exploração, devendo chegar por seus próprios meios à descoberta de certas realidades, de certas evidências fundamentais, que se revelam por elas mesmas, ao longo desse pensamento criativo que é a escrita, evidências íntimas (o que não impede de juntar-se à dos outros, o que faz com que a solidão termine ou pode acabar por se identificar com a comunidade), evidências essas inesperadas no início, e que são surpreendentes para o próprio ator, muitas vezes e sobretudo para o próprio autor. Isso significa talvez que a imaginação é reveladora, que é carregada de múltiplas significações que o "realismo" estreito e cotidiano ou a ideologia limitativa não podem mais revelar: com efeito, impõem à obra nada mais que sua ilustração, ela não é mais uma criação em desenvolvimento, ação, surpresa: é conhecida antecipadamente. Obras realistas ou ideológicas só podem confirmar ou nos colocar em posições estreitamente pré-estabelecidas. Procura-se muito nas obras, a defesa e a ilustração, a demonstração do que já foi demonstrado, isto é, do que não era mais para ser demonstrado. O horizonte é fechado, é a prisão ou o deserto; quanto mais acontecimentos inesperados, mais é teatro. Se bem que adiante que o realismo, por exemplo, é falso ou irreal e

que só o imaginário é verdadeiro. Uma obra viva é então aquela que surpreende primeiro seu próprio autor, a que lhe escapa, que coloca o autor e espectadores confusos, de certa maneira em contradição com eles mesmos. De outra forma a obra criadora seria inútil, pois para que dar uma mensagem que já foi transmitida? Uma obra de arte é, para mim, a expressão de uma intuição original, não devendo quase nada aos outros; criando um mundo, inventando-o, o criador o descobre.

Um autor teatral, muito senhor de si, ou um poeta cuja criação não pretende ser mais do que a demonstração de algo, termina fazendo uma obra fechada nela mesmo, isolada de seus méritos profundos. Não é mais um poeta, é um robot. Desconfio profundamente do teatro chamado didático, pois o didatismo mata a arte... e também do ensinamento: a mesma lição sempre repisada é inútil! Ideologistas mais stalinistas que o próprio Stalin, autores teatrais, às vezes consideráveis, querem absolutamente salvar o mundo ou educá-lo. Mas sabemos muito bem que quando as religiões falam de salvar a alma é sobretudo no inferno que elas pensam, para onde deverão ir as almas rebeldes sem salvação; sabemos igualmente que quando se fala de educação, chega-se rapidamente na reeducação e todos nós sabemos o que isso quer dizer. Educadores e reeducadores, propagandistas de todas as crenças, teólogos e políticos acabam por constituir forças opressoras às quais o artista deve combater. Sempre afirmo que dois perigos ameaçam a vida espiritual e o teatro em particular: a esclerose mental burguesa de um lado, as tiranias dos regimes e direções políticas de outro, isto é, burgueses por todos os lados. Entendo por espírito burguês, o conformismo de alto, de baixo, de esquerda, de direita, tanto o irrealismo burguês quanto o irrealismo socialista, os sistemas convencionais congelados. Muitas vezes, os piores burgueses são os burgueses anti-burgueses. Pergunto-me se a arte não poderia ser essa liberação, o reaprendizado de uma liberdade de espírito ao qual estamos desabitoados, que esquecemos, mas cuja ausência faz sofrer tanto aqueles que se acreditam livres sem o ser (os preconceitos os impedem), quanto aos que pensam não o ser ou não poder sê-lo. Creio poder pensar que um teatro de vanguarda seria justamente aquele teatro que pode contribuir para a redescoberta da liberdade. Devo logo dizer que a liberdade artística não é de maneira nenhuma desconhecer as leis e as normas. A liberdade de imaginação não é uma fuga para o irreal, não é uma evasão, ela é audácia, invenção. Os caminhos

da imaginação são inúmeros, as forças da invenção não têm limites. O contrário, o fato de ficarmos nos limites estreitos daquilo que se chama uma tese qualquer, do realismo socialista ou não, é que constitui justamente este beco sem saída. Este realismo já está dissecado, suas revelações estão decadentes, ele é uma academia e uma ostentação, uma prisão.

Agradecemos ao "Jornal do Brasil" pela cessão das fotos de Orlando Miranda (de Ari Gomes), Domingos Oliveira (de Antônio Batalha), Yan Michalski (de Marco Antônio Cavalcanti) e de Maria Claro Machado (de Evandro Teixeira). A foto de Rubens Corrêa também é creditada a Marco Antônio Cavalcanti.



(Extraído de *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962. Tradução de Carminha Lyra).

Capa dos C.T. N.º 2: Kalma Martinho em *O Macaco da Vizinha*, de J. M. Macedo, "O TABLADO".

MINHA INFÂNCIA QUERIDA (1)

Maria Clara Machado

A MORATÓRIA

Pai e Filha.

FILHA — Pai, o que é dívida externa?

PAI — É dívida externa, ora. O que a gente deve ao exterior.

FILHA — Ah...

PAI — O quê?

FILHA — E moratória o que é?

PAI — Moratória?

FILHA — É.

PAI — Ih! Me esqueci de desmarcar o dentista. (*Vai ao telefone.*) (*Liga*) Dr. Paiva? Sim, eu quero desmarcar minha hora de manhã. Sim, Eulálio Cruzes. Depois eu telefono. Obrigado. (*Pai volta a ler.*)

FILHA — Moratória é uma espécie de moradia especial?

PAI — O quê?

FILHA — Moratória: moradia obrigatória.

PAI — Que bobagem, menina. Moradia obrigatória. Que idéia!

FILHA — A gente diz moratória, moratória ou moratória?

PAI — O quê?

FILHA — Como é que se pronuncia mesmo?

PAI — Moratória, filha. Você precisa se aplicar mais, minha filha. Anda muito confusa. Você tem saído demais com suas amigas. Essa mania de patinação... Precisa ficar estudando mais, senão vai ficar ignorante. O estudo é importantíssimo! O futuro do país depende de vocês. (*O Pai já está andando de um lado para outro aflito.*) O futuro do país depende de vocês. Não quero ter em casa um bando de ignorantes que não sabem nada. Precisa estudar! Estudar! (*Silêncio. O Pai continua a andar de um lado para o outro.*)

FILHA — Mas papai, afinal o que é moratória?

PAI — Moratória? Moratória é moratória. E não me enche mais, está ouvindo?

FILHA — Pai, é preciso estudar, hem? Confessa! Você não sabe o que é moratória e fica dando bronca à toa.

PAI — Mais respeito, hem menina! Sei o que é moratória, é claro, mas não vou dizer. Você não merece. (*Sai furioso.*)

FILHA — Pobre velho. Bem ignorantezinho!

SEXO

Um menino e uma menina sentados num banco. A menina muito encaulada. O menino dá-lhe um beijo.

ELA — Oh!

ELE — O quê?

ELA — Você me beijou.

ELE — É. Beije.

ELA — E se tiver um filho?

ELE — Como?

ELA — Ora, você não me beijou?

ELE — E desde quando beijo dá filho?

ELA — Não dá?

ELE (*rindo malicioso*) — Não. (*Pausa.*) Outra coisa.

ELA — Que coisa?

ELE — Você não sabe?

ELA — Não.

ELE — Sua mãe não te ensinou?

ELA — Ué, bem, eu sei que para ter filho é preciso casar.

ELE — Conheço gente que não casou e teve filho.

ELA — Como?

ELE — Ué, claro!

ELA — Claro, por quê? Porque beijaram?

ELE — Você é boba, hem?

ELA — Não sou boba não.

ELE — É sim. Pensa que pra ter filho é só beijar.

ELA — E se amar também.

ELE — E a barriga?

ELA — Que barriga?

ELE — O filho fica dentro, ora.

ELA — Claro. Eu sei como as crianças nascem, tá ouvindo? E não me enche mais. Não quero mais namorar menino chato, menino que... que... (*Sai correndo.*)

AULA DE INGLES

PROFESSORA (*Entrando na classe*)
— Good morning, class.

CLASSE — Good morning.

ALUNA PUXA-SACO — Good morning dear teacher!

PROFESSORA — Muito bem, Lúcia.

LÚCIA — Excuse me teacher.

(1) Texto escrito especialmente para os alunos de Aracy Mourthé (11 a 13 anos) encenarem como peça de final de seu ano letivo (1983).

PROFESSORA — Sim, Lúcia, o que que há?

LÚCIA — Posso falar com a turma?

PROFESSORA — Sim.

LÚCIA — Quero convidar a todos para a minha festinha de aniversário que será domingo em minha casa às 5 horas. Aqui estão os convites. Cada menino deve levar uma coca grande ou guaraná. Cada menina, mamãe disse, para levar um prato fino de salgadinhos e um de docinhos.

3 — Eu não vou.

4 — Eu vou ao futebol.

LÚCIA — Vocês devem combinar, mamãe disse para não levarem o mesmo doce ou salgado.

2 — As festas na casa dela são chatíssimas.

9 — E além do rango a gente ainda tem que levar presente?

LÚCIA — Se quiser, ora.

6 — Eu vou levar.

1 — Eu não vou levar. Imagina! Levar doces e ainda o presente!

8 — E eu tou convidada para outra festa que não tem nada disso.

PROFESSORA — Children, please!

7 — O Haroldo vai?

LÚCIA — Que Haroldo?

7 — Não se faça de boba. Aquele seu vizinho lourinho.

LÚCIA — Não sei.

9 — Não sabe, ou não quer dizer?

LÚCIA — A conversa ainda não chegou na cozinha, está ouvindo?

9 — É o namorado dela mas a Sônia também gosta dele.

SÔNIA (*Que ouviu*) — Mentira, não gosto nada. Já tenho até namorado. Não se meta, está ouvindo?

9 — Ô Lúcia, outro dia eu vi a Sônia paquerando o Luís na sorveteria Alvorada.

11 — Mentira! É verdade?

10 — Te juro!

11 — Mas o Luís não é o namorado da Vânia?

10 — Não, ele tava namorando a Vera, mas parece que a Vera está curtindo o namorado da Clarinha!

PROFESSORA — Please, children! Attention!

LÚCIA — Olha aqui, ó Sônia. Se você quer o Haroldo pode ficar com ele. Ele é um bolha. Já era, ouviu? Depois, ele é um João Ninguém.

GISELA — João Ninguém é a vozinha. Ele é filho de general, tá sabendo?

LÚCIA — E daí?

GISELA — Gente boa, está ouvindo? E não vou a nenhuma festa de aniversário michuruca, de gentinha, como você.

PROFESSORA — Basta! Speak english, please... (*Silêncio.*)

GISELA — The window is open.

2 — I like you.

3 — How do you do?

LÚCIA (*furiosa*) — Não quero convidar mais ninguém! Devolvam os convites!

TODOS — *Thank you!*

FILHOS DE DESQUITADOS

1 — Meu pai é médico, e o seu?

2 — O meu trabalha no Banco, mas o marido de minha mãe também é médico.

3 — A mulher de meu pai é psicóloga, mas minha mãe não é nada,

agora, tem o marido dela que é psicólogo também.

4 — Que coincidência!

3 — Coincidência por quê?

4 — Ué, porque os dois são psicólogos.

3 — Isso é. (*Silêncio.*)

5 — Eu vou ser engenheiro.

6 — Eu também.

7 — Só porque o Luís disse que ia ser engenheiro você quis imitar.

6 — Mentira, eu desde pequeno quero ser engenheiro. Meu pai é.

8 — E sua mãe?

6 — É nada, ora. É mãe.

8 — Ela é casada com seu pai?

6 — Não, já era. Agora ela está namorando o dono de uma loja de coisas de pesca.

9 — Legal.

6 — Legal o quê?

9 — Você pode pedir uma prancha de surf.

8 — E prancha de surf é material de pesca?

9 — E de mar também.

10 — Pode ser de rio, de lagoa.

6 — Mas é tudo de pesca. Anzol, isca, nylon.

5 — Acho um horror matar os bichos.

6 — E ele mata, mata?

5 — Ué, quem pesca tá matando o peixe, ora.

6 — E você não come peixe?

5 — Como, mas não mato.

2 — Quando eu crescer vou ser especialista em ecologia.

9 — E ecologista dá dinheiro?

2 — Quem disse que eu estou pensando em dinheiro?

4 — Quero ser milionário. (Silêncio.)

VÁRIOS — Eu também. (Silêncio.)

7 — Também acho ecologia bacana. Não vou deixar arrancar nenhuma árvore da minha rua, nem da minha cidade e nem do meu país!

6 — Minha mãe disse que todo mundo devia plantar horta em casa.

9 — No apartamento?

8 — Na casa do novo marido da minha mãe tem jardim.

TODOS — Legal.

9 — Você mora com sua mãe?

6 — Não, moro com meu pai e a nova mulher dele, mas ela não gosta de jardim, ela é socióloga. (Entra o II.)

11 — O que que vocês estão falando?

3 — Na nova mulher do pai da Amélia.

11 — Não estou entendendo nada.

3 — Você é burra, hem? Então você não tem dois pais e duas mães?

11 — Eu não.

1 — Seu pai e sua mãe ainda estão casados?

(Todos olham espantados para ela.)

TODOS — Legal!

OS MENTIROsos

(2 meninos e várias meninas.)

1 — Eu não tenho medo de nada.

2 — Eu também, sou corajoso pra burro.

1 — Um dia, lá no sítio do meu avô eu vi uma cobra, peguei ela pelo rabo e matei.

2 — Eu tava na rua outro dia, apareceu um pivete que queria meu relógio, eu dei um soco nele — ele fugiu.

3 — Levou o relógio?

2 — Levou nada. Levou foi uma surra.

1 — No sítio do meu avô eu também matei um dia uma onça deste tamanho.

4 — Sozinho?

1 — Não, sozinho não, com meu pai. Eu lutei com ela. Depois meu pai deu um tiro e ela morreu.

2 — Um dia também no barco do meu tio estava o mar muito bravo e o barco virou. A gente nadou até uma ilha e vinha um tubarão e eu lutei com ele e enfiei a faca nele.

4 — Sozinho?

2 — Sozinho. Depois nadei.

(Silêncio.)

2 — Vocês querendo eu trago a pele do tubarão pra vocês verem.

1 — Um dia lá no Jardim Zoológico tinha um menino que caiu no fosso, o fosso de um bicho lá esquisito, eu então pulei, matei o bicho e salvei o menino.

5 — Bafo.

1 — É verdade. Meu pai vai me dar um revólver quando eu fizer 15 anos.

4 e 5 — Bafo.

1 — Pergunta pra ele!

2 — Eu vou entrar para o Exército e vou logo para a guerra lá na Guatemala. Quero ser General.

4 — Só se for general da banda.

1 — Não enche, Júlia.

2 — Eu tenho um tio que é da Aeronáutica. (Pausa.) Acho que eu vou ser pára-quedista.

3 — Eu vi na televisão um cara pular sem pára-quedas.

5 — Morreu?

2 — Morreu.

(Uma das meninas chama as outras e saem e conversam num canto e voltam.)

4 — Você tem medo de assombração?

1 — Eu não.

2 — Nem eu.

3 — E de alma de outro mundo?

1 — Um dia apareceu lá perto do cemitério, na fazenda do meu tio uma alma penada, todo mundo saiu gritando, mas eu fui até lá e falei com ela.

4 — E ela falou com você?

1 — Falou.

6 — Falou o quê?

1 — Falou, ora.

5 — Bafo.

3 — E como era essa alma?

1 — Uma alma.

4 — Tinha cara?

5 — Falou português?

1 — Claro, que mais ela podia falar?

3 — Ué, podia ser uma alma americana.

1 — Não enche!

2 — Um dia, na fazenda do meu avô apareceu uma alma penada gritando e pedindo socorro.

3 — Mas existe mesmo?

1 — Claro que existe.

4 — Morro de medo.

AS OUTRAS — Eu também.

1 — Mulherzinhas! Medo de quê?

6 — De alma, ora.

(Três meninas saem.)

2 — Pois eu não tenho medo de nada!!!

(De repente a luz se apaga.)

1 — Ih, apagou a luz.

1 — Deve ser o fuzil.

(Todas as outras meninas saem disfarçadamente. Ficam só os dois meninos.)

1 — Ei, cadê todo mundo?

2 — Sumiram.

1 — Vamos embora.

(Fazem que vão até uma porta.)

1 — Está fechada.

2 — Sujeira.

(Do outro lado da cena aparece um fantasma gemendo — Uuuuu!!)

1 — O que é aquilo?!

2 — Um fantasma!

1 — Besteira.

ALMA — Socorro! Socorro!

1 — Epa, não estou gostando.

ALMA (se aproximando) — Quero te levar para o outro mundo!

1 e 2 — Não!

ALMA — Venham... Venham...

1 e 2 — Mamãe, mamãe socorro! Socorro!

(Correm para todos os lados. A luz se acende e aparecem todos os colegas às gargalhadas.)

A PUXA-SACO

(Alunos sentados em bancos. Entra a Diretora e a Professora. Todos se levantam.)

PROFESSORA — Queridas alunas. Estamos aqui hoje para comemorar mais um ano de nossa querida diretora, Dona Eremildes. Esta escola agradece todos os benefícios que ela

tão bem soube proporcionar a este estabelecimento de ensino. E, para começar a turma A vai cantar — “As Frutinhas”:

TURMA —

Frutinhas saborosas

Com que se faz salada

Nós somos deliciosas

Com polpa perfumada

Fazendo-se com zelo

Esplêndida mistura

Com bom açúcar gelo

É bem doce ventura

Sou a uva redondinha

De delicioso paladar

E eu a fruta perfumada

A maçã sem rival

Entre as frutas perfumadas

O pêssego é colossal

Porém nenhuma é igual

À banana nacional

PROFESSORA — E agora a aluna Teresa pediu para dizer umas palavrinhas de carinho à Dona Eremildes.

TERESA — Dona Eremildes, estamos aqui hoje nessa querida Escola Instituto Americano da Imaculada Conceição sob a proteção de Santa Tereza do Menino Jesus para agradecer à senhora tudo o que tem feito por nós. — O nosso balanço novo!

1 ALUNO — Já quebrou.

TERESA — A sala de refeição!

ALUNO 2 — Fedorenta.

TERESA — Nossas maravilhosas aulas de Educação e Cívica, que a senhora dá com tanto patriotismo!

ALUNO 3 — Chatíssima.

TERESA — E sobretudo a compreensão e sabedoria com que a senhora vem dirigindo esta escola, nos levando para o ápice do saber. Sem

estudar, diz a senhora, é impossível servir à Pátria.

DIRETORA — Impossível!

TERESA — E a pátria é o bem maior que se deseja. Não foi isto que a senhora disse?

DIRETORA — Foi.

TERESA — Também o ato de ter liberado o barzinho da escola para o uso também dos alunos foi grande.

ALUNO 4 — Para ganhar mais dinheiro.

TERESA — Adoro coca-cola e agora posso tomar quando quiser!

ALUNO 5 — Pagando o dobro!

TERESA — Afinal é preciso que a gente coma quando tem fome e o bar é ótimo! A campanha para as secas também foi linda. A gente faz caridade pra burro, e isto, como a senhora disse outro dia, é muito importante para ganhar o céu. Então ofereço esse buquê de flores à Senhora.

(Vai à frente e entrega.)

TODOS — Puxa-saco!!!

A COLA

Todos os alunos sentados. Dia de prova.

1 — Onde é que você vai botar?

2 — Não fui eu que fiz não, foi a Maria Luiza.

1 — Mas onde?

2 — Espera! A Maria Luiza vai pôr.

1 e 2 — Iiii!

(Entra a professora.)

PROFESSORA — Bom dia, alunos.

(*Maria Luiza se levanta e abraça a professora colando um papel nas costas dela.*)

PROFESSORA — Bom dia, Maria Luiza. Que abraço é este?

MARIA LUIZA — Hoje não é dia do seu aniversário, professora?

PROFESSORA — Não! Que idéia! Meu aniversário é no mês que vem.

MARIA LUIZA — Então fica o abraço, está bem? Desculpe.

PROFESSORA — Está bem. Mas vamos à prova. As questões já estão aqui. É só responder. Eu disse o que ia cair. É uma questão de memória, atenção e estudo.

(*Todos olham para as provas. A professora, parada, espera.*)

MARIA LUIZA — Professora, chega aqui. Não estou entendendo bem uma coisa aqui.

(*A professora vai até ela. Todas se levantam para ler a cola nas costas da professora. À medida que a professora vai passando os alunos tentam ler nas costas dela.*)

3 — A senhora não pára quieta, professora.

PROFESSORA — O quê?

3 — Nada.

4 — Assim não é possível.

PROFESSORA — O que não é possível?

4 — Esta questão.

PROFESSORA — Eu disse para vocês estudarem.

MARIA LUIZA — Nós estudamos, mas a letra está horrível!

(*A professora põe o casaco.*)

TODOS — Oh!

PROFESSORA — Oh o quê?

TODOS — A senhora está com frio?

PROFESSORA — Estou. Por quê?

1 — E agora?

2 — Vamos esperar dar calor.

(*Maria Luiza se levanta e fecha todas as janelas. Os alunos estão todos parados.*)

MARIA LUIZA — Está um frio! (*Tempo.*)

3 — Estou suando.

4 — Eu também.

MARIA LUIZA — A senhora não está com calor?

PROFESSORA — Estou sim. (*Tira o casaco.*)

TODOS — Ah! Que alívio! (*Abrem as janelas.*)

2 — Não abre.

3 — Ela veste de novo.

4 — Fecha!

(*A professora se senta.*)

TODOS — Vem cá, professora.

PROFESSORA — O que que há? Está uma desordem nesta classe hoje!

2 — A senhora não quer escrever no quadro o ponto de amanhã?

PROFESSORA — Boa idéia! Quem acabar pode ir copiando.

(*A professora se vira e todos se precipitam para ler nas costas dela. Entra a Diretora.*)

DIRETORA — Que desordem é esta?

PROFESSORA — Estamos em prova e eu estou passando o ponto de amanhã.

DIRETORA (*vendo o papel*) — E o que é isto que a senhora tem pregado na sua roupa?

(*Professora tira o papel e lê.*)

PROFESSORA — Cola. Quem fez?! (*Todos abaixam a cabeça.*)

PROFESSORA — Prova anulada e muito obrigada, Maria Luiza, pelo seu abraço de parabéns! Aniversário! (*Sai furiosa.*)

LETRA DAS MÚSICAS

Instituto Penal cuja história
Tradições e lauréis vem lembrar
Oh luzeiro sem par, tua glória
Vimos todos de pé celebrar

Teu clarão nossas almas inflama
Faz bem prestes o convite a servir
O destino da Pátria reclama
Nossa oferta no altar do porvir

Salve glória te rendemos
Com orgulho juvenil
Passo firme caminhemos
Na vanguarda do Brasil

A Europa curvou-se ante o Brasil
E clamou parabéns em meigo tom
Brilhou lá no céu mais uma estrela
e apareceu e apareceu Santos

[Dumont

Amigo seja bem-vindo
A casa é sua
Não faça cerimônia
Vá pedindo
Vá mandando
Seja seu tudo que tenho meu
E mais a Divina Graça.

A CARAVANA DA ILUSÃO

DELÍRIO EM 1 ATO de

Alcione Araújo

Para Qorpo-Santo, Néilson Rodrigues e Glauber Rocha, que me ensinaram a liberdade do delírio.

Para Pablo Picasso, louco genial que sobre uma tela pintou essas personagens.

Para Vera, Eid, Grassy, Gilberto e Mabel, que trazem no coração os caminhos do mar e da montanha.

(Descampado absolutamente deserto. Esparsa vegetação, ressequida pelo sol, destacando-se um esquelético arbusto. Um caminho se divide inesperadamente em dois, sem avisos ou indicações. Nessas encruzilhadas de maus presságios, dúvidas, indecisões e desenlaces, o ar está sempre parado. Consta que até mesmo o vento as evita, temendo dividir suas forças. Os místicos acreditam que em qualquer encruzilhada, um dos caminhos leva à virtude e o outro à perdição, um ao céu e o outro ao inferno, um à felicidade e o outro à desgraça, um ao apocalipse e o outro à salvação. Os práticos concluem apressadamente que dois caminhos distintos só podem levar a lugares distintos; enquanto os esperançosos suspeitam sempre que se pode chegar ao mesmo lugar por diferentes caminhos.

É o fim de um dia. Vindo da esquerda surge Bufo, em passos lentos.

Pára, súbito, olhando assustado para os caminhos à sua frente. Olha para um lado. Olha para o outro. Está visivelmente indeciso. Logo surgem, vindos do mesmo lugar, Lorde e Bela. Ele a ampara docemente com a mão sobre o ombro. Bela está triste e abatida. Ao perceberem que Bufo parou mais adiante, Bela e Lorde também param e ela repousa a cabeça em seu peito. Indeciso diante da surpresa que o atormenta, Bufo vira-se para trás.)

BUFO — E agora?

(Bela e Lorde o olham em silêncio, sem entenderem a razão da interrupção e sem terem o que responder. Durante esse momento de silêncio, e vindo do mesmo lugar dos demais, surge Escroto, horroroso, carregando às costas um enorme saco. Distraído, sopra uma música delicada em sua inseparável gaita. Ao se aproximar, os outros o olham com reprovação. Ele vai silenciando lentamente a sua gaita.

Está em cena a caravana da ilusão. São quatro figuras exauridas pelo cansaço das longas caminhadas, abatidas pela tristeza que a morte recente do velho Bufão lhes deixou no coração; melancólicas pela nobreza envelhecida, envilecida e esfarrapada de suas roupas de cores, outrora fortes, mas agora pálidas e que, apesar disso, conservam a altivez nas atitudes e a intensidade nos sentimentos, movidos, quem sabe, pela fé e a esperança que lhes vêm no sangue desde tempos imemoriais.

Bufo usa roupa inteiraça, cobrindo a enorme barriga postiça puída nos joelhos e cotovelos. Em outros tempos foi vermelha. Algo como um nobre e rendado colarinho salta-lhe

à altura do pescoço. Usa um barrete vermelho, cuja ponta, resultado de alguma misteriosa armação, ergue-se tortuosa, mas não cai sobre as costas. Leva um pequeno saco apoiado sobre o ombro, cuja boca ele retém com a mão, à altura do peito. Lorde se veste quase como um Arlequim, com losangos irregulares e de cores desmaiadas na roupa muito justa. O uso secular esgarçou o tecido nas articulações, deixando-o quase transparente. Enrolado ao pescoço tem sempre um cachecol, improvisado com o velho trapo rosa desmaiado.

Bela veste-se como uma triste bailarina. Roto saíote rosa, manchado, desbotado e sujo, e um corpete marrom, que a deixa mais esguia e talvez mais elegante, embora seja muito mais justo que o desejável para quem, supostamente, vai dançar. Seus cabelos são revirados de trás para a frente, formando um pequeno tufo, cuidadosamente armado, meio para um lado da cabeça.

Escroto é o mais esmulambado da caravana. Uma calça roxa, que lhe deixa as canelas à mostra e um paletozinho cintado que certamente pertenceu a alguém menor que ele, num azul-claro que a sujeira e o tempo vem dando novos e sombrios matices. Um lenço avermelhado sobre os ombros, com as pontas pendentes dos dois lados do peito nu, pois não há camisa sob o paletozinho.

Todos usam velhas e gastas sapatilhas de couro cru, exceto Bela, que as tem em rosa pálido, mais delicada, porém, mais surrada.

Sem resposta para a sua pergunta, Bufo tenta esclarecer aos de trás, o que se passa, como quem pede auxílio:)

BUFO — O caminho se bifurca...

LORDE — Não entendi.

BUFO — Chegamos a uma encruzilhada. Por onde seguir?

(A questão tem mais significado do que aparenta. Todos se assustam, como se nunca tivessem sido colocados diante de tal situação. Um crescente mal-estar vai tomando conta de Bufo. Nos outros, é a decepção e o cansaço que assomam. Escroto põe o saco no chão e senta-se sobre ele como se antevisse uma longa discussão. A pergunta fica no ar, sem resposta. Bufo tenta, olhando ao longe, descobrir para onde leva um e outro caminho. Seu esforço parece inútil. Volta-se humildemente.)

BUFO — E então, Lorde? Qual dos dois caminhos seguimos?

LORDE — Pergunte, então, qual dos três...?

(Todos encaram Lorde como se ele tivesse profanado velhos dogmas. Bufo se aproxima ofendido e sem entender. Lorde tenta, com humildade, explicar-se.)

LORDE — ...Há também o caminho de volta.

(A afirmação, aparentemente óbvia, revolve sentimentos profundos em toda a troupe. Bufo controla explosivas energias enquanto encara ameaçadoramente Lorde.)

BUFO — O que está acontecendo com você, Lorde? É a segunda vez que fala em voltar! Agora e logo depois do enterro. O que significa isso, Lorde? Está querendo desafiar o destino? Já não basta a morte do pai? Quer atrair sobre nós a terrível maldição? Você sempre soube que, para gente como nós, não há volta nem retorno!

(Um silêncio aterrador toma conta de tudo. Lorde abaixa a cabeça. Bela está visivelmente ansiosa com o

clima ameaçador. Sentado sobre o saco, Escroto cobre os olhos, amedrontado. Bufo olha para trás, para o caminho que já percorreu. Depois, vira-se, mais calmo, para Lorde.)

BUFO — Para trás, já conhecemos tudo. Temos que ir para a frente, mano.

LORDE — Agora que o pai se foi, Bufo, você é o guia. Por herança. Por tradição e por direito. Eu concordo, aceito e respeito. Eu o amo, como um irmão deve amar o irmão. Mas não quero esconder os temores que me apertam o coração. Você fala em nossas tradições, mas as nossas tradições não previam que um dia iríamos desaparecer.

BELA — Por Deus, Lorde!

LORDE — Bela, minha querida Bela, hoje, minha irmãzinha, nossa gente somos apenas nós, e agora, desfalcada do pai. Talvez uns poucos mais, espalhados e perdidos por esse mundo. Para a nossa própria sobrevivência, como os últimos dessa raça, talvez as nossas tradições nem devam ser preservadas.

BUFO — Cale-se, Lorde!

LORDE — Perdão, se os ofendo. Mas, se a terra é redonda, como disse aquele velho na última feira, que diferença faz se andamos para lá ou para cá? Em qualquer direção que formos, estaremos girando, e passaremos sempre pelos mesmos lugares.

BUFO — Você fala pelo prazer que lhe dá o som das palavras. No fundo, você é um músico, Lorde. Deveria estar ao lado de Escroto, acompanhando a gaita com o ritmo de suas palavras.

(Só agora Bufo percebe o estado de profundo abatimento em que mergulhou Bela. Afetuosamente, retira

a irmã do peito de Lorde, onde ela, assustada com o que ouvia, se aninhara. Bufo a abraça ternamente.)

BUFO — Bela, minha irmãzinha, Bela. Temos que nos habituar à idéia de que somos um a menos.

BELA — Hoje o meu coração ficou despedaçado para sempre.

BUFO — Vamos, Escroto, toque alguma coisa para nos alegrar.

(Obediente, Escroto pega a gaita, mas toca uma música profundamente triste.)

BUFO — O pai está feliz onde está. Teve um belo caixão feito de madeira fresca e uma cova bem funda. Queria ser enterrado nu como nascera e nós atendemos o seu último desejo. Onde está, está feliz. Temos que nos conformar. Ninguém pode viver eternamente.

(Bela abre velhos trapos de roupas coloridas, que trazia apertados contra o peito.)

BELA — É uma coisa muito triste que um homem, que trazia tanta bondade no coração e tanta sabedoria no espírito, deixe atrás de si apenas os trapos de sua única roupa...

(Ela volta a esmagar os trapos e leva-os ao nariz, cheirando-os com sofreguidão.)

LORDE — ... E três filhos, acompanhados de um músico mudo, todos comprometidos, sob juramento, de manter eternamente a tradição de miseráveis saltimbancos, poetas, cantores, mágicos e malabaristas!

BELA — Lorde, por favor!

LORDE — Vivemos como os loucos e os leprosos, palmilhando caminhos empoeirados, como se tivéssemos fogo na sola dos pés.

BUFO — Esse fogo não está na sola dos pés, mas no coração, mano.

LORDE — Eu começo a me perguntar: por que fazemos isto? Por que somos isto? Que sentido há em ser o que somos?

BUFO — Nada tem sentido. Somos porque somos. E isso é tudo o que podemos saber.

BELA — Uma noite o pai me disse que quando eu era bebê, ele se distraiu comigo no colo e eu engoli uma estrela cadente. Minha vida seria rodar mundo e encantar as pessoas, dizia o pai.

(Bufo acaricia os cabelos de Bela. Eles sorriem.)

LORDE — Amei cegamente o pai, mas ele foi impiedoso em nos exigir tanto! O isolamento, o anonimato, as necessidades, tudo para manter vivo um sonho louco!

BUFO — Agora, cale-se!

(Bela estende os trapos sobre um esquelético arbusto, como se fosse uma esfrangalhada bandeira.)

BELA — Quero que o vento leve o cheiro do seu suor e espalhe sua energia pelo mundo.

(Bufo faz um sinal a Escroto, que interrompe a música.)

BUFO — O pai dizia: O homem é o único animal que sonha. E que pode realizar os seus sonhos. E, entre os homens, nós fomos destinados a isso: a criar sonhos e morrer de ilusão.

(Bela aproxima-se de Lorde e dá-lhe um beijo em cada face.)

BELA — É o que o pai sempre dizia... e é o que eu acho.

(Silêncio. Lorde olha fixamente Bela e parece encontrar naquele olhar a energia e a coragem que, por um momento, lhe escaparam.)

LORDE — Está bem... então, vamos!

(Todos se reanimam. Volta a alegria. Escroto ergue o saco às costas e trauteia sua gaita.)

BELA — Vamos! Vamos andar!

BUFO — Vamos com Deus!

(Em meio ao entusiasmo da partida, Lorde, súbito, pára e fica sério.)

LORDE — Mas vamos... para onde?

(Silêncio perplexo. Bufo fica preocupado como se entendesse o que Lorde está realmente perguntando. Bela, depois de um momento atônita, fala com o ímpeto de uma descoberta.)

BELA — Vamos para adiante, ora!
(Silêncio. Lorde a encara.)

LORDE — Mas por qual dos caminhos?

(Silêncio. Agora, a dúvida está em todos. Bufo não sabe o que dizer. Na verdade, nem tem o que dizer. Paciente, Escroto repõe o saco no chão.)

LORDE — Isso nunca aconteceu antes, porque o pai sabia o caminho e nós nem imaginávamos que poderia haver outro... ou outros.

BUFO — Tem razão, Lorde. A inexperiência me traiu.

BELA — O que não pode acontecer — por Deus, que não! Nunca! — É seguirmos caminhos diferentes! Será o fim do que o pai sonhou! Será o nosso fim! Será o fim de tudo! E essa dúvida é um mau presságio. A dúvida é o princípio do inferno.

(Silêncio. Bufo pensa. Lorde também pensa.)

BUFO — É mais fácil ser guiado do que guiar. Essa função me incomoda.

(Bufo vai até mais adiante, perscrutando bem os caminhos.)

BUFO — Parece que um caminho leva ao mar e outro à montanha. O que prefere, Bela?

BELA — O mar, Bufo! Quero engolir a brisa salgada que vem do mar!

BUFO — Lorde!

LORDE — As montanhas! E que sejam altas!

BUFO — Escroto:

(Escroto aponta um dos caminhos.)

BUFO — Você também acha que por ali se chega ao mar?

(Escroto confirma alegremente.)

BUFO — Eu quero a montanha. E, por Deus, vamos sair logo daqui! Vamos todos para a montanha!

(Mais uma vez, todos se reanimam. Escroto volta a pôr o saco nas costas. Lorde também se movimenta.)

BELA — Que seja para a montanha! Mas vamos logo!

(Mais uma vez, em meio do movimento de partida, Lorde volta a se imobilizar, preocupado.)

LORDE — Bufo!

(Todos se imobilizam e silenciam. Bufo volta-se em direção a Lorde. Todos se entreolham e refazem, mentalmente, a contagem dos votos, confirmando, com desânimo, o empate e o impasse. Silêncio angustiado e constrangedor. De repente, Bela grita, com o mesmo ímpeto de uma descoberta.)

BELA — Então, iremos para onde soprar o vento!

(Sem pensar muito, Bufo molha o dedo na língua e o ergue. Um tempo

de silenciosa expectativa, até a constatação melancólica.)

BUFO — Não há vento.

(Silêncio. Bufo vacila. Todos aguardam. Por fim, anuncia.)

BUFO — Vamos ficar por aqui. Ajeite-se, Escroto.

(Escroto repõe o saco no chão. Silêncio.)

BUFO — Até que algum sinal nos indique o caminho.

(Mais um tempo de silêncio e Bufo recompõe-se, afinal satisfeito com a própria decisão.)

BUFO — E vamos comer, que tenho fome!

(Escroto abre o enorme saco e, de dentro, vai retirando uma infinidade de objetos, de todas as espécies, tipos, tamanhos, cores, finalidades... Aos poucos, percebe-se que no misterioso saco repousam tapas, frangalhos, fiapos e pedaços fantásticos da memória milenar dessa gente sem eira nem beira. Resgatá-los daquele sepulcro ambulante é um ritual mágico no qual surgem, milagrosa e misticamente, o pão e o vinho. Guardião silencioso desse tesouro e sacerdote único dessa celebração, Escroto não foge à grave responsabilidade, mas aceita, alegre, o oferecimento de auxílio de Bela, que se aproxima. E surgem pesadas canecas, onde se serve o vinho, e que são, depois, distribuídas. Um grande pão passa de mão em mão, após cada gulosa e saudável abocanhada. E, enquanto comem e bebem, todos cantam, exceto Escroto, que acompanha, com a sua gaita. Bela dança entre os homens, tomando a si a função de oferecer a cada um o enorme pão para a mordida.)

TODOS (cantando) —

Muito riso, pouco sizo

Diz o velho ditado

Se com o sizo não mordo o pão

Que seja logo arrancado.

Se no vinho está a verdade

No caminho do vento, a liberdade

Se andarilho enche o bucho,

O resto é luxo.

Por isso eu quero é:

Morder o pão, me encharcar no
[vinho,

Abraçar-me ao vento, viver no
[caminho

E quando vai-se o sol e rompe a
[lua

Só vejo alegria na noite e na rua!

(... E a noite desce suave sobre a alegria da troupe. Mas, por mais suave, a noite é sempre traiçoeira. Dizem os místicos que é à noite que os espíritos do mau ganham a liberdade para passear sobre o mundo e azarar os vivos. É a hora dos grandes pressentimentos, dos sustos e sobressaltos, quando pia a coruja e voejam os morcegos, quando preparam-se armadilhas e emboscadas, quando se tramam as grandes traições e, nas encruzilhadas, paira no ar a maldição. Fantasmas e seres sinistros de outros mundos rondam na obscuridade. Os mortais vivificam em seus sonhos os monstros que escondem à sete chaves na luz do dia. A noite guarda mistérios insondáveis sob o escuro tecido do seu manto. E nesse momento, em meio à alegria da troupe, a noite aborta uma estranha figura, coberta por negro manto e rosto monstruoso. Cavalga célere

um branco cavalo alado, que bordeja e rodopia em torno da caravana perplexa e amedrontada. A música silenciosa e os ruídos surdos das asas do animal ecoam pelo deserto sombrio. Todos estão sobressaltados e na defensiva. Bela procura a proteção de Lorde e esconde os olhos daquela visão.)

BUFO — Quem vem lá, visão esquisita!

(Resfolegante, o cavalo relincha, rodopia e empina com a silenciosa figura. Escroto se arma com um porrete.)

BUFO — Responde, espírito das trevas! Por quem sois?

(O cavalo vai se acalmando, mantendo ainda um trote ágil, mas tranqüilo.)

LORDE — Por aqui os ladrões usam máscaras, Bufo.

BUFO — O que quer de nós, coisa esquisita?

(Silêncio. O cavalo pára. A figura desmonta.)

LORDE — Cuidado, Bufo!

(A figura vem se aproximando. Bufo se assusta.)

BUFO — Fica onde está.

(A figura pára. Bate a mão carinhosamente no cavalo, que desaparece na escuridão.)

BUFO — Mantenha a distância. Não temos nada que lhe possa servir... a não ser que queira restos de pão e um pouco de vinho...

(A figura avança em direção ao grupo.)

BUFO — ... Se é carne o que quer, só temos ossos, mas lutaremos para não os perder. Recua! Recua!

(Calmamente, a figura lança para trás o capuz do manto negro e retira a máscara monstruosa. É uma mulher, misteriosamente bela, de cabelos longos e negros, enfeitados por fitas de cores pálidas e por moedas enegrecidas.)

ZIGA — Não sou um inimigo. Uso disfarces para proteger-me dos bandidos que vagam por estas paragens. Sou apenas uma cigana, amaldiçoada e banida... Chamam-me Ziga... E tenho fome.

(Silêncio. Diante da sinceridade e da fragilidade de Ziga, a troupe muda seu estado de ânimo.)

BUFO — Venha... teve sorte: temos pão e vinho. Sirva-a, Escroto.

(Ziga avança alguns passos, olhando detidamente para cada um do grupo. Vai retirando lentamente o manto negro, revelando uma mulher ainda jovem e sensual. Saia longa, que foi vermelha, suja, rasgada e envelhecida. Os seios quase à mostra sob a blusa justa e já esfiapada. Pulseiras, brincos e colares de metal pobre, enegrecido e esverdeado pelo tempo. Tanto Bufo quando Lorde a olham fascinados, fixamente, magnetizados.)

LORDE — E o seu cavalo?

ZIGA — Virá quando eu chamar.

(Bela, que fora ajudar Escroto, entrega a Ziga o pão e uma caneca de vinho. Ela come e bebe em silêncio, sob o olhar atento de todos, particularmente de Bufo e Lorde.)

ZIGA — Não havia música por aqui?

BUFO — Toque, Escroto, alguma coisa para a...

ZIGA — ... Ziga.

(Escroto toca uma música estranha. Ela come e bebe em silêncio.)

LORDE — De onde vem você?

ZIGA — De lá.

LORDE — E para onde vai?

ZIGA — Para lá.

BUFO — E o caminho por onde veio, leva ao mar ou à montanha?

ZIGA — Primeiro ao mar, depois à montanha, adiante ao mar, depois à montanha...

(Bela serve-lhe mais vinho.)

LORDE — Não há cidades grandes?

(Ziga o olha por um tempo, sem responder.)

ZIGA — E vocês, o que fazem por aqui?

BUFO — Somos artistas... estamos de passagem...

ZIGA — Ah, artistas!

(Ziga levanta-se e os olha atentamente.)

ZIGA — Então, vocês existem mesmo, de verdade! Ouvia falar de vocês, quando era criança... Mas nunca pensei que... fazem canções, não é assim?

BUFO — Não apenas canções... vamos às feiras e...

ZIGA — Lêem mãos, adivinham o futuro!

BUFO — Não! Nada de futuro! Mal respeitamos o pouco que sabemos do nosso passado.

ZIGA — Ninguém mais quer saber do passado, e sim do futuro. Agora, vocês têm bom pão e ótimo vinho, mas, e amanhã, o que acontecerá?

(Silêncio.)

ZIGA — Quem responder terá direito à felicidade.

(Ziga ri diabolicamente. Lorde faz sinal a Escroto para interromper a

música. Ziga pára de rir e encara fixamente Lorde.)

ZIGA — O que quer saber da cidade?

LORDE — Tudo.

ZIGA — Nunca foi a uma cidade?

LORDE — Já estive perto, numa feira que...

ZIGA — Não vá.

LORDE — Por quê?

ZIGA — Na cidade, os homens tornaram-se ratos esfomeados e vão devorar uns aos outros e, antes que em qualquer outro lugar, as cidades vão arder nas chamas do Apocalipse.

(Silêncio. Todos meditam, preocupados.)

BUFO — E por lá, não há artistas?

ZIGA — Nada sei sobre artistas... Mas não me lembro de ter visto nada parecido com vocês... Só vi que as últimas pessoas vivas eram os contestadores...

LORDE — Você é bela, atraente e misteriosa como a lua, mas fala com rancor, e cavalga mascarada como os foragidos, e bebe como os que têm muita sede, e se diz uma banida e amaldiçoada... Não terá sido, por algum motivo grave, banida da cidade?

(Ziga fica séria e olha prolongadamente para Lorde, que se inquieta.)

ZIGA — Não sei se respondo às suas palavras ou ao seu coração, mas o que posso dizer é que não tenho rancor dos ratos da cidade, tenho piedade deles. Afinal, eles fizeram o que achavam que devia ser feito. Banida sou, como o meu povo, condenado à vida errante, em eterna penitência por ter negado hospedagem à Virgem Maria, quando da fuga para o Egito.

(Depois de uma pausa reflexiva, Ziga torna-se alegre.)

ZIGA — Mas, para compensar, nascemos sem o pecado original: viemos de Adão, mas não de Eva, e sim de sua primeira mulher. Por isso, não fomos castigados com o trabalho eterno, como o restante dos homens.

BUFO — Então, o trabalho é um castigo?

ZIGA — Não é o que dizem?

BUFO — Não entre nós.

ZIGA — Quer dizer que seu trabalho é fonte de prazer?

BUFO — Muito, muito prazer.

ZIGA — Vocês não têm religião?

BUFO — Sim... A arte.

ZIGA — Mas afinal, que espécie de gente são vocês?

BUFO — De certa forma, somos também banidos, mas não vemos o trabalho como um castigo, mas sim como um privilégio inevitável. Nossos antepassados diziam que somos feito os sonhos. Existimos porque alguém nos sonha. Agora, por exemplo, no sonho desse alguém, eu digo estas palavras e faço estes movimentos... Diziam também que somos hóspedes das grandes fantasias noturna dos homens, tão intensas, que nos tornaram visíveis àqueles que estão acordados... Mas diziam, e isso me parece terrível, que quando quem nos sonha acordar, nós desapareceremos...

ZIGA — Um dia desapareceremos todos. Com sonhos ou sem sonhos. Será a destruição total, absoluta, completa, que não deixará o menor vestígio do homem sobre a Terra. Olha com atenção à sua volta e verá que o fim dos tempos já começou.

(Ziga acaba de comer. Timidamente, Bela se aproxima e pega o resto

do pão. Depois, lutando para vencer a timidez, estende-lhe a mão.)

BELA — Por favor, fala do meu destino.

(Ziga afasta a mão de Bela com firmeza.)

ZIGA — Não! Sou agradecida a vocês, por isso não quero saber o que acontecerá amanhã. E acho melhor que vocês também não saibam. Não é má-vontade, meu bem. Eu própria nunca olhei para a palma da minha mão.

(Ziga acaricia os cabelos e o rosto de Bela. Percebe o silencioso mal-estar que causou e tenta mudar o rumo da conversa e o clima do ambiente.)

ZIGA — Quando estou feliz, gosto de dançar. Toque alguma coisa, irmão, que dançarei para vocês.

(Escroto toca. Bela o acompanha. Ziga dança insinuantemente entre os homens, durante algum tempo. Tanto Lorde quanto Bufo estão cada vez mais fascinados, envolvidos, enfeitados. Bela e Escroto também começam a dançar. Súbito, Ziga pára de dançar, como se tivesse sido assaltada por negros pressentimentos, num clima intenso que prenuncia a tragédia. A música silencia. Ziga abaixa a cabeça e um tremor de repulsa perpassa-lhe o corpo. Em silêncio, ergue a cabeça e olha prolongadamente para Bufo e depois para Lorde.)

LORDE — Adeus.

(Todos ficam atônitos e, por um instante, paralisados, sem compreenderem.)

BUFO — Mas... por quê?

(Sem responder, Ziga olha para Bufo, depois para Lorde.)

ZIGA — Aconteceu!

(Ela pega o manto negro, veste-o e repõe a máscara monstruosa no rosto. De um lado e outro de Ziga, Bufo e Lorde se aproximam quase que ao mesmo tempo. Ela se vira para Bufo.)

ZIGA — Você me deseja.

BUFO — Muito.

(Ela se vira para Lorde.)

ZIGA — Você me deseja.

LORDE — Muito.

(Ziga se afasta dos dois, deixando-os frente a frente, cara a cara, olho no olho. Vai até Bela e beijalhe a testa.)

ZIGA — Adeus.

(Vai até Escroto e olha-o demoradamente.)

ZIGA — Desejo que encontre depressa a sua voz, rapaz.

(Ziga vai se afastando. Lorde, ainda preso ao olhar de Bufo, grita-lhe.)

LORDE — Ziga!

(Ziga pára, sem se voltar.)

LORDE — Fique!

ZIGA — Não, eu vou!

LORDE — Não, vou eu!

BUFO — Não, Lorde!

LORDE — Quero partir!

BELA — Lorde!

BUFO — Fique com ela!

LORDE — Você a merece mais do que eu.

(Silêncio. Bufo não sabe como enfrentar a situação.)

BUFO — Ziga... Desculpa... Mas é melhor que se vá... Adeus.

(Ziga vai saindo, Lorde se antecipa e a retém pelo braço.)

LORDE — Você a ama. Eu vi no brilho dos seus olhos e nas pancadas do seu coração. Você é bom e generoso. Merece a mulher que deseja... E precisamos nos multiplicar.

ZIGA — Maldição!

BUFO — Você também a quer.

LORDE — Sim, quero... Mas prefiro conhecer mundos novos e partir quando alguém pode ocupar o meu lugar no coração de todos.

(Silêncio. Lorde, segurando Ziga, aguarda a decisão de Bufo.)

BUFO — Nós a amamos, Lorde. Você bem o sabe, e o nosso amor resistirá à separação. Se é o seu sonho, o seu desejo, se estará mais feliz na cidade, vá... e seja forte! Não tema a maldição dos nossos antepassados, que ameaça com punição os que se rendem.

(Bela pega os trapos do falecido pai, que estavam estendidos no arbusto e os põe sobre os ombros de Lorde. Depois, abraça-o e beija-o nas duas faces.)

BELA — Que o espírito do pai o acompanhe.

(Lorde vai até Escroto e o abraça.)

LORDE — Toque! Toque para aliviar esta dor...

(Escroto toca. Lorde vai agora até Bufo e se abraçam apertada e demoradamente. Depois, se beijam nas duas faces.)

BELA — Bufo, diga-lhe: "Deus permita que volte depressa."

BUFO — Deus permita que volte depressa.

BELA — Assim, ele partirá mais descansado.

(Lorde dá alguns passos lentos e olha para as costas de Ziga que ain-

da não se virou. Parece que vai dizer algo, mas hesita e acaba por desistir. Sai lentamente, olhando cada um dos que ficam fixamente, como se pretendesse guardar-lhes uma última imagem, até desaparecer por completo. Desamparada e abatida, Bela se aproxima de Bufo e repousa a cabeça contra o seu peito. O silêncio é cortado pela música que Escroto tira da sua gaita. Ziga vai virando-se lentamente em direção de Bufo. Seu olhar poderoso se fixa em Bela que, aos poucos afasta-se de Bufo em direção a Escroto que, mais gratificado, continua a tocar. Bufo, por sua vez, aproxima-se de Ziga, atraído pelo seu olhar magnético. Juntos, abraçam-se fortemente, sob o som da gaita de Escroto, agora acompanhado por Bela.)

BUFO — Eu a quero, Ziga, com o fogo ardente dos que nunca amaram.

ZIGA — Venha, vou mostrar-lhe as estrelas e ensinar-lhe como governam os nossos destinos.

(Bufo e Ziga passeiam de mãos dadas pelo fundo do palco, olhando para o céu, para onde Ziga aponta, como se ensinasse os mistérios da astrologia. Enquanto isso, na frente, Bela vai aproximando lentamente o seu rosto do de Escroto, como que atraída pela magia de sua música e pela força do seu olhar, até beijá-lo prolongadamente. Ao fundo, Ziga, com ambas as mãos em volta do pescoço de Bufo, fala com dificuldade.)

ZIGA — Quero você, mas não posso multiplicar a sua gente. Meu ventre é seco e duro como uma pedra. Por isso fui amaldiçoada pela minha raça. Não sirvo para nada. De mim não nasce vida, só anúncio

ódio e destruição. Tenho que vagar pelas estradas até o fim dos tempos.

BUFO — Ainda assim, eu a quero.

(E os dois se abraçam afetuosamente. À frente, Bela e Escroto afastam os lábios, sem desfazer a intensa ligação do olhar.)

BELA — Não sei se pode me entender, mas eu o quero.

ESCROTO — Se eu não fosse mudo, diria que a quero mais do que o som da minha gaita, mais do que a minha vontade de falar... Mas você não pode me ouvir... Não se ouve sentimentos...

(Escroto segura com firmeza as duas mãos de Bela.)

ESCROTO — Se você pudesse me ouvir, eu lhe contaria uma história dos nossos antepassados, que seu pai repetia sempre. Olhe para os meus olhos, Bela, e tente compreender o que digo sem falar: se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe desse uma flor como prova de que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... Então, o que havia acontecido? Bela, é o que está acontecendo agora. Mas eu sou mudo e você não pode me ouvir... Bela querida, eu a quero, mas sou mudo, sou feio, sou monstruoso...

(Escroto retira lentamente a sua horrenda máscara, revelando um belo e saudável rosto.)

ESCROTO — Entenda a língua dos mudos, minha Bela. Esse é o meu verdadeiro rosto, mas tenho vergonha de mostrá-lo.

(Bela se levanta e beija-o. Lentamente começa a se despir diante de Escroto. Ao fundo, Ziga vai se afastando de Bufo.)

ZIGA — Tenho que ir. Quis você, mas foi só por um instante. Sou incapaz de amar. Você é um sonho e eu anuncio o fim do sonho

BUFO — Por favor, eu a amo.

(Ziga se afasta lentamente até desaparecer. Bufo a persegue, desesperado, desaparecendo também. À frente, Bela, já nua, entrega-se a Escroto com volúpia e prazer. Enquanto seus corpos rolam pelo chão, vê-se, ao fundo, Ziga e seu cavalo branco e alado, a ziguezaguear desesperadamente de um lado para o outro. Os ruídos do animal se fundem com os ruídos do casal em gozo. Bufo ressurge, perseguindo Ziga e o cavalo, até que todos desaparecem. Com calma e em silêncio, Bela se veste sob o olhar fervoroso e apaixonado de Escroto. O indefinível tempo só se deixa ver pelos efeitos de sua ação, quando esculpe a pedra dura da montanha, quando faz surgir do galho seco as folhas, as flores e frutos, quando faz nascer, crescer, envelhecer e morrer. O tempo passa implacavelmente, deixando marcas nas pedras, na vida, no rosto. E quando Bela se ergue, já vestida, revela a sua adiantada gravidez. Ao fundo, Ziga e seu cavalo ensandecido passam num galope furioso, empinando e rodopiando. Diante de Bela, a acariciar-lhe o ventre, está Escroto, sem máscara e olhar bestificado. Nesse momento, surge Bufo, vindo do mesmo lugar de onde surgira no começo desse delírio. Tanto tempo passou desde então, que a trupe retorna, provavelmente sem o saber, à mesma encruzilhada. É o fim de mais um dia. Em passos lentos, Bufo passa pelo casal, pára, acaricia o ventre de Bela.)

BUFO — E como vai ele?

BELA — Crescendo. Já dá chutes e cambalhotas.

BUFO — Bom sinal!

(Bufo avança até mais adiante. Escroto se ergue e põe o saco nas costas. O casal anda alguns passos, revelando o cansaço de quem participou da longa caminhada. Mais à frente, Bufo agora se depara com a encruzilhada. Pára, olhando assustado para os caminhos à sua frente. Olha para um lado. Olha para o outro. Está visivelmente indeciso diante da surpresa que o atormenta. Vira-se para trás:)

BUFO — E agora?

(Bela e Escroto o olham em silêncio, sem entenderem a razão da interrupção e sem terem o que responder. Sem resposta para a sua pergunta, Bufo tenta esclarecer o que se passa, como pedindo auxílio:)

BUFO — O caminho se bifurca.

BELA — Não entendi.

BUFO — Chegamos a uma encruzilhada. Por onde seguir?

(A questão tem mais significado do que aparenta. Todos se assustam como se nunca tivessem sido colocados diante de tal situação. Um crescente mal-estar vai tomando conta de Bufo. Nos outros, é a decepção e o cansaço que assomam. Escroto põe o saco no chão e senta-se sobre ele, como se antevisse uma longa discussão. A pergunta fica no ar, sem resposta. Bufo tenta, olhando ao longe, descobrir para onde leva um e outro caminho. Seu esforço parece inútil. Volta-se humildemente.)

BUFO — E então, Escroto? Qual dos dois caminhos seguimos?

(Nesse momento, Lorde está retornando, pelo mesmo caminho em que partira. Lorde vem completa-

mente transfigurado. Em lugar do Arlequim com roupa justa e esgarçada em losangos de cores desmaiadas, veste um sofisticado smoking, sapatos brilhantes, cabelos bem penteados e rosto bem barbeado. Vem surgindo sorridente, mas ao ouvir a pergunta de Bufo, pára, preocupado, abrindo os braços como tentando impedir a passagem do irmão pelo caminho em que vem.)

LORDE — Não será por aqui, Bufo! *(Todos encaram Lorde, assustados. Num primeiro momento, Bufo não o reconhece.)*

BUFO — Quem vem lá, visão esquisita!

LORDE — Sou eu, Bufo. Seu irmão Lorde.

(Ao, finalmente, reconhecer o irmão, Bela pronuncia o seu nome entre alegre e decepcionada.)

BELA — Lorde! É você?!

(Bufo o olha prolongadamente sem esconder a sua profunda decepção.)

BUFO — Lorde!

(Há um tempo de silêncio constrangedor. Todos, petrificados, encaram Lorde. Escroto pega a sua gaita e toca, suave e lentamente a canção do início desse delírio. Bufo, quanto mais olha para Lorde, mais pasmo fica.)

BUFO — Deus do céu!

(Sorrindo, Lorde descobre a gravidez de Bela.)

LORDE — Bela! Que Deus proteja esta santa barriga! Não imagina quanto fico contente em vê-la grávida! Enfim, a caravana vai crescer!

BELA — Que falta você faz, Lorde! Está feliz?

LORDE — Sim, estou. Trouxe-lhe a camisa do pai.

BELA — Ótimo! Servirá para enrolar o bebê.

(Lorde tenta se aproximar para entregar a camisa, mas a distância Bufo o intercepta.)

BUFO — Não se aproxime, Lorde! Desculpe-me, mano, mas mantenha esta distância.

LORDE — Eu entendo.

(Lorde estende a camisa no mesmo esquálido arbusto, onde tempos atrás estivera.)

LORDE — E então, ainda se consegue um bom pão e um bom vinho por essas feiras?

BELA — As feiras diminuem, Lorde. As cidades crescem e, parece, nós não agradamos mais.

BUFO — Bela!

(Bela se cala. Faz-se silêncio.)

BUFO — Por que veio, Lorde? Pensa em seguir conosco?

LORDE — Não, Bufo. Vim apenas para... Para dizer que sobre mim não caiu a maldição que pune os que se rendem...

BUFO — Fico feliz.

LORDE — ... E que as nossas tradições já não estão de acordo com os tempos...

BUFO — Já não é mais um dos nossos, Lorde. Deixe as nossas tradições em paz.

LORDE — Está certo, Bufo. Mas peça-lhe: não venha por este caminho. A cidade tem muitos atrativos e muitas tentações... E, infelizmente, somos fracos... Inventaram por lá uma sedução diabólica e irresistível chamada Glória.

BUFO — E o que é Glória?

BELA — Uma mulher, Bufo! Fico feliz, Lorde!

LORDE — Não, não é mulher! É difícil explicar, mas a sensação é a mesma de fazer amor o dia todo, fazer amor a vida toda...

BUFO — E artista, Lorde, ainda há por lá?

LORDE — Claro. Há os glorificados, como eu, e os que lutam pela glória. Talvez existam outros, mas desconheço.

BUFO — E por que não devemos seguir o seu caminho?

LORDE — Porque é preciso preservar artistas como vocês. Vocês são a esperança de ressurreição da arte, depois do Apocalipse. Não devem se contaminar. Vocês e a arte são uma única coisa, pura, simples, bruta, indestrutível. Lá, a Glória fez os artistas maiores que a arte. E depois do Apocalipse, os que se salvarem só saberão ensinar a glória, não a arte.

BUFO — Não entendo o que diz.

LORDE — Sei que não entende.

BUFO — Mas entendo bem uma história que o pai contava. Um homem adormeceu e sonhou que tinha tanta sede que sua alma, em forma de lagarto, deixou o corpo e meteu-se em uma vasilha para beber; o dono da vasilha, porém, tapou-a e o homem, impedido de recuperar sua alma, morreu. Não é a mesma história, Lorde?

LORDE — Agora sou eu que já não entendo. Mas não importa. Só lhe peço pelo amor que tem ao pai, vá por aquele caminho.

(Silêncio. Lorde começa a sair, de costas.)

LORDE — Você promete, Bufo?

(Silêncio. Lorde continua recuando.)

LORDE — Adeus...

BELA — Adeus, Lorde. Seja feliz...

LORDE — Toque, Escroto! Toque para aliviar essa dor.

(Escroto toca uma música muito triste. Lorde vai desaparecendo. Bufo começa a andar em direção ao outro caminho. Bela e Escroto o acompanham. Na passagem, Bela recolhe a camisa do pai. Ao som da música de Escroto, a caravana da ilusão vai desaparecendo lentamente, quando irrompe Ziga, cavalgando o branco e alado cavalo, que rodopia de um lado para o outro, relincha e empina até alcançar o caminho de Lorde e desaparecer.)

F I M

O INIMIGO DO POVO

de HENRIK IBSEN

Adaptação livre de DOMINGOS DE OLIVEIRA

PERSONAGENS:

TOMAS STOCKMAN, Médico das Termas.

CATARINA, Esposa do Doutor Tomas.

PETRA, Filha do Dr. Tomas.

PETER STOCKMAN, Prefeito.

ALACKSEN, Sócio do Jornal.

HOVSTAD, Sócio do Jornal.

BILING, Jornalista.

CAPITÃO, Amigo da família.

A ação se passa na pacata cidade de MOLENDAL.

NARRADOR —

No dia em que nossa estória começa, o clima de Molendal é de euforia. Mais uma ala do estabelecimento termal está sendo inaugurada pelo Prefeito e por seu irmão, Dr.

Stockman, o mesmo que há alguns anos descobriu a própria existência das águas medicinais, os altos poderes curativos das águas de Molendal! Desde então Dr. Tomas Stockman, quanto mais não seja por isso, é considerado o maior amigo do povo, posto que nossa cidadezinha transformou-se em um dos mais importantes centros balneários do país, como nenhum dos senhores ignora. Nossos turistas afluem em maior número a cada temporada, o que faz com que o Dr. Stockman e o Prefeito Peter vivam, pela primeira vez, digamos assim, de mãos dadas, apesar das diferenças de personalidade... A verdade é que nosso nível de desemprego caiu quase a zero nos últimos meses... Não há pobres pela rua, ninguém morrendo de fome ou frio, quem não tem seu negocinho está em vias de tê-lo, porque o dinheiro entra regularmente nos cofres públicos e ninguém está descontente com a sua cidadezinha!

CENA 1

Risos

CATARINA — Então mais um! Mais um estabelecimento!

HOVSTAD — O maior e o melhor de todos, senhora Stockman!

BILING (*chegando até ela*) — À sua saúde!

ALACKSEN — Nunca em minha vida tomei uma sangria tão bem dosada! Água e vinho nasceram um para o outro.

CATARINA — Depende do vinho e depende da água. (*Risos.*)

(*Prefeito e Stockman tomam o centro.*)

PREFEITO — Você gasta dinheiro demais, Tomas, afinal tanta gente para cear...

STOCKMAN — Que melhor jeito de ganhar dinheiro ganho com trabalho, meu irmão, do que receber os amigos? Gosto de gente eu, de casa cheia. (*Para Catarina.*) Além de que não somos tantos.

CATARINA — Peter acha que não sou uma dona de casa econômica. (*Mostrando Stockman.*) A culpa é dele.

PREFEITO — Absolutamente, penso apenas que o bom senso é a maior das virtudes.

STOCKMAN — Gosto desta gente de Molendal, Peter. Isso aqui não é nenhuma metrópole, mas há esperança aqui. E onde há esperança há vida, futuro. Coisas enfim que animam um homem para a luta...

HOVSTAD (*aproximando-se*) — E para o Trabalho. Seu irmão, senhor Prefeito, não se abstém de escrever no "Mensageiro do Povo" quando tem algo a dizer.

PREFEITO — Bem o sei. E de modo algum o censura por dirigir-se a um público no qual encontra eco. Aliás não tenho motivos de queixa contra o seu jornal, senhor Hovstad.

ALACKSEN — E por que haveria de ter?

PREFEITO — Em nossa cidade reina um belo espírito de união burguesa. Somos todos unidos em torno do mesmo interesse.

HOVSTAD (*brindando*) — O estabelecimento termal. (*Entram Petra e o Capitão.*)

PETRA — Boa-noite. Boa-noite a todos. Sr. Alacksen, Sr. Hovstad. Pai, olhe quem eu encontrei na rua e trouxe até aqui. (*Mostra o Capitão.*)

STOCKMAN — Capitão! Que prazer! Chegou em boa hora, Catarina, prepare a Sangria do Capitão. Petra, também quer uma?

PETRA — Quero, pai, mas deixe que eu preparo. O senhor faz muito forte.

HOVSTAD — Deu aula na escola hoje, senhorita?

PETRA — Sim, duas horas.

BILING — E quatro no Instituto, pela manhã.

PETRA — Cinco.

CATARINA — Pelo que estou vendo tem muitos cadernos pra corrigir.

HOVSTAD — A senhorita trabalha demais, sendo tão moça ainda... vai acabar no jornalismo.

PETRA — Não me queixo, Hovstad. Durmo melhor depois de um dia de trabalho.

CATARINA — Filha do pai.

(*Prefeito e Stockman*)

PREFEITO — Tomas, eu soube, por minhas fontes, que há um novo artigo teu em vias de ser publicado no "Mensageiro do Povo"?

STOCKMAN — Sim, é verdade. Há uma coisa que escrevi no inverno, sobre as características e propriedades das nossas águas. Mas não vai ser publicado agora, prefiro esperar mais um pouco.

PREFEITO — Ótimo... mas por quê? É início da temporada, seria oportuno uma boa propaganda. Do ponto de vista da Prefeitura...

STOCKMAN — Vou esperar uns dias. Tenho meus motivos.

PREFEITO — Que motivos?

STOCKMAN — Escuta Peter, não posso te dizer, pelo menos por enquanto. Provavelmente não é nada, bobagem minha.

PREFEITO — Não gosto quando começam estes teus ares misteriosos. De um modo ou de outro espero que contra-indicações ou mesmo novas indicações das águas me sejam informadas em primeiro lugar. Afinal são as Termas, e numa sociedade organizada o particular deve ser subordinado ao geral, ou seja, às autoridades encarregadas de zelar pelo bem geral.

STOCKMAN — Mas ô, Peter, não é só você... Eu sou o médico-chefe das termas, eu, eu... (*contendo-se*)... me recuso a brigar. A última vez que briguei com você eu tinha quatorze anos, desde então jurei nunca mais cometer essa tolice.

PREFEITO — Justamente por ser seu irmão é que é preciso esclarecer bem certos pontos...

CATARINA — Acho que posso mandar botar a mesa, o assado está no ponto.

PREFEITO (*para ela*) — Infelizmente não poderei ficar.

CATARINA — Não janta conosco?

PREFEITO — Faço refeições leves à noite. Além do que já há muitos à mesa... Boa-noite a todos.

ALACKSEN — Boa-noite, senhor Prefeito. (*O Prefeito sai.*)

STOCKMAN (*para Catarina*) — Peter não simpatiza muito com nossos amigos da imprensa.

CATARINA — Hovstad é tão simpático, tem futuro. Viu o jeito que ele olha para a Petra?

STOCKMAN — Vi mas não vi. Não te mete, amor.

PETRA — Ah, pai! Quando eu ia entrando o carteiro me entregou esta carta para o senhor, e eu esqueci.

STOCKMAN — Então me dê. (*Pega a carta e bota os óculos.*)

CATARINA — É essa que você estava esperando, Tomás?

STOCKMAN — É, é, com licença. Preciso ler isso com atenção. (*Sai.*)

PETRA — Que é, mamãe?

CATARINA — Não sei, mas ele não parava de perguntar pelo carteiro nos últimos dias.

ALACKSEN — Deve ser algum doente que mora no campo. (*Para o Capitão.*) Como vai passando nosso lobo do mar?

CAPITÃO — Bem! Nesta casa se está sempre bem.

CATARINA — Vou lhe trazer mais sangria... gostou? E sente-se. Esta não é a sua poltrona predileta? Não pense que não reparei. (*Biling e Hovstad jogam xadrez.*)

HOVSTAD — Cheque.

BILING — Eu não tinha visto. Eu nunca vejo.

HOVSTAD — Biling... parece que o doutor recebeu a tal carta que estava esperando, a carta da capital.

BILING — Sim, a novidade que ele anda anunciando sem dizer o que é.

HOVSTAD — E sobre a qual ando curiosíssimo. Segundo o doutor, é uma coisa que pode mudar a vida da cidade, não imagino o que possa ser... Biling, você está em cheque.

BILING — Eu já vi. (*Entra Stockman com a carta na mão.*)

STOCKMAN — Podem estar certos, amigos, que vamos ter novidades aqui na terrinha, ah, isso vamos. Pena que Peter já tenha ido embora.

ALACKSEN — Novidades?

CATARINA — De que se trata?

STOCKMAN — Uma grande descoberta, Catarina! Eu sabia, eu descobri, depois acham que sou louco...

HOVSTAD — O que o senhor quer dizer, doutor? Assim, o senhor nos assusta!

PETRA — Conta, pai.

STOCKMAN — Não é opinião geral que nossa cidade é um lugar saudável?

BILING — Certamente.

STOCKMAN — Tanto que recomendamos nossas águas, tanto aos doentes quanto aos sãos?

CATARINA — Claro, Tomas, claro...

STOCKMAN — Pois bem, nosso estabelecimento termal, a que chamamos a grande artéria, o nervo motor, não sei mais o que...

ALACKSEN — "O coração palpitante de nossa cidade", tomei a liberdade de dizer num momento solene, lembram-se?

STOCKMAN — Pois bem, Sr. Alacksen. O coração está infectado, os banhos, as águas, tudo infectado!

ALACKSEN — Não pode ser!

BILING — Doutor!

HOVSTAD — É incrível!

STOCKMAN — Nosso estabelecimento é, nesse momento, perigosíssimo para a saúde pública! Terá de ser fechado por algum tempo.

ALACKSEN — Doutor Stockman!

CAPITÃO — Calma, senhores, calma. Tomas vai explicar.

STOCKMAN — Todas as imundícies do pântano das montanhas, todas as podridões que descem lá de cima, infectam a água da canalização, que vai ao reservatório. E esse lixo maldito destila seu veneno até a praia...

PETRA — Até os banhos de mar?

STOCKMAN — Exatamente.

CAPITÃO — E como o senhor teve certeza de tudo isso?

STOCKMAN — Através de pesquisas, meu caro, as mais detalhadas e conscienciosas possíveis! Há muito que eu já ando desconfiado da coisa. No verão passado, entre visitantes e banhistas encontrei vários casos de afecções tifóides e gástricas... sem nenhuma explicação aparente.

CATARINA — Eu me lembro.

STOCKMAN — No princípio achei que a infecção era trazida pelos banhistas. Mas no inverno a coisa persistiu... eu fiquei preocupadíssimo e mandei examinar as águas! Mandei amostras para a Universidade da Capital, requisitando um exame químico completo. E aqui está o resultado: presença de substâncias orgânicas em decomposição, a água está cheia de infusórios. Qualquer uso, interno ou externo, é totalmente desaconselhável... e talvez perigosamente prejudicial à saúde!

CATARINA — Louvado seja Deus, Tomás, que você descobriu isso há tempo, antes que muita gente seja prejudicada!

STOCKMAN — Louvado seja, é isso, Catarina. (*Beija a filha.*)

ALACKSEN (*levantando-se pálido*) — Mas então, Doutor, desculpe dizer não, eu não quero dizer... o estabelecimento não pode ser fechado, nossa economia depende do estabelecimento, estamos perdidos... Deve haver um meio, é claro, não, Doutor, que há um meio?

STOCKMAN — Sim, claro que há! O estabelecimento terá que fechar temporariamente! Um período curto, apenas o suficiente para trocar os encanamentos.

CAPITÃO — Todos os encanamentos?

STOCKMAN — É, vão ser todos, quer dizer, aproveita-se os canos. Porque a captação das águas foi feita muito embaixo, vai ter que ser feita muito mais acima, além dos pântanos, é o único jeito, não há discussão. (*Explodindo.*) Você se lembra, Petra, eu sabia disso todo o tempo. Fui contra o projeto deles desde o início, claro que tinha de ser captado em cima na nascente.

PETRA — Claro que lembro.

ALACKSEN — Então, graças a Deus a situação tem jeito!!!

STOCKMAN — Eu já estudei muito, um primeiro estudo para apresentar à administração das termas caso os exames confirmassem minhas suspeitas. Pega lá, querida, é a pasta cinza que está embaixo na mesinha de cabeceira. (*Petra vai.*) Estou com o relatório pronto desde a semana passada. Catarina, pede a Maria para levar imediatamente a Peter, ele precisa ser o primeiro a saber, que ele leia, eu vou lá na primeira hora amanhã. Peter, talvez fique aborrecido de ter sido eu e não ele quem fez a descoberta.

CATARINA — E isso te preocupa muito.

STOCKMAN — É claro que no íntimo ficará contente, mas tem um medo horrível que outra pessoa preste serviço à comunidade...

PETRA — Quem sabe, pai, você não pode dar um jeito dele acreditar que a descoberta foi dele...

CATARINA — Petra!

STOCKMAN — Ah, meu Deus, de qualquer modo é um problema!

HOVSTAD (*levantando-se*) — Dr. Stockman, permite que eu publique uma nota sobre a descoberta, no "Mensageiro do Povo"?

STOCKMAN — Sua obrigação é publicar. O fato é de interesse público, infelizmente todos têm de saber o quanto antes.

BILING — Na minha modesta opinião, a cidade deveria fazer uma homenagem oficial, uma moção de agradecimento ao Dr. Stockman por esta descoberta. (*Para Hovstad.*) Não acha?

HOVSTAD — Sem dúvida, a reputação das termas estaria arruinada, caso o doutor não tivesse...

STOCKMAN — Por favor, senhores, obrigado, mas não vai haver tempo para representações de feira. O trabalho vai ser muito.

ALACKSEN (*que se continha até agora*) — Na qualidade de impressor do "Mensageiro do Povo" e presidente da Associação dos Proprietários das casas, é preciso que eu defina a minha posição! Conte conosco, Dr. Stockman! Tem o nosso apoio nesse projeto dos encanamentos! E como o senhor sabe, nunca é demais contar com nós outros, os pequenos burgueses, que formamos por assim dizer, a maioria compacta. Quando apoiamos qualquer tipo de luta...

STOCKMAN — Sem dúvida, Alacksen, mas não há luta...

HOVSTAD — Nunca se sabe...

ALACKSEN — Concordo que não há luta, e se houvesse eu seria contra. Sou sempre a favor dos acordos, da moderação e da temperança. Mas poderá precisar de nós, como não?

STOCKMAN — Em que sentido...

ALACKSEN — Conheço as autoridades. O senhor pode acreditar, os que estão no poder, sejam quem for, não acolhem de boa vontade os projetos dos outros, oh, não! Eis porque, a meu ver, seria conveniente, e até de alta relevância, uma pequena ma-

nifestação de apoio, ou pelo menos um manifesto por parte dos proprietários das casas... redigido com moderação e temperança, claro.

STOCKMAN — Não, obrigado, não aceitarei homenagens, nem por parte da administração.

HOVSTAD — Como jornalista... como jornalista gostaria que o doutor me esclarecesse um ponto. Para elucidação dos leitores. Se os encanamentos atuais foram construídos de um modo por assim dizer errôneo, de quem seria a culpa ou responsabilidade do erro? Possivelmente da administração do balneário e portanto da Prefeitura?

STOCKMAN — Sim, eu vejo onde você quer chegar. É claro que Peter... a situação é delicada.

HOVSTAD — Delicadíssima.

STOCKMAN — Reconheço que cometeram um erro pesado. Mas uma vez que se vai justamente remediar o mal...

HOVSTAD — O senhor julga realmente, que as coisas correrão as mil maravilhas?

STOCKMAN — Bem ou mal terão de ser encaminhadas.

HOVSTAD — Principalmente se a imprensa se ocupar do caso.

STOCKMAN — Não vai ser preciso, absolutamente. Tenho certeza que meu irmão será o primeiro...

HOVSTAD — O senhor desculpe, mas pretendo focar todo o assunto em meu jornal. Um jornalista de tendências populares, como eu, não pode deixar escapar uma tão boa oportunidade de solapar a velha lenda da infabilidade dos homens que nos dirigem. Como qualquer outra superstição, esta deve ser destruída até as próprias raízes.

STOCKMAN — Nesse ponto eu me associo com você de todo o coração. Se é superstição, fora com ela, mas...

HOVSTAD — Desejo muitíssimo poupar o prefeito, por ser ele seu irmão. Mas a verdade antes de tudo, não acha?

STOCKMAN — Acho! Entretanto...

HOVSTAD — Sou um jornalista de tendências populares como o senhor sabe. Isso me permitiu examinar de perto as camadas populares. Também elas devem dirigir os interesses públicos. Não posso deixar escapar nenhuma oportunidade de emancipação da massa dos humildes. Sei perfeitamente que entre os figurões não passarei de um agitador mas...

STOCKMAN — Perfeito, Hovstad... porém reflita...

ALACKSEN — Esse assunto da canalização das águas é da maior importância para nós, os pequenos burgueses. Não promete o estabelecimento balneário ser uma pequena mina de ouro? Não é dele que retiramos e pretendemos ainda mais retirar a nossa subsistência? Por isso estamos decididos a amparar o estabelecimento com todas as forças.

STOCKMAN — Senhores! Aceitam mais uma sangria? E por favor, não me transformem isso numa briga política, eu detesto política! E já bastam os problemas que temos, as águas estão contaminadas... (*Eles sorriem.*) Quanto à publicação, caro Hovstad, aqui está a cópia do relatório que mandei a Peter, leia, não é mais segredo, amanhã conversamos... Claro não publique nada antes do prefeito saber, não seria polido...

ALACKSEN — Não deve haver publicação sem assentimento do prefeito.

STOCKMAN — E que será o primeiro a querer publicar. E de antemão agradeço muito a todos o interesse e apoio que manifestaram. Nada melhor para um homem que sentir-se apoiado pela imprensa, pela maioria compacta, enfim, por seus amigos e concidadãos.

ALACKSEN — Brindo ao povo de Molendal, que tem a ventura de contar com homens como o Dr. Stockman velando incansavelmente por sua segurança. Viva o Povo de Molendal! (*Todos brindam.*)

CATARINA — Então é para a América que o senhor vai, Capitão?

CAPITÃO — Sim, pelo menos é o que está programado.

BILING — Mas então o senhor não vai tomar parte nas eleições municipais?

CAPITÃO — Vão haver novas eleições?

BILING — Não sabia?

CAPITÃO — Para falar a verdade, não entendo dessas coisas.

BILING — Mas mesmo assim deve votar!

CAPITÃO — Mesmo sem entender da coisa?

BILING — Mas como assim, Capitão? O que o senhor quer dizer? A sociedade, ela é como um navio. Todos devem estar no leme.

CAPITÃO — É possível que em terra firme seja assim. No mar seria naufrágio na certa.

CENA 2

Gabinete do Prefeito

STOCKMAN (*entrando*) — Peter, ô rapaz, passei na tua casa, você já tinha saído...

PREFEITO — Senta, Tomas.

STOCKMAN — Então leu?

PREFEITO — Li e reli várias vezes. Para ser exato, passei a noite inteira lendo e relendo.

STOCKMAN — É terrível, não? Então, como vamos fazer?

PREFEITO — Você precisava mesmo ter feito todas essas investigações? E nas minhas costas?

STOCKMAN — Não pretendi fazer nada nas tuas costas. Eu precisava ter certeza...

PREFEITO — E conseguiu essa certeza?

STOCKMAN — Infelizmente. Por quê? Você não?

PREFEITO — Você tenciona mandar o relatório à direção do estabelecimento em caráter oficial?

STOCKMAN — Desculpe, não entendo. Você é o diretor do estabelecimento.

PREFEITO — Você emprega termos violentos. Como sempre aliás, em teus relatórios. Aqui por exemplo: "O que ofereceremos aos nossos hóspedes é um jato contínuo de veneno".

STOCKMAN — É verdade. Pessoas podem adoecer e até morrer se não forem tratadas a tempo. Pessoas doentes que vêm a nós em confiança e que nos pagam bom dinheiro para recuperar a saúde!

PREFEITO — E depois, de dedução em dedução, você conclui que precisamos construir um esgoto para as supostas imundícies dos pântanos, além do que, trocar para o outro lado o sistema de canalizações.

STOCKMAN — Você imagina outro meio de resolver o problema? Eu não consigo imaginar...

PREFEITO — Saí cedo de casa e dei um pulo na casa do nosso engenheiro de obras.

STOCKMAN — Ótimo!

PREFEITO — Inventei um pretexto qualquer e meio a sério, meio brincando, aventei a hipótese de um dia realizar essa mudança que você cita no relatório...

STOCKMAN — Um dia?

PREFEITO — Ele sorriu, o engenheiro. Senti que tinha dito uma extravagância. Num primeiro orçamento, as obras custariam, pelo menos, 10 milhões de coroas.

STOCKMAN — É tão caro assim?

PREFEITO — E o tempo das obras, isso te interessa?

STOCKMAN — Peter...

PREFEITO — Dois anos no mínimo, com o estabelecimento fechado.

STOCKMAN — Mas talvez haja um meio técnico, de abreviar e baratear...

PREFEITO — Dois anos e dez milhões de coroas, se não houver imprevistos.

STOCKMAN — Meu Deus!

PREFEITO — E quando o estabelecimento fosse finalmente reaberto, que doente viria a Molendal? Depois das águas terem sido publicamente consideradas nocivas à saúde?

STOCKMAN — Mas elas são, elas são! É uma crise que juntos teremos de...

PREFEITO — Crise! Você usa cada termo... (*Explodindo.*) É o fim, a ruína, o desastre! No exato momento em que nossa cidade começa a prosperar! Porque as cidades vizinhas, meu caro, também podem transformar-se em estações de águas, e não hesitarão em fazê-lo, eu conheço as prefeituras! Lançarão mão ime-

diatamente de todos os recursos para atrair os turistas de Molendal. Esse teu relatório é inadmissível, é um tiro nas costas do nosso povo!!!

STOCKMAN — Peter, você está nervoso, eu compreendo, embora não goste que gritem comigo. Não sou burro, já compreendi que estamos todos numa situação muito difícil. O que não impede das águas estarem poluídas, os exames provam. Eu estou confuso mas sei que não é para brigas. É preciso que nos unamos...

PREFEITO — Teu relatório não me convence. As condições do balneário não podem ser tão precárias.

STOCKMAN — Meu relatório é otimista. A situação é má e tornar-se-á insustentável com o calor do verão!

PREFEITO — Além do que, os encanamentos que estão aí, estão aí, as providências terão de ser tomadas a partir deste fato consumado, para isso existem os médicos.

STOCKMAN — Continua, conclui...

PREFEITO — Isto não quer dizer que a Prefeitura não vá examinar a situação. Vai, imediatamente, porém no tempo devido. Realizando os reparos dentro de uma programação paulatina, sem alarmes.

STOCKMAN — Com a minha ajuda, naturalmente. Você espera que eu me associe ao logro.

PREFEITO — Logro?

STOCKMAN — Infelizmente é mais que isso, é um crime.

PREFEITO — Não me convenço do perigo!!!

STOCKMAN — Impossível que você não esteja convencido, meu relatório é claro e as provas concludentes. Você está convencido mas não quer entrar no negócio. É por tua causa que os edifícios e os canos

estão onde estão, e você não pode assumir o erro.

PREFEITO — E mesmo que assim fosse? Se eu me preocupo, confesso, com a minha reputação, é no interesse da comunidade! Sem autoridade moral, não posso impor aos negócios públicos a direção mais proveitosa, e todos perdem com isso! Eis porque entre muitos outros motivos, não quero que teu relatório seja apresentado à direção. Proíbo e me dou o direito de proibir, em nome do interesse público. Sou o prefeito desta cidade, a autoridade máxima, tenho, portanto, por dever, a defesa do povo e compreenda que nesta medida, que chego até essa desagradável proibição! Ainda não há nenhum documento assinado, nada oficial, o assunto pode morrer aqui! É do interesse público que morra. E a partir disso vamos ver o que podemos fazer. Sem alardes, sem propaganda, em silêncio. Nada do que dissemos, absolutamente nada desta maldita questão deve sair de dentro desta sala!

STOCKMAN (*indo embora*) — Isso não é mais possível, já há gente informada.

PREFEITO — Quem? Você contou pra quem? Espero que não seja aquela gatinha do "Mensageiro do Povo".

STOCKMAN — Eles também já sabem. Estavam jantando ontem em casa, você viu.

PREFEITO — Tomas, e você contou a eles sobre as águas, cometeu essa leviandade?

STOCKMAN — Por favor, me largue, eu não me arrependo.

PREFEITO — Louco! Estamos em vésperas de eleições. As consequên-

cias serão graves, para ti e para os teus.

STOCKMAN — Que é isso? Uma ameaça?

PREFEITO — E se for? Eu sou o teu chefe! Você deve a mim o cargo que tem hoje no estabelecimento!

STOCKMAN — Tudo me indicava para o cargo! Fui eu que, antes de todos vislumbrei os poderes curativos das nossas águas, todos sabem disso...

PREFEITO — Chega de meias palavras! Senta. Senta de novo, senta.

STOCKMAN — Se é para nos entendermos, com prazer.

PREFEITO — É para isso. Se você foi suficientemente indiscreto para compartilhar com outras pessoas um assunto da diretoria, será impossível, é claro, abafar a questão, conforme seria a melhor solução. Agora, eis o que a Prefeitura espera de ti. Tens de pedir outros exames, outros. Os novos exames provarão que, embora o problema exista, não é tão grave quanto parecia. Então prestará uma declaração pública, que, o governo desta cidade saberá resolver tudo, justa e conscienciosamente. Estamos entendidos.

STOCKMAN — Não se pode matar micróbios com política.

PREFEITO — Como funcionário do estabelecimento não tens direito a essa opinião.

STOCKMAN — Vai ser difícil explicar isso aos que morrerem por causa das águas.

PREFEITO — A questão não é médica, é econômica. Teremos de tomar os cuidados, eu sei, sou um político. Mas como político, tenho de defender a maioria e não o caso particular, os fins justificam os meios. Tua ati-

tude é individualista e alienada, e desse modo terei de pedir que redijas tua carta de demissão. Não é possível ter dentro do serviço público um homem que ataca as próprias fontes onde o povo vai buscar sua subsistência.

STOCKMAN — Mas desgraçado, escuta. As fontes estão envenenadas! Causam doenças em quem as bebe. O comércio, do qual vivemos é um comércio de imundícies, nossa vida social, embora florescente, repousa sobre uma mentira... o povo...

PREFEITO — Não ouse pronunciar tal palavra. Um homem que emite tão odiosas insinuações sobre a sua própria cidade, não preza seus concidadãos. É um inimigo do Povo!

STOCKMAN — Eu me envergonho de ti, meu irmão! (*Sai.*)

CENA 3

Casa do Dr. Tomas Stockman

STOCKMAN — É tudo minha culpa! Eu já devia ter posto Peter no lugar há muito tempo! Inimigo do povo, inimigo do povo, eu!

PETRA — Nunca pensei que o tio fosse capaz!

CATARINA — Calma vocês dois! É ele quem está no poder...

PETRA — É um procedimento revoltante para com um homem como o pai!

CATARINA — Cala a boca! É ele quem está no poder, é ele quem manda! Meu bom Tomas...

STOCKMAN — Qual poder, minha boa Catarina? A imprensa está comigo, a maioria compacta dos cidadãos comigo, quem tem o poder sou eu!

PETRA — Bravos, pai!

STOCKMAN — Ou não entendo mais nada!

CATARINA — Santo Deus! Tomas Stockman, você não está pensando em...

STOCKMAN — Em que... em quê?

CATARINA — ...enfrentar teu irmão?

STOCKMAN — Você vai ver como tudo isso vai acabar...

CATARINA — Vai acabar na tua demissão, só, é onde vai acabar.

STOCKMAN — Que seja, terei cumprido meu dever com o povo.

CATARINA — Não é só com o povo teu dever. É conosco também! Comigo, com tua filha...

STOCKMAN — Mais duas razões para enfrentar Peter, e aquela sinistra Prefeitura. Admitindo que eu fosse um covarde total, capaz de rastejar diante do primeiro berro do poder, com que cara eu olharia depois, ao me levantar, para vocês duas!?

CATARINA — É injustiça, eu sei, meu amor... mas não são poucas as injustiças que temos de enfrentar nesse vale de lágrimas. Assim é que é. Quando você vai aprender isso? Peter é teu irmão, mas é rancoroso, não perdoará. Nós já vivemos muito tempo sem tostão para o dia seguinte, eu não esqueci. Já passamos fome, eu não esqueci. Não posso permitir que isso aconteça de novo aos meus...

PETRA — Você só pensa em dinheiro, mãe? Na segurança? Em mais nada?

CATARINA — Cala a boca, menina, eu já mandei!!! Você não sabe nada da vida, ele tem obrigações...

STOCKMAN — Catarina, meu anjo. Te peço um favor, cala a boca. Ouvir o poderoso prefeito dizer essas

coisas, eu me torço e agüento. Ouvir você é demais... Prepara um café para mim, vai, aquele dos teus.

CENA 4

Na rua: Petra e Hovstad

HOVSTAD — Senhorita Petra. Petra!

PETRA — Hovstad! Você estava me esperando? Pois eu ia mesmo passar no "Mensageiro"...

HOVSTAD — A redação está um caos, por causa do relatório do senhor seu pai. Nunca vi nada excitar tanto o Alacksen e o Biling...

PETRA — É que eu queria lhe devolver aquela novela inglesa...

HOVSTAD — Devolver?

PETRA — Sim... não tenho vontade de traduzi-la.

HOVSTAD — Ora! Mas por quê? A senhorita havia prometido...

PETRA — Sim, eu disse que ia traduzir antes mesmo de ler, mas agora... bem, eu suponho que o senhor também não chegou a ler?

HOVSTAD — Passei os olhos. Como sabe, não entendo perfeitamente o inglês...

PETRA — Então me permita um conselho. (*Devolvendo o livro.*) Escolha outra novela. Isso aqui não serve para o "Mensageiro".

HOVSTAD (*achando graça*) — E por que, posso saber...?

PETRA — As idéias do livro não coincidem com aquelas que o "Mensageiro" defende.

HOVSTAD — Sim, mas até aí...

PETRA — Tenho certeza que o senhor não está compreendendo. Trata-se de uma estória extremamente to-

la, na qual os bons são bons, os maus são maus, havendo por cima de tudo um poder sobrenatural que concilia as situações, naturalmente recompensando os bons e castigando os maus... bem, nós sabemos que as coisas não são tão simples assim.

HOVSTAD (*encantado*) — Bravo! Bravo! A senhorita formula com tanta ênfase... Mas o povo gosta deste tipo de leitura, este é o tipo de alimento que eles saboreiam...

PETRA — E ao senhor compete servi-los?

HOVSTAD (*depois de um instante*) — Tem toda a razão, senhorita. (*Resolvendo falar mais sério.*) Porém prefiro ter uma posição mais objetiva, digamos assim, talvez por militar na prática da imprensa. Um redator de jornal nem sempre pode fazer o que deseja... Muitas vezes é preciso curvar-se diante dos gostos populares. Nas coisas de menor importância, claro. A política é o que há de mais importante no mundo, pelo menos para um jornal. Mas se queremos ter leitores, não podemos assustá-los. Se no andar térreo, eles encontram um belo conto moral desta natureza... então mais facilmente subirão ao primeiro andar, pode entender... ?

PETRA — Não posso acreditar que o senhor pense assim. Não iria armar tais armadilhas para seus leitores, um jornalista não é uma aranha à espreita da presa.

HOVSTAD (*tocado*) — Novamente bem formulado... mas errado. Temos o dever de elevar o povo à cultura, ao progresso, à liberdade... mas antes, caríssima Petra, é preciso tê-lo conosco, agradá-lo. Conquistá-lo.

PETRA (*fechando a questão*) — Estranho que um jornal com esse tipo de filosofia possa publicar o relatório de meu pai.

HOVSTAD (*embaraçado*) — Quanto ao relatório de seu pai ninguém mais que eu deseja publicá-lo, lógico! Seu pai é um homem formidável, de grande coragem, além de, naturalmente, ser seu pai. Meu desejo principal é sempre agradá-la, senhorita Petra.

PETRA (*finalmente irritada*) — Pois saiba que não está conseguindo. Deve publicar o trabalho de meu pai pelo seu conteúdo, e não por causa de ninguém. (*Vai sair.*)

HOVSTAD — Petra, eu...!

PETRA — Creio que não temos mais nada para nos dizer, Sr. Hovstad.

HOVSTAD — Não é hora para tanta dureza.

PETRA — Não é hora?

HOVSTAD (*arrependido*) — Neste momento o senhor seu pai não pode prescindir do meu apoio.

PETRA (*depois de um momento*) — Que tipo de homem você é? (*Petra sai sem esperar resposta. Hovstad pensa em segui-la, desiste. Nota que está diante do jornal. Entra.*)

CENA 5

Redação do jornal "Mensageiro do Povo".

(*Alacksen trabalha. Biling lê, charuto na boca. Hovstad entra.*)

HOVSTAD (*baixo para Biling*) — Leu tudo?

BILING (*sem querer que Alacksen ouça*) — De ponta a ponta, estou relendo.

HOVSTAD — Ríspido, não lhe parece?

BILING — Esmagador! Cada palavra é...

HOVSTAD — Calma, senão o senhor Temperança se assusta.

BILING — Mas você publicará ele querendo ou não. Ou não? Ele também é sócio do jornal, mas...

HOVSTAD — Meu caro, eu publico de qualquer jeito. Observe a situação curiosa que as revelações do doutor estão prestes a criar... Se o prefeito rejeita o projeto do irmão, ele perde o apoio da Associação dos Proprietários das casas, da pequena burguesia e do resto da população. Se ele aceita... então se indis põe serissimamente com seus coleguinhas donos do estabelecimento que terão de desembolsar grosso dinheiro para trocar os canos... de modo que quem sai mal dessa é o Prefeito. (*Sério.*) Chegou a hora de derrubá-lo, caro Biling, a situação vai virar.

STOCKMAN (*entrando*) — Bom dia, senhores, como vai nosso trabalho?

ALACKSEN — Quase pronto, doutor, isto é, bem adiantado, digamos assim.

STOCKMAN — Ótimo. Então, Hovstad, que diz do meu trabalho?

HOVSTAD — Digo... é uma obra-prima, Sr. Stockman. Não tenho dúvidas em prever que o senhor terá a seu favor todas as pessoas esclarecidas.

ALACKSEN — E todas as pessoas sensatas, não é?

BILING — Sensatas ou insensatas, estão todas com o senhor!

HOVSTAD — O artigo pode ser publicado amanhã?

STOCKMAN — Pode, pode. Não há tempo a perder. Ouça, Sr. Alacksen,

quero que o senhor se encarregue da primeira revisão. Cuide dele como de um tesouro, cada palavra tem importância, e por favor, não suprima um único ponto de exclamação. Se puder ponha mais dois ou três.

BILING — Amanhã estará na rua como uma bomba!

STOCKMAN — Submetido ao julgamento dos cidadãos competentes. Tenho planejados mais quatro ou cinco artigos.

ALACKSEN — Todos sobre o assunto das águas?

STOCKMAN — Assuntos diversos. Porém, todos concernentes ao mau funcionamento da Prefeitura.

BILING — Trocando a medicina pela política, doutor?

STOCKMAN — Em absoluto. Porém cumprindo conscientemente meus deveres de cidadão. Os senhores não imaginam, não podem imaginar, senhores, a reação do Prefeito, meu próprio irmão, à questão das águas...

HOVSTAD — Ah, sim...

ALACKSEN (*temeroso*) — O senhor já esteve com ele? E ele...?

STOCKMAN — ... tentou convencer-me que a situação deveria ser tratada através de paliativos burocráticos! Ameaçou-me de tudo, tentou obrigar-me a escrever um desmentido de meu próprio relatório. Enfim... não apenas desafiou-me como provou que, apesar de meu irmão, não tem capacidade, nem mesmo integridade moral, para dirigir os interesses de uma cidade como a nossa! Desculpem a sinceridade, senhores, estou muito aborrecido com tudo isso! Evidentemente estou falando entre amigos, nada do que disse é para publicar, pelo menos nesses termos...

ALACKSEN (*apavorado*) — Porém, Doutor Stockman, não seria talvez melhor se, queria dizer, o...

STOCKMAN — Se ele quer guerra, Alacksen, guerra ele terá! Pelo menos assim fica em paz minha consciência, na certeza de estar fazendo tudo que posso fazer pela nossa brava gente. Molendal precisa de homens de ação no governo, homens de verdade, e não politicozinhos atrás das mesas.

HOVSTAD — Bravos, doutor: (*Batendo palmas.*) O senhor é o que se pode chamar de um amigo do povo!

STOCKMAN — Por favor, Hovstad! Estou revoltadíssimo com a atitude de Peter, sentido mesmo... Bem, vou indo. Preciso visitar um pobre coitado com crise renal, e rim dói! Vim ver como vai indo a impressão e volto numa meia hora. Até a vista, amigos. Obrigado. Até a vista. (*Stockman sai.*)

HOVSTAD (*pensativo*) — Este homem vai nos prestar grandes serviços.

ALACKSEN — Mas que se limite ao assunto das águas!!! Onde já se viu, que imprudência! Como se não bastasse o assunto das águas... Se quiser ir além das águas não será prudente segui-lo!

HOVSTAD — E as escolas da cidade? As indústrias? A polícia? O preço dos gêneros alimentícios? O senhor acha que tudo isto corre a contento? Às mil maravilhas?

ALACKSEN — Não sei! No momento não sei e não quero saber. Sr. Hovstad. Quando um homem possui bens a preservar, ele não pode pensar em tudo! Meu coração, Deus sabe que está sempre com o povo... porém não nego que meu raciocínio tende normalmente para o lado do

governo, e se assim não fosse... (*Batidas na porta. Entra o Prefeito de bengala, boné e capa.*)

PREFEITO — Posso entrar? Não esperava ver-me um dia por aqui, não é mesmo, Sr. Hovstad? Agradável aqui. Vocês estão melhor instalados do que eu imaginava.

ALACKSEN — Mas... sente-se, Sr. Prefeito, sente-se...

PREFEITO (*tirando a capa e o boné*) — Irei direto ao assunto. (*Senta.*) Meu irmão apresentou-me um relatório absurdo sobre pretensos defeitos nos encanamentos das águas.

HOVSTAD — Ah, sim?

PREFEITO — Disse-me também que os senhores possuem uma cópia do relatório e que pretendem publicá-lo, no jornal de amanhã.

ALACKSEN — Bem, realmente... o doutor pediu que publicássemos... algo... confesso que ainda não li direito, eu...

PREFEITO — Mas vai publicar mesmo sem ter lido direito!

HOVSTAD — Não negamos nada a um homem como seu irmão, Sr. Prefeito.

PREFEITO — Senhores... uma ponderação.

ALACKSEN — Sim. Sim?

PREFEITO — O senhor é um homem sensato, Sr. Alacksen...

ALACKSEN — Alegro-me em ouvi-lo dizer isto...

PREFEITO — E tem certa influência sobre a massa da população.

ALACKSEN (*concordando*) — Sobre a gente miúda, modestamente, sim senhor.

PREFEITO — Os pequenos contribuintes! Aqui, como em toda a parte, muito numerosos!

ALACKSEN — Correto, Sr. Prefeito...

PREFEITO — Pois que então conhece bem as dificuldades financeiras dessa gente miúda, como o senhor disse.

ALACKSEN (*apavorado*) — Sim, claro... mas...

PREFEITO — Neste caso, não creio que tenhamos nenhum problema. Já que existe um espírito comunal de sacrifício tão grande, entre a gente miúda desta cidade.

ALACKSEN — Não compreendi...

HOVSTAD — Espírito de sacrifício?

PREFEITO — Não serão pequenos os sacrifícios que teremos de suportar. As obras sugeridas por meu irmão em seu relatório, segundo um primeiro orçamento, ascendem acerca de 10 milhões de coroas... no relatório que os senhores vão publicar. É bem claro que os sócios do estabelecimento não terão condições de arcar com as despesas por si próprios. A Prefeitura se verá impelida a criar um imposto especial, uma espécie de empréstimo à comunidade, talvez seja esta a fórmula...

HOVSTAD (*indignado*) — Porém o senhor não pretende que seja exatamente a camada mais desfavorecida da população quem...

ALACKSEN (*trêmulo*) — O dinheiro teria de sair dos cofres municipais? Do bolso magro dos pequenos?

PREFEITO — Sem dúvida. Não há outra solução. (*Silêncio geral.*)

ALACKSEN — Bem, neste caso então convém que... seu irmão foi muito precipitado em...

PREFEITO (*tirando do bolso um envelope*) — Eu redigi uma breve exposição do caso das águas, conforme ele se apresenta na realidade, para quem o encara com o espírito sã. Inclusive indico, de modo sumário, como se poderia contornar os

possíveis inconvenientes sem ultrapassar os recursos dos quais dispõe o estabelecimento.

HOVSTAD (*adiantando-se*) — Eu poderia ler?

PREFEITO (*entregando*) — Leiam... e se desejarem publicar...

BILING (*olhando pela porta*) — O Doutor Stockman vem aí.

PREFEITO (*impaciente e contrafeito*) — Não desejo encontrá-lo. E precisamos terminar este assunto...

HOVSTAD (*abrindo uma cortina ao fundo*) — Bem, se o senhor Prefeito não se incomoda, por favor, entre aqui e espere um momento.

PREFEITO — Está bem, mas vejamos se ele não demora.

HOVSTAD — Um instante. (*Para Biling e Alacksen.*) Finjam que estão trabalhando.

STOCKMAN (*entrando*) — Já estou de volta. Prontas as provas?

HOVSTAD — Ainda não, doutor. Demorará um pouco.

STOCKMAN (*rindo*) — Ô, desculpem, sei que estão trabalhando o mais depressa que podem... É que não descanso enquanto não ver a coisa impressa! Para que todos os cidadãos possam ler! Deixo vocês trabalharem. Vou ao hospital e volto em uma hora, duas. (*Saindo.*) E obrigado, ah? Mais uma vez... (*Entra a Sra. Stockman, em traje de passeio.*)

HOVSTAD — Sra. Stockman!

ALACKSEN — Não quer sentar-se?

STOCKMAN — Catarina, o que você veio fazer aqui?

CATARINA — Não me queiram mal, senhores, mas vim buscar meu marido. Os senhores não se esqueçam que ele tem família para cuidar!

STOCKMAN — Você ficou louca, Catarina? Então, pelo fato de um homem ter uma família para cuidar, perde o direito de proclamar a verdade?

CATARINA (*baixo, controlando-se*) — Há limite pra tudo, Tomas.

ALACKSEN — Comedimento e temperança.

CATARINA (*para Hovstad*) — E o senhor, eu nunca pensei! Incitando meu marido...

HOVSTAD — Eu lhe garanto, minha senhora, que não estou incitando...

STOCKMAN — E eu sou homem que se incite?

CATARINA — Perdão, meu querido, mas é sim! Sei perfeitamente que você é o homem mais inteligente da cidade, mas que se deixa levar, se deixa! (*Para Hovstad, baixo.*) Não sabe que ele vai perder o emprego no estabelecimento se o senhor publicar o que ele escreveu?

STOCKMAN — Volta para casa, Catarina. Vai cuidar de lá que eu cuido de cá. Como você pode estar com tanto medo, me vendo tão satisfeito e confiante? Amanhã no salão dos proprietários... (*Vê o boné, a capa e a bengala do Prefeito.*) Já vi isso antes, na cabeça do poder.

CATARINA — O boné do Prefeito!

STOCKMAN — Sim, é claro que esteve aqui, Catarina! Veio cá e tentou convencer meus amigos a não publicar meu relatório, como você estava fazendo agora. Em que lugar que ele veio cair... E quando me viu chegando, escapuliu pela porta dos fundos, deixando os troféus. Não é isso, Alacksen? Hein, Biling? Hovstad? Não, não é isso. Peter não é de fugir assim, a raposa... Deve estar ainda por aqui em algum lugar? Onde é que vocês esconderam ele, hein? (*Coloca*

a capa, o boné, pega a bengala.) Espera, Catarina, para você ver o número. (Abre a cortina. Surge o Prefeito.)

ALACKSEN (um instante antes) — Tome cuidado, doutor...

STOCKMAN — Boa tarde, irmão, que surpresa. Não é má essa tua roupa, tenho dúvidas é se me fica bem.

PREFEITO (rubro de raiva) — Devolve meu boné, minha capa e minha bengala.

STOCKMAN — Ainda não!

PREFEITO — Isso não é coisa com que se brinque. Esse uniforme é protegido pelos regulamentos.

STOCKMAN — Mas se a autoridade agora sou eu...

CATARINA — Tomas! Meu Deus... (Começa a chorar.)

STOCKMAN — Já organizei a reunião amanhã no Salão dos Proprietários e lá a verdade vai ser dita tin-tim por tin-tim. Você não vai ter o prazer de me destituir de meu cargo, vou te derrubar, Peter. Porque, para Prefeito, você não tem a menor vocação. Claro que não vou guardar raiva, se você quiser ir jantar hoje de noite em casa, vá que me dá muito prazer. Mas em nome da comunidade eu terei de derrubá-lo. E felizmente não me faltam forças para isso. Tenho a meu lado a maioria dos cidadãos! O jornal da cidade, os pequenos proprietários, à frente dos quais o Sr. Alacksen amanhã marchará...

ALACKSEN (quase num susto) — Não farei semelhante coisa! Eu não farei. (Stockman não entende. Consulta Hovstad e Biling com um olhar.)

PREFEITO — Agora pergunta ao jornal da cidade se prefere colocar-se ao lado da lei ou da agitação.

HOVSTAD — A questão é complexa...

STOCKMAN — Mas o que significa isso?

HOVSTAD (decidindo colocar-se) — O senhor não esclareceu certos pontos na questão das águas. Omitiu exatamente... as facetas fundamentais. Em princípio não poderemos apoiá-lo. (Para o Prefeito.) Em princípio.

STOCKMAN — Isto significa que os senhores se recusam a publicar meu relatório?

HOVSTAD — No momento não será possível publicá-lo.

STOCKMAN — Mas como, que conversa é esta? Como não é possível? O senhor não é o diretor do jornal? Que eu saiba são os diretores dos jornais que dirigem os jornais...

HOVSTAD — Não. Não são. Quem dirige este jornal são os assinantes.

PREFEITO — Com a graça de Deus.

ALACKSEN — Quem dirige este jornal, meu caro doutor, é a opinião pública. Os proprietários das casas e outros, proprietários de outras coisas. É a maioria, o povo. Se seu artigo fosse publicado seria uma verdadeira ruína para o povo.

PREFEITO — Tomas... minha capa... meu boné... e minha bengala! (Luzes se apagam.)

CENA 6

Casa de Stockman.

(Stockman discute com sua esposa Catarina.)

STOCKMAN — Pára, Catarina, por piedade... eu preciso pensar!

CATARINA — Mas por que estão todos contra você? Deve ser culpa sua. Não ficam todos contra um homem se ele não provoca! Eu sabia que um dia você ia acabar brigando feio com seu irmão... e Peter é vingativo!

STOCKMAN — Calma, não está tudo perdido, ah, não está não! (Um foco sobre Alacksen. Stockman vai lá.) Sr. Alacksen, queira ter a bondade de imprimir este manuscrito sob minha responsabilidade e à minha custa! Faça uma tiragem de quinhentos, seiscentos... mil exemplares! Quanto poderia custar isso?

ALACKSEN (trêmulo da cabeça aos pés) — Nem por todo o ouro do mundo, doutor, o jornal poderia fazer o serviço, se existisse outra gráfica na cidade, ainda assim...

STOCKMAN — Sr. Alacksen...

ALACKSEN — Seria muito prejudicial para o senhor também, doutor! O senhor também tem família!

CATARINA — Com minha família me preocupo EU!!!

STOCKMAN (voltando a Catarina) — Não é preciso publicar... Eu lerei tudo em voz alta amanhã, em voz alta, no Salão dos Proprietários!!! (Foco sobre Biling e depois, Hovstad.)

BILING — No Salão dos proprietários não, doutor, desculpe. A Associação, em nome da sua Diretoria da qual faço parte, não pode permitir, desculpe. Nós, os pequenos proprietários...

HOVSTAD — Não creio que seja fácil arranjar um outro salão para este mesmo fim.

CATARINA — Mas por que estão todos contra meu marido? Tomas,

por quê? (*Focos se apagam. Ficam Stockman e Catarina.*)

STOCKMAN — Porque não são homens, Catarina! São mulheres! Como você, que só pensam na segurança de suas famílias ao invés de se preocupar com o bem da comunidade. Eles querem calar a minha boca. Parece que não sabem que, se eu não encontrar um local para gritar minhas idéias arranjarei um tambor, para você, um apito para a Petra e iremos de esquina em esquina enquanto eu leio essa coisa!

PETRA (*entrando*) — Eu vou com você, pai!

CATARINA — Eu vou com vocês! (*Pausa.*) Sozinho eu não te deixo numa hora dessas! (*Luzes se apagam.*)

CENA 7

Dia da Conferência.

CAPITÃO — Dr. Stockman teve grande dificuldade em conseguir local para a sua conferência. O Salão dos Proprietários foi negado, o círculo dos burgueses foi negado. O Clube Campestre, o Teatro Municipal... Stockman não teria conseguido um local de tamanho suficiente, caso o Padre não tivesse finalmente concordado em ceder o adro da igreja. A convocação para o evento foi feita pelas próprias Petra e Catarina, e também por este seu criado, que, boca a boca, pelas ruas, fomos avisando a hora e o local.

(*Enquanto o Capitão faz sua narração, é colocada uma mesa no centro do palco, com uma garrafa de água e um copo. Foi instalado atrás uma tela (branca ou vermelha). Entraram alguns atores, que falam por trás do pano, representando o povo.*)

CIDADÃO I — Então, você também veio, Lamstad?

MULHER I — Que vai acontecer, aqui?

CIDADÃO II — Não sei, mas vim, é uma reunião popular, e eu compa-reço a todas as reuniões populares.

CAPITÃO (*que olhava aquilo*) — Não há dúvida que o clima é de tensão. Nota-se a expressão grave no rosto dos homens, os beliscões das mulheres em seus filhos, a inquietação é generalizada. (*Enquanto fala, os outros atores foram para trás do pano e o Capitão vai também. Agora todos funcionam como sombras multiplicadas pelas luzes. O povo.*)

CIDADÃO III — É o doutor Stockman que vai fazer um discurso contra o Prefeito.

CIDADÃO IV — Mas como? Eles não são irmãos?

CIDADÃO V — Brigaram. É briga de irmãos.

CIDADÃO VI — Afinal, alguém sabe o que vai acontecer aqui hoje?

CIDADÃO I — O mensageiro já disse que ele não tem razão.

MULHER II — De fato, ele deve estar errado. Não conseguiu alugar nem o círculo da burguesia nem o Salão dos Proprietários!

BILING (*detrás dos panos*) — Com licença, senhores... Delegado do "Mensageiro do Povo"... obrigado... licença. (*Sai e vai colocar um livro de ata sobre a mesa. Tira também do bolso uma campainha.*)

CIDADÃO II — Esse quem é?

CIDADÃO IV — É o tal Biling, que trabalha no jornal do Alacksen.

CIDADÃO V — Digam-me, de que lado devemos ficar?

CIDADÃO II — Grande homem, Dr. Stockman...

MULHER I — Salvou a vida de meu filho.

CIDADÃO VI — Devem ficar olhando para o impressor Alacksen, e fazer o que ele fizer. (*Sai o Prefeito detrás do pano e entra em cena. Vimos nas sombras ele vestir a capa e o boné e ele vai cumprimentar Biling, cumprimenta um espectador com um sorriso.*)

CIDADÃO I — Olhem, é o Prefeito! (*As sombras continuam a falar, agora num ritmo mais tenso.*)

MULHER II — O "Mensageiro do Povo" disse que o Dr. Stockman não tem razão.

CIDADÃO II — Mas não disse sobre o que...

MULHER I — É qualquer coisa sobre as águas...

CIDADÃO V — O doutor não tem razão...

MULHER II — Acho difícil o doutor não ter razão...

CIDADÃO IV — Imagine se fosse verdade, as águas envenenadas...

CIDADÃO V — Imagine...

CIDADÃO VI — O Prefeito deve estar com a razão, senão teria mandado um representante.

MULHER II — Até segunda ordem, sou a favor do doutor!

MULHER I — Afinal, de que lado devemos ficar? (*Saem todos juntos detrás do pano. Biling coloca uma cadeira e o Prefeito senta. Biling trouxe outras cadeiras para a cena.*)

CAPITÃO (*trazendo Catarina e Petra*) — Aqui, fiquem aqui! Perto da saída. É melhor, caso aconteça alguma coisa.

CATARINA (*ajlita*) — O senhor acha que pode acontecer alguma coisa?

PETRA — É apenas uma preocupação, mãe. (*Sentam.*)

(*Stockman ficou atrás, vemos sua sombra, impaciente, relatório na mão*)

ALACKSEN (*para o Capitão*) — Onde está ele? Stockman ainda não chegou?

CAPITÃO — Está na sacristia aguardando a hora. (*Entra Stockman, com a pasta, vestido especialmente. Biling e Hovstad retiram o pano. Stockman cumprimenta e vai até Catarina.*)

STOCKMAN — Não te preocupes, Catarina.

CATARINA — Não te exaltes, Tomas.

STOCKMAN — De modo algum. Bem, é hora. Vou começar. (*Abre a pasta.*)

ALACKSEN (*para todos*) — Não seria melhor antes... eleger um presidente de mesa?

STOCKMAN — Para quê? Não é debate. É uma conferência, coisa minha que desejo expor.

PREFEITO (*da sua cadeira*) — Concordo que alguém deve dirigir os debates, caso hajam. Se me permite a opinião.

HOVSTAD — O "Mensageiro do Povo" conhece o conteúdo da conferência do doutor. Pode gerar controvérsias. É justo que os cidadãos possam discuti-la em condições adequadas. (*Salva de palmas.*)

BILING (*colocando copo e garrafa sobre a mesa*) — A vontade dos cidadãos, parece eleger um presidente de mesa.

STOCKMAN (*irritado, mas controlando-se*) — Então, por mim está bem.

ALACKSEN — O senhor prefeito!... O senhor prefeito aceita esta, digamos assim, incumbência?

PREFEITO — Não, não. Eu não aceito. (*Calmo, porém severo.*) Vários motivos de fácil compreensão obrigam-me a declinar desta honra. (*Levanta-se e fala para todos.*) Porém temos entre nós um homem perfeitamente capacitado para a função... o presidente da Associação dos Proprietários das casas, o senhor impressor, Alacksen. (*Senta. Salva de palmas.*)

BILING (*tomando nota*) — Tomo a liberdade de consignar na ata que o Sr. Alacksen foi eleito por aclamação.

ALACKSEN (*levantando*) — Muito obrigado. Chamado pela confiança dos concidadãos estou sempre pronto. (*Enquanto isso acontece, Biling retira os biombos que fizeram as sombras e cria-se uma situação embaraçosa. A mesa só tem uma cadeira. Stockman dá a cadeira a Alacksen. Biling traz outra para ele, que é posta ao lado.*)

ALACKSEN (*sentado*) — Bem, uma vez que estou neste posto, quero pedir permissão para dizer algumas palavras. (*Palmas.*) Sou um homem pacífico e tranqüilo que preza a moderação refletida e a reflexão moderada. Todos que me conhecem podem atestá-lo.

PREFEITO — Certamente!

ALACKSEN — Aprendi na escola da vida que a temperança é a virtude de maior proveito para o cidadão. Assim sendo peço ao honrado amigo que convocou a reunião desta noite, que se mantenha dentro dos limites das citadas moderação e temperança. Alguém quer a palavra?

(*Pausa. Todos se entreolham.*)

PREFEITO — Sr. Presidente!

ALACKSEN — Tem a palavra o Prefeito, Stockman.

PREFEITO — Dado o parentesco íntimo que me mantém ligado, como todos sabem, ao médico das termas, preferia não fazer uso da palavra esta noite. (*Palmas discretas.*) Porém... (*Levanta.*) Como representante oficial dos donos das termas e prefeito de Molendal, sinto-me obrigado a apresentar uma proposta inicial. (*Agora, para Stockman.*) Levando em conta que nenhum dos cidadãos aqui presentes está interessado na divulgação de certos boatos sem fundamento, ou pelo menos exageradíssimos, quanto ao nível de pureza de nossas águas... proponho que não seja autorizado ao médico Stockman ler ou desenvolver sua exposição científica. Obrigado. (*Senta.*)

STOCKMAN (*perplexo*) — Não seja autorizado? Mais essa!

CATARINA (*indignada*) — Você não tem o direito de propor uma coisa dessas, Peter Stockman...

PETRA — O pai tem o direito de falar!

ALACKSEN — Senhoras, por favor!

PREFEITO (*elevando a voz*) — No nosso bravo periódico "O Mensageiro do Povo", já informei o público sobre os fatos essenciais da questão. De tal modo que os cidadãos bem pensantes já firmaram sua opinião. O projeto do nosso caro Tomas, conforme já expliquei, além de constituir um voto de desconfiança quanto aos dirigentes do estabelecimento, tende a impor ao contribuinte pesadíssima carga extra de impostos, pelo menos uma dezena de milhões de coroas...

ALACKSEN — Silêncio, senhores! Tomo a liberdade de apoiar a moção do Prefeito. Desculpe, doutor, não

posso acompanhá-lo. A música aqui vai sair cara e nem todos somos ricos. Eis o que penso, queira desculpar.

BILING (*para a platéia*) — Muito bem dito, muito bem. (*Bate palmas educadas.*)

HOVSTAD — Também sinto necessidade de explicar publicamente minha atitude. O movimento criado pelo Dr. Stockman contou, no início, com minha simpatia e apoiei-o tão imparcialmente quanto pude. Mas posteriormente verificamos que tínhamos sido induzidos ao erro, que o exposto era falso.

STOCKMAN — Falso!!!

HOVSTAD — Digamos "suspeito"!

ALACKSEN — Estou inteiramente de acordo com o orador.

HOVSTAD — Dr. Stockman, neste caso, tem contra si a vontade geral, portanto, tem contra si o mensageiro do povo. (*Palmas.*) Embora me doa romper com um homem de quem fui assíduo comensal, um homem nobre, cujo defeito é deixar-se levar pelo exagero, consultando mais o coração que a cabeça. (*Petra levanta-se, indignada.*)

STOCKMAN — Senta, filha, é incrível, mas eles são assim mesmo.

ALACKSEN — Assim sendo, ponho em votação a proposta do Prefeito.

STOCKMAN (*indo sentar-se com a família*) — Não, não precisa, não. Eu desisto da conferência, eu. Não vou mais ler o relatório nem fazer conferência nenhuma. . . (*Perplexidade.*) Mas quero a palavra! Uma ameaça maior que a infecção das águas

paira sobre a cidade, e sobre isso preciso falar!

ALACKSEN — O doutor com a palavra!

STOCKMAN — Quero revelar a vocês todos uma descoberta que fiz de muito maior alcance que uma localização errada de canos ou uns banhos podres. . .

HOVSTAD — Silêncio sobre os banhos! O senhor se comprometeu com a Assembléia, nem uma palavra a respeito!

STOCKMAN — Minha nova descoberta não diz respeito à fonte das águas, e sim a outra fonte, a fonte moral da nossa existência. . .

PREFEITO (*para Biling*) — Que insinuação! . . .

STOCKMAN — Não apenas os encaenamentos mas também nossa sociedade está repousando em solo pestilencial, o solo pestilencial da mentira.

ALACKSEN (*toca a campainha*) — O orador deve moderar-se.

STOCKMAN — Peço que me dêem atenção por alguns instantes, quanto mais não seja em respeito ao trabalho dedicado que venho realizando há muitos anos pela gente de nossa querida Molendal. (*Catarina aplaude. Outros seguem. Silêncio.*) Quando vim morar nesta cidade, antes de vir para cá, passei alguns anos no extremo norte do país, em contato direto com homens que viviam tão miseravelmente que eu muitas vezes me perguntava se era preciso mesmo um médico ali, se não seria melhor um veterinário. . .

BILING (*que tomava notas na ata, suspende a caneta*) — Que Deus me castigue se jamais ouvi. . .

HOVSTAD — Isto é vilipendiar uma honrada população.

STOCKMAN — Porém quando tive a ventura de chegar aqui, minha esperança e fé renasceram e sonhei criar aqui um grande estabelecimento termal, consagrando-me inteiramente ao bem de minha cidade natal e da gente de minha terra. (*Palmas definidas. Contendo os aplausos.*) Na ilusão dessa esperança vivi longos anos, até anteontem de tarde. Quando meus olhos se abriram e eu vi, perplexo, uma série de coisas. Entre as quais a extrema burrice de nossos dirigentes.

PREFEITO (*levantando-se*) — Senhor Presidente!

ALACKSEN (*nervoso, batendo a campainha*) — Não foi para isso que lhe concedemos a palavra. . .

STOCKMAN — Outra burrice, Sr. Alacksen, dar tanta importância a uma palavra. Detesto os dirigentes. É impossível para um homem livre dar um passo em qualquer direção que seja sem esbarrar com um deles.

HOVSTAD — Senhor Presidente, são permitidas tais expressões?

STOCKMAN — Levei muito tempo para ver dentro da alma desses senhores. . . Embora tivesse sob meus olhos, desde a infância, um exemplar soberbo da espécie sinistra, na figura de meu irmão, Peter, um homem de movimentos lentos e preconceitos tenazes. . . Mas eu não direi mais nada sobre dirigentes, parece que o assunto exalta os ânimos. E não é preciso perder tempo. Tenho convicção íntima que no mundo tudo tem jeito e que retrógrados não são mais que velhos destroços de um mundo intelectual decadente. Eles próprios se encarregarão, lutando uns contra os outros, da própria extinção.

PETRA — Bravo, pai, que coragem...

CATARINA — Senta, menina.

STOCKMAN (*indo beijá-la*) — Não é preciso um médico para lhes apressar o falecimento. Além do que não são eles o grande perigo, não são eles os inimigos terríveis da verdade e, portanto, da liberdade. Não são eles!

HOVSTAD — Quem são?

ALACKSEN — Quem são?

CATARINA — Quem são, Tomas?

PREFEITO — Quem são?

STOCKMAN — Eu respondo. Sinto medo, mas hoje direi tudo. Meus amigos, o maior inimigo da verdade, e portanto, da liberdade entre nós é essa coisa terrível que tem o nome de maioria. (*Perplexidade.*) A maioria liberal, a maioria popular, é ela! Vocês, eles, eu, o povo. O povo é o maior inimigo do povo. Pronto, já sabem!

CATARINA — Tomas!

CAPITÃO — Calma, por favor...

PETRA — Pai!

HOVSTAD — É revoltante!

BILING — Meu Deus, não é possível...

PREFEITO — Não acredito no que ouvi...

(*Essas vozes vêm todas juntas, com vozerio, o maior de todos.*)

ALACKSEN — A Assembléia exige que o orador retire as palavras que disse!!!

PREFEITO — Apoiado!

STOCKMAN — De modo algum, Sr. Alacksen, não retirarei. Não é a grande maioria da população que está tirando o meu direito de dizer a verdade sobre as águas?

HOVSTAD — O direito está sempre com a maioria!

BILING — A verdade está sempre com a maioria!

STOCKMAN — Não, nunca! O direito não está com a maioria NUNCA. Nunca, eu lhes digo. Essa é apenas mais uma mentira social, tornada sagrada pela repetição, que interessa aos poderosos. Uma mentira social com a qual um homem de bem deve insurgir-se. O que é a maioria? Quem é a maioria? Se pensarmos nesta cidade, no país ou no mundo inteiro, veremos com clareza que os imbecis formam nele uma maioria esmagadora... E mesmo que o diabo queira, senhores, o direito não pertence à imbecilidade, pertence à inteligência. (*Vozerio com ruído de tensão. Tendo de gritar.*) Podem gritar mais alto que eu, mas não podem me responder. (*Silêncio.*) A maioria infelizmente, muitas vezes tem o poder. O direito está sempre com as minorias.

HOVSTAD — Um aristocrata! O Dr. Stockman de anteontem para cá transformou-se em um aristocrata...

BILING — É revoltante...

PETRA (*tentando falar com todos*) — Não é contra o povo que meu pai fala, não. Não é contra cada um, que trabalha o dia inteiro para ganhar o pão de cada dia, que não tem tempo para política, e que obedece sem saber o que está fazendo aquilo que o Mensageiro escreve, e o Mensageiro escreve o que o Prefeito manda...

HOVSTAD — Proponho que as mulheres não tenham acesso à palavra, o assunto é grave!

ALACKSEN — Aceita a proposta por questão de ordem...

STOCKMAN — Senhores, permitam que eu lhes fale ainda um pouco... e como gostaria de poder falar com cada um! Não peço que concordem,

mas que ouçam... quando me refiro a minorias, quando me refiro a elites...

HOVSTAD — Meu caro, eu descendo de uma família de lavradores. E tenho orgulho de pertencer a esta plebe que o senhor agora está ofendendo!

STOCKMAN — Para encontrar a plebe que eu estou agora ofendendo, Sr. Hovstad, não vai adiantar ir ao campo. Lá, do que sei, é exatamente onde há menos dessa gatinha...

BILING (*com ódio*) — Eu não entendo o que ele fala...

STOCKMAN — Basta olhar para o lado, para nosso Prefeito. Tão limpo, tão bem cuidado meu irmão! Ninguém é mais plebeu do que ele!

CATARINA — Você está perdido, meu amor, perdido!

PREFEITO — Protesto contra tais personalizações!

ALACKSEN — O honrado orador afasta-se do assunto...

PREFEITO — De acordo...

STOCKMAN — Porque um homem que pensa primeiro no que convém aos seus dirigentes, este é um plebeu, um homem que entra em acordos com o poder é um plebeu...

HOVSTAD — Dr. Stockman transformou-se num revolucionário.

STOCKMAN — Da revolução da verdade contra a mentira, confesso. Nada mais é odiado entre nós que a verdade, portanto é preciso protegê-la.

HOVSTAD — Notem bem as palavras! Notem bem...

STOCKMAN — As verdades em cima das quais edificamos o nosso mundo já estão velhas, esclerosadas, em passos rápidos para a decomposição, como as substâncias orgânicas

de nossas águas. Digamos que não são mais verdades, sendo portanto mentiras.

BILING (*baixo*) — Rua com o cidadão que diz essas coisas!

STOCKMAN — Quando uma verdade chega a certo ponto, a ponto de atacar e destruir quem dela discorda, ao ponto de ser aceita por todos, então há muito se transformou numa mentira.

CAPITÃO — Controle-se, Tomas... Não adianta, pra quê?

HOVSTAD — Em vez de divagações, quem sabe o doutor não pode nos dizer que verdades são estas nas quais acreditamos...

PREFEITO (*indignado*) — Talvez a liberdade, a igualdade e a fraternidade!!!

STOCKMAN — Três belas palavras, Peter, que não têm o mesmo significado que tinham no tempo da guilhotina! Hovstad, a única verdade que interessa é a que foi descoberta dentro de cada um, a única Revolução conseqüente é a do espírito!

ALACKSEN (*com um soco na mesa*) — Basta, basta!

STOCKMAN — Podem me calar mas não podem me responder. Cuidado, senhores, para não confundir a liberdade com liberdades políticas, cuidado... o inimigo não está lá fora! (*Silêncio geral.*)

BILING — Proponho ao presidente cassar a palavra do orador.

HOVSTAD — Não há dúvida que Dr. Stockman tem por intenção a ruína da cidade!

PREFEITO — Como autoridade, sinto-me profundamente enojado com o que ouvi aqui. Tomas Stockman sempre nos pareceu um homem de bem, mas estávamos sendo covarde-

mente enganados. Ele não gosta do povo, não pertence ao povo, é um demônio que nos joga uns contra os outros, ameaçando a segurança de cada um. (*Palmas.*) Por isso eu proponho, à mesa desta assembléia, e ponho a proposta em votação, considerar Tomas Stockman, deste momento em diante e para sempre, o ex-médico das Termas, Tomas Stockman, um elemento anti-social, um inimigo do Povo!

BILING — Que Deus me castigue, se não acabo de ouvir a voz de nós todos... (*Puxando o coro.*) Inimigo do povo... (*O coro repete ensurdecedor. Catarina e Petra se unem e saem, ajudadas pelo Capitão.*)

CENA 8

Narração dos acontecimentos após a Assembléia

CAPITÃO — A multidão enfurecida perseguiu Stockman e sua família pelas ruas de Molendal, numa algazarra jamais vista por aquelas paragens. Archotes foram acesos, os ânimos se dispuseram a tudo, e a passeata marchou sem trégua até a porta da casa do doutor, onde parou por quase uma hora. Pareciam incansáveis as vozes que gritavam a expressão do Prefeito, "inimigo do povo" e como na rua há pedras, e como há vidros nas casas, foram devidamente quebradas as vidraças de Stockman.

CENA 9

Casa de Stockman

(*Stockman pega uma pedra no chão. Examina. Entra Catarina.*)

STOCKMAN — Olha, mais uma.

CATARINA — Certamente não será a última.

STOCKMAN (*juntando outras*) — Vou guardar essas pedras todas. São meu tesouro, a herança de Petra. Onde está ela?

CATARINA — Na escola.

STOCKMAN — E o vidraceiro, quando vem? Vai custar uma fortuna.

CATARINA — Não vem. Mandou dizer que hoje não é possível.

STOCKMAN — Não se atreve, deve ser isso.

CATARINA — E chegou carta pra ti.

STOCKMAN — Deixa ver... (*Lê.*) Ah, bem...

CATARINA — De quem é?

STOCKMAN — Do proprietário da casa, rescindindo o contrato.

CATARINA — Um senhor que sempre nos tratou tão bem...

STOCKMAN — Ele explica, coitado. Diz que não pode agir de outra forma, em consideração a seus concidadãos, que não é um homem independente e etc... etc...

CATARINA — Está vendo, Tomas?

STOCKMAN — Sim, estou vendo. Mas não tem importância, Catarina, agora que vamos para a América.

CATARINA — Mas será que isso está certo, Tomas, embarcarmos assim?

STOCKMAN — Não podemos continuar aqui, Katia, ôpa, minhas calças rasgaram.

CATARINA (*vendo*) — Logo tuas melhores calças! Deve ter sido na saída da igreja.

STOCKMAN — Donde se conclui que não se deve usar as melhores calças quando se luta pela liberdade.

PETRA (*entrando*) — Bom-dia, pai. Bom-dia.

CATARINA — Mas já voltaste da escola?

PETRA — Sim, fui despedida.

CATARINA — Despedida!

STOCKMAN — Você também?

PETRA — A senhora Busk fez in-sinuações. Então preferi sair imediatamente.

STOCKMAN — Fez muito bem.

CATARINA — Mas a senhora Busk te adora!

PETRA — Ela estava tristíssima. Mas não se atrevia a proceder de outra forma, conforme disse.

STOCKMAN — Mais uma que não se atreve, é encantador.

PETRA — E não é só isso, pai. Ela até me mostrou três cartas que recebeu hoje de manhã.

STOCKMAN — Anônimas, naturalmente.

PETRA (*rindo*) — Naturalmente.

STOCKMAN — Dizendo...?

PETRA — Que certas pessoas que freqüentavam a nossa casa afirmam que temos idéias excessivamente livres sobre certos assuntos e que como pais de alunos, temem pela corrupção de seus filhos...

STOCKMAN — Arruma as malas, Catarina. Quanto mais cedo sairmos de Molendal, melhor.

CATARINA — Psiu... está chegando alguém! (*Entra o Capitão.*)

CAPITÃO — Bom-dia, quis saber como iam hoje.

STOCKMAN (*apertando-lhe a mão*) — Obrigado.

CATARINA — Não temos como lhe agradecer de ter nos acompanhado até aqui ontem, Capitão.

PETRA — Como conseguiu voltar para a sua casa?

CAPITÃO — Não foi difícil não. Sou bastante musculoso e eles gostam é de falar.

STOCKMAN — Venha cá, veja uma coisa curiosa. São as pedras que nos atiraram. Apenas duas ou três são capazes de machucar, o resto é cascalho. No entanto gritavam que iam me estraçalhar.

CAPITÃO — Antes assim.

STOCKMAN — Mas é curioso. Enfim... sou um inimigo do povo, segundo eles dizem.

CATARINA — É coisa que não se-rás nunca, Tomas.

STOCKMAN — Mas são palavras difíceis de digerir. Estou com elas aqui, na boca do estômago. E acho que magnésia não vai adiantar. Quando pensa em partir, Capitão?

CAPITÃO — É justamente isso que vim falar.

CATARINA — Aconteceu alguma coisa com o navio?

CAPITÃO — Não. É que não partirei.

PETRA — Não me diga que também foi despedido!

CAPITÃO — Isso mesmo. (*Sorri.*)

STOCKMAN — Oh, eu sinto muitíssimo.

CAPITÃO — Não, não se preocupe. Para mim é fácil arrumar emprego em outra companhia de navegação de outra cidade.

STOCKMAN — Mas o Sr. Vik é um homem rico, independente...

CAPITÃO — Mas não se atreve.

STOCKMAN — Sim, claro. Mas a América, Capitão, diga-nos de verdade, como é por lá?

CAPITÃO — Um lugar como os outros. Mais novo, portanto mais bonito.

STOCKMAN — Mas eles amam a liberdade lá, na América, não é assim?

CAPITÃO — Pelo menos assim afirma a maioria compacta. (*Riem.*)

PETRA — Talvez uma ilha nos mares do sul, pai.

CAPITÃO — Lá é bom.

CATARINA — Menina, não é hora de brincadeira.

STOCKMAN — Não fica preocupada, Catarina. Afinal, não tem ninguém doente.

CATARINA — Não podemos dizer que vai tudo bem.

STOCKMAN — Mas vai logo ficar tudo bem, não é, Petra?

PETRA — É, pai.

STOCKMAN — Estou desempregado, não há dúvida. Mas nós temos uma reserva, uma pequena reserva, mas você quando resolve economizar... Além de que, sabemos viver com pouco dinheiro. E eu sou muito trabalhador, gosto de trabalhar, eu. Vou arranjar dinheiro de algum jeito, seja onde for. Isso não me preocupa... Eu já sei! Eu já sei o que vamos fazer! Petra, você não vai mais ensinar em colégio nenhum, Petra, afinal são todos umas drogas... Nós vamos abrir uma escola, nós dois! Que acha da idéia, hem, aceita?

PETRA — Aceito.

CATARINA (*botando a mesa*) — Você está esquecendo que não podemos mais morar aqui, Tomas? A Associação dos Proprietários está fazendo circular uma lista de casa em casa. Todos os cidadãos bem pensantes são convidados a se absterem de te consultar. Nenhum chefe de

família negará sua assinatura. Eles não se atrevem, simplesmente. Não podemos continuar aqui.

STOCKMAN — Podemos. E vamos. Quem vai nos expulsar? Vamos continuar residindo na bela Molendal, no subúrbio, naturalmente. Eu tenho lá muitos clientes. São os que não podem pagar, claro, mas... Nada de América, vamos ficar aqui, no coração da besta. E agora, quanto à escola... Petra, você acha que me arranja assim, entre essa garotada que você conhece, uma turma de uns doze, assim... uns garotos bem vagabundos, bem moleques, irreverentes...

PETRA — Conheço uma porção, pai.

STOCKMAN — Ótimo, cansei dos cães de raça. A coisa vai ter de vir dos vira-latas, ou não virá de lugar nenhum. Vai ser fascinante, filha, podemos dar aula na igreja, acho que lá ainda me deixam entrar. E quem sabe, a gente não encontra entre esses garotos uns tipos ambiciosos, extraordinariamente ambiciosos, que não desejem mais nada senão ser homens e ensinar os outros a mesma tarefa. Que acham da idéia?!

CATARINA — Quanta animação, marido.

STOCKMAN — Tenho que estar animado, Cátia, pois não sou agora o homem mais forte do mundo?

CATARINA — O homem mais forte... agora?

STOCKMAN — Psiu... É que fiz uma outra descoberta, grande descoberta.

CAPITÃO — Mais outra?

PETRA — Pai...

STOCKMAN — Venham cá todos, Capitão, venha mais perto. Tenho de

falar baixo porque é um segredo, um segredo até que todos descubram por si. *(Todos se reúnem em torno de Stockman.)* O homem mais forte é o que está mais só. *(Luzes se apagam lentamente com música alegre.)*

F I M

OS EMBRULHOS

De Maria Clara Machado

PERSONAGENS:

- Um casal de velhos.
- Uma criada jovem.
- Um homem.
- Figurantes-maquinistas.

CENÁRIO: Sala de estar da casa dos velhos. Uma janela dando para o exterior, por onde entra o sol. Uma porta fechada que se supõe dar para fora e outra porta dando para outras dependências da casa. Uma poltrona rodeada de embrulhos pequenos e grandes e de caixas com papel e barbantes. Uma cesta cheia de pequenos objetos. Uma mesa ao centro, cheia de papéis para embrulho. Uma escrivaninha com pequenos embrulhos e alguns livros. Um telefone.

Quando se abre o pano, o velho está terminando de colar alguns selos num álbum. Ouve-se o barulho de um trator. O velho pára um pouco e olha a janela. Depois guarda todos os selos dentro do álbum e começa a embrulhá-lo. Ouve-se o telefone tocar. Cessa o ruído do trator. O velho olha o telefone em desafio. Chega a velha com uma caixa cheia de barbantes. Pára e interroga, com os olhos, se deve atender. O velho faz que sim, e aguarda.

VELHA (ao telefone) — Pronto! Sim... Sim... (Faz sinal para o Velho.) Mas o que é que temos com isso? Não, ele não atende mais. (Ouve, espantada.) Recebemos muitas,

sim senhor, mas não abrimos nenhuma. (Olha triunfante para o Velho.)

VELHO — A primeira!

VELHA — Só abrimos a primeira. (Escuta. Fica muito espantada e aflita. Depois, tapando o fone.) Hii... Ele está falando tanta coisa! (Ouve.) O quê? Ah, isto eu não sei... Um momento. (Deixa o fone e se dirige ao Velho.) Nós temos alguma coisa a ver com a estrada nova que vai passar por aqui, Neguinho?

VELHO (pegando o telefone) — A estrada nova que arranje outro lugar para passar. Se estão impacientes que arranjem outro lugar para passar essa estrada. Já... Já recebemos muitas sim, mas não abrimos nenhuma. Não abro nada que venha desse departamento. (Ouve.) Pois que venham. Venham para ver. E querem saber de uma coisa? (Pára. A Velha, que tinha se afastado, rindo, volta muito alegre com uma caixa cheia de cartas.)

VELHO — Alô! Alô (Desliga. A Velha joga as cartas para o ar.) Não se meta com estas cartas, Neguinha. Isto não são assuntos que te interessam. (Começa a apanhar as cartas.)

VELHA (ajudando a catar as cartas, e repetindo quase cantando) — Não são assuntos que me interessam. (A Velha pega uma carta e começa a fazer uma brincadeira com o Velho.) Esta foi a última. Vai abrir? (Pausa. Os Velhos se entreolham, e começam uma brincadeira de esconde-esconde, o Velho perseguindo a Velha para pegar a carta.)

VELHO — Me dá... me dá... (Finalmente, ela entrega a carta ao Velho, que olha o carimbo.) O carimbo é de trasanteontem. Já sei o que está escrito! (Triunfante.)

VELHA (fingindo mistério) — Já sabe?

VELHO — Sei. Ordem de despejo. Ordem de despejo! Ordem de despejo! (Ouve-se o trator, ruídos de rua, cantos de crianças etc. Velho se enfurece e vai até a janela para xingar.) Com polícia, com caminhão, com trator... (Depois o ruído cresce e ouve-se um forte desmoronamento, como se alguma coisa estivesse sendo destruída. Entra pó pela janela. Os Velhos tosem. Depois, um silêncio.) E pensar que não estamos em guerra, e que tudo é considerado legal. Bandidos! Não podem levar minhas coisas... Não podem... São minhas... A casa é minha! É legal, é justo arrancarem à força nossa própria casa? (Enquanto isso a Velha recomeça a embrulhar rapidamente vários bibelôs. O trator recomeça seu barulho.) Trator desnaturado! Trator desnaturado!

VELHA — Eles vêm?... (Sempre embrulhando os bibelôs.)

VELHO (jita a Velha e nada responde.)

VELHA — Podem?

VELHO (repete o mesmo jogo.)

VELHA — Não quero, não. (Pausa.) E tudo que a gente tem, arrumadinho...

VELHO — Arrebertaram tudo. Vi um trator passar por cima da casa dos Peixoto! (Barulho do trator.) É uma coisa horrorosa... (Pausa.) Dói... Ver destruir assim as coisas. As coisas que... (Trator.)

VELHA — Ah! Já sei! Tive uma idéia... A gente bota tudo num engradado, bem embrulhadinho, não estraga nada... E levamos tudo conosco. (Pausa.) Será que passa pela porta?

VELHO (*com fúria*) — Passa o quê? O que você está dizendo?

VELHA — Não estou dizendo nada de importante. Estava só pensando se as coisas podem sair por esta porta. Eu bem que te dizia que esta porta era muito estreita. (*O Velho sai e volta com um embrulho, que coloca na porta.*) Quando a gente chegou aqui era diferente. A porta parecia mais larga... Enorme... Fomos pondo as coisas na casa, uma por uma... a porta até que parecia mais larga. Era uma porta...

VELHO — Você já disse isso, Neguinha.

VELHA — Já disse o quê?

VELHO — Que a porta parecia mais larga. Que a porta... Chega!

VELHA — Ah! Mas para sair, hum? Quando ela era toda verde, você se lembra? Tinha ali um vidro que era bonito. Mas fazia vazar muita luz, então, você mandou botar tinta preta para a luz não entrar com tanta força. Depois, quebraram o vidro. Você colocou outro vidro mais forte. E também mais caro, você se lembra! O primeiro era cheio de florzinhas pintadas. Não sei se de miosotis ou de crisântemos... eu não me lembro mais... (*Pausa, como em segredo.*) Dizem que ele passou por cima da casa dos Almeida também.

VELHO — Eu vi.

VELHA — Por que você não me contou?

VELHO — Não ouviu o barulho?

VELHA — Venho ouvindo muitos barulhos, sim, muitos. Fico muito assustada. Muito mesmo, mas não sabia que era barulho de acabar com a casa dos Almeida.

VELHO — Você se assusta à toa.

VELHA — Você sempre querendo me assustar.

VELHO — Eu já te assustei, já?

VELHA — Uma vez, há muito tempo, quando comecei a coleção. (*Pega a boneca.*) Você deixou cair a bonequinha menor... Vou embrulhar. (*Embrulha a boneca com carinho.*)

VELHO — Mas nada se quebrou, não foi? (*Ouve-se a voz da criada cantando na cozinha.*)

VELHA — Graças a Deus!

VELHO (*sai e volta com um embrulho*) — Que sol horrível, hoje, Neguinha!

VELHA (*espiando pela fresta*) — E aquela poeira fedorenta que sai da casa dos Peixoto?

VELHO — Então, cuidado! Deixa bem fechada. Ontem a criada deixou aberta e o sol ia queimando a coleção.

VELHA (*suspira*) — Eles querem todos acabar com nossas coisas. (*Apanha um objeto e começa a embrulhar.*) Não acho muito decente o governo despejar assim um casal de velhos que nunca fez mal a ninguém.

VELHO (*trazendo outro embrulho*) — Se cada um cuidasse de sua própria vida, em vez de se meter na vida dos outros. (*Entregando outro embrulho.*) Passa outro papel neste embrulho, Neguinha, a poeira aí de fora pode estragar. (*Pausa.*) Você vai levar também o embrulho cor-de-rosa? (*Pausa. A Velha fita o Velho, que espera resposta, da porta.*)

VELHA (*colocando o embrulho na cadeira*) — Não combinamos levar tudo, Neguinho? (*Velho sai.*) Traz mais jornal, Neguinho, que este aqui é pouco. (*Terminado o embrulho que fazia, torna a embrulhá-lo. Barulho*

de Trator.) O que será que as pessoas procuram tanto nas estradas? Não sei para onde vão, e isso me deixa muito aflita... Às vezes, sinto até palpitações, só de pensar onde vão as pessoas nestas estradas...

VELHO (*que vinha chegando e ouve o resto da frase*) — Você não deve se afligir à toa, Neguinha.

VELHA (*com o embrulho cor-de-rosa na mão, procura o barbante*) — Prefiro barbante amarelo para os embrulhos cor-de-rosa. Para os embrulhos de jornal, prefiro barbante branco.

(*Ouve-se o som de uma caixinha de música. A Velha procura com rapidez no meio dos pacotes. Acha-a. Coloca-a dentro de outra caixa e embrulha com muito jornal até abafar a música.*)

VELHA — Tem ainda barbante branco, Neguinho? (*O Velho entrega uma cesta cheia de barbantes.*) Quanto barbante eu colecionei, santo Deus! Também, tantos anos!

VELHO (*sai e volta com os álbuns de fotografias*) — Como estão cheios de poeira, veja, Neguinha, os álbuns.

VELHA — Ah, os álbuns! Os álbuns! (*Folheando.*) Você tinha um cabelo preto... Ah! aquela cadelinha chamada Zefa... morreu... eu acho, não é Neguinho?

VELHO — Morreu. Que retrato bem tirado! (*Apanha na estante uma máquina fotográfica antiga.*) Com esta máquina aqui, lembra? (*O Velho sobe na cadeira, faz que vai bater uma foto. Há um segundo de imobilidade, enquanto a Velha cobriu o rosto, rindo, atrás do álbum.*)

VELHA — Embrulha bem ela, se não estraga a lente.

(O Velho embrulha a máquina, enquanto a Velha folheia o álbum. Subitamente, arranca uma foto do álbum e joga ao chão.)

VELHA (mexe a cabeça como se dissesse não) — Você deixou isto aqui de propósito, só para me fazer maldade.

VELHO (apanha a fotografia) — Ele ainda era um menino, Neguinha!

VELHA — Não quero levar ele... não quero...

VELHO — Então a gente não leva.

VELHA — Não quero... (Pausa.)

VELHO (embrulha o álbum) — O retrato dele já grande eu tirei do álbum, logo depois que ele embarcou... pensei que desse, quando ele ainda era um menino, você não se importava mais. (Sai.)

VELHA — Agora importo. Importo muito. (Pega uma jarrinha.) Ah, a jarrinha vermelha! Vou embrulhar ela com papel azul e cordão branco!

(O Velho volta com um engradado, contendo pássaros.)

VELHO — Você acha que os bichinhos vão bem aqui?

VELHA — Ora... Eles estão muito bem assim... Tudo quietinho e quente. Ainda bem que já foram empalhados, se não teriam muito medo do trator.

VELHO (agressivo) — Que bobagem você está falando aí? Que trator? Fomos despejados, mas temos os nossos direitos... Só sairemos daqui levando tudo o que nos pertence e depois que tudo já estiver bem embrulhado... e só quando eu resolver... Se resolver. (Pausa.) Sabe, ontem eu sonhei.

VELHO — Você sonhou?

VELHA — Sonhei que esse trator era mentira, invenção da empregada para tirar nossa casa. (Pausa.) Acho que ela quer a nossa casa.

VELHO — Se ela quer, vai ficar querendo. A casa é nossa há mais de quarenta anos.

VELHA — É nossa. Você já disse isso e já mostrou os papéis.

VELHO — Você sabe o que eu vou fazer? Vou embrulhar os papéis da casa. (Vai à escrivaninha.)

VELHA — Mas ela quer assim mesmo. Ontem vi ela conversando na cozinha com um homem...

VELHO — Você ouviu?

VELHA — Ela contava para ele do despejo e do trator, que já passou em cima da casa ao lado. Contou também da estrada.

VELHO — O que é que ela sabe da estrada?

VELHA — Que a estrada é do governo e que vai passar por aqui. Depois ela riu.

VELHO — Riu?

VELHA — Muito!

VELHO — Então, como é que você sabe que ela quer nossa casa? Ela disse?

VELHA — Não disse nada. Mas riu tanto que só pode ser.

VELHO — Só pode ser o quê?

VELHA — Que ela tem inveja e quer tudo para ela. (Pausa.) É nossa. Tudo não é, Neguinho?

VELHO — É, é nossa.

VELHA (começando a embrulhar os bibelôs) — Põe o dedo aqui, Neguinho.

VELHO (pondo o dedo no nó do embrulho) — O que é que ele disse?

VELHA — Não disse nada. Mas ela, sempre rindo à toa, de inveja,

pensou que não tinha ninguém olhando, porque eu estava escondida atrás do guarda-comida, então... ela tirou um pedaço de pão-de-ló e deu para ele comer.

VELHO — E aí?

VELHA — Aí eu apareci e perguntei a ela por que estava dando o nosso pão-de-ló para ele, e ela disse... disse assim mesmo: "É meu amigo, dona Neguinha, dei um pedacinho de pão-de-ló a ele..."

VELHO — E o que é que você disse?

VELHA — Não disse nada, eu não sabia o que dizer. (Pausa.) O que é que eu tinha que dizer, hein, Neguinho?

VELHO — Você tinha que dizer que o pão-de-ló não era dela para estar distribuindo assim a torto e a direito para os que aparecem. (Pausa. O Velho sai.)

VELHA — Nunca sei o que dizer numa hora dessas. (O Velho vai trazendo embrulhos de dentro do quarto e trazendo outros maiores. A Velha começa a embrulhar uma árvore de natal artificial, enquanto cantorola "Noite Feliz".) Não sei por que querem fazer essa estrada. (Vai até a janela.) Tudo já está tão parado, ordenado e em paz, como está! (Trator.)

VELHO — Mania...

VELHA — Ou então podiam abrir noutra sítio, e não derrubar a nossa casa. O mundo não é grande, Neguinho? Por que não abrem as estradas no mundo desses comunistas que andam por aí querendo tirar as coisas dos outros? (Pausa. A criada começa a cantar.) Se a gente não guarda os bolos e o pão-de-ló a sete-chaves, ela abusa sempre... (O Velho ri.) Você está rindo, Neguinho?

VELHO — Sabe o que é? Estou me lembrando daqueles bolinhos de bacalhau que você escondeu no armário para ela não tirar, e ficaram estragados...

VELHA — E o pior é que estragaram meu xale, você ri porque o xale não era seu.

VELHO — Não precisa ficar zanzada, Neguinha. Foi há tanto tempo...

VELHA — Se eu tivesse deixado os bolinhos na cozinha, ela teria dado tudo para esse homem, igualzinho como o pão-de-ló...

VELHO — Isso é verdade. *(A criada pára de cantar.)*

VELHA — É preciso mandar fazer um armário de chave, na cozinha.

VELHO — Vou mandar fazer.

VELHA *(depois de fazer um embrulho)* — Não quero mais esta empregada... *(Pausa. Ele não responde.)* Já disse que não quero mais esta empregada...

VELHO — A gente manda ela embora. *(Pausa.)*

VELHA — É por isso que tinha tão pouco pão-de-ló na mesa, antes do café. Só pude ganhar um pedacinho. Você percebeu?

VELHO — Percebi. *(O telefone começa a tocar. Os dois param de fazer os embrulhos e fitam o telefone enquanto este toca várias vezes ainda.)*

VELHA — O telefone está tocando, Neguinho.

VELHO — Você pensa que sou surdo? *(Empurra a Velha.)* Você tem mania de pensar que sou surdo. Já ouvi. *(A Velha começa a chorar. O Velho atende.)* Sim. Por que insistem? Não li nada não, já disse. Ameaças, ameaças, ameaças. Onde é que nós estamos? Quero saber se pa-

go imposto para ser protegido ou para ser despejado? Já disse que não aceito, pronto... *(Desliga. Depois, meio inquieto, procura uma carta na escrivaninha, fita o envelope.)*

VELHA *(assustada)* — Você vai abrir?

VELHO *(rasgando a carta)* — Pensam que me metem medo com palavras... *(Pega um livro preto que folheia.)* Preciso ensinar essa gente a cumprir as leis. Posso provar a eles que isso é violação de domicílio. Uma agressão contra o cidadão. Não sei mais onde é isso... *(Impaciente.)* Neguinha, embrulha meu Código Civil, junto com os outros livros... Não, é melhor você colocar os livros de Direito num embrulho e os outros num outro. É!

VELHA — Ponho a Bíblia junto com os livros de Direito?

VELHO — Não disse para pôr os livros de Direito num embrulho e os outros no outro?

VELHA — Não precisa ficar tão zangado. Eu só queria saber, porque a Bíblia também é preta e eu ia pôr os pretos todos num embrulho... os vermelhos num outro...

VELHO — Está bem.

VELHA *(arrumando os livros pretos de um lado e os vermelhos do outro)* — Ih! Os vermelhos estão todos comidinhos de traças.

VELHO — Eu te disse para comprar aquele remédio de matar traças. Você não faz nada do que eu mando e veja o resultado! Os livros estão cheios de traças e de poeira... Tudo se estraga nesta casa.

VELHA *(magoada)* — E a culpa é minha, é? *(Espera resposta.)* Não finja que não está ouvindo... Sei

muito bem que você só é surdo quando quer. *(Os dois ficam em silêncio.)* Você sabe muito bem que eu não gosto de comprar nada naquela loja.

VELHO *(abre um armário e tira um vidrinho)* — Comprei o remédio. *(Entrega a ela um vidro.)*

VELHA *(radiante)* — Eu sabia, eu sabia que você acabava comprando. Um vidro cheinho! Fica aqui embrulhando os pretos, enquanto arranjo um papel cor-de-rosa para embrulhar os vidrinhos... *(Sai com o vidro. O Velho fica só embrulhando os livros pretos. Entra a criada.)*

CRIADA — Posso falar no telefone, seu Neguinho?

VELHO — Pode.

VELHA *(da porta, vendo a criada, fica em silêncio algum tempo, troca olhar com o Velho)* — Embrulho o remédio das traças junto com os outros vidrinhos, Neguinho?

VELHO — Pode embrulhar, mas cuidado com as rolhas, senão derrama tudo...

VELHA *(lembrando-se das rolhas, de repente)* — As rolhas! *(A Velha sai. A criada tenta ligar de novo. Fica impaciente com o telefone. O Velho continua a fazer os embrulhos, a Velha volta da cozinha.)*

VELHA *(fitando a criada)* — Não sei onde está a caixinha de rolhas.

CRIADA — Pus no lixo, Dona Neguinha.

VELHA — Você pôs no lixo?

VELHO — Por quê?

CRIADA — Alô! Alô! Diabo de telefone que nunca dá linha... Alô! *(Bate, impaciente, o telefone.)*

VELHA — Por que você pôs as rolhas no lixo?

CRIADA — Estava tudo podre.

OS DOIS — Podre?!

CRIADA (ao telefone) — Alô! De onde fala? Quer fazer o favor de chamar o Alfredo aí ao lado... (Os Velhos continuam a fitá-la.) Botei fora também aquela outra caixinha de cacarecos. A gente não foi despejado? Boa hora para fazer uma faxina nesta casa.

(Silêncio. Os Velhos fitam a criada sem poderem dizer nada. Estão como que fascinados com a audácia da Criada.)

CRIADA (ao telefone) — Alfredo? Não está?... Pois diga aquele safado que eu liguei para ele, e que já sei de tudo do negócio dele com aquela puta. Tchau! (Desliga. Os Velhos continuam fitando-a, sem dizer nada. A Criada sai sem dizer nada.)

VELHA — Ela não tinha nada que botar a caixa de rolhas no lixo... Agora não sei como vou tapar os vidrinhos...

VELHO — Não fique nervosa, Neguinha. Tenho outras rolhas guardadas aqui. (Tira um embrulho de rolhas.)

VELHA (muito alegre) — Você pensa em tudo, Neguinho. Agora todos os vidrinhos vão ter rolhas novas.

CRIADA (chegando com uma caixa) — Isso também vou botar no lixo, patrão, não serve mais...

VELHO (furioso) — Você... você... você não pode botar nada no lixo sem pedir licença, está ouvindo? Nada disso te pertence. (Toma a caixa da Criada.)

CRIADA — Deus me livre de fazer coleção de porcaria. Não tô aqui para discutir. Se o senhor não quer que ponha no lixo, então tira da cozinha, porque trabalhar assim... não dá pé!

VELHA — Não disse, Neguinho, que ela não serve? Não quer cuidar das nossas coisas e ainda por cima fica espalhando por aí a história do trator e da casa dos Peixoto... e que o trator passou por cima... e dizendo que a nossa casa também...

(O Velho se enfurece e bate com a caixa na mesa, espalhando as rolhas no chão. Aflita, a Velha começa a catá-las.)

VELHA — Se você não tivesse guardado as rolhas novas, não teríamos uma só rolha para os vidrinhos...

VELHO — Neguinha, vou falar com você pela última vez. Não toque mais nesse assunto de trator. Isso me põe nervoso.

VELHA — Me põe nervosa também.

VELHO — É coisa que não suporto é falta de consideração. Pensam que escrevendo umas cartinhas conseguem arrancar a casa de quem bem entendem... pensam que com meia dúzia de telefonemas podem pôr para fora gente que nunca incomodou ninguém... (Pausa.)

VELHA — Para onde vai a estrada, hein Neguinho?

VELHO (agressivo) — Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe.

VELHA (fitando o Velho, com medo) — Também não sei e tenho raiva de quem sabe. (Velho sai. Pausa.) Acho que a Criada sabe para onde vai a estrada... e o homem também sabe.

(A Velha começa a embrulhar os cacarecos que a Criada deixou. O Velho volta arrastando um enorme embrulho, que continua a empilhar junto à porta da entrada.)

VELHO — Pensam que têm direitos sobre nós. Ninguém entra nesta casa. (Traz outro embrulho.) A propriedade é minha. Aqui estão todos os papéis. Pensam que sou covarde! Que tenho medo de cartinhas ameaçadoras. Se não acreditam que a casa me pertence, aqui estão todos os papéis. (Agredindo o telefone.) Claro que nesta hora ninguém vem em minha defesa. Aqui estão todos os papéis. (Mostrando à Velha, que não entende nada e olha os papéis com olhar vazio.) Claro que nesta hora ninguém vem em minha defesa. Ninguém quer se meter com a vida dos outros. Incomoda, eu sei... (Voltando à Velha, que segura os papéis, medrosa.) Aqui está. A certidão lavrada no 23º Ofício de Notas, Tabelião Avelar, em 12 de outubro de 1923. O papel do Registro de Imóveis com a escritura definitiva. A promessa de venda! Cláusula irrevogável! Olhe! (Depois toma os papéis da Velha, vai até a janela e começa a berrar para fora.) Ninguém quer se meter com a vida dos outros. Aporrinha, eu sei. Todos estão vendo que querem destruir nossa casa. (Barulho de trator.) O trator está aí para provar, olhem... Mas quem quer se meter? O que adiantam tabeliães, firmas reconhecidas, certidões... Todos sabem que vou ser despejado e ninguém quer tomar partido. Por quê? Porque também têm medo de serem despejados. Fazem este barulho todo para celebrarem o meu infortúnio e verem o trator passar por cima de nossas coisas. De nossos embrulhos... Estão loucos de vontade de ver tudo se desmoronar nas nossas cabeças. Mas se querem ver o nosso infortúnio é bom irem procurar outro lugar para infernar a vida do alheio, por-

que aqui nada acontecerá. Neguinha, traz outros embrulhos para espilhar-mos na janela também. Eles são capazes de querer entrar pela janela. (*A Velha sai. Barulho de trator.*) E digo mais uma coisa... tratem de ir logo fazendo seus embrulhinhos também.

VOZ DA CRIADA — Porcaria de pia entupida, que não vale mais nada!

VELHO (*furioso, para a Criada, fora*) — Jogou fora as rolhas, e disse que jogou porque estavam podres... O que é que ela sabe disso?

(*A Velha entra com enormes embrulhos, que entrega ao Velho, que continua a empilhá-los junto à janela. Depois, o Velho se senta, furioso, ainda se referindo à Criada.*)

VELHO — Como pode se permitir de jogar fora coisas que são minhas. Minhas. Recolhidas numa vida toda? Estas coisas me pertencem! Me pertencem!

VELHA (*entrando com umas estampas empoeiradas*) — Veja, Neguinha, o que achei atrás da cômoda. Podíamos fazer um novo quadro e botar em cima do armário...

VELHO (*observando a estampa*) — Já está muito rasgada, não dá mais para pôr no quadro.

VELHA — Ah! Então vou embrulhar direitinho, junto com as outras estampas. (*Sai e torna a voltar.*) Boto papel de seda entre cada estampa?

VELHO — É melhor botar. O papel de seda está na segunda gaveta.

VELHA — Descobri também a Virgem Maria e o Menino Jesus...

VELHO (*vendo que a Velha se perturbou*) — O que foi, Neguinha?

VELHA — Estou com tanta raiva do Menino Jesus, acho que não vou embrulhar ele não...

VELHO — E você vai deixar ele aí?

VELHA — Eu disse a ele, quando embarcou, para ele levar tudo que era dele... Não tinha nada que deixar aqui o Menino Jesus.

VELHO — Vá embrulhar o Menino Jesus, vá, neguinha.

VELHA — Então, vou embrulhar ele sozinho, está bem?

VELHO — Está bem.

VELHA — Com papel de jornal.

VELHO — Você está querendo botar ele de castigo?

VELHA — Longe da mãe dele e do pai dele. (*Entra no quarto.*) A mãe dele e o pai dele eu vou embrulhar em papel de seda com cordão dourado.

VELHO — E ele?

VELHA — Vai de jornal e barbanete branco, daqueles grossos.

VELHO — Você não esqueceu? Hein?

VELHA — Eu esqueço quase tudo, você sabe disso. Sabe? Esqueci de regar as plantinhas e elas morreram todas.

VELHO — Morreram?

VELHA — Morreram.

(*O telefone toca. Os dois ficam parados, olhando para o aparelho. O Velho puxa o fio telefônico e arranca-o da parede. Dá gritos e urros de satisfação, pulando.*)

VELHO — Agora quero ver se eles podem soltar palavreados em cima de mim. (*Depois de muito rir e gritar, olha com desprezo para o aparelho.*) Não nos amolam mais. (*Respira fundo.*)

VELHA (*pegando o fone*) — Alô! Alô! Ficou mudo, mudinho. Sempre disse a você que isso aí só ia nos

trazer aborrecimentos. E trouxe mesmo.

VELHO (*segurando o fone e dando tapas e fazendo caretas*) — Vamos, vamos! grite agora, se tem força, que vai nos despejar! Conta essa história de estradas passando por cima de minha casa... de direitos do governo! Direitos! Quem são vocês? Quem são vocês contra mim? (*Bate no telefone.*) Viu como é fácil? É só não permitir que ninguém se meta com a sua vida. (*Enrola o fio no pescoço.*) É só arrancar o fio.

(*Torna a arrancar o fio com força e começa a puxar; mas o fio tem mais de vinte metros, e o Velho vai se cansando de tanto puxar. A Velha vem ajudar e ambos continuam a puxar. Finalmente, a Velha se cansa e dorme na sua cadeirinha, sempre com o fio na mão. O Velho continua, agora mais cansado, e já sentado também em sua cadeira. Finalmente, na ponta do fio aparece um bebê ligado a ele como a um cordão umbilical. O Velho levanta o bebê, tira uma tesoura da gaveta e corta o fio. Depois, calmamente, embrulha o bebê e volta ao telefone. Começa a falar como se agora estivesse livre das velhas ameaças.*)

VELHO — Alô, parou de xingar? Então o senhor não consegue falar mais? Responda agora se pode. (*Faz caretas, dá tapas no telefone.*) Me explique direitinho agora por que querem adiar as minhas férias. (*A Velha acorda de repente e pega a ponta do fio.*) Ah! Não responde? Necessidade de serviço. Que serviço? Que serviço? E os meus quinquênios? Não saíram? Ah, agora está caladinho, hein, seu covarde! Seu covarde! E o navio? Vai me dizer que ele vai mesmo partir às 3 horas?

(Neste momento ouve-se um apito de navio. A Velha, que estava fingindo ouvir tudo na outra extremidade do fio, começa a puxar o Velho, que está enrolado, pelo pescoço, no fio; há quase um enforcamento, enquanto se ouvem os apitos do navio. A Velha, num acesso de raiva, começa a puxar até que o Velho, quase estrangulado, consegue falar.)

VELHO — Neguinha!

VELHA (como se acordando) — Eu não quero que isto continue a falar, já disse que não quero. Isso não pode mais gritar. (Pega o telefone e começa a embrulhá-lo. Quando já está passando o barbante, ouve-se de novo o apito. Assustada, ela aperta o barbante até cessar completamente o som do navio. O Velho descobre um chapéu velho na sua escrivaninha. Coloca na cabeça, depois tira um espelho e começa a mirar-se nele.)

CRIADA — O gás acabou, patrão.

VELHO (alheio, continuando a olhar-se) — Acabou...

CRIADA — E agora, patrão?

VELHO — Usa o álcool e o fogareiro.

CRIADA — O fogareiro? (Pausa.) Mas o gás, o senhor vai reclamar, não vai?

VELHO — Reclamar o quê?

CRIADA (sem entender nada) — Eu, hein? (Sai.)

VELHA — Ela é bem desafortada. Parece que nunca viu um fogareiro. (Pausa.) Por que será que acabou o gás?

VELHO — Governo... (Pausa.)

VELHA — Sabe o que eu estava pensando, Neguinho?

VELHO — Não, não sei não...

VELHA — Se os passarinhos não fossem empalhados, eles iam sentir muita falta de ar dentro desse engradado.

VELHO — Mas eles estão empalhados, e muito bem empalhados.

VELHA — Ainda bem, senão eles iam sentir muita falta de ar. Passarinho empalhado tem vantagens: não suja a gaiola... não tem vontade de voar pelas árvores... porque passarinho foi feito, primeiro, para voar nas árvores, nas nuvens, nos navios... (sons de pássaros e de navio apitando) ... só depois é que ele resolveu ser passarinho de gaiola. (Enquanto ela fala, descansa a mão sobre a mesa e o Velho, distraidamente, começa a embrulhar-lhe o braço. A Velha, ao ver que ele está embrulhando sua mão, a princípio, fica muito espantada, depois, dá um risinho.)

VELHA — Está me fazendo cosquinha!... (A Velha vai se deixando embrulhar até o braço. O Velho, cada vez mais animado, continua embrulhando a Velha, e chega ao rosto. A Velha ri, como se isso fosse uma brincadeira.)

VELHA — Quero só ver o barbante que você vai escolher para mim.

VELHO — Você prefere fio dourado ou fitinha azul, Neguinha?

VELHA — Não ligo. Só quero que você não aperte demais, está bem? Ah, isso eu não gosto...

CRIADA (de fora) — Porcaria de fogareiro enferrujado que não dá mais nada!

VELHA (para o Velho) — Psiu! Ela está brigando com o fogareiro...

VELHO — Você sabe por que o gás acabou?

VELHA — Como é que eu ia saber?

VELHO — O gás acabou porque eles cortaram o gás. (Continua embrulhando a Velha.)

VELHA — Eles podem fazer isso?

VELHO — Não podem, mas fazem.

VELHA — Nunca fui muito com essa gente do governo... (Pausa.) Lembra do dia em que eles não deixaram você trabalhar mais?

VELHO — Me aposentaram.

VELHA — Eles podem, sem mais nem menos, aposentar assim as pessoas?

VELHO — Podem. Fazem tudo para acabar com a vida da gente.

VELHA — Por isso é que eu não vou muito com essa gente do governo.

VELHO — Você já disse isso.

VELHA — Você também não disse isso?

VELHO — Disse, mas não precisa ficar repetindo tudo o que eu disse... E tira esse papel da cara que você está parecendo uma palhaça. (Rindo.)

VELHA — Você não estava fazendo um embrulho?

VELHO (furioso) — Tira esse papel da cara, que você está parecendo uma palhaça! (Sai.)

VELHA — Foi você mesmo que fez eu ficar com esta cara de palhaça. (Chora.)

VELHO (trazendo outro embrulho) — Se a gente conseguir pôr todos os embrulhos aqui na porta...

VELHA (encantada) — O despejo não pode entrar! Você sempre tem idéias ótimas, hein, Neguinho?

VELHO — Você fala demais, Neguinha... Assim, nunca conseguiremos embrulhar tudo. (Vai e volta

algumas vezes, com embrulhos cada vez maiores. Sempre entrega à Velha.)

VELHA — Estou cansada, Neguinho. Gosto de fazer os embrulhinhos pequenos, mas os grandes me cansam muito. (*Senta-se, exausta.*)

VELHO — Deixa, que eu faço os grandes. Já estou acostumado.

VELHA — E também você tem mais força porque é homem.

(*Ouve-se um bate-boca vindo da cozinha. É a Criada, discute com o Homem. Os velhos ouvem, atentos.*)

CRIADA — Digo e torno a dizer que você é um safado. Pensa que me faz de boba, é?

HOMEM — Não enche o saco! Você não tinha nada que mandar recado pelo Alcides. Você sabe muito bem que ele vive me gozando... Tá ouvindo?

CRIADA — Não me empurra que não sou mulher de apanhar de homem nenhum...

HOMEM — Deixa de frescura, que vim aqui foi pedir satisfação e não quero ouvir desaforo de mulher à toa. (*A Criada entra, empurrada pelo Homem e quase cai sobre os embrulhos.*)

CRIADA — Olha aqui, seu filho da mãe, ou você me deixa em paz, ou ponho a boca no mundo. (*O Homem a empurra novamente e a Criada se esconde atrás dos embrulhos. Ele dá um pontapé em vários embrulhos, que se espalham.*)

VELHO — Oh!

VELHA (*sussurrando*) — Este é o mesmo homem do pão-de-ló.

HOMEM — Puta de uma figa! (*Dá-lhe um puxão e se agarra com ela, num beijo demorado. Ela se debate, mas, finalmente, cede. Enquan-*

to eles se beijam, ouve-se um enorme desmoronamento. Mas os Velhos só olham o casal.)

CRIADA (*fugindo*) — Tu é sem-vergonha mesmo. (*Corre para a cozinha, perseguida pelo Homem. Os dois riem, enquanto os Velhos estão estatelados.*)

VELHA — Espia, espia, Neguinho, senão ela é capaz de dar a ele todo o nosso almoço. Não fico mais sem sobremesa hoje, já disse. (*Espian-do.*)

VELHO — O gás acabou, ela ainda não cozinhou nada, nem vai cozinhar.

VELHA — Já disse a você que não quero mais essa criada... ou então, você compra um guarda-comida novo...

VELHO — Vai mandar botar chave nova no guarda-comida. (*Pausa. Ouve-se outra gargalhada, depois sussurros.*)

VELHA — Ela deve estar contando a ele sobre a estrada nova. Fica espiondo bem, Neguinho, senão ela é capaz de dar todos os nossos mantimentos a ele.

VELHO — Vou mandar embora essa criada. (*De novo chegam gargalhadas da cozinha. Os Velhos se fitam em silêncio.*)

VELHA — Rindo à toa... Que bobos.

VELHO — Gozando da gente, só pode ser.

VELHA — Ela tirou todo o nosso pão-de-ló, Neguinho, manda ela embora. Gosto tanto de pão-de-ló!

(*Ao espionar pela porta, a Velha deixa cair um embrulhinho, que se quebra. A Criada, chamada pelo barulho, vem até a porta e fica olhando. O Homem, por trás do ombro*

dela. Os Velhos ficam envergonhados de estarem espiondo.)

VELHA (*explicando-se*) — O embrulho caiu e quebrou...

HOMEM — Diga logo, anda!

CRIADA — Patrão, quero minhas contas. Vou-me embora.

VELHA — Vai embora?

CRIADA — Vou.

VELHA — Assim... sem a gente mandar primeiro?

CRIADA — Vou trabalhar no armazém... Ganhar mais.

VELHA — Ganhar mais?

CRIADA — É, ganhar mais tutu! Grana!

VELHA (*depois de pausa*) — E ganha-se mais, Neguinho, trabalhando por aí nesses armazéns?

VELHO — Você não tem nada com isso, Neguinha.

VELHA — E o nosso almoço? (*Este diálogo entre os dois é sussurrando.*)

VELHO (*alto*) — E o nosso almoço? (*A Criada dá de ombros e sai com o Homem.*)

HOMEM — Almoço, é? (*Dá uma gargalhada e faz cócegas na Criada. Os Velhos fitam a porta por onde eles saíram. Depois, naturalmente, fecham a porta da cozinha e, enquanto conversam, vão empilhando outros embrulhos em frente dessa porta.*)

VELHO — Você deixou cair o embrulhinho cor-de-rosa, hein, Neguinha?

VELHA — E ficou tudo em pedacinhos...

VELHO (*apanhando os cacos*) — A gente só vai aproveitar o papel, para fazer outro embrulho.

VELHA — Será que você não dá um jeitinho de colar os caquinhos?

VELHO — Guarda com os outros caquinhos que depois eu vejo.

VELHA — Já tem um monte assim de caquinhos. De todas as cores! Era uma jarrinha tão bonitinha! (Pausa. Enquanto ela cata os cacos, o Velho empilha os embrulhos em frente da porta da cozinha.)

VELHA — Não era você que ia despedir ela, Neguinho?

VELHO — Era. (Ouve-se o trator.)

VELHA — Tudo por causa da estrada nova.

VELHO (gritando) — Pára de falar nessa estrada, já disse! Não quero ninguém nesta casa falando mais nessa estrada! (A Velha começa a chorar.) E pára de chorar!

VELHA (disfarçando) — Era uma jarrinha bonitinha...

VELHO — A gente arranja outra. Ela era faladeira...

VELHA — E dava o nosso pão-de-ló para ele. E falava coisas que ninguém entendia... Eu tenho muita pena de ver jarrinhas tão bonitinhas se quebrarem. Principalmente as que têm florzinhas pintadas à mão. (Pausa.) Neguinho, estou com um pouquinho de fome. Seria bom a gente almoçar.

VELHO — Seria.

VELHA — Sabe, Neguinho, deixei cair o embrulho da jarrinha por causa dela. Foi ela a culpada me assustando daquele jeito. Era uma criada má.

VELHO — Era.

VELHA — E ele ria de nós.

VELHO — Ria.

VELHA — Na certa ia também comer o nosso almoço. Ainda bem que foram embora.

VELHO — É. (Senta à escrivaninha e começa a tirar os sapatos, que embrulha também.)

VELHA — Quando o despejo vier...

VELHO (vencido) — Quem falou em despejo? Já disse que não quero ouvir mais você falar nesse assunto. Não quero, está ouvindo?

VELHA — Não falo mais... não falo mais... não falo mais... (Começa a chorar.) Estou me sentindo muito mal. E também, com uma fome esquisita...

VELHO — Oh, Neguinha, sente-se... Você está se abaixando demais, isso é ruim para o seu coração. Fica aqui neste banquinho que vou buscar fitinhas de todas as cores para você embrulhar os bibelôs. (Senta a Velha no meio da cena, perto do monte de embrulhos e sai. A Velha começa a embrulhar os bibelôs. O Velho volta com fitinhas.)

VELHO — Verdes, azuis, amarelas... Qual você prefere?

VELHA — Gosto de todas... Só não gosto de fazer os embrulhos grandes. Esses me cansam muito.

VELHO (sentando-se ao lado dela) — Deixa que os grandes eu continuo a fazer.

VELHA — Assim é que é bom. (Em silêncio, começam a fazer novos embrulhos. Ouve-se de repente, um barulho de vozes, ao mesmo tempo em que a luz muda para luz de ensaio, e dois Maquinistas começam a tirar as paredes do cenário, os objetos de cena, etc.)

1º MAQUINISTA — Cuidado com as dobradiças.

2º MAQUINISTA — Mais para a direita, mais para a esquerda, etc. etc. (Os dois vão tirando o cenário, enquanto se avista o fundo do palco,

com escadas, etc. Tiram algum material de cena e, junto, carregam também os Velhos, estáticos, em suas cadeiras, como se fossem objetos de cena.)

P A N O

Esta peça entrou em cartaz n'º TABLADO, em setembro de 1972, tendo sido apresentada sob o patrocínio do Serviço de Teatros do Estado da Guanabara.

A direção de Maria Clara Machado, cenário e figurinos de Marie Louise Nery; Música de C. Conde; com os seguintes intérpretes: Marta Roman (Velha), Ramon Pallut (Velho), Lupe Gigliotti (Criada), Sérgio Maron (Homem), Maquinistas: Lionel, Ricardo e Martins. Ass. de Direção, Lionel Linhares; Contra-Regra: Ricardo Newman e José Martins; Iluminação: Jorge Carvalho; Execução de cenário: Wagner; Maquinista: Arlindo Pereira da Silva.



PIQUENIQUE NO FRONT *

FERNANDO ARRABAL

Tradução de
Jacqueline Laurence

Cenário: Um campo de batalha. Cerca de arame farpado de um lado a outro da cena. Perto da cerca vêem-se sacos de areia.

A batalha está no auge. Tiros de fuzil, metralhadoras, bombas que explodem. Zapo está sozinho em cena, deitado de bruços, escondido entre os sacos de areia. Está com muito medo. O combate pára. Silêncio. Zapo extrai de uma bolsa de lona um novelo de lã, agulhas e vai tricotando uma suéter já quase pronta. O telefone de campanha, que está perto dele, toca.

ZAPO — Alô... Alô... às suas ordens, meu capitão. Aqui fala a sentinela do Setor 47... Nada de novo, capitão... Desculpe, meu capitão... Mas quando é que a gente vai começar o combate? E o que é que faço com as granadas? Atiro elas pra frente ou pra trás? Não me leve a mal. Não falei por mal, meu capitão, eu tou me sentindo tremendamente só... o senhor não podia mandar um companheiro para cá? Podia ser até aquela cabra. (*Sem dúvida, é repreendido.*) Às suas ordens, às suas ordens, meu capitão. (*Zapo desliga. Resmunga alguma*

coisa entre dentes. Silêncio. Entram o senhor e senhora Tépán, carregados como quem vai a um piquenique. Falam com o filho que, de costas, não percebeu a chegada deles.)

SR. TÉPAN (*cerimoniosamente*) — Levante-se, meu filho, e dê um beijo na testa de sua mãe. (*Admirado, Zapo se levanta e beija a mãe na testa com muito respeito. Quer falar, mas o pai corta-lhe a palavra.*) E agora me dê um beijo.

ZAPO — Paizinho e mãezinha queridos, como vocês se atreveram a vir até aqui? É muito perigoso. Vocês têm que ir embora.

SR. TÉPAN — Por acaso está querendo ensinar a seu pai o que é a guerra e o perigo? Para mim tudo isto não passa de uma brincadeira. Quantas vezes já saltei do metrô em movimento.

SRA. TÉPAN — Nós achamos que você devia estar se aborrecendo, então, resolvemos te fazer uma visitinha. Afinal de contas esta guerra deve ser muito chata.

ZAPO — Às vezes.

SR. TÉPAN — Sei muito bem como é. No começo tudo é novidade: é muito divertido matar, atirar granadas; é muito chique usar um capacete, mas a gente acaba se chateando. No meu tempo a coisa era bem diferente. As guerras eram muito mais movimentadas, mais coloridas. E além do mais, havia cavalos, muitos cavalos. Era uma delícia; se o capitão dizia: "Atacar!", num minuto estávamos todos a postos, a cavalo, de uniforme vermelho. Era uma festa para os olhos. Depois vinham as investidas: a galope, espada na mão e, de repente, frente a frente com o inimigo que, por sua vez, também estava à altura das

circunstâncias, com seus cavalos, suas botas envernizadas, seu uniforme verde. Havia sempre cavalos, um montão de cavalos, de ancas roliças.

SRA. TÉPAN — Não, você está enganado, o uniforme do inimigo não era verde, era azul. Me lembro bem que era azul.

SR. TÉPAN — Estou te dizendo que era verde.

SRA. TÉPAN — Quando era menina, cansei de olhar a batalha do terço. Eu dizia ao garoto do vizinho: "Aposto um chiclete que os azuis vão ganhar". E os azuis eram nossos inimigos.

SR. TÉPAN — Está bem, você ganhou.

SRA. TÉPAN — Sempre adorei batalhas. Quando era pequenina eu dizia que quando crescesse queria ser coronel dos dragões. Mas mamãe não quis, você sabe como ela é cheia de princípios.

SR. TÉPAN — Sua mãe é uma toupeira.

ZAPO — Desculpem, mas vocês vão ter que ir embora. Quem não é soldado não pode entrar na guerra.

SR. TÉPAN — A guerra que se dane. Viemos aqui para fazer um piquenique com você e vamos aproveitar o domingo.

SRA. TÉPAN — Preparei uma comida ótima: salame e ovos cozidos, que você gosta tanto, sanduíches de presunto, vinho tinto, salada e doces.

ZAPO — Está bem, como quiserem. Mas se o capitão vier aqui vai ficar uma fera. Ele não gosta nada de visitas na trincheira. Não pára de repetir pra gente: "Na guerra é preciso disciplina, granadas, mas nada de visitas."

SR. TÉPAN — Pode deixar o seu capitão comigo. Eu dou um jeito nele.

ZAPO — E se o combate recommençar?

SR. TÉPAN — Você acha que isso me mete medo? Já vi muitos! Se ainda fossem batalhas a cavalos! Os tempos mudaram, você não pode compreender. (Pausa.) Viemos de motocicleta. Ninguém disse nada.

ZAPO — Na certa pensaram que vocês estavam servindo de árbitros.

SR. TÉPAN — Mas não foi fácil chegar até aqui. Com todos esses tanques e jipes.

SRA. TÉPAN — E aquele engarrafamento por causa de um canhão, quase na chegada?

SR. TÉPAN — Em tempo de guerra tudo pode acontecer. Todo mundo sabe disso.

SRA. TÉPAN — Muito bem. Agora, vamos comer.

SR. TÉPAN — Ótima idéia, estou com uma fome de tigre. É o cheiro de pólvora.

SRA. TÉPAN — Vamos comer sentados sobre o cobertor.

ZAPO — Vou comer de fuzil?

SRA. TÉPAN — Deixa teu fuzil em paz. É falta de educação sentar na mesa segurando o fuzil. (Pausa.) Mas, menino, você está sujo, como um porquinho. O que é que você fez pra ficar nesse estado? Deixa eu ver as mãos.

ZAPO (envergonhado) — Tive que me arrastar no chão por causa das manobras.

SRA. TÉPAN — As orelhas?

ZAPO — Lavei de manhã.

SRA. TÉPAN — Bem, estão mais ou menos. Os dentes? (Ele mostra os dentes.) Muito bem. E quem é que

vai dar um beijinho no seu filhinho que escovou muito bem os dentinhos? (Ao marido.) Vamos, dê um beijinho no teu filhinho que escovou muito bem os dentinhos. (O Sr. Tépan beija o filho.)

SRA. TÉPAN — Porque há uma coisa que não posso admitir, é que só por causa da guerra, você deixe de tomar banho.

ZAPO — Eu sei, mamãe. (Comem.)

SR. TÉPAN — Então, meu filho, você tem acertado no alvo?

ZAPO — Quando?

SR. TÉPAN — Nesses dias, ora!

ZAPO — Onde?

SR. TÉPAN — Agora você não está na guerra?

ZAPO — Não. Quase nada. Quase nunca acerto o alvo.

SR. TÉPAN — O que é que você tem acertado mais: os cavalos inimigos ou os soldados?

ZAPO — Não, nenhum cavalo. Não tem mais cavalo, não.

SR. TÉPAN — Soldados, então?

ZAPO — Talvez.

SR. TÉPAN — Como talvez? Você não tem certeza?

ZAPO — É que eu atiro sem mirar... e rezo um padre-nosso pelo sujeito que acertei.

SR. TÉPAN — Você precisa ser mais corajoso. Como teu pai.

SRA. TÉPAN — Vou pôr um disco na vitrola. (Põe o disco: um passo-doble. Os três ficam ouvindo, sentados no chão.)

SR. TÉPAN — Isto é que é música, sim senhora. Olê! (A música continua. Entra um soldado inimigo, Zepo. Está vestido da mesma maneira que Zapo. SÓ A COR DIFERE. Zepo está de verde e Zapo de cinza.

Zepo ouve a música, embasbacado. Está atrás da família, que não pode vê-lo. Ao levantar-se, Zepo vê Zapo. Os dois põem as mãos ao alto. O Sr. e Sra. Tépan os observam bastante espantados.)

SR. TÉPAN — O que é que há? (Zapo reage, hesita, finalmente, com ar decidido, mira Zepo com seu fuzil. Zepo levanta os braços ainda mais apavorado. Zapo não sabe o que fazer, de repente. Vai rapidamente até junto de Zepo e dá-lhe um toque no ombro, de leve, dizendo ao mesmo tempo:)

ZAPO — Peguei um prisioneiro! Pronto. (Dirigindo-se ao pai, muito feliz.)

SR. TÉPAN — Muito bem. E agora, o que é que você vai fazer com ele?

ZAPO — Não sei, mas é bem capaz que eu seja promovido a cabo.

SR. TÉPAN — Por enquanto é melhor amarrá-lo!

ZAPO — Amarrá-lo? Por quê?

SR. TÉPAN — Um prisioneiro, a gente amarra.

ZAPO — Como?

SR. TÉPAN — Pelas mãos.

SRA. TÉPAN — Claro, é preciso amarrar-lhe as mãos. Sempre vi fazer isso.

ZAPO — Muito bem. (Ao prisioneiro.) Junte as mãos, por favor.

ZAPO — Não me machuque muito, tá?

ZAPO — Tá.

ZAPO — Ai! Está me machucando.

SR. TÉPAN — Ora, não maltrate o seu prisioneiro.

SRA. TÉPAN — Foi assim que eu te eduquei? Quantas vezes te disse que se deve ser atencioso com os outros?

ZAPO — Foi sem querer. (*A Zepo.*)
E assim, dói?

ZEPO — Não, assim não.

SR. TÉPAN — Não faça cerimônias, pode falar francamente; não se preocupe conosco.

ZEPO — Assim está bem.

SR. TÉPAN — Agora os pés.

ZAPO — Os pés também? Que trabalheira!

SR. TÉPAN — Mas não lhe ensinaram as regras?

ZAPO — Ensinaram.

SR. TÉPAN — Então?

ZAPO (*A Zepo, muito educadamente*) — Quer fazer o obséquio de sentar-se no chão?

ZEPO — Está bem, mas não me machuque.

SRA. TÉPAN — Está vendo? Ele vai ficar com raiva de você.

ZAPO — Claro que não. Estou machucando o senhor?

ZEPO — Não, está tudo bem.

ZAPO (*repentinamente*) — Papai, que tal se você tirasse uma fotografia? O prisioneiro no chão, e eu com um pé na barriga dele?

SR. TÉPAN — Isso. Vai ficar ótimo!

ZEPO — Ah, isso não, não quero!

SRA. TÉPAN — Ah, diga que sim, não seja desmancha prazeres.

ZEPO — Não. Eu disse que não e é não.

SRA. TÉPAN — Um retratinho de nada, não vai lhe fazer mal nenhum. Poderíamos colocá-lo na sala de jantar, ao lado do diploma de salvamento que o meu marido ganhou treze anos atrás.

ZEPO — Não adianta, a senhora não vai me convencer.

ZAPO — Mas por que você não quer?

ZEPO — Sou noivo. E se algum dia minha noiva vir essa fotografia, vai dizer que não sei lutar na guerra.

SR. TÉPAN — Ora, é só dizer que não é o senhor, que é uma pantera. Anda, diga que sim.

ZEPO — Está bem. Mas é só para agradecer a senhora.

ZAPO — Se espiche aí. (*Zepo deita-se completamente. Zepo coloca um pé sobre a barriga dele, e segura o fuzil com ar marcial.*)

SRA. TÉPAN — Estufe o peito mais um pouco.

ZAPO — Assim?

SRA. TÉPAN — Faça cara de herói.

ZAPO — Cara de herói? Como é que é?

SR. TÉPAN — Ora, imite a cara do açougueiro quando contava suas façanhas amorosas.

ZAPO — Assim?

SR. TÉPAN — Assim, exatamente.

SRA. TÉPAN — Estufe bem o peito e não respire.

ZEPO — Ainda vai demorar muito?

SR. TÉPAN — Um pouco de paciência. Um, dois, três.

ZAPO — Tomara que eu saia bem.

SRA. TÉPAN — Vai sair sim, você estava muito marcial.

SR. TÉPAN — Você estava muito bem.

SRA. TÉPAN — Estou até com vontade de tirar um retrato com você.

SR. TÉPAN — Boa idéia.

ZAPO — Está certo. Eu bato.

SR. TÉPAN — Me dá seu capacete. Assim eu fico parecendo um soldado.

ZEPO — Não quero mais saber de retrato. Um já chega.

ZAPO — Que bobagem. Que diferença faz para o senhor?

ZEPO — É a minha última palavra.

SR. TÉPAN (*à mulher*) — Não insistam. Os prisioneiros são sempre muito suscetíveis. Se insistir, ele vai se zangar e estragar a festa.

ZAPO — Está bem. E agora, o que é que se faz com ele?

SRA. TÉPAN — Podemos convidá-lo para almoçar. Que é que você acha?

SR. TÉPAN — Não vejo nenhum inconveniente.

ZAPO (*a Zepo*) — O senhor almoça conosco, não almoça?

ZEPO — Hum...

SR. TÉPAN — Temos aí um bom vinho.

ZEPO — Então tá.

SRA. TÉPAN — Faça como se estivesse em sua casa. Se não gostar, pode reclamar.

ZEPO — Está bem.

SR. TÉPAN — Diga-me, o senhor tem acertado o alvo?

ZEPO — Quando?

SR. TÉPAN — Nesses dias, ora.

ZEPO — Onde?

SR. TÉPAN — Ora, o senhor não está na guerra?

ZEPO — Não, quase nada. Quase nunca acerto no alvo.

SR. TÉPAN — O que é que o senhor tem acertado mais? Cavalos inimigos ou soldados?

ZEPO — Não, cavalo nenhum. Não tem mais cavalo.

SR. TÉPAN — Soldados, então?

ZEPO — Pode ser.

SR. TÉPAN — Como pode ser? O senhor não tem certeza?

ZEPO — É que eu atiro sem mirar. (Pausa.) E rezo uma ave-maria pelo sujeito que acertei.

ZAPO — Uma ave-maria? Pensei que fosse um padre-nosso.

ZEPO — Não, é sempre uma ave-maria. (Pausa.) É mais curto.

SRA. TÉPAN (a Zepo) — Se o senhor quiser, podemos desamarra-lo.

ZEPO — Não senhora, pode deixar. Estou bem.

SR. TÉPAN — Não comece a fazer cerimônias conosco. Se quiser que a gente desamarre, é só falar.

SRA. TÉPAN — Fique à vontade.

ZEPO — Bom, já que insistem, podem desamarra meus pés. Mas faço isso só para agradar a senhora.

SR. TÉPAN — Zapo, desamarre ele. (Zapo desamarra.)

SRA. TÉPAN — Então, está se sentindo melhor agora?

ZEPO — Estou, claro. Mas acho que estou incomodando.

SR. TÉPAN — De jeito nenhum, faça como se estivesse em sua própria casa. E se quiser que a gente desamarre as mãos, é só pedir.

ZEPO — Não, as mãos, não. Não quero incomodar.

SR. TÉPAN — Menino, desamarre as mãos dele.

SRA. TÉPAN — Que bom! Já que o senhor prisioneiro é tão simpático, vamos passar um ótimo dia no campo.

ZEPO — Não me chame de senhor prisioneiro. Diga só prisioneiro, por favor.

SRA. TÉPAN — O senhor não se incomoda?

ZEPO — Não senhora, absolutamente.

SR. TÉPAN — O senhor é muito modesto.

Ruído de aviões.

ZAPO — Aviões. Na certa, vão nos bombardear. (Zapo e Zepo atiram-se sobre os sacos de areia, escondendo-se.)

ZAPO (aos pais) — Abriguem-se. As bombas vão cair em cima de vocês. (O barulho dos aviões domina todos os outros. Imediatamente, as bombas começam a cair. Os obuses caem muito perto da cena. Mas sem atingi-la. Barulho ensurdecedor. Zapo e Zepo estão agachados no meio dos sacos. O Sr. Tépan conversa calmamente com a mulher, que lhe responde no mesmo tom tranquilo. Não se ouve o diálogo por causa do bombardeio. A Sra. Tépan vai apanhar um dos objetos que trouxeram, extraindo um guarda-chuva como se estivesse chovendo. Estão de pé. Falam de seus negócios particulares, enquanto se balançam em cadência de um pé para o outro. O bombardeio continua. Finalmente, os aviões afastam-se. Silêncio. O Sr. Tépan estende um braço para fora do guarda-chuva para assegurar-se que não está caindo mais nada do céu.)

SR. TÉPAN (à mulher) — Pode fechar. (A Sra. Tépan obedece. Os dois aproximam-se do filho, cutucando-lhe o traseiro de leve, com ajuda do guarda-chuva.)

SR. TÉPAN — Vamos, vamos. Podem sair. O bombardeio já acabou. (Zapo e Zepo saem do esconderijo.)

ZAPO — Tudo bem com vocês?

SR. TÉPAN — E você acha que podia ter acontecido alguma coisa com seu pai? (Orgulhoso.) Aquelas bombinhas, imagine! Acho até graça! (Entra à esquerda um casal de

soldados da Cruz Vermelha. Carregam uma maca.)

1º ENFERMEIRO — Tem mortos? Tem?

ZAPO — Não, por aqui, nenhum.

1º ENFERMEIRO — Tem certeza? Olharam bem?

ZAPO — Olhamos.

1º ENFERMEIRO — Nenhum morto mesmo?

ZAPO — Estou dizendo que não.

1º ENFERMEIRO — Nem mesmo um ferido?

ZAPO — Nem isso.

2º ENFERMEIRO (ao primeiro) — Essa, não. Não faltava mais nada! (A Zepo, em tom persuasivo.) Veja por aí se não encontra um defunto.

1º ENFERMEIRO — Não insista, eles já disseram que não tem.

2º ENFERMEIRO — Que sujeira!

ZAPO — Sinto muito. Não foi de propósito, podem crer.

2º ENFERMEIRO — É o que todo mundo diz. Que não tem morto e que não foi de propósito.

SR. TÉPAN — Deixe o cavalheiro em paz. (Pensativo.) Se pudermos fazer alguma coisa pelos senhores, será um prazer. Estamos às suas ordens.

2º ENFERMEIRO — Essa é boa. Se as coisas continuam assim, não sei o que o capitão vai dizer.

SR. TÉPAN — Mas... de que se trata?

1º ENFERMEIRO — Acontece que os outros estão com os pulsos doendo de tanto carregar cadáveres e feridos, e nós ainda não encontramos nada. E não foi por falta de procurar.

SR. TÉPAN — Compreendo, realmente é muito desagradável! (*A Zapo.*) Você tem certeza que não há nenhum morto?

ZAPO — Claro que não, papai.

SR. TÉPAN — Você olhou direitinho debaixo dos sacos?

ZAPO — Olhei, papai.

SR. TÉPAN (*furioso*) — Diga logo de uma vez que você não quer fazer nada para ajudar estes cavalheiros tão amáveis!

1º ENFERMEIRO — Não precisa brigar com ele. Pode deixar. Pode ser que a gente tenha mais sorte numa trincheira em que tenham morrido todos.

SR. TÉPAN — Ficarei muito satisfeito.

SRA. TÉPAN — Eu também. Não há nada que me agrade tanto quanto as pessoas que levam seu trabalho a sério.

SR. TÉPAN (*indignado, gritando*) — Então, não se vai fazer nada para ajudar esses cavalheiros?

ZAPO — Se dependesse de mim, já estaria feito.

ZEPO — E de mim também.

SR. TÉPAN — Mas nenhum de vocês está sequer ferido?

ZAPO (*envergonhado*) — Eu, não.

SR. TÉPAN (*a Zapo*) — E o senhor?

ZEPO (*envergonhado*) — Eu também, não. Nunca tive sorte.

SRA. TÉPAN (*contente*) — Ah! agora me lembro! Hoje de manhã, descascando cebolas, cortei o meu dedo. Serve?

SR. TÉPAN — Claro que serve. (*Entusiasmado.*) Eles vão te transportar imediatamente!

1º ENFERMEIRO — Não, não serve. As senhoras não servem.

SR. TÉPAN — Então, continuamos na mesma.

1º ENFERMEIRO — Paciência!

2º ENFERMEIRO — Pode ser que seja melhor nas outras trincheiras. (*Recomeçam a andar.*)

SR. TÉPAN — Não se preocupem. Se encontrarmos um morto, vamos guardá-lo para os senhores. Não o entregaremos a mais ninguém, podem ficar sossegados.

2º ENFERMEIRO — Muito obrigado, meu senhor.

SR. TÉPAN — De nada, amigo, de nada. Não precisa agradecer. (*Os quatro respondem. Os enfermeiros saem.*)

SRA. TÉPAN — São essas coisas que tornam agradável um domingo no campo. A gente sempre encontra pessoas simpáticas. (*Pausa.*) Mas por que é que o senhor é inimigo?

ZEPO — Não sei. Não tive muita instrução.

SRA. TÉPAN — É de nascença, ou o senhor só se tornou inimigo mais tarde?

ZEPO — Não sei, não sei disso não.

SR. TÉPAN — Então, como foi que o senhor veio pra guerra?

ZEPO — Um dia, eu estava em casa, consertando o ferro de passar de mamãe, e chegou um homem que me disse: “É o senhor que se chama Zepo?” — Sou eu, sim. Muito bem, você precisa ir para a guerra.” Aí, então, eu perguntei: “Mas que guerra?” e ele me disse: “Você não lê os jornais, infeliz?” Aí, então, eu disse que lia, mas não as histórias de guerra...

ZAPO — Comigo também foi assim.

SR. TÉPAN — Eles também vieram te buscar.

SRA. TÉPAN — Não, senhor, não foi a mesma coisa. Você naquele dia não estava consertando um ferro de passar. Estava consertando o carro.

SR. TÉPAN — Eu estava falando do resto. (*A Zapo.*) — Continue. O que foi que aconteceu depois?

ZEPO — Aí, então, eu disse a ele que tinha uma noiva e que se eu não levasse ela ao cinema domingo, ela ia se chatear. Ele me disse que isso não tinha importância.

ZAPO — Comigo foi a mesma coisa.

ZEPO — Aí meu pai veio correndo e disse que eu não podia ir pra guerra porque eu não tinha cavalo.

ZAPO — Meu pai também.

ZEPO — Aí aquele senhor respondeu que não era mais preciso ter cavalo e eu perguntei se podia levar a minha noiva. Ele disse que não. Aí, perguntei se podia levar a minha tia para ela fazer pudim pra mim às quintas-feiras, eu gosto muito de pudim.

SRA. TÉPAN (*dando-se conta de que se esqueceu*) — Oh! O pudim!

ZEPO — Aí ele disse outra vez que não.

ZAPO — Pra mim também.

ZEPO — E desde aquele dia eu fico quase sempre sozinho na trincheira.

SRA. TÉPAN — Já que estão tão perto um do outro e se aborrecem tanto, você e o senhor prisioneiro podiam se visitar à tarde.

ZAPO — Ah, isso não, mamãe. Eu tenho medo. Ele é inimigo.

SRA. TÉPAN — Que bobagem! Não deve ter medo.

ZAPO — Se a senhora soubesse o que o general contou dos inimigos!

SRA. TÉPAN — Que foi que ele contou?

ZAPO — Disse que os inimigos são gente muito ruim. Que quando eles têm prisioneiros põem pedrinhas nos sapatos deles para que se machuquem quando andam.

SRA. TÉPAN — Que horror! Que selvagens!

SR. TÉPAN (*a Zepo, indignado*) — O senhor não tem vergonha de pertencer a um exército de criminosos?

ZEPO — Eu não fiz nada não, senhor. Não estou de mal com ninguém.

SRA. TÉPAN — Estava se fingindo de santinho para nós, não é?

SR. TÉPAN — Não devíamos tê-lo desamarrado. Se por acaso ficamos de costas para ele, é bem capaz de pôr uma pedrinha nos nossos sapatos.

ZEPO — Não zanguem comigo.

SR. TÉPAN — Mas como é que o senhor quer ser tratado? Estou indignado! Ah, já sei o que vou fazer! Vou procurar o capitão e pedir-lhe que me deixe lutar na guerra.

ZAPO — Ele não vai querer. Você está muito velho.

SR. TÉPAN — Então, vou comprar um cavalo e uma espada e vou lutar na guerra à minha maneira.

SRA. TÉPAN — Muito bem! Se eu fosse homem, faria a mesma coisa.

ZEPO — Por favor, minha senhora, não me trate assim. Aliás, agora vou dizer: o nosso general disse exatamente a mesma coisa de vocês.

SRA. TÉPAN — Como é que ele ousou dizer uma mentira dessas?

ZAPO — A mesma coisa? Tem certeza?

ZEPO — Tenho. A mesma coisa.

SR. TÉPAN — Então, talvez tenha sido o mesmo que falou com vocês dois.

SRA. TÉPAN — Mas se foi o mesmo, ele poderia pelo menos mudar de conversa. Que história é essa de dizer a mesma coisa a todo mundo?

SR. TÉPAN (*a Zepo, outro tom*) — Mais um traguinho?

SRA. TÉPAN — Espero que tenha gostado do nosso almoço!

SR. TÉPAN — Pelo menos tudo correu melhor do que no domingo passado.

ZEPO — O que foi que aconteceu no domingo passado?

SR. TÉPAN — Imagine que fomos ao campo e colocamos o nosso farnel sobre o cobertor. Enquanto estávamos olhando para o outro lado, uma vaca comeu o almoço todo, até os guardanapos.

ZEPO — Que esganada!

SR. TÉPAN — Pois é! Mas depois, para compensar, nós comemos a vaca. (*Eles riem.*)

ZAPO (*a Zepo*) — Devem ter matado a fome!

SR. TÉPAN — À saúde de todos! (*Todos bebem.*)

SRA. TÉPAN (*a Zepo*) — E o que é que o senhor faz para se distrair, na trincheira?

ZEPO — Para me distrair, passo o tempo todo fazendo flores de pano. Sabe, eu me chateio muito.

SRA. TÉPAN — O que é que o senhor faz com as flores?

ZEPO — No começo, eu mandava para minha noiva. Mas um dia ela me disse que a estufa e o porão já estavam cheios, que ela não sabia mais o que fazer com as flores e

que, se não fosse incômodo demais, eu lhe mandasse outra coisa. Tentei aprender outra coisa, mas não consegui. Então, continuo fazendo flores de pano para passar o tempo.

SRA. TÉPAN — E depois o senhor joga fora?

ZEPO — Não, agora achei uma utilidade para elas. Dou uma flor para cada companheiro que morre. Assim, já sei que por mais que faça, não vai dar pro gasto.

SR. TÉPAN — O senhor achou uma boa solução.

ZEPO (*tímido*) — Também acho.

ZAPO — Pois eu, para não me chatear, faço tricô.

SRA. TÉPAN — Mas, diga-me uma coisa, será que todos os soldados se chateiam tanto quanto vocês dois?

ZEPO — Depende do que fazem para se distraírem.

ZAPO — Do lado de cá é a mesma coisa.

SR. TÉPAN — Então, vamos acabar com a guerra.

ZEPO — Mas como?

SR. TÉPAN — Nada mais simples. Você diz aos seus companheiros que os inimigos não querem mais saber de guerra, e o senhor diz a mesma coisa aos seus colegas. E todo o mundo volta para casa.

ZAPO — Formidável!

SRA. TÉPAN — Assim o senhor vai poder acabar de consertar o ferro de passar.

ZAPO — Como é possível que ninguém tenha pensado nisso antes?

SRA. TÉPAN — Só mesmo seu pai é capaz de ter uma idéia dessas. Não se esqueça de que ele é ex-aluno da escola normal e filatelista emérito.

ZEPO — Mas o que os marechais e os cabos vão fazer?

SR. TÉPAN — Ora, a gente dá pra eles umas guitarras e castanholas para se distraírem.

ZEPO — Boa idéia.

SR. TÉPAN — Estão vendo como é fácil? Já está tudo resolvido.

ZEPO — Vai ser um sucesso louco.

ZAPO — Os meus colegas vão ficar um bocado contentes.

SRA. TÉPAN — Que tal se tocarmos o *passo doble* novamente para festejar?

ZAPO — Ótimo! Isso, mamãe. Ponha o disco. (*A Senhora Tépan põe um disco na vitrola. Roda a manivela. Espera. Silêncio. Começa a ouvir-se um alegre passo doble. Zapo dança com Zepo e a Sra. Tépan com o marido. Estão todos muito alegres. Ouve-se o tilintar do telefone da campainha. Nenhum dos quatro percebe que está tocando e continuam dançando com muito empenho. O telefone toca novamente. A dança continua. O combate recomeça com maior estrondo de bombas, tiros, rajadas de metralhadoras. Os quatro nada viram e continuam dançando alegremente. Uma rajada de metralhadora derruba os quatro. Caem mortos no chão. Uma bala deve ter passado pela vitrola. O disco repete sempre a mesma coisa, como um disco riscado. Ouve-se a música do disco arranhado até o fim da peça. Entram à esquerda os dois enfermeiros. Carregam uma maca vazia.*)

CORTINA

Madrid/1952.

* Esta peça foi apresentada n'O TABLADO em 1966. Direção de Ivan Albuquerque, cenário de Ana Letycia e figurinos de Kalma Murтинho, com Roberto de Cleto (Zapo), Hugo Sandes (Zepo), Carmen Sílvia Murgel (Sra. Tépan), Hélio Ari e Paulo Padilha (Sr. Tépan), Pedro Proença e Flávio S. Thiago — enfermeiros.



Capa dos C.T. n.º 59: Tônia Carrero no papel de Mercedes, em *Natal na Praça*, peça montada Pelo CTCA, no Rio, em 1957.

UMA VISÃO (EM LIVROS) DO TEATRO DE VIANINHA

No dia 1º de julho de 1984, às 18:30 hs, na Livraria VER E LER, do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas — CENACEN, à Av. Rio Branco nº 179 — Centro, *Carmelinda Guimarães* estará recebendo a classe artística, jornalistas, os amigos e o público em geral para a noite de autógrafos de **UM ATO DE RESISTÊNCIA: O TEATRO DE ODUVALDO VIANNA FILHO**. Na ocasião, a M. G. Editores Associados estará oferecendo um coquetel aos presentes.

CARMELINDA GUIMARÃES é jornalista, crítica de teatro do jornal *A Tribuna* (SP) e da revista *Visão*. Membro da Associação de Críticos de Arte — APCA, representa o Brasil na Associação Internacional de Críticos de Arte.

Como profissional de jornalismo Carmelinda Guimarães ganhou o Prêmio ESSO em 1976; Prêmio Gil Vicente da Fundação Calouste Gulbenkian — Portugal, 1977; Prêmio APCA de 1981 para o melhor programa de pesquisa: "A Aventura do Teatro Paulista" — RTC; e, Prêmio Van Jafa de Jornalismo do INACEN/MEC, 1983.

Carmelinda é ainda autora de: **O Teatro de Arena** (Edição SNT, 1978); **O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho** (USP, 1982); **O Teatro Português Depois da Revolução de 1974** (Anuário APCA, 1978); **Aventura do Teatro Paulista** (Coleção de vídeo-cassetes — RTC, 1981) e **Crítica Teatral no Brasil** (Revista Arts, Suécia, 1983).

UM ATO DE RESISTÊNCIA: O TEATRO DE ODUVALDO VIANNA FILHO, de Carmelinda Guimarães, é o primeiro trabalho de pesquisa científica sobre o autor. Tendo como ponto de partida a biografia de Vianinha, sua relação familiar, a influência paterna (do também dramaturgo Oduvaldo Viana) e o momento político vivido por ele, Carmelinda distingue na obra do autor de "Rasga Coração" duas linhas de texto, definidas dentro do teatro político: o teatro didático e o teatro de crítica social. Analisa ainda o autor no contexto sócio-político e artístico da época, o Teatro Paulista do Estudante, o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura — CPC, o Grupo Opinião, sua produção para a televisão e para o cinema.

O livro **UM ATO DE RESISTÊNCIA: O TEATRO DE ODUVALDO VIANNA FILHO** tem 162 páginas e custa ... Cr\$ 6.500,00.

PROJETO MEMÓRIA DAS ARTES CÊNICAS

CAMPANHA DE DOAÇÃO COMPLETA SEIS ANOS

Com a marca dos 553 doadores, sendo 514 no Brasil e 39 no exterior, 492 realimentações aos acervos doados no Brasil, e 118 vindas de fora, o PROJETO MEMÓRIA DAS ARTES CÊNICAS — CAMPANHA DE DOAÇÃO DO INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS — INACEN está comemorando no dia 7 de agosto seu sexto aniversário.

Funcionando no 4º andar do prédio do antigo SNT — hoje sede do CENACEN — Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas, à Av. Rio Branco, 179 - Rio — o Projeto Memória, do qual faz parte a Campanha de Doação, tem sensibilizado artistas, familiares e amigos que doam esboços de figurinos e cenários, quadros, fotos, documentos, livros, programas e outros. Esse material é devidamente identificado, analisado, catalogado e arquivado para possibilitar o acesso à consulta dos estudiosos ou ainda, servir para exposições ou mostras sobre o artista. A CAMPANHA DE DOAÇÃO está sob a direção de Janine Diamante, assessorada por Elizabeth Fernandes.

Os nomes que fizeram a história do teatro são os mesmos que compõem hoje o acervo do CENACEN: Jayme Costa, Gastão Tojeiro, Olavo de Barros, Oscarito, Joel de Carvalho, Benjamin de Oliveira (primeiro ator negro do Brasil), Ernani Fornari, Ziembinski, Fregolente, Henrique Pongetti, Aurimar Rocha, Humberto de Mello Nóbrega, Empresário Pacheco, Napoleão Moniz Freire, Oduvaldo Vianna Filho, Ruy Castro, Maria Wanderley Menezes, Maria Rosa, Pedro Veiga, Hejo (fotógrafo, SP), Kleber Afonso, Luiz Peixoto, Modesto de Souza, Antonio Ventura, Murilo Miranda, Luiz Iglesias, Pernambuco de Oliveira, Claire Ferrez, todos eles falecidos e, portanto, com o acervo doado.

Entre outros artistas que já são doadores do Projeto Memória temos: Fernando Peixoto, Mirian Mehler, Tônia Carrero, Eva Todor, Paulo Nolding, Marcondes Mesqueu, Aurora Aboim, Romero Cavalcanti, Jacques Corseuil (crítico de dança), Solange França, Nilson Penna, Louzadinha, Ruth Lima (bailarina), Afonso Lima, Desirée Doraine (bailarina), Dante de Paola (ópera), Homero Dornellas, Edith Falcão, Paschoal Carlos, Magno, Gustavo Dória, Carmosina de Araújo, Nelson Rodrigues, Cássia Kiss, Rojan Cavina (bailarina), Rolinha (palhaço), Henriqueta Briebe, Jorge Livért (bailarino), Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Beyla Genauer, Sandro Polônio, Maria Della Costa, Lapi (cartunista), Maria Clara Machado, Hélio Eichbauer, Dina Sfat, Paulo José, Cássio Emmanuel Barsante, Wilson Grey, Eduardo Casali, Eduardo Sucena, Renato Pedrosa, Vicentini Gomes (mímico), Waldemar Sillas (palhaço), Daniel Barcellos, Ruth de Souza, Carlos Dittert (ópera), Leo Jusi, Aldo Calvet, Agostinho Olavo, Fábio Pentado, Roberto de Cleto, Ruth Escobar, Jorge Curi (radialista), Walter Pinto, Magda Modesto, Carvalho, José Jansen, Sílvia Aderne, Francisco Pereira da Silva, Octávio César, Jackson de Souza, Aderbal Júnior, Luíza Barreto Leite, Yara Amaral, Neila Tavares, Sérgio Brito, Jonas Bloch, Henrique Oscar, Nilson Condé, Nelson Mariani, Beatriz Veiga, Nilza Magalhães, Germano Blum, Labanca, Pedro Porfírio, Bárbara Heliadora, Luís Carlos Mendes Ripper, Daniel Rocha, Djalma Bittencourt, Bellá Paes Leme, Luís de Lima, Tânia Alves,

Rodrigo Farias Lima, Jô Soares, Alfredo Souto de Almeida e B. de Paiva entre outros.

Atendendo aos sistemáticos apelos através da imprensa de todo o país, a CAMPANHA DE DOAÇÃO tem recebido respostas e doações de todas as regiões. Entre os doadores contam-se 349 do Rio de Janeiro, 2 do Paraná, 6 de Pernambuco, 2 do Maranhão, 15 de Minas Gerais, 2 da Bahia, 1 da Paraíba, 3 do Espírito Santo, 107 de São Paulo, 5 do Rio Grande do Sul, 1 de Rondônia, 2 do Rio Grande do Norte, 2 de Santa Catarina, 15 do Distrito Federal, 1 do Ceará e 1 do Pará.

Também no exterior o PROJETO MEMÓRIA DAS ARTES CÊNICAS tem sido prestigiado com 3 doadores de Portugal, 1 da Argentina, 3 da França, 2 da Espanha, 19 da Bélgica, 2 dos Estados Unidos, 1 da Venezuela, 1 do Uruguai, 1 da Suíça, 1 da Finlândia, 2 da Alemanha, 1 de Honduras, 1 do Peru e 1 da Costa Rica.

Na passagem do seu sexto aniversário a CAMPANHA DE DOAÇÃO quer agradecer a todos os que já, de uma forma ou outra, contribuíram para a preservação da MEMÓRIA DAS ARTES CÊNICAS. Quer, ainda, solicitar aos que desejam doar quaisquer objetos ou documentos referentes a circo, ópera, teatro e dança, que procurem o Projeto no Rio, à Av. Rio Branco, 179, 4º andar, CEP: 20.040 — tel.: 224-2356, e em São Paulo, à Rua Teodoro Baima, 94 — Vila Buarque (Teatro Experimental Engênio Kusnet), CEP: 01220 — tel.: 258-0530.

Rio de Janeiro, 1º de agosto de 1984

"AUTO DAS SETE LUAS DE BARRO"

de Vital Santos, de volta ao Rio de Janeiro

O premiadíssimo espetáculo de Vital Santos, "AUTO DAS SETE LUAS DE BARRO", esteve de volta ao Rio de Janeiro para uma curtíssima temporada, no TEATRO GLAUCE ROCHA (Av. Rio Branco, 179 — Tel.: 224-2356), de 15 de agosto a 2 de setembro, de terça a sexta-feira, às 21:00 horas, sábados às 20:00 e 22:00 horas, e domingo às 18:00 e 21:00 horas (sendo que a estréia foi na quarta-feira — dia 15). Houve uma Sessão Especial para a classe na quinta-feira à meia-noite. Os ingressos custaram Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros).

"AUTO DAS SETE LUAS DE BARRO" foi apresentado no "PROJETO MAMBEMBÃO" em 1980, com estrondoso sucesso de público e crítica, merecendo nove indicações para o Troféu Mambembe do Rio de Janeiro e quatro para o paulista. Ganham dois Prêmios MEC, conquistaram o Prêmio Especial da Associação Paulista de Críticos de Arte, e VITAL recebe, o Molière de melhor Diretor do ano, no Rio de Janeiro.

O espetáculo conta com a história de MESTRE VITALINO, o maior dos ceramistas do Nordeste, cujas obras podem ser vistas nos principais museus do mundo.

O espetáculo teve direção e texto de Vital Santos, músicas de Jadilson Lourenço.

MÚSICOS: Josias Albuquerque (violão); Jerônimo Oliveira (violão de 12 cordas); Antonio Ferreira (flauta); Carlos Salgado (bateria) e Nica Lira (percussão).

ELENCO: Cosme Soares, Creusa Soares, Iva Araújo, Chico Neto, Sebbá, Hilton Valentim, Alcimar Vólia, Eduardo Oliveira, Emanuel Borges e Alex Viany.

Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1984.

PROJETO MAMBEMBÃO-IPIRANGA/84 ÚLTIMA SEMANA

Na sua última semana em cartaz no Rio o MAMBEMBÃO-IPIRANGA reservou uma surpresa para o público carioca: a volta do BALÉ POPULAR DO RECIFE, aplaudidíssimo em sua última temporada entre nós, em 1980, que ao lado do GRUPO TERRA, de Cajazeiras, Paraíba, encerra o Projeto em sua versão 84.

O BALÉ POPULAR DO RECIFE traz de volta a sua PROSOPOPÉIA... UM ATO DE GUERREIRO, espetáculo que aborda a figura do Mamulengueiro através de 120 personagens e 20 atores em cena, com músicas, danças e jogos como o caboclinho, coco, galante, maracatu, xaxado, ciranda, capoeira, cavallhada, bumba-meu-boi e guerreiro. O Balé Popular do Recife participa do MAMBEMBÃO pela segunda vez após uma temporada na Europa — em Portugal, Espanha e Israel — com grande sucesso.

PROSOPOPÉIA... UM ATO DE GUERREIRO esteve em cartaz no Teatro Glauce Rocha — Av. Rio Branco nº 179, de 7 a 11 de agosto — terça a sábado (no dia seguinte o Balé segue para uma temporada em Lima, Peru) — com sessões até sexta às 21 horas, e sábado, último dia, às 20 e 22 horas, com preço único de Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros). Sessão para a classe artística à meia-noite de quinta-feira, com ingressos a Cr\$ 1.000,00 (hum mil cruzeiros).

BEIÇO DE ESTRADA, pelo GRUPO TERRA, de Cajazeiras, Paraíba, tem direção de Eliézer Filho, e mostra o universo de uma família nordestina em sua luta pela sobrevivência. O espetáculo esteve em cartaz no Teatro Experimental Cacilda Becker, Rua do Catete nº 338, de 7 a 12 de agosto, terça a domingo, com sessões às 21 horas até sexta-feira, sábado às 20 e 22 horas, e domingo às 18 e 21 horas, com ingressos a Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros). Na sexta à meia-noite, sessão especial para a classe artística, com ingressos a Cr\$ 1.000,00 (hum mil cruzeiros).

Rio de Janeiro, 1º de agosto de 1984.

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS — INACEN CURSOS DE ARTES CÊNICAS

A temporada de cursos de artes cênicas do acordo INACEN/MUDES — Instituto Nacional de Artes Cênicas e Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social foi reaberta em agosto com nomes dos mais representativos no panorama teatral carioca: Amir Haddad, Illo Krugli, Eliane Ganen, Maria Pompeu, Magda Modesto, Marcos Leite, Lapi, Tônio Carvalho e João Ribeiro.

Todos os cursos foram dados no Auditório Murilo Miranda do CENACEN — Av. Rio Branco, 179 — 8º andar, com direito a certificado de participação, desde que o aluno tenha frequen-

tado a 75% das aulas. Como tanto a Fundação MUDES quanto o INACEN não visam lucro, o preço das inscrições foi calculado para cobrir apenas o custo operacional dos cursos sendo, portanto, bastante acessível.

As inscrições foram feitas na sede do MUDES — Rua México, 119 — 14º andar.

A G O S T O

REINICIAÇÃO AO TEATRO

Professor: *Amir Haddad*
Período: 2 a 28-8-84 (32 horas/aula)
3as. e 5as. das 13 às 17:00 horas
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: Cr\$ 30.000,00

LINGUAGEM E INTERPRETAÇÃO DO CORPO

Professor: *João Ribeiro*
Período: 6 a 24-8 (60 horas/aula)
2as. e 6as. das 9 às 13:00 horas
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: Cr\$ 30.000,00

DRAMATURGIA INFANTIL

Professora: *Eliane Ganen*
Período: 21-8 a 27-9-84 (24 horas/aula)
3as. e 5as. das 19 às 21:00 horas
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: Cr\$ 30.000,00

IMAGEM-TEATRO-VIDA

Professor: *Ilo Krugli*
Período: 7 a 17-8 (32 horas/aula)
3a. a 6a. das 19 às 23:00 horas
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: Cr\$ 30.000,00

S E T E M B R O

MUSICALIZAÇÃO E EXPRESSÃO VOCAL

Professor: *Marcos Leite*
Período: 4-9 a 11-10 (30 horas/aula)
3as. e 5as. das 14 às 16:30 horas
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: Cr\$ 30.000,00

TEATRO DE ANIMAÇÃO — A ARTE DO BONECO

Professora: *Magda Modesto*
Período: 3-9 a 3-10 (30 horas/aula)
2as. e 4as. das 15 às 18:00 horas
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: Cr\$ 30.000,00

IMPROVISACÃO E DRAMATIZAÇÃO

Professora: *Maria Pompeu*
Período: 10-9 a 10-10-84 (42 horas/aula)
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: Cr\$ 35.000,00

O U T U B R O

CAIXA DE TEATRO II

Professor: *Tônio Carvalho*
Período: 2-10 a 6-11 (30 horas/aula)
3as. e 5as. das 19 às 22:00 horas
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: Cr\$ 30.000,00

O PAPEL DO CARTAZ NO TEATRO

Professor: *Lapi*
Período: 8-10 a 5-12 (54 horas/aula)
2as. e 4as. das 14 às 17:00 horas
Taxa de Inscrição: Cr\$ 2.000,00
Custo do Curso: 2 X Cr\$ 25.000,00

LOCAL DO CURSO:

Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas
Av. Rio Branco, 179/8º andar — RJ

INSCRIÇÕES: FUNDAÇÃO MUDES

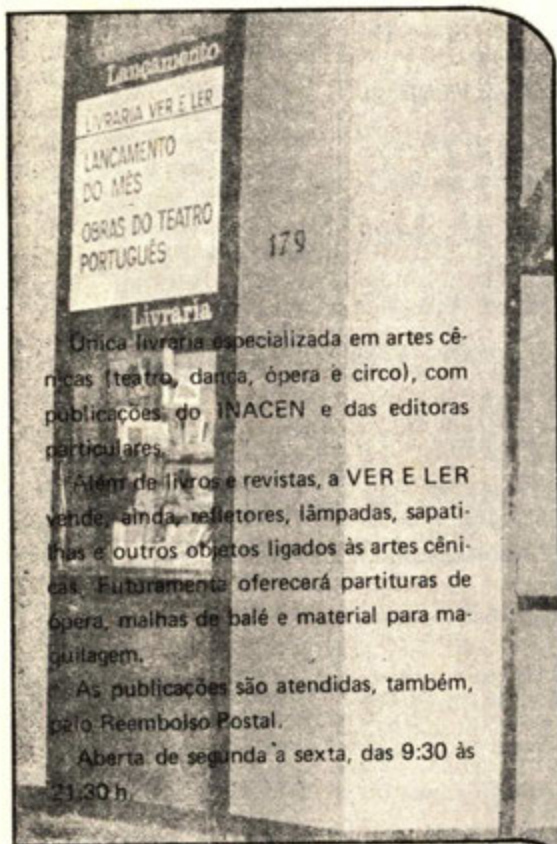
Rua México, 119/14º andar
Horário: 9 às 18:00 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SECRETARIA DA CULTURA

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS — INACEN

LIVRARIA

LER E VER

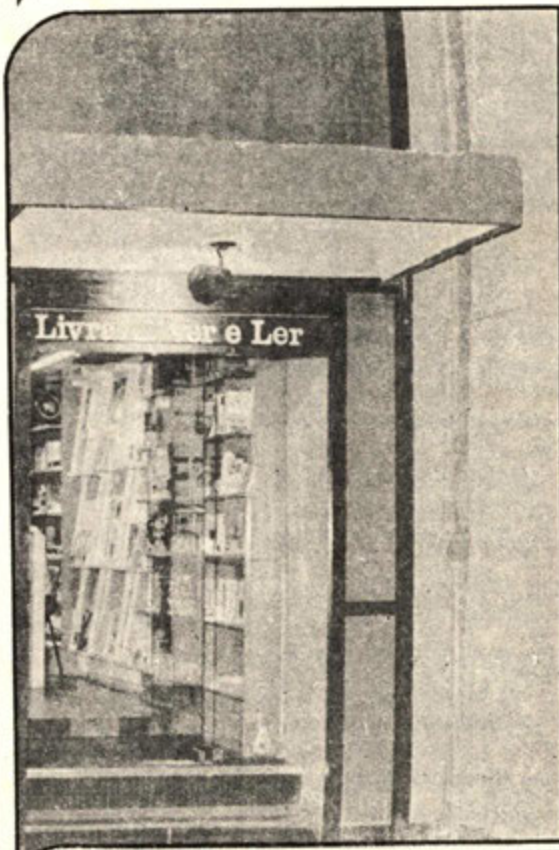


Única livreria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

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 Instituto Nacional de Artes Cênicas
CENACEN

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Albee, E. — *A História do Zôo*, nº 85.
Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
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.
Anouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92.
Arrabal Fernando — *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.
Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.
Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.
Baccioni, Settimelli, Marinetti — *Teatro Futurista*, nº 62.
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.
Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.
Cervantes — *O Tribunal dos Divórcios*, nº 63.
Cocteau, Jean — *Édipo Rei*, nº 58.
Checov, Anton — *O Pedido de Casamento*, nº 85.
Domingos Oliveira — *O Triunfo da Razão*, nº 99.
Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.

Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
Gil Vicente — *Auto da Barca do Inferno*, nº 96.
Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
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.
Largekvist, Paer — *O Túnel*, nº 82.
Macedo, J. Manuel — *O Macaco da Vizinha*, nº 93.
Machado de Assis — *Lição de Botânica*, nº 61; *Não Consultes Médico*, nº 72.
Machado M. C. — *As Interferências*, nº 57.
Marinho, Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.
Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *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 — *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; *Bela-vida*, nº 99.

Qorpo-Santo — *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; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
Strindberg, August — *Os Credores*, nº 78; e *Simum*, nº 83.
Tardieu, Jean — *Um Gesto por Outro*, nº 64; *A Fechadura*, nº 89.
Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.
Valentim, Karl — *Sketches Cômicos*, nº 86.
Valli, Virginia — *Morte Natural na Forca*, nº 76.
Vian, Boris — *Construtores de Império*, nº 77.
Wedekind, Frank — *A Morte e o Demônio*, nº 66.
William, Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; *A Dama da Bergamota*, nº 82; *Algo que Não é Falado*, nº 99.
Wilder, Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.



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.º) Cr\$ 6.000,00

ÍNDICE

Sobre o N.º 100 — <i>Bernardo Jablonski, Maria Clara Machado, Henrique Oscar, Bárbara Heliódora, Jorge Leão Teixeira e Orlando Miranda</i>	1
O Declínio da Crítica na Imprensa Brasileira — <i>Yan Michalski</i>	10
Nós, os Antiquários — <i>Flora Sussekind</i>	14
Duas ou Três Coisas que eu sei Dele (O Teatro) — <i>Domingos Oliveira</i>	20
A Linguagem no Teatro Brasileiro — <i>Henrique Oscar</i>	24
Cálice, Cavalo, Fogo e Menino — <i>Rubens Corrêa</i>	29
Estímulo ao Teatro Brasileiro — <i>Aníbal Machado</i>	32
Sobre o Teatro: O Meu e o dos Outros — <i>E. Ionesco</i>	34
Minha Infância Querida — <i>Maria Clara Machado</i>	44
A Caravana da Ilusão — <i>Alcione Araújo</i>	49
O Inimigo do Povo — <i>H. Ibsen</i>	58
Os Embrulhos — <i>Maria Clara Machado</i>	76
Piquenique no Front — <i>F. Arrabal</i>	85
Notícias do INACEN	92

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.