

43

cadernos de teatro

AS NOVAS LINGUAGENS: Cinema Televisão

GROTOWSKI E SEU MÉTODO

O QUE VAMOS REPRESENTAR: YEATS E MACEDO

MOVIMENTO TEATRAL (68/69)

cadernos de teatro n. — 43

ano de 1969

Publicação do TABLADO

CADERNOS DE TEATRO n.º 43 - ano de 1969

publicação d'O TABLADO

patrocinada pelo Conselho Nacional de Cultura (MEC)

**Redação O TABLADO - Av. Lineu de Paula Machado, 795
Rio de Janeiro Guanabara - Brasil**

Diretor Responsável — João Sérgio Marinho Nunes

Diretor executivo — Maria Clara Machado

Tesoureiro — Eddy Rezende Nunes

Redator-chefe — Virgínia Valli

Colaboração de Jacqueline Laurence

Recomeçamos

Recomeçamos. Após uma pausa de alguns meses, cujo motivo foi exposto em circular aos leitores, voltamos a editar os CADERNOS DE TEATRO. A interrupção da publicação, se representou um saldo negativo para O TABLADO, principalmente em relação aos assinantes do interior, para os quais a obtenção de informação e conhecimentos teatrais é quase impossível, por outro lado deu-nos a oportunidade de aferir o valor da revista e o papel que suas páginas representaram, durante quinze anos, junto a êsses leitores, jovens estudantes, professôres, educadores e artistas, ávidos de um aprimoramento de cultura ou de um enriquecimento de seus recursos didáticos, após constatarem o insubstituível papel do teatro na educação e a supremacia do método dramático, posto em prática por D. Bosco, no século passado, com os seus Pequenos Teatros escolares e, contemporaneamente, recomendado por Brecht, ao afirmar:

Fácilmente se esquece que a educação do homem obedece a regras altamente teatrais. É de maneira inteiramente

teatral que a criança aprende a se comportar; os argumentos lógicos vêm depois.

Durante essa pausa, representaram muito para nós as expressões de interêsse, apreço e afeto recebidas através de cartas, artigos ou palavras, vindas de pessoas dos mais diversos campos de atividade, próximas ou longínquas, que acompanharam o desenvolvimento de nosso trabalho, com seu apôio e seu estímulo. É a êsses leitores amigos, anônimos ou conhecidos, que se deve o reaparecimento da revista, pois suas palavras e apelos sensibilizaram os setores responsáveis pela nossa cultura. Assim, através do Conselho Nacional de Cultura, foi-nos oferecido um convênio que possibilitou a edição dêste n.º 43, correspondente ao ano de 1969. Caso se concretize a promessa feita pelo Dr. Felinto Rodrigues, DD. Diretor do Serviço Nacional de Teatro, através de substancial apôio dêsse órgão, poderemos e esperamos editar regularmente, no próximo ano, os quatro números dos CADERNOS.

As novas Linguagens

Edmund Carpenter

A língua inglesa é um meio de comunicação de massa. Todas as línguas são comunicação de massa. Os novos meios de comunicação de massa - **cinema**, **rádio** e **televisão** — são novas linguagens, cuja gramática ainda é desconhecida. Cada uma delas codifica a realidade de um modo diferente, cada uma esconde uma metafísica única.

Os lingüistas dizem ser possível dizer qualquer coisa em qualquer linguagem se usarmos palavras ou imagens suficientes, mas raramente há tempo para isso; o curso natural da cultura é explorar as suas inclinações de comunicação.

A escrita, por exemplo, não registrou a linguagem oral; foi uma nova linguagem que a palavra falada acabou por imitar. A escrita encorajou um modo analítico de pensamento, com ênfase sobre a linearidade. As linguagens orais tendiam a ser polissintéticas, compostas de grandes e densos aglomerados, como nós entrançados, dentro dos quais as imagens estavam justapostas, inseparavelmente fundidas; as comunicações escritas consistiam em pequenas palavras, cronologicamente ordenadas. O sujeito passou a distinguir-se do verbo, o adjetivo do substantivo, separando, assim, o autor da ação, a essência da forma. Onde o homem pré-letrado impôs a forma com hesitação, temporariamente, na ponta da língua, na situação vivencial — a palavra imprensa, ao contrário, era inflexível, permanente em contato com a eternidade: embalsamava a verdade para a posteridade.

Esse processo embalsamador congelou a linguagem, eliminou a ambigüidade, fez do jôgo de palavras “a mais baixa forma de espírito”, destruiu as ligações verbais. A palavra converteu-se num símbolo estático, aplicável e separado daquilo que simbolizava. Pertencia agora ao mundo objetivo, podia ser vista.

Surgiu a distinção entre **ser** e **significar** e a

palavra passou a ser um símbolo neutro, não mais uma parcela inextricável de um processo criador.

Guttenberg completou o processo. A página manuscrita, com desenhos e côres, correlação entre símbolo e espaço, deu lugar ao tipo uniforme, à página em branco e preto, lida silenciosamente, a sós. O formato do livro favoreceu a expressão linear, pois o argumento corria como um fio que ligasse a capa à contracapa: o sujeito ao predicado e ao complemento direto, o período ao período, o parágrafo ao parágrafo o capítulo ao capítulo cuidadosamente estruturado do princípio ao fim, com o valor consubstanciado no clímax. Isso não era válido para a grande poesia e a dramaturgia, que retinham a multiperspectiva, mas era verdade para a maioria dos livros, particularmente os compêndios, histórias, autobiografias e romances. Os eventos eram organizados cronologicamente e, supunha-se, casualmente; as relações e não a essência eram apreciadas. O autor passou a ser uma **autoridade**, seus dados eram sérios, isto é, **ordenadamente** organizados. Tais dados, se ordenados e impressos em seqüência, transmitiam valor e verdade; organizados de algum outro modo, tornavam-se suspeitos.

O formato do jornal pôs fim à cultura do livro. Oferece artigos curtos, distintos, descontínuos, que dão, primeiro, os fatos importantes e depois diminuem gradualmente para os pormenores incidentais, os quais podem ser (e freqüentemente o são) eliminados pelo paginador. O fato de os redatores e repórteres não poderem controlar a extensão de seus artigos significa que, ao escrevê-los, a ênfase deve ser dada à estrutura, pelo menos na tradicional acepção linear, com o clímax ou conclusão no final. Tudo tem de ser captado na manchete, a partir daí se desenrola a pirâmide até chegar à base dos incidentes secundários. De fato, freqüentemente há mais na manchete do que no artigo.

A posição e tamanho dos artigos na primeira página são determinados pelo interesse e importância, não pelo conteúdo. Notícias sem qualquer relação, provenientes de Moscou, Londres e Ittipik, são justapostas; tempo e espaço, como conceitos separados, são abolidos e o **aqui-e-agora** apresenta-se como uma só **Gestalt**.

A desordem do jornal lança o leitor num papel produtor. O leitor tem de, por si próprio, ordenar as notícias, tem de cooperar na criação da obra. O formato do jornal exige a participação direta do consumidor.

Nas revistas, em que o escritor controla mais freqüentemente as dimensões do artigo, êle pode, se desejar, organizá-lo num estilo tradicional, mas a maioria não o faz. O formato da revista, como um todo, opõe-se à linearidade; às suas ilustrações faltam tempos verbais. Na Life, os extremos se justapõem: naves espaciais e monstros pré-históricos, mosteiros e viciados. Isso gera um sentimento de urgência e incerteza. A página seguinte é imprevisível. Mas o olhar recebe a página como um todo (o êxito da publicidade assim o confirma), e a página, na verdade, tôda a revista, converte-se numa só **Gestalt**, em que a associação, embora não casual, é freqüentemente um retrato da vida real.

O mesmo se aplica às outras novas linguagens. Rádio e TV oferecem-nos curtos programas, distintos entre si, interrompidos ao meio e nos intervalos, pelos comerciais. Digo interrompidos porque sou um anacronismo da cultura de livro, mas meus filhos não encaram os comerciais como interrupções ou algo que quebre a continuidade. Pelo contrário, vêem-nos como parte de um todo e sua reação não é de irritação ou indiferença. O noticiário radiofônico ideal tem meia dúzia de locutores de tantas partes do mundo quantos forem os tópicos. O correspondente de Londres não comenta o que o correspondente de Washington acabou de dizer, nem sequer o ouviu.

A criança tem razão em não encarar os comerciais como interrupções. Pois a única vez que alguém sorri na TV é justamente nos comerciais. O resto da vida, nos noticiários e nas novelas, é apresentado como algo tão terrível que a única maneira de suportar a vida é comprando o tal pro-

duto: então sorriremos. É céu e inferno atualizados: inferno nas manchetes, céu nos anúncios. Um não significa nada sem o outro.

Existe um padrão nessas novas comunicações de massa — não a linha, mas o nó, não a linearidade ou causalidade, ou cronologia, nada que conduza a um clímax desejado; mas um nó górdio sem antecedentes nem resultados, contendo em si elementos cuidadosamente selecionados, justapostos, inseparavelmente fundidos; um nó que não pode ser desatado para dar a extensa e tênue corda da linearidade.

Dos novos idiomas, a TV é o que mais se aproxima do drama e do ritual. Combina música e arte, linguagem e gesto, retórica e cômico.

Favorece a simultaneidade das imagens visuais e auditivas. As câmaras focalizam, não os locutores, mas as pessoas com que ou sobre quem se fala; a audiência **ouve** o acusador, mas **vê** o acusado.

Numa única impressão, ouve o promotor, vê tremorem as mãos do vigarista da grande cidade e procura surpreender o olhar de indignação moral no rosto do senador. Isso é drama autêntico em marcha, com desfecho incerto. A imprensa não pode fazer isso.

Os livros e filmes apenas fingem incerteza, mas a TV ao vivo retém êsse aspecto vital da existência. A ausência de incerteza não constitui uma desvantagem para outros meios de comunicação, se forem convenientemente usados, pois suas propriedades são diferentes. Assim, sabe-se desde o início que Hamlet é um homem condenado mas longe de diminuir o interesse, isso intensifica o sentido de tragédia.

Ora, um dos resultados da dualidade tempo-espaço que se desenvolveu na cultura ocidental, principalmente a partir do renascimento, foi a separação dentro das artes. A música, que criou símbolos no tempo, e a arte gráfica, que criou símbolos no espaço, tornaram-se atividades separadas e aquêles, com talento numa delas, raramente se dedicavam à outra. A dança e o ritual que, inerentemente, os combinavam, caíram de popularidade. Só no drama se mantiveram unidos.

É significativo que, dos quatro novos meios de comunicação de massa, os três mais recentes sejam

meios dramáticos de comunicação, particularmente a TV, que combina linguagem, música, arte e dança. Contudo, não exercitam a mesma liberdade com o tempo, que o palco se atreve a praticar. Um enredo intrincado, empregando **flash-backs**, perspectivas múltiplas de tempo e superposições, inteligíveis no palco, desorientam na tela. O público não tem tempo para pensar retroativamente a fim de estabelecer relações entre anteriores insinuações e descobertas subseqüentes. A imagem passa diante dos olhos demasiado depressa; não há intervalos para inventariar o que aconteceu e fazer conjeturas sobre o que irá acontecer. O observador encontra-se num estado mais passivo, menos interessado em sutilezas. A televisão e o cinema estão mais próximos do narrativo e dependem muito mais do episódico. Uma complexa construção de tempo pode ser realizada num filme, mas de fato raramente o é. Os solilóquios de **Ricardo III** pertencem ao palco, o público cinematográfico não foi preparado para eles. No palco, a morte de Ofélia foi descrita por três grupos distintos: ouvimos a notícia e observamos simultaneamente as reações. No filme, a câmara mostra-a, prosaicamente, afogada onde **um salgueiro se debruça sobre um arroio**.

As diferenças de recurso de comunicação como essas significam que não se trata, simplesmente de uma questão de comunicar uma idéia de diferentes maneiras, mas que uma dada idéia ou percepção pertence, primordialmente, embora não exclusivamente, a determinado meio de comunicação, podendo ser mais bem obtida ou comunicada através desse exato meio.

A concepção ocidental de um momento definido no presente, do presente como um momento definido ou um ponto definido, tão importante nos idiomas dominados pelo livro, está ausente, que eu saiba, nas linguagens orais. Também ausentes nas sociedades orais, estão idéias animadoras e controladoras tais como o individualismo e a perspectiva tridimensional ocidentais, ambas relacionadas com esse conceito do momento definido, e ambas alimentadas, provavelmente criadas, pela cultura do livro.

Cada meio de comunicação seleciona as suas idéias. A TV é uma minúscula caixa em que as

pessoas se acotovelam e têm de viver aglomeradas; o cinema dá-nos o grande mundo. Com sua gigantesca tela, o filme está perfeitamente adequado para o drama social, as visões de guerra civil, o mar, a erosão terrestre, as supermontagens espetaculares de Cecil B. De Mille. Em contraste, a tela de TV tem lugar para dois, no máximo, três rostos, confortavelmente. A TV está mais próxima do palco, mas é diferente.

É esta a razão primordial, creio, por que o drama grego se adapta mais facilmente à TV do que ao cinema. A qualidade encaixotada da TV ao vivo presta-se à tragédia literária estática com maior naturalidade do que o filme, elástico, vigoroso, expansível. O recente filme de Guthrie sobre Édipo favorecia mais a visão panorâmica do que o olho seletivo. Consistia numa sucessão de quadros, uma série de pôses artificiais e complicadas. O efeito era de grupos congestionados de pessoas movendo-se em formação cerrada, como se tivessem treinado para isso, vivendo juntas durante dias, num elevador sem ascensorista. Com a afirmação de que **Sofro pela Cidade, por mim e por você... e vagueio por intermináveis caminhos de pensamento**, a tragédia inexorável marchava para o seu horrível climax de **faz de conta**, como se todo mundo estivesse pisando o pé do vizinho.

As convenções necessárias e rigorosas da TV ao vivo foram favoráveis à encenação da **Antígona** de Sófocles na Hora do Alumínio. Restrições de espaço são impostas à TV e também ao teatro grego, pelo tamanho e inflexibilidade do estúdio. Forçado pelas limitações físicas, o produtor foi obrigado a expandir a imaginação de espectador por meio de artifícios engenhosos.

Quando T. S. Elliot adaptou **Murder in the Cathedral** para o cinema notou a diferença entre o realismo do palco e do filme.

Se dois homens estão num palco, no teatro, o dramaturgo é obrigado a motivar a presença deles, tem de explicar a sua existência em cena. Ao passo que se uma câmara estiver seguindo uma figura que caminha rua abaixo, ou se focalizar um objeto qualquer, não é necessário fornecer qualquer razão. A sua gramática contém esse poder de afirmação da motivação, seja o que for que enquadre.

No teatro o espectador vê a cena representada como um todo no espaço, vendo sempre o todo espacial. O palco pode apresentar um canto de uma vasta sala, mas esse canto é sempre totalmente visível durante a cena toda. E o espectador vê sempre a cena de uma distância fixa, imutável, e de um ângulo de visão que não muda. A perspectiva poderá mudar de cena em cena, mas dentro de uma cena permanece constante. A distância nunca varia.

No filme e na tevê, porém, a distância e o ângulo alteram-se constantemente. A mesma cena é apresentada em múltiplas perspectivas e focos. O espectador a vê daqui, dali, dalém, finalmente, é atraído para dentro dela, torna-se parte dela. Deixa de ser espectador.

Os gestos do homem visual não pretendem comunicar conceitos que podem ser expressos em palavras, mas experiências íntimas, emoções não racionais, que continuariam por exprimir quando tudo que pudesse ser dito já estivesse dito. Tais emoções situam-se em níveis mais profundos. Não podem ser abordadas por palavras que são meros reflexos de conceitos, assim como as experiências musicais não podem ser expressas em conceitos racionais. A expressão fisionômica é uma experiência humana que se torna imediatamente visível sem intervenção da palavra. **É a verdade viva da face humana**, de Turgueniev.

A imprensa tornou ilegível a face do homem. A imprensa acabou sendo a principal ponte sobre a qual ocorreram os mais remotos intercâmbios espirituais. O imediato, o pessoal, o íntimo morreram. Já não havia necessidade de meios mais sutis de expressão, fornecidos pelo corpo. A face imobilizou-se, a vida íntima silenciou.

Assim como o rádio ajudou o retôrno da inflexão na fala, também o cinema e a tevê estão ajudando a recuperação do gesto e da consciência fisionômica — uma rica e colorida linguagem, transmitindo estados de espírito e emoções, eventos e caracteres, até pensamentos, nenhum dos quais poderia ser adequadamente acondicionado em palavras. Se o filme tivesse continuado silencioso por mais uma década, quão mais rápida teria sido essa mudança! Alimentar o produto de

meio de comunicação através de outro meio cria um nôvo produto. Quando Hollywood compra um romance, adquire um título e a publicidade que lhe está associada: nada mais. Nem devia ser.

Cada uma das quatro versões de **Caine Mutiny** (livro, peça, filme e tevê) teve um herói diferente: Willie Keith, o advogado Greenwald, a marinha dos EE. Unidos e o Capitão Queeg, respectivamente.

A confusão corrente sôbre os papéis respectivos dos novos meios de comunicação provém em grande parte, de uma errônea concepção de suas funções. São formas artísticas e não substitutos do contato humano. Na medida em que tentam usurpar a fala e as relações pessoais, vivenciais, prejudicam. Esse foi, é claro, durante muito tempo, um dos problemas da cultura de livro, pelo menos no tempo do seu monopólio sôbre o pensamento da classe média ocidental. Mas essa nunca foi uma função legítima dos livros nem de qualquer meio de comunicação. Sempre que um meio de comunicação se mete a invadir as áreas de trabalho em que sua ação é inadequada, ocorrem conflitos com outros meios ou, mais exatamente, entre os interesses estabelecidos que controlam cada um desses meios de comunicação. Mas quando os meios de comunicação exploram, simplesmente, os seus próprios limites ou formatos, tornam-se complementares e reciprocamente fecundantes.

Algumas pessoas que não têm ninguém à sua volta falam com os gatos, e podemos ouvir suas vozes na sala ao lado; parecem tôlas, pois os gatos não responderão, mas isso basta para manter a ilusão de que o mundo em que vivem se compõe de pessoas vivas, quando assim não é. As comunicações de massa mecanizadas inverteram isso: agora é o gato mecânico que fala com seres humanos. Não existe uma retroalimentação autêntica.

Essa acusação é levantada freqüentemente contra os novos meios de comunicação, mas vale igualmente para a imprensa. O telespectador de bôca aberta e olhos vidrados nada mais é que o sucessor do leitor passivo, silencioso e solitário, cuja cabeça se movia de um lado para outro como peteca.

Quando lemos, uma pessoa pensa por nós, apenas repetimos seu raciocínio. A maior parte da

atividade mental, do trabalho de pensar, é realizada para nós. Por isso descansamos ao apanhar um livro depois de estarmos ocupados com nossos próprios pensamentos.

Ao ler, a mente é apenas o **playground** para as idéias de outra pessoa. Aquêles que passam a maior parte da vida lendo, perdem freqüentemente a capacidade de pensar, assim como as que andam de carro perdem o hábito de andar. Algumas pessoas tornaram-se estúpidas de tanto ler. Chaplin fez uma admirável paródia disso em **Luzes da Cidade**, quando se pôs de pé numa cadeira para comer a interminável serpentina, que êle tomou por espaguete.

A narração cara-a-cara não é tão seletiva, abstrata e explícita quanto qualquer meio de comunicação mecânica e está mais perto de comunicar uma situação integral do que qualquer dêles.

É claro que pode haver grande identificação pessoal nos outros meios de comunicação. Quando **Pamela**, de Richardson, saiu em folhetim, provocou tal interêsse, numa cidade inglesa, que após a recepção do último capítulo, o sino da Igreja local anunciou que a virtude fôra recompensada. Estações de rádio dão notícia de que recebem grande quantidade de roupas de bebê e de berços quando, numa novela, a heroína tem um nenem. A BBC e o **New Chronicle** relatam casos de ouvintes do sexo feminino que se ajoelham diante dos aparelhos de TV para beijar os locutores masculinos e desejar-lhes boa-noite.

Cada meio de comunicação, explorado adequadamente, revela e comunica um aspecto único da realidade, da verdade. Cada um dêles oferece uma diferença de perspectiva, um modo de ver uma dimensão da realidade que, do outro modo, se conservaria oculta. Não se trata de ser uma realidade verdadeira e as outras, distorções. Mas uma permite ver de um ângulo, outra de outro e uma terceira, de outra perspectiva; proporcionando, em conjunto, um todo mais completo ou uma verdade maior. Novos aspectos essenciais são colocados em primeiro plano, incluindo aquêles cujas **cortinas** das antigas linguagens tinham tornado invisíveis.

Por isso é que a conservação da cultura de livro é tão importante quanto o desenvolvimento da TV. É por isso que os novos meios de comunicação, em vez de destruírem os antigos, lhes servem de estímulo. Apenas o monopólio foi destruído. Quando o ator-colecionador Edward G. Robinson competia com o ator-colecionador Vincent Price sobre temas de arte, no programa de TV **\$ 64,00 Challenge**, perguntaram-lhe de que modo o concurso afetara sua vida e êle respondeu de mau humor: 'Agora, em vez de olhar as ilustrações dos meus livros de arte, tenho que os ler também.' A imprensa com os outros meios de comunicação, incluindo a fala, beneficiou-se enormemente com o progresso das outras linguagens de massa. "Quanto mais as artes se desenvolvem, tanto mais dependem umas das outras para sua definição. Tomamos emprestado, primeiro, da pintura e lhe demos o nome de padrão. Mais tarde, tomaremos emprestado da música e lhe damos o nome de ritmo. (E.M. Forster).

O aparecimento de um nôvo meio de comunicação liberta freqüentemente os mais antigos para um esforço criador, deixando de servir aos interêsses do poder e do lucro.

Elia Kazan, discutindo o teatro americano, disse:

Tomemos por exemplo 1900-1920. O teatro florescia em todo o país. Não tinha concorrentes. As bilheterias navegavam em mar de rosas. O prato mais original que tinham a oferecer era **The Girl of the Golden West**. O preito à cultura resumia-se a rançosas produções de Shakespeare. Surgiram os filmes. O teatro tinha que fazer algo melhor ou ir para o fundo. Fêz melhor. Tornou-se rapidamente tão espetacularmente melhor que, em 1920/30, era difícil reconhecê-lo. Talvez fôsse um acidente **Eugene O'Neill** ter aparecido nesse momento. Mas não foi acidente o fato de, nesse momento de concorrência nunca vista, o teatro ter o seu lugar. Por que estava desbaratado e duramente assediado, permitiu o aparecimento de suas experiências, suas criaturas inauditas, sua paixão e sua fôrça. Houve lugar para que O'Neill atingisse seu apogeu. E houve liberdade para os talentos que vieram depois dêle (**Writers and Motion Pictures**). Contudo um nôvo idioma é, raramente, bem acolhido pelos antigos.

A tradição oral desconfiava da escrita, a cultura manuscrita era hostil à imprensa, a cultura do livro detestava o jornal, “êsse montão de escória das paixões infernais”. Um pai, protestando contra um jornal de Boston ao dar cobertura a crimes e escândalos, disse preferir ver os filhos “mortos enquanto puros, do que saboreando com prazer essas reportagens, cada vez mais descaradas”. O que realmente perturbava as pessoas orientadas pelo livro, não era o sensacionalismo do jornal, mas o seu formato não-linear, suas codificações não lineares da experiência.

Uma nova linguagem permite-nos ver com os olhos penetrantes da criança, oferece-nos a pura alegria da descoberta. Cada meio de comunicação oferece uma apresentação única da realidade que, quando nova, tem uma frescura e clareza extraordinariamente poderosas.

Isso é especialmente verdadeiro no caso da TV. Dizemos: “Temos um rádio” mas “Temos televisão” — como se alguma coisa nos tivesse acontecido. Não olhamos para a televisão, ela é que nos olha, que nos guia. As revistas e jornais já não veiculam “informações”, oferecem-nos maneiras de ver as coisas. Abandonaram o realismo como excessivamente fácil; substituíram-se ao realismo. A revista *Life* é totalmente feita de anúncios: seus artigos condicionam e vendem emoções e idéias, assim como a publicidade paga vende artigos.

As comunicações de massa são **democracia**. O próprio livro foi o primeiro meio mecânico de comunicação de massa. O que se indaga é se poderá o monopólio de conhecimento dos livros sobreviver ao desafio das novas linguagens? A resposta é não. Dever-se-ia indagar: o que pode a imprensa fazer melhor do que qualquer outro meio de comunicação? E valerá a pena fazê-lo?

(Do livro *Revolução na Comunicação*, E Carpenter e M. McLuhan, Zahar Ed).

JOHN GASSNER:

Precisamos muito mais da inteligência e uma apreensão compreensiva das realidades de nossos dias do que de uma animação metafísica. Os sentimentos de nobreza e de exaltação heróica figuram entre as emoções mais comuns e mais fáceis de provocar, tanto dentro quanto fora do teatro, e precisam do mais rigoroso exame sempre que aparecem. Podemos estar certos de que os jovens heróis de Hitler sentiam-se extremamente nobres e exaltados ao bombardearem Roterdão, ao devastarem Varsóvia e ao atacarem a população civil de Londres. Deviam supor que estavam servindo a seu país e um alto destino nacional; tinham, ainda, a certeza de que estavam salvando a Europa do materialismo e introduzindo uma nova era heróica. Demonstraram coragem, lealdade, resistência: tinham tôdas as virtudes reconhecidas como heróicas. As virtudes que lhes faltavam eram as não-heróicas, sem as quais não pode haver civilização. Desconfio que precisamos bem mais de um teatro inteligentemente crítico do que de um teatro trágico.

Cinema TV.

T. S. ELLIOT:

O cinema, mesmo quando a fantasia é introduzida, é muito mais realista do que o teatro. Especialmente num filme histórico, o cenário, os trajes e o modo de vida representado têm de ser mais cuidados e acurados. Um anacronismo, por menor que seja, é intolerável. No palco, pode passar despercebido ou ser esquecido e, de fato, um cuidado excessivo na exatidão do pormenor histórico pode tornar-se fatigante e distrair a atenção do espectador. Assistindo a uma representação teatral, o espectador está em contáto direto com a ator que desempenha um papel. Ao ver o filme, somos muito mais passivos; como público, contribuimos menos. Somos arrebatados pela ilusão de que estamos observando um acontecimento real ou, pelo menos, uma série de fotografias do acontecimento real; e não se deve permitir que essa ilusão seja quebrada em hipótese alguma. Daí o rigoroso cuidado nos pormenores.

(T. S. Elliot, *Film of Murder in the Cathedral*)

Cinema TV.

Paddy Chayesfsky

O público de teatro está muito distanciado da ação real do drama. Não pode ver as reações silenciosas dos intérpretes. Tem de lhe ser contado em voz alta o que se passa. O movimento da intriga tem de ser marcado cena após cena, em vez de se atenuar suavemente, como é feito na televisão.

Contudo, na televisão, podemos aprofundar as mais humildes e vulgares relações; as relações de filhos burgueses com a mãe, do marido da classe média com a esposa, do patrão com a secretária no escritório — em resumo, as relações entre as pessoas.

Relacionamo-nos mutuamente de um modo incrivelmente complicado. Existe uma teatralidade muito mais excitante nas razões por que um homem se casa do que nas que o levam a matar alguém.

O homem que se sente infeliz no emprêgo, a mulher que pensa num amante, a môça que quer aparecer na televisão, nosso pai, mãe, irmã, irmãos, primos, amigos — todos êles são melhores temas para o teatro do que Iago. O que é que faz um homem ambicioso?

Por que uma môça tenta sempre roubar os namorados da irmã mais nova?

Por que achamos sempre deprimente visitar o pai? Eis a substância de bons dramas na televisão, e quanto mais fundo sondarmos e examinarmos os tortuosos e mal esboçados complexos dos enredos emocionais, tanto mais excitante a nossa prosa se torna.

(Simon & Schuster — Television Plays).

Cinema TV.

Cinema TV.

BELA BALÁZS:

Embora estejamos sentados em nossas cadeiras, não vemos daí Romeu e Julieta. Olhamos para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu e olhamos para Romeu com os olhos de Julieta. O nosso olhar, e com êles, a nossa consciência estão identificados com os personagens do filme, observamos o mundo com seus olhos e não temos um ângulo de visão próprio. Caminhamos no meio das multidões, cavalgamos, voamos ou caímos com o herói e, se uma personagem olha dentro dos olhos de outra, olha para os nossos, da tela para fora, visto que os nossos olhos estão na câmara e se identificam com os olhares das personagens. Elas vêm com os nossos olhos. Nisso reside o ato psicológico de identificação. Nada que se pareça com essa **identificação** jamais ocorreu como efeito de qualquer outro sistema de arte, e é aí que o filme manifesta sua absoluta novidade artística.

Não só podemos ver, nos **shots** isolados de uma cena, os próprios átomos de vida e seus mais íntimos segredos revelados de perto, mas podemos fazê-lo sem que nenhum aspecto íntimo do sigilo se perca, como sempre acontece na revelação de uma representação teatral ou de uma pintura. O novo tema, que o novo meio de expressão da arte cinematográfica revelou, não foi uma tempestade no mar ou a erupção de um vulcão; foi, talvez, uma lágrima solitária deslizando lentamente num rosto humano.

Não falar não significa que uma pessoa nada tenha a dizer. Aquêles que não falam poderão estar

alagados de emoções que só podem ser expressas em formas e imagens, em gestos e jôgo fisionômico.

O homem de cultura visual usa isso como substituto das palavras, tal como um surdo-mudo usa os dedos.

Theory of Film - Bela Balázs
Roy Publishers

E após o Teatro de Vanguarda?

Grotowski

LUDWIK FLASZEN (Polônia)

Quanto à situação do teatro no mundo contemporâneo, nossa hipótese é pessimista. O papel do teatro se reduz e seu prestígio baixa. O público dá preferência a outros gêneros de espetáculo mais adaptados às acelerações da vida contemporânea. E não é apenas a concorrência. No mundo em transformação, em que as comunidades tradicionais, seus valores e ritos se desagregam, o papel do teatro na vida social não está definido. Que é o teatro? Um templo? Um estádio? A ágora? Uma tribuna? Um cerimonial da corte? Um desfile de carnaval? Para dizer a verdade, hoje, ele pode ser tudo isso ao mesmo tempo, graças à estilização, que é marca do engajamento pela metade. E quando virá o engajamento total e sério que suplantará essa diversão estética? O teatro continuará como tema favorito de maníacos solitários. E a realização da situação dum maníaco solitário pode gerar uma autenticidade patética.

O tempo das grandes cerimônias sagradas, dos milagres e encontros, de carnavais e festivais dionisíacos passou; só restou ao teatro a nobre solidão. Se o levamos a sério, como forma particular de vida que é o teatro de hoje? É um mosteiro onde se pratica uma arte moribunda. Paradoxalmente, é justamente aí que ele toma consciência de sua situação, comparável à de Job, despojado de riqueza e de dignidade, e sua possibilidade de renascimento. **Credo quia absurdum.**

Ionesco denominou uma de suas peças de **trágica da linguagem**. Essa fórmula tem um valor de generalização para as obras de vanguarda dos anos de 50. Em consequência de sua natureza mecânica, a linguagem não pode exprimir a verdade. A palavra é uma impostura que cria uma aglomeração grotesca de absurdos mecânicos — como em Ionesco, um círculo vicioso de pleonasmos — como em Beckett, e uma dialética interminável de aparências e realidade, como em Genet. A linguagem, o texto — este agente de claridade discursiva, chegou ao limite de suas possibilidades. O vanguardismo demonstrou isso no teatro, justamente através da linguagem, do texto. Nossas reflexões sobre o teatro nos levam mais longe. Para criar um teatro, temos que ir além da literatura, porque ele começa onde a palavra não é suficiente. A linguagem do teatro, que não pode ser uma linguagem de palavras, e que é a sua própria linguagem em fusão com sua natureza, como reconheceu e realizou Artaud em seus sonhos. Mas realizou-o apenas em sonhos.

Esta mesma reflexão que vê hoje, na solidão do teatro, a oportunidade de seu desenvolvimento, nos leva não só a rejeitar a palavra discursiva, mas também a abandonar tudo aquilo que não é indispensável ao fenômeno teatral e sem o qual ele pode passar. Ora, teatro pode existir sem cenários, nem nariz postiço, sem maquilagem, sem jogos de luz, sem música e sem efeitos técnicos. Teatro não pode existir sem ator.

TEATRO não pode existir sem ator

TEATRO pobre

Mas o teatro não pode existir sem atôres, sem essa comunicação viva entre as pessoas, êsse elo que se estabelece entre o ator, seu interlocutor e o espectador. A matéria essencial do teatro, sua meta particular inaccessível às outras artes, é — como diz **Grotowski** — a partitura dos impulsos e das reações humanas, o processo psíquico intuído através das reações corporais e vocais do organismo humano. É esta a essência do teatro.

Tentando ultrapassar o teatro retórico e ilusionista, os diretores de hoje — aquêles que se consideram a si mesmos modernos — tentam atingir a meta multiplicando efeitos mecânicos e visuais ou realizando a síntese das artes. Essa forma de teatro multiplica até o infinito sua matéria, seus meios e seus efeitos e é chamada de **teatro total**. Perdido em efeitos visuais exteriores, dissolvido no ruído da música concreta, o teatro total perde o que é a humilde mas pura essência do teatro. Em oposição a êsse teatro opulento, temos o teatro pobre, realizado por **Grotowski**. O universo dêsse teatro é baseado nos impulsos e reações do ator. Não multipliquemos os efeitos, ao contrário, eliminemo-los. Se o teatro de hoje é um Job deserdado, que êle tenha pelo menos a consciência de seu destino. Que se desfaça das aparências e se concentre naquilo em que é único. Que essa indigência seja sua fôrça.

A vanguarda teatral dos anos de 50-60 provou que a qualidade trágica tradicional não pode mais ser sustentada no teatro. O sentido trágico só pode existir quando os valores têm uma garantia de

transcedência, quando podem ser considerados como uma espécie de substância. Quando os deuses morrem, o grotesco, a careta de dor do **clown** contemplando o céu vazio, toma o lugar da tragédia. Hoje, o sentido trágico tradicional tornou-se um sublime retórico sêco ou um melodrama trivial e lacrimajante. Como obter então em teatro uma qualidade trágica que não seja apenas uma pôse dura e pitoresca e que supere a palhaçada? Como poderão novamente despertar as antigas emoções de pena e terror, perdidas em nossa memória emocional? A resposta poderá ser obtida indo-se além dos valores elementares. Em última instância, a totalidade do organismo humano pertence a êsses valores. Quando nada mais existe, a dignidade humana encontra asilo no corpo, no organismo vivo que parece ser a garantia material da independência do ser humano, de sua particularidade em relação ao resto do mundo. Por um efeito paradoxal, o ator atinge o patético ao revelar sua intimidade, seus sentimentos corporificados nas reações do organismo, quando a alma parece tornar-se fisiologia pura, quando êle se apresenta ao público desarmado e nu, e oferece sua fraqueza à crueldade de seus parceiros e do público. E os valores renascem em um plano superior pelo impacto sofrido pelo público. A miséria da condição humana totalmente revelada, em sua sinceridade que ultrapassa os limites do bom gôsto e da boa educação, alcançando o máximo e se transformando numa transgressão, produz a catarse de uma forma que chamaria de arcai-

ca. Um exemplo do trágico assim compreendido é **El Principe Constante**, na direção de **Grotovski**.

No momento em que a rápida evolução da civilização mistura a alegria da conquista aos sofrimentos do desenraizamento e em que as disciplinas e as artes tradicionais perdem sua função vital, voltamos ao teatro em suas fontes arcaicas. Os espetáculos de Grotovski tendem a reanimar a utopia das emoções elementares engendradas pelo rito comum, pela extática exaltação em que a comunidade sonha a sua própria essência, situando-se na realidade total, uma realidade sem compartimentos, onde o Belo não difere do Verdadeiro, a emoção do intelecto, a alma do corpo, a alegria do sofrimento; em que o homem se sente em união com o Ser total. A experiência nos levou ao teatro-mistério.

O Teatro-Mistério ou milagre-profano.

Mas como criar o teatro mistério no momento em que os ritos se extinguem e se dispersam e, dispersos, perdem o valor universal? Mas como criar um milagre profano, uma contradição em seus termos; um milagre que não seja uma estilização do antigo, um jogo puramente estético? Pela profanação dos mitos e dos ritos, pela blasfêmia. Essa espécie de transgressão renova sua substância, traz de volta o seu **background** básico e nos mergulha no terror. Mas isso acontece no plano humano, fora do culto. A essência do rito é o seu caráter não temporal, toda a ação se renova cada vez em sua presença real e óbvia.

O mito não representa uma história do passado, mas a de todos os tempos. Qual o seu significado para o teatro? O tempo da ação teatral é o mesmo tempo do espetáculo. A representação não é uma cópia ilusionista da realidade nem a sua imitação, ou um conjunto de convenções aceitas

como uma espécie de jogo conciente. A representação é um fato literal, evidente. Ela não existe fora de sua própria matéria, de seu tecido. O ator não representa, não imita, nem simula. Ele é ele próprio e executa o ato de confissão em público. Sua ação interior é a sua própria e não o trabalho de um artista talentoso. Nesse teatro o objetivo não é o fato literal — ninguém se ensanguenta, ninguém morre realmente — mas o ato espiritual literal ao qual o método de Grotovski conduz o ator. Nosso trabalho é uma tentativa de restauração dos valores arcaicos do teatro. Não somos modernos, ao contrário, inteiramente tradicionais. Poder-se-ia até dizer que não somos a vanguarda, mas a retaguarda. E acontece que as coisas mais surpreendentes são as que já aconteceram. E sua novidade é tanto mais impressionante quanto maior o abismo de tempo que nos separa delas.

(Le Theatre en Pologne, n. 7/8-68).

O texto é a voz dos mortos Grotowski:

Nosso dever é criar, isto é, revelar os motivos ocultos da ação e da experiência humanas. O que existe entre os homens. Revelar, examinar, abrir e nos confessarmos a nós mesmos de uma maneira disciplinada, não amadoristicamente, concientes do fim e da estrutura. O culto da palavra pode ser necessário, mas é preciso não esquecer que às vezes a palavra não é essencial. Em nosso **Principe Constante** a palavra se funde com a melodia que reside no texto de Slowacki. O texto é a voz dos mortos. E é entre eles e o tempo presente que o ator constrói pontes. Nesse sentido, pode-se dizer que o ator é um pontífice. Na realidade é ele que é mais importante no espetáculo. Ele e o que lhe acontece.

Com a condição — ai o paradoxo — de que esteja pronto para servir e não permanecer nele, isto é, se deleitar, se demonstrar, patinhar — diríamos — em si mesmo.

Nunca fui apreciado na Polônia pelo **meio** teatral. Claro, há exceções. Algumas pessoas, às vezes personalidades, têm ajudado nosso teatro, nem que seja para poder discutir; outros têm ajudado a resolver situações difíceis ligadas à existência do teatro. Entre o **meio** e eu (ou nós) existe geralmente um conflito, uma diferença fundamental de critérios, de métodos e de frequência do trabalho. Conflitos análogos se manifestaram igualmente durante meus trabalhos no Ocidente. E entretanto, eu tinha a meu favor a circunstância de ser o estrangeiro que chega e que regressará. Assim, os meios teatrais no Ocidente deviam reservar sua energia para fazer a guerra a seus próprios **estrangeiros**. A Brook, por exemplo, atacado por quase todo mundo na Inglaterra. A Bergman, a quem os colegas suecos não perdoam que ele utilize durante suas tomadas um trono com as iniciais I. B. e no qual ninguém se sentará. Na Polônia, sou o homem excêntrico no trono. Compreendo bem o mecanismo desses sentimentos.

Que é o Instituto de Pesquisa de Interpretação?

Certamente o teatro não é uma disciplina científica e a interpretação do ator, cujo método é meu centro de interesse, o é menos ainda. Entretanto, o teatro e, mais particularmente, o jogo do ator não pode se basear, como notava Stanislavski, unicamente na inspiração, em fatores difíceis de prever, como a erupção do talento, o crescimento repen-

tino e surpreendente das possibilidades criadoras, etc. Por que? Porque, ao contrário das outras artes, no teatro o ator cria **Sob encomenda**, isto é, num tempo determinado e até numa hora marcada. O ator não pode esperar a hora do talento nem o momento de inspiração.

Como fazer então para que esses fatores apareçam quando são necessários? Tudo parece levar à conclusão de que o ator, para ser criativo, deve usar um método.

Em nossa opinião, são os seguintes os problemas essenciais da arte de interpretação que devem ser estudados sistematicamente:

a) estimular um processo de auto-revelação no ator, remontando ao seu subconsciente, mas dirigindo esse estímulo a fim de obter a reação desejada;

b) estruturar esse processo criativo, discipliná-lo e transcrevê-lo em sinais; basicamente, construir um quadro ou partitura em que as **notas** são os elementos (**minute elements**) de contato, a recepção de estímulos que vêm de fora, cujas reações são respostas, isto é, o que chamamos **receber e dar**;

c) eliminar, no processo criador, as resistências e os obstáculos opostos pelo ator, pela própria condição física e psíquica de seu organismo.

De que maneira estabelecer as leis que governam processos tão pessoais e individuais? Que se pode fazer para determinar somente leis objetivas e não apenas receitas que levam, inevitavelmente, a banalidades?

Achamos que para atingir tal objetivo devemos tentar uma definição individual daquilo que deve ser **desaprendido** e não daquilo que deve ser aprendido. É necessário determinar, para cada ator individualmente, o que bloqueia suas associações íntimas; quais as razões de sua falta de decisão e caos, de sua indisciplina; o que exatamente lhe frustra a sensação de liberdade, ou o sentimento de que seu organismo é completamente livre, resumindo, como remover os obstáculos acima enumerados?

Ensinamos ao ator o que o limita, mas não lhe ensinamos como criar, por exemplo, como interpre-

tar Hamlet? em que consiste o gesto trágico? ou como representar uma farsa, porque nesse **como** está a semente do **clichê**, isto é, o oposto do trabalho de criação.

Pesquisas desse tipo confinam com disciplinas científicas, tais como a foniatria, a psicologia e a antropologia cultural etc.

O Instituto que realiza essas pesquisas deve ser, como o Instituto Bohr de Copenhague, um lugar de encontro, de observação e de distilação das experiências introduzidas pelas pessoas mais criadoras nesse campo, provenientes de vários teatros de todos os países. Sem esquecer que o ramo de que nos ocupamos não pertence à ciência, onde nem tudo pode ser definido, e muita coisa não deve mesmo ser definida, tentamos, entretanto, definir nossos objetivos com a precisão e determinação próprias da ciência.

Um ator que trabalhe no Instituto está no limite de duas profissões, a do ato criador e das leis gerais que o regem e que devem ser o centro de sua atenção. Esse instituto de pesquisa metodológica e de contatos não deve ser confundido com uma escola de formação e **produção** de atôres. Não deve também ser confundido com o teatro, em seu sentido comum, ainda que a essência das pesquisas exija uma preparação de espetáculos e sua confrontação com o público. Com efeito, é impossível elaborar um método separando-o do ato criador.

Meu interêsse pelo ator é um interêsse pelo homem, e comporta dois pontos principais: primeiro, é um encontro com alguém, com outro ser humano, um contato, um entendimento; é uma esfera de experiências expressas pelo fato de que nos abrimos diante de alguém, tentamos ver e aceitar outra pessoa e vencemos, assim, a barreira de nossa solidão.

Em segundo lugar, a tentativa de se compreender a si mesmo através de outro homem, a própria descoberta através de outro. Se um ator reproduz um gesto que lhe ensinei através de treinamento, devo, do ponto de vista do método, chamá-lo de **clichê**; eu próprio, no meu íntimo, classifico-o

como um gesto estéril ou fútil, porque nada me revela. Se, ao contrário, trabalhando juntos, chegamos a um ponto em que o gesto do ator, liberto das resistências cotidianas, revela-o a mim de uma maneira original, então — do ponto de vista do método — posso considerar que o trabalho foi eficaz e, em meu íntimo, fui enriquecido por êle, porque nesse gesto único me foi revelada uma experiência humana e mesmo alguma coisa que se poderia chamar o destino do homem, sua condição humana.

Isso se aplica ao par diretor-ator, mas quando o diretor joga com um número de atôres, com um grupo, abre-se uma perspectiva sobre os componentes arcaicos da vida em grupo, o território comum de nossas convicções, crenças, preconceitos, tradições e condicionamento contemporâneo.

Se êsse território comum se revela em completa e drástica sinceridade, não poderemos evitar a confrontação da tradição com a contemporaneidade, do mito e da crise de fé, do subconciente coletivo e da imaginação coletiva, etc.

Não produzo espetáculos para ensinar aos outros o que já sei. Sinto-me mais sábio depois de cada produção, não antes. Todo método que não é em si mesmo um processo cognitivo não pode ser bom. Mas também a filosofia inclusa numa peça, que pode dela se separar é uma medida de sua fraqueza; e isso pode ser observado em pormenores que parecem ser puramente técnicos. Quando digo que o que quer que o ator faça deve fazê-lo engajando toda sua personalidade — de outro modo sua reação será sem vida — não quero significar algo de **exterior**, como agilidade ou truques. De que se trata então? Trata-se da essência da vocação do ator. Em uma reação o ator pode, sucessivamente, revelar várias camadas de sua personalidade, desde a biológica e instintiva, através da consciência e pensamento, até o mais alto, difícil de definir e onde se estabelece a unidade; é um ato de completa revelação, de submissão que atinge ao rompimento de todas as barreiras comuns e ao amor. Chamo a isso ato total. Quando o ator o realiza, lança um desafio ao espectador.

O ato total

É eficaz do ponto de vista de método, porque permite ao ator o máximo poder de sugestão, com a condição, é certo, de que evite a indeterminação, o caos, a histeria, a exaltação, em outras palavras, que seu ato seja um ato objetivo, articulado e disciplinado. Mas além do que é metodologicamente eficaz, vemos o espectador. O que o ator faz é dar um passo além das meas medidas do cotidiano. Ele supera a separação corpo e alma, inteligência e sentimento, o prazer fisiológico e as aspirações intelectuais... O ator se encontra, por um instante, fora de um engajamento parcial e dissociação — que é a característica de nossa vida de todo dia... O ator realiza isso para o espectador? **Para o espectador** — implica numa coqueteria, numa falsidade, ou na mercantilização de si mesmo. Dever-se-ia dizer de preferência **na presença do espectador** ou, talvez, **em seu lugar**. Ai justamente está o desafio.

Falando do método, falo de ir além de si próprio, de encontro, e, portanto, igualmente, de um processo de auto-conhecimento e de uma certa terapia. Se esse método é aberto — e apenas nessa condição merece aplicação — ele será um processo diferente de cognição e uma terapia diferente para cada pessoa. Nisso, será um método diferente. É como deve ser; a essência do método é que ele é individual.

(The Theatre in Poland, n. 7-8-69)

Opiniões sobre Grotowski e seu método

É difícil analisar objetivamente a arte do Teatro Laboratório de J. Grotowski. Witold Filler constata que a indiferença com que cercam Grotowski em seu próprio país é um paradoxo. Os critérios de bom e mau não parecem existir para ele. São demasiado abstratos e Grotowski é a favor do concreto. Ele tem a seu favor Peter Brook, Barrault, Béjart. Contra ele Planchon.

Qual a fórmula teatral que mais interessa a G? A resposta é mais que simples: a que ele pratica. O teatro da desmistificação.

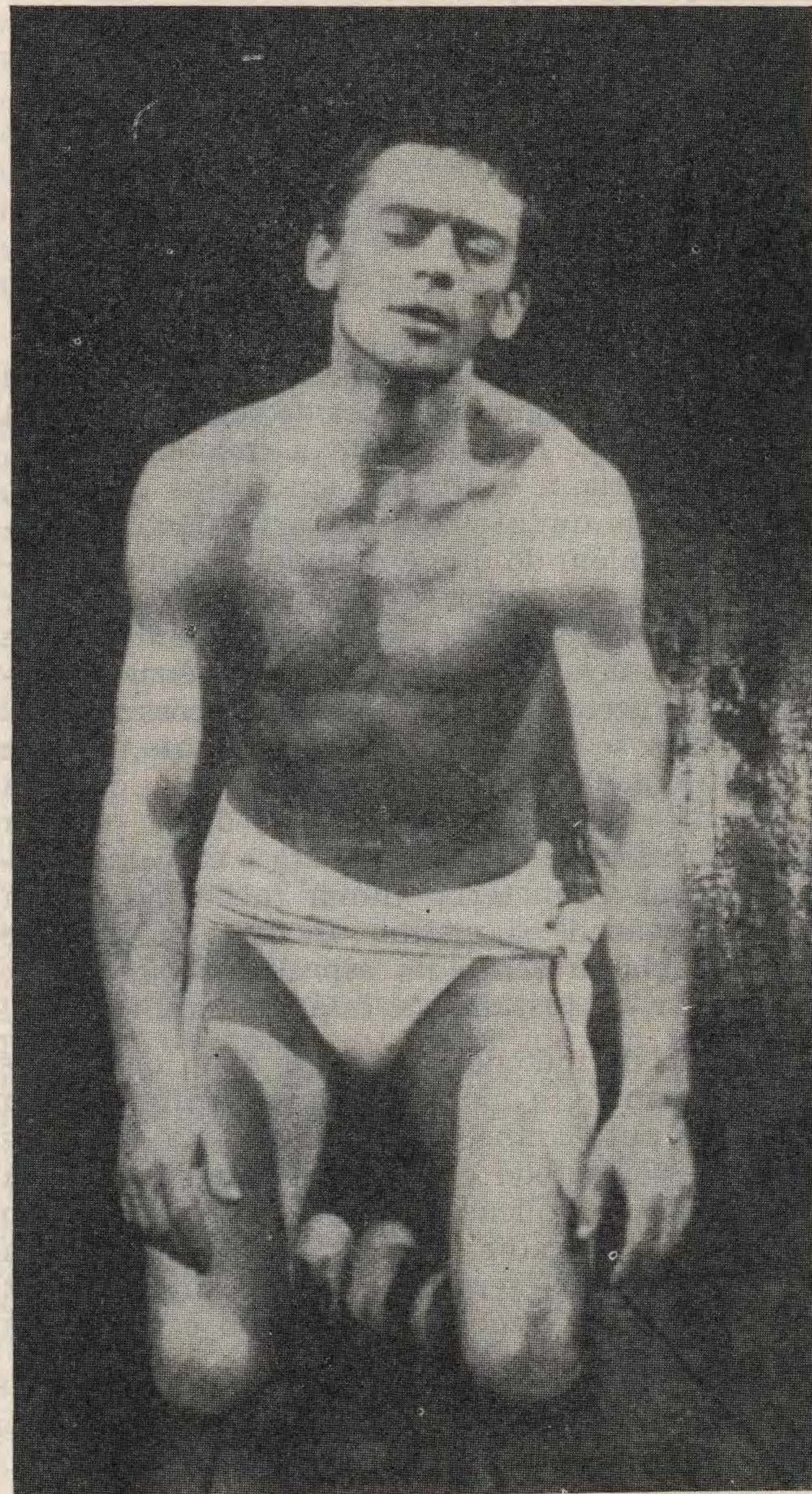
M. Hausbrandt:

O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski é também um desses teatros que se servem da literatura dramática sem levá-la muito em consideração,

e com todo respeito que tenho pelas experiências dêsse diretor, mais de uma vez indago quais as razões pelas quais êle julga útil em seu teatro, tal como é, recorrer a textos literários. Porque não usa um anuário telefônico, um dicionário ou um horário de trens? Nada disso, de fato o autor se revela indispensável, não ao espectador, ao qual o texto pode nem chegar, numa ordem e sentido totalmente modificado, mas ao diretor, mesmo um como Grotowski. Por mais que se insista sôbre êsse aspecto do problema - necessidade de autor do texto - mais a gente se aproxima do tradicional ponto de vista representado pelo autor e literatura, que conferem ao autor dramático (isto é, ao texto) um papel primordial no teatro.

Acho que êste é um dos mais importantes debates sôbre teatro desde a separação de funções entre autor e diretor. Parece que a frequência de espetáculos criados a partir de documentos diversos e de textos não literários vem da tendência dos diretores de se assegurarem, no teatro, da função de criadores exclusivos. Pode ser que nesse ponto também se volte à velha fórmula do teatro grego da antiguidade, à do autor-diretor. De qualquer modo, para o destino futuro do teatro, acho que o conflito entre os dois autores — da peça e do espetáculo, está na origem dos conflitos do teatro atual. Aceitando a tendência do teatro contemporâneo que é baseada na supremacia do diretor, alguns autores estão escrevendo não peças, mas de preferência **cenários** ou roteiros de espetáculos. Oferecem textos que se deixam modelar mais ou menos livremente e em que as indicações de direção são tão importantes quanto aquilo que os heróis dizem. Tomemos por exemplo **Peter Weiss** e sua peça sôbre Marat e o Marquês de Sade. É uma peça ou um roteiro de peça dramática? E o drama de **Gatti** sôbre Sacco e Vanzetti? E mesmo certo número de peças de Brecht, em que êle teve a feliz posição de ser ao mesmo tempo autor e diretor?

Indaga-se, portanto, em que medida êsse conflito entre autor e diretor serve a causa do teatro e onde levará o teatro contemporâneo? A fama e glória dos tempos helênicos?



Calderon-Slowacki, pelo Teatro Laboratório (Polônia), Ryszard Cieslak, no monólogo **O Príncipe Constante**, de direção de GROTOWSKI

O Riso

Não há comicidade fora daquilo que é pròpriamente humano.

Uma paisagem pode ser bonita, sublime, insignificante ou feia, nunca risível. Pode-se rir dum animal, mas por se ter surpreendido nele uma atitude do homem ou uma expressão humana. Um chapéu pode ser engraçado, mas não pela palha ou pelo feltro, mas pela forma que lhe deu o homem.

Para entender o riso será preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade. Êle tem uma função social. O riso deve ter uma significação social. A comicidade nasce quando os homens, reunidos em grupo, dirigem sua atenção para um dêles, fazendo calar sua sensibilidade e exercitando apenas a inteligência. Exemplifiquemos: um homem, correndo na rua, tropeça e cai. Os transeuntes riem dêle. Ninguém riria se supusesse que êle teve vontade de repente de se sentar no chão. Ri-se por que êle sentou involuntariamente. Não é a brusca mudança de atitude que provoca o riso, é o involuntário da mudança e sua falta de jeito. Foi uma falta de agilidade, distração ou obstinação do corpo, que deixou os músculos continuarem a realizar o movimento quando as circunstâncias pediam outra coisa (contôrno do obstáculo, mudança de ritmo, etc.). Foi por isso que caiu e é por isso que os outros riem.

Outro exemplo: Um homem executa matematicamente suas tarefas. Mas os objetos que o cercam foram trocados de posição por alguém. Êle leva a caneta ao tinteiro e sai lama, pensa que está sentando na cadeira e ela foi retirada, quer dizer, êle age a contrasenso e não funciona, sempre devido ao efeito da velocidade adquirida.

O hábito lhe dera aquêle impulso, que seria preciso modificar, parando para refletir e mudá-lo. Contudo, êle continua maquinalmente o movimento. A vítima dessa farsa está na mesma situação

daquela que escorrega e cai. A comicidade tem a mesma causa. O que é cômico, nos dois casos é uma certa dureza mecânica onde devia haver agilidade e flexibilidade. A diferença dos dois é que uma se produziu por si mesma e a segunda foi provocada artificialmente. O transeunte só fez **observar** a cena no primeiro caso; no outro, o gaiato **experimentou** a cena.

Nos exemplos dados, uma circunstância exterior determinou o efeito cômico. A comicidade é acidental e fica no superfície da pessoa.

As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida em que êsse corpo nos induz a pensar numa mecânica simples. Gestos, que não provocariam riso, tornam-se risíveis quando outra pessoa os imita. A gente começa a ser imitável desde o momento em que deixamos de ser nós mesmos. Só podem imitar de nossos gestos aquilo que êles têm de mecânicamente uniforme e, portanto, de estranho à nossa personalidade. Imitar alguém é tirar dela a parte de automatismo que se introduziu em sua pessoa. Se a imitação dos gestos é por si mesma risível, será mais ainda quando se aplica em acentuá-los, sem deformá-los, no sentido de alguma operação mecânica, como serrar ou puxar incansavelmente um cordão de sineta imaginário. O gesto aparece aí mais francamente maquinal quando se o liga a uma operação simples, como se fôsse mecânico por destinação. Um dos processos favoritos da paródia é sugerir essa interpretação mecânica. Os artifícios habituais da comédia, a repetição periódica de palavra ou cena, a intervenção simétrica de papéis, o desenvolvimento geométrico dos quiproquós podem deduzir sua força cômica da mesma fonte, sendo a arte do autor de vaudeville apresentar-nos uma articulação

visivelmente mecânica dos acontecimentos humanos, conservando-lhes o aspecto exterior da verossimilhança, isto é, a aparente espontaneidade de vida.

Essa visão do mecânico e do espontâneo inseridos um no outro levam-nos à imagem mais vaga de uma rigidez qualquer aplicada sobre a mobilidade da vida, tentando seguir-lhe as linhas e imitar-lhe a agilidade. Vê-se então como é fácil uma roupa se tornar ridícula, podendo-se dizer que toda moda é ridícula de certa maneira. É que quando se trata da moda atual, estamos tão acostumados com ela, que a roupa nos parece fazer corpo com quem a veste. Não temos a idéia de opor a rigidez inerte do invólucro à espontaneidade viva do objeto envolvido nele. O cômico está aqui em estado latente.

(Extr. de **Le Rire**, Henri Bergson)

De Molière

a Labiche, de Labiche a Tati

A comicidade de Tati se situa na linha já ilustrada por **Max Linder**, **Buster Keaton** e **Charlie Chaplin**. Como este último, em **Tempos Modernos**, por exemplo, êle opõe, em **Mon Oncle** duas concepções de vida: a sua, fantasista, boêmia e individualista, e a outra, que é o contrário, e cujo ridículo êle salienta, uma vez que a condena e, sem dúvida, porque realmente ela é condenável. O riso é sempre um julgamento. Mas êsse julgamento, raramente, tem, como em Molière, um alcance universal. Geralmente seu alcance é limitado pela época, os costumes e a moda.

Aqui temos que estabelecer uma distinção entre os processos que um autor, tenha ou não gênio, utilizará para fazer rir e as fontes autênticas do cômico, que só brota nos maiores autores.

O cômico de **Tati** é baseado na observação. Todavia essa observação se traduz numa técnica propriamente cinematográfica: penso na partida das famílias, em **Vacances de M. Hulot**, em busca da estação de embarque. Elas seguem ou pensam seguir as indicações inarticuladas de um alto-falante que as precipita coletivamente na passagem subterrânea para fazê-las reaparecer na gare vizinha, onde o mesmo jôgo recomeça em sentido inverso. A repetição das decidas e subidas é, de fato, como repetição, um processo cômico usado e desgastado; mas utilizado com tato, por um observador divertido, parece natural e verdadeiro. Tati não gosta da civilização industrial que torna o homem escravo da máquina. Essa observação é largamente ilustrada em **Mon Oncle** pelas **gags** irresistíveis da cozinha automática, da garagem, da podadora mecânica,

do jato d'água, ou da alimentação higiênica do sobrinho; em contraste o desajeitado tio, o terror da criada, a metamorfose do jato d'água, etc. O contraste, também é um antigo processo cômico, mas rejuvenesce em mãos hábeis.

Teatro de Labiche

Com mais de cem anos, não perdeu o comicidade em suas melhores peças. Seus personagens não envelheceram. Caracterizam uma época, literariamente e artisticamente bastante inferior, o II Império, que arrastava diante dos tribunais homens como Baudelaire e Flaubert. Os heróis de Labiche são burgueses insignificantes, calculistas, cujo universo bem catalogado e etiquetado é súbitamente transtornado por uma tempestade desencadeada pelo capricho e pelo quiproquo. Êsse recurso cômico Labiche utiliza sem exagerar; seus personagens, sem complicações, só se tornam dignos de interesse, a partir do momento em que o quiproquo e o azar tomam conta deles.

Poderíamos continuar com êsses exemplos citando Feydeau, Courteline, Ghéon, Giraudoux, Marcel Pagnol. Basta lermos, contudo, Molière para verificar que tôdas as formas cômicas utilizadas por seus sucessores já existiam nele.

Técnica teatral:

O emprêgo e a escolha da côr

E. E. Faraday

Uma lâmpada elétrica comum emite razoavelmente quase tôdas as côres que o olho humano pode observar. Ela simplesmente transmite uma série completa de comprimentos de ondas luminosas. Quando essa luz cai sôbre uma superfície branca, tôdas as côres do espectro visível são refletidas para o olho e os mecanismos óticos começam a funcionar e produzem a sensação de branco. Se, entretanto, a luz encontra um pigmento colorido, algumas ondas luminosas são absorvidas e outras refletidas. Por exemplo, um pigmento azul reflete sômente ondas luminosas azuis e absorve ondas luminosas que não são azuis. Neste caso, sômente aquela porção do nosso sistema ótico, que corresponde às ondas luminosas azuis, é afetada e um sinal é comunicado ao cérebro indicando o que sabemos por experiência ser uma sensação de azul.

Quando olhamos o amarelo, alguns comprimentos de ondas luminosas vermelhas e verdes são refletidas. As partes do sistema ótico que são afetadas pelo vermelho e pelo verde começam a funcionar e temos a experiência do amarelo. É interessante notar que o olho humano responde a três côres básicas, i. é: vermelho, verde e azul e tôdas as outras côres que percebemos são o resultado de uma mistura destas côres em várias proporções. Além disso, os objetos coloridos que vemos só são percebidos quando a luz recai sôbre eles, de modo que diferenças de côr, luz e sombra possibilitam aos nossos olhos analisar as coisas que observamos.

Se um pedaço de papel celofane colorido é colocado diante de uma lâmpada elétrica branca sômente certos comprimentos de onda luminosa podem atravessar, i. é: um celofane vermelho

deixa passar comprimento de ondas luminosas vermelhas, o azul deixa passar ondas azuis e assim por diante. As côres que não passam pelo celofane são absorvidas ou "filtradas". Desta maneira o papel celofane pode ser considerado como um filtro que deixa sômente passar as côres exigidas e absorve as que não são exigidas.

Quando as côres produzidas por dois jatos de luz, um tendo um filtro vermelho, o outro um filtro azul estão dirigidas de tal maneira que a luz de ambos se projeta sôbre uma superfície refletora branca, elas são refletidas de volta para o nosso olho como dois comprimentos de ondas luminosas separadas e são nossos olhos que as misturam.

Se uma luz colorida é aplicada a pigmentos coloridos, os pigmentos aparentemente coloridos, assim iluminados, serão alterados de acôrdo com as simples funções de absorção e reflexão e um mapa (como segue abaixo) pode orientar êstes efeitos.

Suponhamos um pedaço de material verde iluminado por meio de luz vermelha, o material verde tornar-se-á preto, porque o pigmento verde não refletirá o vermelho, mas absorve-o. Êste mesmo pigmento, se iluminado por uma luz verde vai, contudo, refletir uma luz verde intensa, rica.

A mesma experiência efetuada com um papel celofane de um verde mais pálido dará os mesmos resultados, mas com um contraste menos acentuado. Desta maneira observaremos que luzes matizadas que contenham uma grande quantidade de branco adicionado com outra côr, vão realçar ou empalidecer uma côr pigmentada.

Sob Luz	Sob Luz	Sob Luz	Sob Luz	Sob Luz	Sob Luz	Verdadeira
Amarelo	Verde	Verde	Verde	Verde	Verde	Côr do
						Pigmento

Se as côres são cuidadosamente escolhidas, os atôres podem ser iluminados de tal maneira que seus rostos maquilados parecerão naturais, enquanto que roupas, cenários etc. aparecerão mais vivos ou mais sombrios conforme a intenção desejada.

Essas côres pálidas são indispensáveis para iluminar os personagens nas peças e especialmente quando usadas em refletores com a finalidade de realçar. Côres intensas podem, naturalmente, ser aplicadas a cicloramas ou no pano de fundo quando se quiser sugerir o céu.

Os menos experimentados devem primeiro fazer algumas experiências para aprender como os vários materiais coloridos são afetados por luzes coloridas. O material exigido para esta experiência consiste em uma ripa de madeira com quatro circuitos usados alternadamente, sendo um circuito branco e os outros vermelho, verde e azul primários. Quatro reguladores de luz, um para cada circuito, permitirá misturar as côres como quiser. Uma série de materiais de côres e texturas diferentes como, digamos uma fazenda brilhante como o cetim, outra fazenda fôca como a flanela ou fazendas com penugens como o veludo, todos êstes materiais irão produzir efeitos interessantes já que cada um é iluminado com uma quantidade diferente de reflexo. Outras experiências deveriam ser feitas com rostos maquilados. Estas últimas experiências vão possibilitar a análise da maquilagem do personagem e será observado como um pouco mais de luz vermelha vai realçar o vermelho da maquilagem, enquanto que o vermelho intenso usado isoladamente vai anular o vermelho da maquilagem, simplesmente pela falta de contraste.

Deve-se fazer outras experiências como utilizar um ou dois refletores com celofane de uma só côr e serão então notadas as diferentes côres produzidas dependendo da variedade do material empregado. Será observado, por exemplo, que um celofane colorido usado com uma lâmpada, digamos de 150 watts produzirá uma côr diferente do que quando fôr usado com uma lâmpada de projetor de 1.000 watts. Êste último efeito é consequência do fato da lâmpada do projetor conter maior quantidade de azul devido à temperatura mais alta do seu filamento. Notar, também, como a côr varia quando a luz é obscurecida — novamente devido às diferenças de filamento. Notar também que, quando a luz de duas ou mais fontes é aplicada com diferentes côres sôbre um objeto, o efeito resultante consiste numa côr bem diferente das usadas isoladamente e a tendência destas misturas se tornarem mais pálidas, i. é: mais perto do branco, vai depender da quantidade de fontes com côres diferentes.



ALTERAÇÃO NA APARÊNCIA DOS PIGMENTOS SOB LUZ COLORIDA

Verdadeira Côr do Pigmento	Sob Luz Azul Clara	Sob Luz Vermelho Clara	Sob Luz Verde Clara	Sob Luz Lilá	Sob Luz Amarela	Sob Luz Azul-Esverdeada
AZUL	Azul	Prêto	Enegrecido	Azul Profundo	Prêto	Azul
VERMELHO	Prêto Purpúreo	Vermelho	Prêto	Vermelho	Vermelho	Prêto
VERDE	Quase Prêto	Prêto	Verde	Vermelho Púrpura Escuro	Verde	Verde
LILÁ	Azul	Vermelho	Enegrecido	Lilá	Vermelho Escuro	Azul Escuro
AMARELO	Prêto	Laranja Averme- lhado	Esverdeado	Vermelho Escuro	Amarelo	Amarelo Esverdeado
AZUL/ VERDE	Azul Profundo	Prêto	Verde Escuro	Vermelho Purpúreo	Verde	Azul Verde

O que vamos representar?

Yeats

William Butler Yeats nasceu em Dublin, em 13 de junho de 1865. À frente de um grupo de compatriotas, integrados no mundo literário de Londres, fundou o movimento denominado "A Renovação Céltica," que veio a criar uma nova literatura nacional, a literatura anglo-irlandesa. Foi nesse momento que nasceu o teatro irlandês. A propaganda ativa de Yeats criou ao mesmo tempo um palco e um público, e a primeira obra encenada foi o drama **The Countess Cathleen**. Seguiram-se outras peças, todas com temas irlandeses, na maioria inspiradas em antigas sagas heróicas, como **Deirdre**, a tragédia fatal da Helena irlandesa; **The Green Helmet** e **The King's Threshold**. A controvérsia sobre a precedência do bardo na corte do rei, situa aí o problema sempre palpitante do valor da espiritualidade neste mundo, e da fé que se tem nela. Com risco de vida, o herói, defendendo o primado da poesia, defende também tudo que torna digna e bela a existência do homem. Poucos poetas teriam ousado formular tais exigências. Yeats formulou-as: seu idealismo nunca vacilou, embora não tivesse a mesma severidade que sua arte. Nessas peças dramáticas, os versos atingem, pelo estilo, uma rara beleza.

O aspecto encantador de sua arte revela-se principalmente em **The Land of Heart's Desire**, do ponto de vista dramático uma das mais belas, podendo ser considerada como o coroamento de sua poesia, não houvesse ele escrito o pequeno drama em prosa **Kathleen ni Houlihan**, que é sua peça popular mais singela e a obra mais perfeita do ponto de vista clássico. Aí, com mais força do que nunca, faz vibrar a corda patriótica: o tema é a luta secular da Irlanda pela liberdade, e a personagem principal, a própria Irlanda, encarna-se em uma mendiga

errante. Seus últimos dramas são frequentemente românticos em razão do tema estranho e pouco comum, mas, na forma, tendem mais para uma simplicidade clássica. Esse classicismo evoluiu progressivamente para um arcaísmo ousado: o poeta procurou atingir a plástica primitiva que se encontra na origem de toda arte dramática. Consagrou toda a acuidade de seu pensamento para desvencilhar-se da concepção do teatro moderno, em que o cenário perturba a imagem evocada pela imaginação, em que uma peça de caráter forte é necessariamente deformada pela rampa, onde o público exige uma ilusão realista. Yeats deseja apresentar o poema tal como nasceu da visão do poeta, e essa visão se formou, de seu lado, sob a influência dos antiquísimos modelos da Hélade e do Japão. Assim, reviveu o uso das máscaras, dando lugar especial à mímica dos atôres, acompanhada de música simples.

Em peças assim simplificadas e apresentadas com uma perfeita unidade de estilo, cujos temas de preferência se baseiam em lendas heróicas da Irlanda, Yeats por vezes conseguiu um efeito fascinante, mesmo para o simples leitor, tanto pelo diálogo reduzido ao mínimo, quanto pelos coros de profunda entoação lírica.

Em suas peças e em seus mais claros e belos poemas, Yeats realizou o que poucos poetas conseguiram: conservou contato com o povo ao mesmo tempo que praticava a mais aristocrática das artes.

Poeta autobiográfico, Yeats retornava continuamente às origens de sua família e aos locais onde passara a juventude. Impressionara-se muito com Shelley e, na atmosfera tradicional da Irlanda, veio a interessar-se naturalmente pela magia e pelo ocultismo.

Influenciou decisivamente em sua vida seu encontro com Lady Gregory, que deu notável impulso à vida pública do poeta. Em 1899, tornou-se chefe do movimento teatral irlandês. Foi então fundado o Teatro Literário Irlandês, substituído depois pela Sociedade Teatral Nacional Irlandesa, de que Yeats era o presidente. O poeta escreveu então seus primeiros dramas importantes, sobretudo **Chuchulain à Margem de Baile**. Dessa efervescência nasceu, em 1904, o **Teatro Abbey**.

Esse teatro foi financiado por Miss Annie Horniman e, depois de uma experiência de gestão democrática, sua direção foi confiada a Lady Gregory, Yeats e Synge. Yeats não queria que fôsse um empreendimento comercial comum e estava decidido a continuar suas experiências no drama poético. Toda a linguagem habitual, os jogos de cena e os cenários deviam ser eliminados. É certo que Yeats escreveu e chegou a encenar peças assim. Robert Gregory, um desses **paisagistas visionários**, fiel à tradição inglesa, criou várias maquetas; e compraram as telas de Gordon Craig.

Apesar de tudo, o teatro teve êxito comercial e isso, no fundo, não era compatível com as aspirações de Yeats, que se tornou um hábil e competente administrador. O maior sucesso foi o que obteve na defesa que fez da peça **O Saltimbanco do Mundo Ocidental**, de Synge, em 1907.

Ezra Pound revelou a Yeats as peças do teatro japonês **No**. (*) Nelas o poeta encontrou uma notável confirmação de sua teoria aristocrática da tragédia, que assinalara no ensaio **O Teatro Trágico** e em 1916 escreveu uma peça dançada no estilo japonês. Deveria ser **distinta, indireta e simbólica**, não tendo necessidade alguma de agradar ao público e aos jornalistas.

Aconteceu então **No Poço do Falcão**. Durante longos anos ele só escreveu esse gênero de peças (**O Único Ciúme de Emer** - 1918; **O Sonho dos Ossos** - 1919; **O Calvário** - 1920 e **O Gato e a Lua**, em 1926).

(*) Sobre **No** e teatro japonês, consulte o n.º 42 dos CT.

O Único Ciúme de Emer

1. Ato — de WILLIAM BUTLER YEATS

Drama poético: Tradução de Paulo Mendes Campos

The Only Jealousy of Emer é a segunda das quatro **Plays for Dancers**, que talvez sejam a obra prima do autor. Em 1916, a primeira dessas peças, **At the Hawk's Well** foi representada em Londres, no salão de uma amiga de Yeats, mas depois, só muito raramente houve representações das **Plays for Dancers**, e sempre diante de um público muito restrito.

Inspirando-se nos **No** japoneses, Yeats procurou criar uma arte difícil e misteriosa, que só podia ser dirigida a plateias pouco numerosas.

Todavia, escreveu mais tarde, para o Teatro da Abadia, uma nova versão de **The Only Jealousy of Emer**, que foi encenada pela primeira vez em 1929, sob o título de **Fighting the Waves** (Lutando contra as vagas).

A encenação desta peça só pode se fazer mediante autorização da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais — Rio GB).

Personagens: Três Músicos (com a maquilagem do rosto imitando máscaras)

O Fantasma de Chuchulain (usando máscara)

A Imagem de Chuchulain (usando máscara)

Emer e Eithne Inguba (com máscaras ou maquilagem imitando máscaras)

Fand, filha das ondas (usando máscara)

Entram os Músicos vestidos e maquilados como em "No Poço do Gavião" (1). Também usam os mesmos instrumentos musicais; êstes já podem estar em cena, ou o Primeiro Músico trazê-los antes de vir colocar-se no centro, tendo entre as mãos o pano que deverá servir de cortina. É possível também que um ator traga os instrumentos enquanto se desdobra o pano. Como anteriormente, qualquer parede pode servir de fundo de cena. Pode-se usar o mesmo pano preto de "No Poço do Gavião".

(Canção dos Músicos enquanto do-
bram e desdobram o pano).

PRIMEIRO MÚSICO

A beleza da mulher é como um frágil pássaro branco, como uma branca e so-

litária ave marinha
ao romper do dia depois de uma noite
tempestuosa,

Só entre dois sulcos na terra arada.

Uma súbita tempestade e ei-la lançada
Quantos séculos a alma sedentária
teve que passar e medir-se
acima da águia e da toupeira,
acima da visão e das formas
ou da descoberta de Arquimedes,
até criar tanta graça e beleza?

Estranho e inútil objeto,
frágil, delicada e pálida concha
que antes do despontar do dia o vasto
mar
rola em suas ondas até as areias so-
noras.

A tempestade ergue-se e depois de
súbito se acalma
na noite sombria, antes do despontar do
dia.

Que morte? que disciplina?
Que elos inextricáveis
do labirinto do espírito,
que perseguições ou que fugas,
que ferimentos, que pressão sanguínea
arrancaram ao mundo
tanta graça e beleza?

(Quando o pano é de nôvo dobrado,
os Músicos vão colocar-se junto à pa-
rede. Ao dobrar-se, o pano deixa ver,
a um canto da cena, um leito, ou li-
teira, cercado de cortinados, no qual
jaz um homem amortalhado. No seu
rosto, uma máscara heróica. Um outro
homem com os mesmos trajes e má-
scara está agachado junto à ribalta. Emer
acha-se sentada ao pé do leito).

PRIMEIRO MÚSICO (Falando) — Ve-
jam em imaginação um teto de vigas
de madeira enegrecida pela fumaça;

pendurada a uma das vigas, uma rêde de pescador; encostado a uma parede, um remo. Imaginem uma pobre casa de pescador; ali jaz um homem, morto ou desmaiado. É êle, o ardente, o impetuoso e ardente Chuchulain (2), o grande Chuchulain; e sentada a seu lado, a Rainha Emer. A pedido dela, saíram todos; eis que agora entra alguém com passos hesitantes. É a jovem Eithne Inguba, a amante de Chuchulain. Ela pára um instante no limiar da porta; fora, o mar amargo, o mar cintilante e amargo, está bramindo; **(Cantando)** Alva concha, asa branca!
Não te quero por amiga,
coisa frágil, coisa inútil,
a vogar, sabendo apenas
que as águas são sem fim
e o vento sopra.

EMER (Falando) — Vem cá; vem sentar-te junto ao leito; não precisas ter receio; fui eu quem te mandei chamar, Eithne Inguba.

EIGHTNE INGUBA — Não, senhora, o grande mal que eu lhe fiz não me permite sentar-me agora junto a êsse leito.

EMER — De tôdas as criaturas do mundo, só nós duas e mais ninguém, podemos velá-lo aqui juntas: ninguém o amou como nós.

EIGHTNE INGUBA — Está morto?

EMER — Estenderam-no aqui, vestido de trajes fúnebres, mas Chuchulain não está morto. Quando chegar êsse dia, os próprios céus, para que a morte dêle não seja sem fausto, os próprios céus lançarão labaredas, e a terra ficará vermelha de sangue. Não haverá um lavador de pratos que não acredite que o fim do mundo esteja próximo.

EIGHTNE INGUBA — Como êle veio parar aqui?

EMER — Por volta do meio-dia, na assembléa dos reis, êle encontrou um jovem por quem, a princípio, se tomou de afeição. Os reis os cercavam; de repente, os dois brigaram. Chuchulain expulsou o jovem e, depois o perseguiu e matou na praia, junto à árvore de Baile (3). O jovem que assim

matou era seu próprio filho, um filho que teve com alguma mulher selvagem — ou, pelo menos, foi o que me disseram. Louco de dor ao compreender quem tinha matado, pôs-se a correr e, penetrando pelas ondas do mar até a cintura com o escudo na sua frente, a espada na mão, deu combate às águas imortais. Os reis assistiam à cena, e nem um só dêles ousou levantar o braço ou pronunciar seu nome; ficaram todos ali mudos, hesitantes, atônitos, como o gado na tempestade. Finalmente, como se tivesse avistado um nôvo inimigo, penetrou pelas águas adentro, que logo o recobriram; mas as ondas trouxeram de volta à praia seu corpo inanimado e o deixaram a esta porta.

EITHNE INGUBA — Como está pálido!

EMER — Não está morto.

EIGHTNE INGUBA — A senhora não lhe beijou os lábios ou apertou no seio a cabeça dêle.

EMER — Talvez seja apenas uma imagem que puseram em seu lugar, um dêsses troncos que flutuam no mar e que algum sortilégio fêz à sua semelhança; ou então algum magro cavaleiro de juntas enrijecidas e velho demais para cavalgar com as tropas de Mananan, o Filho do Mar.

EIGHTNE INGUBA — Grite bem alto o nome dêle. Dizem que aquêles que são assim arrancados à nossa visão, voltam às vêzes aonde viveram, e, se por acaso êle nos ouviu, talvez, em sua cólera, expulsasse o impostor.

EMER — É duro fazer-se ouvir por aquêles que estão nas trevas; e, além disso, faz tempo que não me ouve mais; sou apenas sua espôsa; mas, se o chamares com tua voz tão doce, e que lhe é tão querida, não poderá deixar de te ouvir.

EIGHTNE INGUBA — Êle me prefere porque sou seu amor mais recente, mas aquela a quem no final vai preferir é a primeira que o amou e que continuou a amá-lo quando seu amor parecia perdido.

EMER — Conservo esta esperança, a esperança de que um dia, não sei quando, ainda voltaremos a sentar-nos juntos ao pé do fogo.

EIGHTNE INGUBA — Mulheres como eu, passado o momento de paixão, são jogadas a um canto como cascas de nozes. Escuta, Chuchulain.

EMER — Não, ainda não. Quero primeiro cobrir-lhe o rosto e esconder dos seus olhos o mar; depois, jogar outras toras no fogo e atizar as que estão meio queimadas até que brotem labaredas. Os cavalos desenfreados do velho Mananan (4) surgem do mar trazendo montados seus cavaleiros; mas todos os sortilégios da espuma sonhadora se desfazem no fogo da lareira. **(Ela puxa os cortinados do leito de modo a esconder o rosto do enfêrmo, afim de que o ator possa trocar de máscara sem ser visto. Em seguida, dirige-se para um canto da cena e faz o gesto de colocar lenha em um fogo e atizá-lo. Enquanto isso, os Músicos tocam, acompanhando com o tamborim e talvez a flauta, os movimentos de Emer. Quando terminou, ela pára diante de um fogo imaginário, a certa distância de Chuchulain e de Eithne Inguba).** Agora, chama Chuchulain.

EITHNE INGUBA — Não ouves minha voz?

EMER — Curva-te sôbre êle; repete-lhe doces segredos até tocar-lhe o coração, se realmente é êle que está ali; ou, se não é êle, para fazer-lhe ciúme.

EITHNE INGUBA — Escuta, Chuchulain.

EMER — Estas palavras soam timidamente. Ter mêdo porque a espôsa dêle está por perto, e quando o perigo é tão grande, seria provar que o homem que te escolheu fêz uma escolha bem medíocre. Neste momento, somos apenas duas mulheres lutando contra o mar.

EITHNE INGUBA — Oh, meu bem-amado, perdoa-me por ter tido vergonha, quando corres tão grande perigo. Nunca te enviei uma mensagem, nem

te mandei chamar; nunca desejei tua presença, que não tivesses sentido e vindo ter comigo; se és mesmo tu quem estás aí, estende os braços e fala; abre a bôca e fela; sempre, até este momento, minha presença te deu vontade de falar. Que tem a tua língua, ou o que te fechou os ouvidos? Nosso amor em nada havia esmorecido, quando, ao despontar do dia, nós nos despedimos na pálida madrugada. Ele não pode falar, a não ser que seus ouvidos não ouçam mais e nenhum som o alcance.

EMER — Então, beija a sua imagem; o contacto de teus lábios em sua bôca poderá alcançá-lo onde êle estiver.

EITHNE INGUBA (recuando assustada) — Não é um ser humano. Alguma coisa maléfica gelou-me o coração quando meus lábios o tocaram.

EMER — Não, o seu corpo começa a mover-se. Seus lábios o reanimaram; êle expulsou o impostor.

EIGHTNE INGUBA (recuando ainda mais) — Olhe êsse braço — está ressequido até a medula.

EMER (aproximando-se do leito) — Quem és e de onde vens?

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Venho da côrte de Mananan cavalgando um cavalo sem rédeas.

EMER — Quem, entre os Sidhes, ousou estender-se no leito de Chuchulain e tomar sua forma?

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Meu nome é Bricriu (5) — não o homem — mas Bricriu, semente de discórdia entre deuses e homens. Chamam-me Bricriu dos Sidhes.

EMER — Que vens fazer aqui?

IMAGEM DE CHUCHULAIN (Erguendo-se no leito, abrindo a cortina e mostrando um rosto contorcido, enquanto Eightne Iguba sai) — Basta mostrar meu rosto e tudo o que êle ama foge?

EMER — Vós, sêres do vento, sois cheios de mentiras e zombarias. Eu não fugi ao ver teu rosto.

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Não és amada.

EMER — Portanto, não tenho medo de enfrentar teus olhos e de exigir que me devolvas Chuchulain.

IMAGEM DE CHUCHULAIN — É por isso que vim; basta pagares o preço e êle estará livre.

EMER — Os Sidhes regateariam?

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Quando libertam um cativo, aceitam em resgate alguma coisa de pouco valor; e quando se devolve a um pescador sua mulher, filho ou filha, êle bem sabe que terá que perder seu barco, ou rêde, ou talvez a vaca que dava leite às crianças. Alguns tiveram que dar a própria vida. A ti, não peço a vida, nem nada de importante. Falaste há pouco de mera esperança de voltar um dia, quando êle fôr velho e enfêrmo, a ser-lhe a pupila de seus olhos. Renuncia a esta esperança e êle reviverá.

EMER — Não tenho dúvidas de que trouxeste a má sorte a tudo que êle ama; e agora, como sabes que estou fora do teu alcance, vens — a menos que estejas mentindo propor-me essa troca.

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Gostavas, quando recém-casada, de sentir o teu poder. Eu também, apesar dêste braço sêco, gosto de sentir o meu. Basta que te entregues a êsse poder e Chuchulain reviverá.

EMER — Não, nunca, nunca.

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Não ousas incorrer na maldição; êle, no entanto, ousou.

EMER — Tenho só dois pensamentos que me alegram, duas coisas a que dou valor; uma esperança e uma recordação, e queres tomar-me a esperança.

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Êle jamais sentar-se-á junto de ti, ao pé do fogo, para aquecer seus velhos ossos; morrerá de ferimentos e fadiga, em alguma praia ou montanha longinqua, com uma estranha a seu lado.

EMER — Queres que eu te ceda minha esperança para que possas melhor lançar teus malefícios sôbre tudo o que o cerca.

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Presentiste os amôres dêle e não sentiste ciúme; sabias que êle se cansaria, mas se cansam jamais os que têm o amor dos Sidhes? Aproxima-te do leito para que eu possa tocar-te os olhos e dar-te a visão. (Êle lhe toca os olhos com a mão esquerda, pois a mão direita está murcha).

EMER (vendo o fantasma agachado de Chuchulain) Meu espôso está ali!

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Dissolvi a sombra que o escondia de teus olhos, mas não a sombra que te esconde dos olhos dêle.

EMER — Oh, meu espôso, meu espôso!

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Sendo apenas um fantasma, êle não pode tocar, ouvir ou ver. Teus desejos e teus apelos o atraíram até aqui, mas êle não distingue som nem palavra; conseguiste apenas perturbar-lhe o repouso e fazê-lo sonhar. E nesse sonho, como tôdas as sombras que não se habituaram à liberdade, êle retomou sua forma habitual, mas está ali agachado sem saber onde está ou ao lado de quem.

(Fand, Filha das Ondas (6), entrou e está em pé junto à porta).

EMER — Quem é esta mulher?

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Ela vem do Reino das Ondas e tomou esta forma para que êle possa cintilar em seu cêsto; as mulheres dêsse reino são hábeis na pesca e usam sonhos como iscas para pescar os homens.

EMER — Escondendo-se sob o disfarce, esta mulher se fêz mentira.

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Um sonho é corpo. Os mortos encaminham-se para uma juventude dsepida de sonhos; e quando deixam de sonhar, não mais retornam, como tampouco retornam as

sombras sagradas que jamais viveram, mas que aparecem em nossos sonhos.

EMER — Conheço essas criaturas. Elas vêm procurar nossos homens quando eles dormem, cansados de guerrear ou de caçar, beijam-lhe os lábios, envolvem-nos em seus cabelos. Nossos homens acordam tudo ignorando, mas quando, à noite, nos os tomamos nos braços, não podemos romper-lhes a solidão. (Tira do cinto um punhal.)

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Não há punhal que possa ferir esse corpo feito de aragem. Cala-te e escuta. Não foi para nada que te dei olhos e ouvidos.

(Fand, Filha das Ondas, aproxima-se e começa a dançar em torno do Fantasma de Chuchulain agachado, na beira do palco. À medida que ele vai desperdando, a dança da mulher torna-se mais rápida. De vez em quando, ela pode tocar-lhe o rosto com os cabelos, mas não o beija. Seus movimentos são acompanhados pelo instrumento de corda, pela flauta e o tamborim. Sua máscara e suas roupagens devem sugerir ouro, bronze, estanho ou prata, a fim de que pareça mais um ídolo do que um ser humano. Seus cabelos também devem dar uma impressão metálica).

FANTASMA DE CHUCHULAIN — Quem é esta mulher diante de mim, cujos membros e cabelos cintilam como a Lua em sua décima quinta noite, quando reunindo em um globo todos os seus crescentes, finalmente se sente completa e se inebria de solidão?

FAND, FILHA DAS ONDAS — Meu desejo me deixa incompleta. Por que tuas mãos te tocam os pés e tens a cabeça curvada sobre os joelhos. Por que escondes o rosto?

FANTASMA DE CHUCHULAIN — Velhas lembranças; uma mulher no fulgor da juventude, antes de seu homem romper os juramentos. Homens e mulheres mortos. Lembranças fizeram-me curvar a cabeça sobre os joelhos.

FAND, FILHA DAS ONDAS — Poderias tu que amaste tantas mulheres às quais faltava apenas um dia para se tornarem completas e sobre-humanas,

poderias amar uma à qual falte apenas uma hora?

FANTASMA DE CHUCHULAIN — Eu te reconheço agora. Fôste tu que há muito tempo encontrei numa colina nublada, junto a velhos espinheiros e um poço. Uma mulher dançou e um gavião voou. Estendi os braços e as mãos; mas tu, que agora te mostras tão afável, fugiste, meio mulher, meio ave de rapina.

FAND, FILHA DAS ONDAS — Estende de novo teus braços. Não emudeceste quando eu era ave de rapina e, no entanto, agora sou toda mulher.

FANTASMA DE CHUCHULIAN — Não sou mais o homem jovem e ardente que fui; e ainda que essa luz deslumbrante supere todos os crescentes da Lua, as lembranças me pesam nas mãos e me baixam os olhos.

FAND, FILHA DAS ONDAS — Então, beija minha boca. Não existe pior inimigo da beleza do que a lembrança, mas nada receio, pois com meu beijo, a recordação desaparece no mesmo instante e só resta a beleza.

FANTASMA DE CHUCHULIAN — E eu nunca mais sentirei as torturas de um remorso cego?

FAND, FILHA DAS ONDAS — O tempo parecerá imobilizar-se. Quando teus lábios tocaram os meus, estará completo o meu ciclo; e virá então o esquecimento, o esquecimento para saciar a sede de Chuchulian, o esquecimento para acalmar-lhe o coração.

FANTASMA DE CHUCHULIAN — Tua boca (Vai beijar Fand, mas se volta) Oh, Emer, Emer!

FAND, FILHA DAS ONDAS — Então era a saudade dela que te fazia impuro?

FANTASMA DE CHUCHULIAN — Oh, Emer, Emer, lá estamos, lado a lado, de mãos dadas, entrando pela soleira da porta, como quando nossos pais nos casaram.

FAND FILHA DAS ONDAS — Agora, que estais morto, é que amas, tu que em vida preferias a ela qualquer mulher ordinária.

FANTASMA DE CHUCHULAIN — Oh, minha Emer, perdida para mim!

FAND, FILHA DAS ONDAS — E não havia intrigante de língua solta que não te fizesse abandonar a mesa e o leito de tua espôsa. Mas por que possuir criaturas de carne e sangue, tu que naceste para viver onde ninguém jamais fala de juramentos rompidos, pois todos, para melhor enxergar, lavaram dos olhos a poeira da lembrança?

FANTASMA DE CHUCHULAIN — Tua boca, dá-me tua boca!

(Ela sai seguida do Fantasma de Chuchulain)

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Grita que renuncias ao seu amor; depressa, grita que renuncias para sempre ao seu amor.

EMER — Não, jamais gritarei isso.

IMAGEM DE CHUCHULAIN — Louca! Louca! Sou inimigo de Fand, vim para derrotá-la e ficas aí emudecida. Ainda há tempo. Ouve como os cavalos impacientes batem as patas na praia? Ela subiu para o côche, mas Chuchulain ainda não está a seu lado... Resta um momento mais; grita, grita! Renuncia a ele e o poder de Fand se dissipará. O pé de Chuchulain já se alça para subir ao côche. Grita!

EMER — Renuncio para sempre ao amor de Chuchulain.

A Imagem de Chuchulain torna a deitar-se no leito, fechando parcialmente o cortinado. Eithne Inguba entra e ajoelha-se ao pé do leito.

EITHNE INGUBA — Vem a mim, meu bem-amado, sou eu. Eu, Eithne Inguba. Ele está aqui. Voltou e está vivo no leito. E fui eu quem o salvei do mar, que o trouxe de volta à vida.

EMER — Chuchulain está despertando.

A Imagem volta. Está de novo com a máscara heróica.

CHUCHULAIN — Teus braços, teus braços! Ah, Eithne Inguba, estive em um lugar estranho e sinto medo.

O Primeiro Músico se aproxima do procênio, os outros dois para cada extremidade, e cantando desdobram o pano.

OS MÚSICOS

Por que bates coração?
Para falar simplesmente:
eu vi na casa de um homem
a estátua da solidão
caminhando em agonia.
Apesar de nossas vozes
o seu coração batia.
Oh, pára aquêlo coração.
Amarga recompensa
de tantas tumbas trágicas!
Nosso espanto falaz
mal exala um suspiro,
uma frase fugaz.
Fechada a porta do lar
e tudo pareça em paz,
nem o mundo impediria
que um homem, ao te olhar,
súbitamente te amasse.
Talvez o melhor amante
a uma estátua negasse
o dom humano de amar.
Amarga recompensa
de tantas tumbas trágicas!
Nosso espanto falaz
mal exala um suspiro,
uma frase fugaz.
Ah, por que bate tão forte?
Que homem vai a teu lado?
Quando a beleza é completa
nossa mente encontra a morte.
O perigo continua.
Pálidos com o Crescente.
Os astros somem do céu
quando, plena, chega a Lua.
Amarga recompensa
de tantas tumbas trágicas!
Nosso espanto falaz
mal exala um suspiro,
uma frase fugaz.

Quando o pano torna a ser dobrado, o palco está vazio.

Notas explicativas sôbre O Único Ciúme de Emer

1) Em **No poço do Gavião**, o Primeiro Músico entra trazendo o pano que serve de cortina; êle permanece um momento imóvel no centro, junto à ribalta, depois os dois músicos reúnem-se a êle e desdobram o pano que esconde um instante a cena. Tornando a dobrar o pano, os Músicos vão encostar-se à parede e acompanham os movimentos dos atôres do gongo, da cítara e do tamborim. O pano utilizado em **No Poço**... é prêto e tem no centro um motivo sugerindo um gavião. Os músicos vestem uma longa e colante túnica negra.

2) De origem semi-divina, pois era filho do deus das Sidhes, Lug dos longos braços, e de Dechtire, irmã de Conchubar, rei do Ulster, Chuchulain talvez seja o herói mais célebre das sagas irlandesas. São inúmeras as proezas dêsse Aquiles irlandês e as narrativas que delas fazem as antigas epopéias são as vêzes confusas e desconcertantes. Deve-se a Lady Gregory ter sabido selecionar e compilar as lendas relativas a Chuchulain em um belo livro intitulado **Chuchulain of Muirthemne**, que W. Yeats muito admirava e a que recorria frequentemente para documentar-se. As aventuras amorosas de Chuchulain não foram menos numerosas do que suas proezas. Cedo, êle se desinteressou de Emer, sua espôsa, e teve muitas amantes, notadamente a jovem Eithne Inguba. De Aiffé, uma amazona que êle combateu nas costas da Escócia, teve um filho, o qual, mais tarde não o tendo reconhecido, êle mataria em combate singular.

3) W. B. Yeats faz aqui alusão a uma

comovente lenda irlandesa: dois jovens noivos, Baile e Ailinn, amavam-se de um grande amor. Um dia em que ia encontrar-se com Ailinn, Baile, recebendo a falsa notícia da morte de sua noiva, matou-se na praia, onde um teixo assinala sua sepultura aos camponeses. Por sua vez, sabendo do destino fatal de seu bem-amado, Ailinn também se matou. A lenda acrescenta que Angus, deus do amor, desejando reservar a Baile e Ailinn um amor mais belo que o dos mortais, foi quem urdiu êsse drama. Junto ao teixo de Baile, na praia, é que Chuchulain iria matar seu filho.

4) Personagem mitológico do povo dos Sidhes, deus do mar e espôso de Fand.

5) Como o herói grego Tersite, Bricriu, por onde passava, ia suscitando querelas e provocando combates; o mais célebre dos incidentes dêste gênero é conhecido como **Festim de Bricriu**.

6) Fand, espôsa de Mananan, deus do mar, frequentemente abandonava seu reino para vir à terra em busca de aventuras. Foi assim que ela se apaixonou por Chuchulain e despertou o ciúme de Emer.

O Único Ciúme de Emer faz parte da Coleção dos Prêmios Nobel da Literatura, editada pela Editôra Delta-Rio de Janeiro, constando do vol. **Teatro**, de William Butler Yeats.

O Nôvo Otelo

Comédia em 1 ato, de Joaquim Manoel de Macedo

JOAQUIM MANOEL DE MACEDO nasceu no Estado do Rio, em Itaborai, a 24 de junho de 1820. Diplomou-se em medicina e ingressou na política, tendo sido deputado em várias legislaturas. Foi professor de História do Brasil no Colégio Pedro II. Além de historiador, JMM impôs-se como romancista de sucesso em sua época (**A Moreninha, O Mço Loiro, O Culto do Dever, As Mulheres de Mantilha** e outros), tendo escrito vários dramas e comédias — **Lusbella, Amor e Pátria, Luxo e Vaidade**, além de outros. **O Nôvo Otelo** é uma de suas comédias do gênero satírico, ao lado de outras do mesmo gênero (**Cincinnati, O Quebra Louças, Dois Mineiros na Côrte, Uma Pupila Rica, Tôrre em Concurso e Fantasma Branco** e algumas burletas (**Antonica da Silva, O Macaco da Vizinha e O Feitiço**). Uma das mais conhecidas é **O Primo da Califórnia**.

Seu teatro cômico é uma crítica dos costumes da época e a análise de vários tipos da

sociedade. Teve também problemas com a consura (**Antonica da Silva**). Apesar de criticado por Machado de Assis, suas peças eram bem construídas e faziam sucesso, principalmente suas comédias.

A ação se passa no Rio de Janeiro.

Sala na casa de Antônio — Ao lado esquerdo, uma porta e duas janelas de peitoril que se abrem para a rua; ao lado direito, portas de comunicação com o interior da casa; ao fundo, porta de alcova; no meio da sala, mesa coberta com um grande pano verde que quase toca o chão. Papel, tinteiros e autos sôbre a mesa. Uma estante ordinária com alguns livros a um lado; piano já meio usado. Cadeiras de palhinha ordinárias, sofá, e aparadores correspondentes.

Personagens:

Antônio, procurador de causas
Calisto, negociante de armarinho
Francisca, filha de Antônio
Justina, amiga de Francisca

Cena I

ANTÔNIO (Só, vestido e pronto para sair; ao levantar-se o pano consulta o relógio) Dez horas: é tempo de me ir chegando para o juri, que massada! Depois que me naturalizei cidadão brasileiro tenho cem vêzes torcido as orelhas sem deitar sangue. Tudo se pode ser no Brasil, menos cidadão brasileiro, porque são tantas as coisas! É guarda nacional por um lado, juri pelo outro, agora eleições, daqui a pouco um conselho de qualificação, amanhã isso, depois d'amanhã aquilo, e sempre uma roda viva! Nada. Eu acabo por deitar fora a nova pátria, assim como deitei a velha. A pátria é um verdadeiro traste de luxo, que mais incomoda do que utiliza.

Cena II

ANTÔNIO E CALISTO (que entra e pára, teatralmente, diante de Antônio imitando a entrada de Otelo no 1º ato)

ANTÔNIO — Então, que é isto? Continuamos com a mania teatral? Sr. Calisto, olhe que se vai assim, dá com os burros nágua, e marcha diretinho para o palácio da Praia Vermelha.

CALISTO — Eu me calo Odalberto, eu não respondo; um jus tendes assás de confundir-me: mas se já quando fui amigo vosso. Confesse, confesse, sr. Antônio, que esta entrada é sublime! E diabo me leve se não fico dez furos acima de João Caetano.

ANTÔNIO — Mas o sr. agora não se ocupa de outra coisa.

CALISTO — Que quer? Aquêlê teatrinho particular da sociedade reveladora dos grandes talentos acendeu-me na cabeça uma fornalha. **(Bate na testa)** O sr. Antônio pensa que aqui dentro há miolos, como nas cabeças dos outros homens? Pois engana-se: aqui dentro fervem o Etna e Vesúvio... eu explicarei isso mais tarde. Agora não penso, não cuido, não vivo senão em Otelo, cuja parte desempenharei daqui a três dias. Que emoções! Que entusiasmo! Os camarotes cheios de môças bonitas... a platéia atopetada de povo... enchente real... pode-se contar com ela, mesmo porque não se compram bilhetes. A orquestra executa a **ouverture (Toca arremedando a música)** Fim! **(assobiação)** Lá vai o pano acima... Eis o senado de Veneza. **(Afranja o sofá e cadeiras como lhe parece)** Faça de conta que o senhor é o senado de Veneza... ande, sente-se em tôdas estas cadeiras. Fala Moncenigo, faça também de conta que o sr. é Moncenigo: é um estúpido que há de enterrar o papel, mas não faz mal.

ANTÔNIO — Quem é estúpido, sr. Calisto, quem é estúpido?

CALISTO — É o Manoelzinho lá da sociedade, homem; mas não me atrapalhe. Agora entra Odalberto... faça ainda de conta que o sr. é Odalberto, entre por ali, entre por ali.

ANTÔNIO — Então eu sou tanta coisa ao mesmo tempo?

CALISTO — Não faz mal, está no sistema das acumulações dos empregos. Entrou, entende? O sr. entrou e ninguém lhe deu importância. Agora eu. Otelo vai aparecer: apenas me puser os olhos em cima, torça o nariz, faça uma cara muito feia, e sem se importar com as palmas e os aplausos com que o público me recebe, não se descuide, eu vou romper do bastidor, sentido? **(Vai entrar como Otelo)**. Então, sr. Antônio, não me esfrie a cena, não me esfrie a cena, sr. Antônio! Não se importe com os aplausos do público, fale, homem! Com tresentos diabos, diga — “ei-lo presente!”

ANTÔNIO — Meu amigo, o sr. não vai bem do juízo, lembre-se meu caro Calisto.

CALISTO — Eu já não sou Calisto, sou Otelo, o Mouro de Veneza.

ANTÔNIO — Mas repare que não estamos no teatro.

CALISTO — Sr. Antônio, sabe o que é o gênio?

ANTÔNIO — Ah! sr. Calisto, que pergunta me faz? Porque deixei eu a minha antiga taberna e me fiz procurador de causas, senão por obedecer aos impulsos irresistíveis do gênio?

CALISTO — Tem razão: o gênio é um elemento impalpável, um fogo tão maravilhoso, que até às vêzes pode chegar a introduzir-se na alma de um ta-verneiro.

ANTÔNIO — Hein? Como é isso? Que quer dizer com essa?

CALISTO — Quero dizer que gênio é o diabo. Olhe, sr. Antônio, eu reconheço que já não sei a quantas anda o meu armarinho; já não como e já não durmo sossegado. Há dias em que chega-me um freguês, pede-me cartas de jogar, e eu dou-lhe soldados de chumbo; vem outro que pede tesouras, e eu dou-lhe obreas; vem outro terceiro que quer comprar agulhas, e eu lhe apresento correntes de papagaio. À mesa do jantar encontro às vezes a imagem de Pizarro em um pedaço de carne sêca, e a de Hedelmonda num prato de arroz de leite. De noite, oh! De noite a cena é tremenda e horrorosa: acordo espantado, envolvido no meu lençol, declamo furioso, e acabo sempre por assassinar Hedelmonda, dando com uma vela de sebo mil punhaladas no travesseiro. Oh, o gênio! O gênio é o diabo, sr. Antônio.

ANTÔNIO — Mas dêsse modo, o sr. Calisto fechará dentro em pouco a porta do seu armarinho.

CALISTO — Ora isto é insuportável! Quando estou tratando de coisas sérias, vem-me o sr. com banalidades! Falo-lhe em gênio e responde-me com o armarinho!

ANTÔNIO — Mas o armarinho é o que lhe dá aquilo com que compram os melões.

CALISTO — Mas o gênio aborrece o positivismo e a realidade.

ANTÔNIO — E a barriga sr. Calisto?

CALISTO — Desgraçadamente a barriga do gênio é tão exigente como a do cavalo e a do gato; mas a nação deve sustentar os grandes homens que a ilustram, e ao governo cumpre estabelecer pensões para êles.

ANTÔNIO — Já há muita gente, gente demais que come o dinheiro da nação em santo ócio: meu caro sr. Calisto, a sinecura é uma senhora muito fidalga, que habita sômente em casas nobres e em elegantes sobrados, e não desce jamais às casas térreas, e menos quererá ir morar em um armarinho.

CALISTO — Pois é preciso fazer uma revolução.

ANTÔNIO — Nada... nada: eu sei que a maior parte das revoluções se fazem por causa da barriga; mas em regras os homens das casas térreas não ganham coisa alguma com elas. Sr. Calisto, cuide antes de seu armarinho; lembre-se de que me pediu a mão de minha filha, e que eu não posso querer para meu genro um gênio sem vintém. Tome juízo, quando não, dou o dito por não dito, e mando-o procurar mulher na casa de orates.

CALISTO — Ao menos meu respeito vos aplaque;
De meu corpo contai as cicatrizes.

ANTÔNIO — Repito-lhe que tenha juízo. O sr. já tem obrigação de atender aos meus conselhos!

CALISTO — Esqueci-me dos bens que me fizestes.
Recordai-vos, porém, dos meus serviços, que me amastes, que eu saio de um combate e que êste mouro enfim salvou o Estado.

ANTÔNIO — Sim! E o mais é que salvando o Estado como o sr., conheço eu duas ou três dúzias de mouros da sua ordem. Sr. Calisto, cure-se dessa loucura diabólica, vá conversar com a Chiquinha, que está lá dentro com a nossa vizinha a dona Justina, e veja se o amor o pode livrar dessa triste mania. Eu vou para o juri: o sr. fêz-me demorar mais do que devia, e o que faltava agora era o seu gênio ter feito que o impertinente do juiz de direito me impusesse a maldita multa. Adeus, sr. Calisto, adeus e tenha juízo. (Vai-se.)

Cena III

CALISTO (Só) — É um estúpido que não admira as explosões do gênio. A minha encantadora Chiquinha, que é môça romântica, compreenderá e apreciará devidamente o meu entusiasmo. Adoro esta rapariga tanto, como a minha parte de Otelo... sim... porque mais é impossível. Oh! se fôsse ela que fizesse o papel de Hedelmonda... com prazer e arrebatamento eu lhe daria a punhalada do quinto ato! Ao menos, porém, deve aparecer algum impeto de ciúme no meio dêste amor que experimento pela Chiquinha. Que sublimes ciúmes não sentirei eu, agora que tenho de memória todos os furores de Otelo! Um amor sem ciúmes é como doce sem cravo nem canela. Sim... é preciso que eu me exaspere, que eu esbreveje, mordido pela serpente do ciúme. É preciso, é inevitável, ou então não passarei de um Mouro de Veneza muito ordinário. Se eu apanhasse um pretexto... a Chiquinha está de palestra com a dona Justina. Se da conversação destas duas môças eu pudesse arranjar um motivozinho mesmo do tamanho assim... bem lembrado... mas ei-las que chegam. Vou esconder-me embaixo desta mesa para ouvi-las sem ser visto. Como é formosa a Chiquinha! (Esconde-se.)

Cena IV

Calisto embaixo da mesa, Francisca e Justina.

FRANCISCA — Enfim, já foi para o juri!

JUSTINA — Sempre é bom ver da janela, se êle realmente se vai.

FRANCISCA — Sim, vejamos. (Vão ambas à janela).

CALISTO (à parte) — Nada no mundo em tôda natureza de tão pura virtude se aproxima. É a virtude que os mortais encanta...

JUSTINA — Dobrou a esquina.

FRANCISCA — Ainda bem. (Voltam à frente) Independência ou morte!

CALISTO — Porque saudará a Chiquinha independência. Parece-me um pedaço de patriotismo um pouco fora do propósito.

JUSTINA — Mas, então, dona Chiquinha, isto é sempre assim?

FRANCISCA — Sempre assim; pelo menos desde oito dias é esta a vida que levo: foi há oito dias a primeira vez que o vi; é um tesouro que devo à amizade de minha prima Luizinha; mas também desde oito dias, desde que êle é meu, tanto eu o amo, como meu pai mostra aborrecê-lo.

CALISTO (à parte) — Bonito! Bem fiz eu em esconder-me embaixo da mesa; mas quem será êste êle que é dela?

JUSTINA — E porque tanto ódio, dona Chiquinha?

FRANCISCA — Porque diz meu pai que êle é indigno de mim, e que eu devo vencer-me e desprezá-lo. Oh! Isto já me vai exasperando... Talvez me resolva a acabar por uma vez e bem cedo com êste tormento.

JUSTINA — E como?

FRANCISCA — Sou capaz de em menos de quinze dias estar casada com o Calisto do armarinho.

CALISTO — E depois em menos de oito de pregar-me algum mono! Oh! Hedelmonda de uma figa!

JUSTINA — E êle que te há de amar tanto...

FRANCISCA — Por certo: morre por mim.

JUSTINA — Disseram-me que o sr. Calisto é excessivamente ciumento.

CALISTO (à parte) — Não havia de ser, não, quando vou representar a parte do Mouro de Veneza.

FRANCISCA — Sim... dizem isso; mas embora ainda quando eu lhe não tivesse amor algum, casar-me-ia com êle só para ver-me livre do mau gênio e das impertinências de meu pai. Ora só o ódio que êle vota ao meu querido...

JUSTINA — A quem? Ao sr. Calisto?

FRANCISCA — Não: quando eu digo meu querido está visto que não é do Calisto do armarinho que quero falar.

CALISTO (à parte) — Pondo mesmo de parte o papel de Otelo, eu creio que vou me sentindo um pouco incomodado! Isto vai-me cheirando a desafôro.

FRANCISCA — Pois bem, como eu te dizia, meu pai vota-lhe um ódio de morte: diz que por causa dêle não coso, não bordo e não estudo há oito dias.

JUSTINA — Que injustiça!

FRANCISCA — É verdade! E então êle que gosta tanto de me ouvir tocar! Ainda anteontem, ao levantar-me do piano, encontrei-o ao pé de mim, e sabes o que fêz? Beijou-me os dedos.

CALISTO (à parte) — Oh! Desgraçado Otelo!

JUSTINA — Que amor!

FRANCISCA — Aí está! não diria isso meu pai; não sei porque o detesta. Ontem, depois de ralhar muito comigo e de maldizê-lo, perguntou-me afetando um irônico sorriso: "Por que tu não casas com êle?"

JUSTINA — Que mau gênio de homem!

FRANCISCA — Ainda mais: a todo momento lhe chama desenxabido e feio.

CALISTO (à parte) — Este diabo de môça apoia tudo! Estava boa para deputado ministerial.

FRANCISCA — Injustiça sem dúvida. Dize, dona Justina, serão feios aquêles olhos vivos e travessos? Será feio aquêles rosto redondo e branco? Serão feios aquêles pés tão pequeninos e feias aquêlas mãos tão finas e tão macias? Oh! Como deixar de amá-lo?

CALISTO (à parte) — Visto isso, o feio sou eu! Ah, quando eu tinha a idéia de fingir ciúme, entrar-me pelos ouvidos uma realidade que me parece um espêto em brasa! Ah, fementida!

JUSTINA — Então tu o amas loucamente?

FRANCISCA — Sim, eu o amo! Será um capricho, uma loucura; mas não posso mais passar sem êle. Eu dou-lhe os meus sorrisos de dia, e sonho com êle de noite.

CALISTO (à parte) — Minha desgraça é certa, sim, eu vejo minha injúria. Esqueçamo-nos de tudo. Morramos.

JUSTINA — Mas que paixão, dona Chiquinha!

FRANCISCA — E o mais é que eu entendo que tenho todo o direito de amar a quem bem me parecer.

JUSTINA — Eu também penso do mesmo modo: a vontade do cidadão é livre.

CALISTO (à parte) — Sim, ainda mesmo quando está na cadeia.

FRANCISCA — Pois não é assim? Não se fala tanto em direitos e garantias? Quanto a mim, o direito e a garantia da mulher é amar a quem lhe agradar.

JUSTINA — Apoiada, dona Chiquinha, apoiadíssima.

CALISTO (à parte) — Que língua de prata que tem a Chiquinha! O ladrão havia de representar bem o papel de Hedelmonda.

FRANCISCA — Por consequência meu pai não me pode exigir não amar o meu querido.

JUSTINA — Não de certo: isso seria uma suspensão de garantias.

FRANCISCA — E portanto hei de amá-lo sempre e cada vez mais.

JUSTINA — E fará muito bem.

CALISTO (à parte) — Olhem que demônio de conselheira!

FRANCISCA — Quando eu vier tocar piano, tê-lo-ia ao pé de mim para que me ouça e me beije as mãos.

JUSTINA — Isso, isso...

CALISTO (à parte) — E eu então que papel farei nesta tragédia doméstica? Sinto-me furioso, até já nem me lembra pedaço algum da parte de Otelo.

FRANCISCA — Tôdas as tartdes, enquanto meu pai dormir a sesta, êle e eu havemos de comer no mesmo prato do melhor doce que tivermos em casa.

CALISTO (à parte) — No mesmo prato e do melhor doce... com que a ardil a fementida com a dor, e o pranto, e os olhos me enganava!

FRANCISCA — E apesar de meu pai, hei de sempre achar ocasião de acariciá-lo e de gozar das suas carícias: ao levantar-me da cama, durante o dia, de noite mesmo procurarei vê-lo, e provar-lhe que o amo.

CALISTO (à parte) — De noite também! Oh! mulher do diabo.

JUSTINA — Eis aí como deveríamos ser tôdas: fortes, decididas...

FRANCISCA — Agora meu pai para afligir-me diz que quer ver, se quando eu me casar com o Calisto, ainda farei as mesmas meiguices, e me portarei do mesmo modo com êle.

JUSTINA — E você que pensa, dona Chiquinha?

CALISTO (à parte) — Sim... vamos ver o que pensa aquêles demônio de saia...

FRANCISCA — Eu penso que posso muito bem depois de casada amá-lo como agora. Penso que terei tempo de amar a meu marido, e a êle, e que até me será fácil conseguir que meu marido o ame também.

CALISTO — Já se viu que destino me reserva aquela sonsa! Ah, punhal de Otelo! Punhal de Otelo!

JUSTINA — Eu também julgo isso muito possível e até natural...

CALISTO (à parte) — Pois não! Quando uma diz "Mata", a outra grita logo: "Esfola!" Ah! Punhal de Otelo! Punhal de Otelo!

FRANCISCA — O meu querido! Ah! Mal podes conceber o susto que por causa dêle passei ainda há pouco. Meu pai mandou-me estudar piano, eu vim, e apenas tinha tocado os primeiros compassos de uma peça, chegou o meu querido, e ocupando uma cadeira que estava ao pé de mim, ficou a ouvir-me tocar. Mas logo depois ouço os passos de meu pai... Ah! Não tive tempo senão de entrar alí na alcova e de esconder meu querido no meu próprio leito.

JUSTINA — E depois?

FRANCISCA — Depois meu pai não deixou mais esta sala; agora, porém, aproveito o ensêjo, e vou soltar o meu querido, que ficou trancado na alcova. (Vai).

JUSTINA — Sim... depressa... (Calisto sai debaixo da mesa.)

FRANCISCA — Ah!

CALISTO — Ouvi tudo, mulher desleal e fementida! Nada de frívolas desculpas, sei tudo. Sei que tenho um rival ditoso, e que minha noiva esconde o seu querido no seu próprio leito.

FRANCISCA — Ah! Ah! Ah!

CALISTO — E ri-se ainda? Ah, punhal de Otelo! Punhal de Otelo! Sim... um mar de sangue vai inundar esta sala!

Nossos leões dos ermos,
em furor nos seus antros abrasados,
os viajores trem'los despedaçam;
Melhor fôra para êle que os famintos
leões em mil pedaços lhe espalhassem
as palpitantes carnes, do que agora
vivo cair em minhas mãos terríveis!
A chave! daquela porta! A chave da-
quela porta!

FRANCISCA — Ah! Ah! Ah! Ah!

JUSTINA — Que pretende fazer, se-
nhor Calisto?

CALISTO (a Justina) Concebe qual será
meu regosijo
vendo com olhos ávidos a pérfida
sôbre o cadáver palpitar do amante
e contar seus suspiros dolorosos
debaixo do punhal que vai uní-los
Que é isto Otelo? Bárbaro, suspende

JUSTINA — Sr. Calisto, às vêzes as
aparências enganam...

CALISTO (a Justina) O furacão prediz
a tempestade,
no relâmpago, o raio se anuncia;
dos leões do bosque ouve-se o bramido;
mas a mulher, oh! Céu! pérfida e calma
nos embebe o punhal e nos afaga
Chiquinha!

FRANCISCA — Sabe que é mais, sr.
Calisto? A sua cena de Otelo já está
me aborrecendo muito!

JUSTINA — É melhor dizer-lhe tudo.

FRANCISCA — Eu não lhe direi coisa
alguma.

CALISTO — E eu não preciso que me
dêem explicações nem desculpas. Quero
a chave daquela porta! Sra. dona Chi-
quinha, dê-me a chave daquela porta!

FRANCISCA — E para que?

CALISTO — Para ir procurar o meu
indigno rival, e fartar no seu sangue a
sêde de vingança que me devora!

FRANCISCA — Ah! Ah! Ah!

CALISTO — A chave daquela porta!

FRANCISCA — Pois ei-la aí. (Dá-lhe
a chave) Vergonha a quem recuar!

CALISTO — Não serei eu... (Indo à
porta e parando) Oh punhal de Otelo!
Punhal de Otelo!

FRANCISCA — Então, que é isso? Re-
cua?

CALISTO — Não, nunca! Mas devo pri-
meiramente ir buscar o punhal de Otelo
no armarinho.

JUSTINA (Que tem ido à janela) — D.
Chiquinha, aí vem seu pai.

FRANCISCA — Isto agora atrapalha-
me. Sr. Calisto...

CALISTO — Nada ouço, vou buscar o
punhal de Otelo.

CENA V

Os precedentes e Antônio

FRANCISCA (à parte) — Agora, sim,
tenho que ouvir de meu pai.

JUSTINA (à Francisca) — Disfarça o
negócio dona Chiquinha.

ANTÔNIO — Oh! sr. Calisto, ainda
aqui? mas que diabo tem o sr?

CALISTO (Imitando Otelo) Nada.

ANTÔNIO — Dar-se-á por acaso que
esteja incomodado, homem?

CALISTO — Nossa alma e nosso corpo
necessitam
após grandes trabalhos, de repouso.
Sei que êle será longo, mas preciso...

FRANCISCA — Papai, eu tenho feito
quanto posso para com o meu amor
destruir as aflições do sr. Calisto...

CALISTO — Eu agradeço vossa piedade.

ANTÔNIO — Ah! é a mania teatral! O
bom do rapaz está ensaindo conosco a
parte de Otelo.

FRANCISCA — Eu receio que o sr. Ca-
listo tenha alguma profunda mágua no
coração...

CALISTO (A Francisca) Creio que o
vosso
está tranqüilo... sua paz é dada
pela inocência. Pezaro, saiamos (Agar-
ra em Justina).

JUSTINA — Ai! (Calisto vai sair. An-
tônio o segura).

ANTÔNIO — O sr. atreve-se a dar
abraços nas moças em minha casa, e
mesmo à vista de sua noiva?

CALISTO — Sr. Antônio, nunca me es-
frie as cenas! Deixe-me! Deixe-me Dei-
xe-me que vou buscar o punhal de Otelo.
(Vai-se)

CENA VII

Francisca, Justina e Antônio

ANTÔNIO — Está doido sem remissão.

FRANCISCA — Eu creio que sim, papai.
Êle já não diz coisa com coisa.

JUSTINA — E agarra na gente, que
faz mêdo!

ANTÔNIO — Perdoe-lhe dona Justina,
perdoe-lhe, porque o pobre rapaz não
anda bem do juízo.

JUSTINA — Ah! Sr. Antônio, eu sou
muito compassiva; apenas êle acabou
de dar-lhe o abraço, que eu logo lhe
perdoei.

ANTÔNIO — E teve razão, porque tam-
bém um abraço não é lá grande crime;
dê-me porém, licença, vou tirar esta
albarda e volto já. (Sai).

CENA VII

Francisca e Justina

JUSTINA — E agora?

FRANCISCA — Agora é preparar-me
para um sermão de duas horas; porque
decerto o meu belo noivo acaba por fa-
zer alguma asneira.

JUSTINA — Queres saber uma coisa,
dona Chiquinha? O teu noivo é um tolo.

FRANCISCA — É por essa razão que
eu já tenho outro de ôlho.

JUSTINA — Ah, então tu andas a duas amarras!

FRANCISCA — E ainda assim pode o navio ir a garra.

JUSTINA — Mas o tal sr. Calisto! É um doido de pedras...

FRANCISCA — Ele diz que tudo aquilo é gênio.

JUSTINA — Gênio! Hoje em dia as mais bonitas palavras servem para esconder as mais tristes idéias...

FRANCISCA — Mas o meu querido! Que será dêle, dona Justina?

JUSTINA — Pois não há uma outra chave que sirva naquela porta?

FRANCISCA — Qual! Aqui só há uma porta que se abre com seis ou sete chaves.

JUSTINA — Adivinho que é a do teu coração.

FRANCISCA — Tal e qual. Mas o meu querido...

JUSTINA — Se pudéssemos deitar a porta abaixo...

FRANCISCA — Tempo perdido: aquilo é como porta de cadeia... só a fogo...

JUSTINA — Admiro que já não se tenha queimado.

FRANCISCA — Porque?

JUSTINA — Porque és tu que dormes naquela alcova...

FRANCISCA — Mas o meu querido... (Vai à porta e olha pela fechadura). Lá está êle... Como é formoso!

JUSTINA — Deixe-me ver. (Olha) Tens razão, é muito bonito!

FRANCISCA (Olhando) — Eu creio que êle está dormindo... que feiticeiro!

JUSTINA — Ele mostra gostar muito da tua cama...

FRANCISCA — Sem dúvida, gosta muito... muito... (Olhando) como é formoso o meu querido! Olha outra vez, dona Justina...

CENA VIII

Francisca, Justina e Antônio

ANTÔNIO — Que estás olhando pelo buraco da fechadura, Chiquinha?

FRANCISCA — Nada, não, sr. era brincado. Papai voltou hoje muito cedo do juri.

ANTÔNIO — Não houve sessão por falta do número legal de jurados; e por sinal que o juiz de direito multou como o diabo.

JUSTINA — Bem feito! Eu se fôsse homem, havia de ser um cidadão às direitas.

ANTÔNIO — Eis aí como são as coisas! E eu que sou homem desejava poder sê-lo às avessas... olhe que é muito incômodo, muito incômodo!

FRANCISCA (à parte) — Coitadinho do meu querido!

CENA IX

Os precedentes e Calisto com um enorme punhal na cintura

ANTÔNIO — Oh! que cara de algoz!

JUSTINA — Misericórdia!

FRANCISCA (à parte) — O maníaco vai pôr tudo em pratos limpos.

CALISTO (à Francisca) — Preparai-vos.

FRANCISCA — Preparar-me para que, sr.?

CALISTO (à Francisca) — Então que diabo é isto?

ANTÔNIO (a Calisto) — Vossas preces a Deus hoje fizestes?

CALISTO (à parte) — Ora que êste maldito estúpido teime sempre em esfriar-me as cenas!

ANTÔNIO — Que quer dizer êsse punhal na cinta? O sr. usa de armas proibidas? Não sabe que o código criminal preveniu êsse abuso?

JUSTINA — Sr. Antônio, não o provoque... êle parece que vai sossegado.

CALISTO — O furor está no fundo do meu peito.

ANTÔNIO — Mas o caso vai se tornando um pouco sério. Sr. Calisto, meu caro sr. Calisto... o sr. estremece...

CALISTO — Quem? Estou tranquilo...

ANTÔNIO — Querem ver que esta mania acaba mal?

JUSTINA — Tenha cuidado em sua filha, sr. Antônio...

ANTÔNIO — Na Chiquinha? Que pretende o sr. da Chiquinha?

CALISTO — Pertença a outro espôso mais ilustre contente e gloriosa, amando-o, goze de uma vida feliz, enquanto Otelo

a paz terá no horror da sepultura. Eis aqui a chave daquela alcova, sr. Antônio; ali dentro da alcova, mesmo no leito de sua filha está preso, encerrado, escondido, homisiado, oculto protegido e abafado um rival feliz, um namorado, um Adonis, um amante, um querido, um predileto, um Loredano da minha noiva!

ANTÔNIO — Que escuto! Chiquinha, tu que dizes?

FRANCISCA — É falso, papai. Eu nunca tive um namorado só na minha vida.

CALISTO — Eu quero nesse sangue que aborreço no seu vil sangue mergulhar mil vezes esta chave!

ANTÔNIO — Pois mergulhe, sr. Calisto, se é verdade mergulhe até não poder mais.

FRANCISCA — Papai!

ANTÔNIO — Silêncio! Desgraçada! Mergulhe, sr. Calisto; mergulhe sem medo, porque não é crime ou pelo menos tem circunstâncias atenuantes a seu favor.

FRANCISCA — Dona Justina! e agora?

JUSTINA — Deixe ir a coisa para diante.

CALISTO (Empunhando o punhal) — Ah! o punhal de Otelo! O punhal de Otelo...

Eu mesmo, à minha escolha, quero dar-lhe um suplício; quero velo sofrendo, inanimado e apresentá-lo ensanguentado aos olhos que o encantaram.

ANTÔNIO — Não perca tempo, sr. Calisto, vá matar e esquartejar o malvado!

CALISTO (a Francisca) — Vede este ferro! Eu vou, sr. Antônio. Ah! punhal de Otelo. Punhal de Otelo. (Vai abrir o quarto e entra)

FRANCISCA (a Antônio) — Papai, não ralhe comigo, Perdoe-me!

ANTÔNIO — Desgraçada! Filha ingrata! Conta com a minha maldição!

FRANCISCA — Não é caso de maldição, papai, é de ralhar só...

JUSTINA — Tenha pena dela, sr. Antônio...

ANTÔNIO — Deixem-me! (Calisto saindo com um cachorrinho nos braços)

CALISTO — Onde irei? Onde estou? Ah! Heldermonda! Heldermonda!

ANTÔNIO — Que é isto?

JUSTINA — É o querido de dona Chiquinha.

FRANCISCA — É o meu pobre cachorrinho, papai! É o Querido!

ANTÔNIO — E então?

JUSTINA — O sr. Calisto ouviu falar em querido e pensou que era um namorado.

FRANCISCA — Não ralhe comigo papai!

ANTÔNIO — Não, de certo, doravante dou-te licença para brincar com teu cachorrinho. (A Calisto) que diz a isto, sr. Otelo?

CALISTO (a Francisca) — Eu me detesto.

Fere: teu mal causando, eu sou indigno de ver-te ainda e de enxugar teu pranto.

FRANCISCA — Deixe-me, sr. Retire-se... fuja dos meus olhos...

CALISTO — Pois tu me desprezas, Chiquinha? Não queres mais casar comigo? Chiquinha, desculpa as explosões do gênio!

FRANCISCA — Nada, não quero para meu marido um gênio que toma um cachorrinho por seu rival.

ANTÔNIO — Bravo, minha filha! Manda esse louco para a casa de Orates.

CALISTO — Decidido?

FRANCISCA — Sem a menor dúvida.

CALISTO — Veja o que diz: depois quando acontecer alguma desgraça, não se arrependa.

FRANCISCA — Suceda o que suceder, já disse.

CALISTO — Pois bem! Terá a seus pés o meu cadaver: o punhal de Otelo! O punhal de Otelo! Veja lá!

FRANCISCA — Deixe-me, eu o desprezo... eu o abarreço...

CALISTO — Oh, mil vezes cruel, brutal Otelo!

E pude perpetrar tão feio crime! Que falsário infernal! que homem! Que monstro!

Quem viu jamais tão negra atrocidade? Oh Heldermonda! Oh vítima de um tigre! Fugam todos de mim... odeio tudo... Tudo me causa horror... só quero a morte.

(Finge que se mata)

FRANCISCA — Ah! Ah! Ah! Ah!

JUSTINA — Ah! Ah! Ah! Ah!

ANTÔNIO — Sr. Calisto, por quem é tome juízo!

CALISTO (Levantando a cabeça) — Sr. Antônio, com os tresentos diabos, já lhe disse que nunca me esfrie as cenas! (Dá meio dia).

JUSTINA — Meio-dia!

CALISTO (Levantando-se, apressado) — Meio-dia! São horas do ensaio geral! São horas do ensaio geral! (Vai-se correndo.)

ANTÔNIO — Está absolutamente doido! (Francisca e Justina desatam a rir).

P A N O

Teatro na Escola

Teatro de Bonecos

A educação humana segue linhas altamente teatrais

Brecht:

Supõe-se geralmente que há uma diferença marcada entre aprendizado e recreação. Mas o que se pode dizer é que o contraste entre aprender e divertir-se não é decretado por lei divina. Não é coisa que sempre tenha existido e deva continuar existindo. Teatro é teatro mesmo quando teatro instrutivo e na medida em que é bom, diverte também.

Fácilmente se esquece que a educação do homem segue linhas altamente teatrais. É de maneira inteiramente teatral que a criança aprende a se comportar. Os argumentos lógicos vêm depois. Quando acontece isso ou aquilo, dizem-lhe, ou ela vê que deve rir. Ela ri porque ouve rir, sem saber o motivo e se lhe perguntarem porque ri, não sabe responder. Da mesma maneira compartilha das lágrimas, chorando porque os adultos choram, mas também porque está de fato triste. Isso pode ser notado nos velórios, cujo significado escapa às crianças. São êsses acontecimentos teatrais que formam o caráter.

O ser humano copia os gestos e intonações. E as lágrimas vêm da tristeza, mas a tristeza, também, nasce do chôro.

Com o adulto é diferente. Sua educação não termina nunca. Sòmente os mortos não podem ser modificados por seus semelhantes. Reflitam nisso e vejam como o teatro é importante para a formação do caráter. Verão que isso significa que milhares deveriam representar para centenas de milhares.

(Do Boletim ITI n. 47)

Henry Ryl (Polônia)

Uma característica do teatro de bonecos é ser êle, muitas vêzes e antes de tudo, um teatro infantil. Nossa sociedade não avalia bem sua importância na educação infantil e o papel que poderia e deveria representar na formação do caráter da juventude, através de fortes emoções estéticas e da poderosa potencialidade emocional do boneco.

O boneco é algo mais que sua roupa ainda que esta possa caracterizar consideravelmente o estilo do espetáculo. Existe no teatro de bonecos a possibilidade de uma especialização maior nos elementos, de manipulação e de movimento, como de voz. Também o cenário tem, no teatro de bonecos, uma característica diferente.

É tão vivo quanto o boneco e, às vêzes, a distinção entre cenário e boneco se perde: o boneco se transforma em cenário e o cenário se transforma em boneco, conforme o dramaturgo ou o cenógrafo.

Dra. Lauretta Bender:

O teatrinho de bonecos é um método psicoterapêutico particularmente eficiente no tratamento de crianças com problemas, que necessitam externar suas tendências agressivas, sua ansiedade ou sentimento de culpa, bem como para esclarecer seu relacionamento com os pais e com o mundo ambiente. O teatro de bonecos é especialmente indicado afim de possibilitar a livre expressão da agressividade infantil além de encorajar uma fácil identificação da criança com os personagens-títeres.

Joze Pengov (Iugoslávia)

Convém salientar o valor educativo e o poder artístico do teatro de bonecos. É impossível dizer exatamente onde termina o primeiro e começa o segundo. Apesar de tudo que se tem escrito a respeito, o assunto, em essência, é muito simples e claro: toda peça de teatro e toda arte contém, certamente, um elemento educativo.

Com o auxílio do teatro de bonecos, a criança forma gradualmente uma certa sensibilidade estética, e desenvolve a compreensão artística. O teatro de bonecos desenvolve e dirige o gosto infantil. Este é o grande mérito do boneco.

Maria Signorelli

A importância que um teatro de títeres, em sua forma de espetáculo, pode ter para as crianças é a mesma que tem, na primeira infância, o **contar histórias**, isto é, quando a criança não possui outros meios de informação e comunicação. Portanto, o espetáculo de bonecos é melhor que qualquer outra comunicação; serve para substituir, aquilo que foi nos anos anteriores, a voz da babá ou da mãe. E digo **voz**, porque narrar é uma arte, e qualquer conto pode ser estragado por uma má impostação ou por uma voz distraída. O teatro de bonecos substitui, com toda sua complexidade, justamente a **voz**, para introduzir na imaginação um **novo elemento reflexivo e crítico** da maior importância.

Somente com esta condição um espetáculo pode ser válido e pode enriquecer — em lugar de esvaziar — a vida espiritual da criança; e o teatro

de bonecos pode substituir a fábula — que a criança imaginou e fantasiou através da narração, se converte então numa realidade corpórea, movimentada e colorida.

(M. S. — El Niño y el Teatro)

Helen Binyon:

Um boneco é um ator feito pelo homem, um objeto inanimado ao qual o homem encontrou meios de dar uma aparência de vida. Realizar isso parece ser um instinto universal, pois teatros de bonecos se encontram em todas as partes do mundo desde tempos os mais remotos. Apenas os recursos para dar ao boneco sua aparência de vida têm variado. O atributo típico de vida é o **movimento**, e a maneira usada para manipular o boneco é que lhe dá a característica particular e a expressão.

São quatro as principais soluções encontradas para esse problema, advindo daí a divisão em boneco de luva, de fio, de vara e de sombra.

Teatro de bonecos é uma forma de arte dramática, uma forma de comunicação com uma platéia, e o trabalho artístico não é o boneco, mas o espetáculo. Arte dramática é um recurso verbal antes de tudo e as palavras do autor são o ponto de partida da produção no palco. Mas teatro de boneco é uma arte visual e comunica, primariamente, por meios visuais. Palavras ditas pelos bonecos ou como acompanhamento pelo narrador, podem acentuar ou esclarecer o impacto visual. Podem, também com facilidade, competir com êle. Peças devem ser escritas especialmente para bonecos e música composta especialmente para os novos teatros de bonecos. Mas o termo exato será peça? Ou estaremos mais perto do balé do que do drama? Será que não temos que aprender mais com o palhaço, o domador, o acrobata ou atleta do que com o ator?

É acima de tudo movimento e meios de criar movimento que interessam ao titiriteiro. Movimentos de vida das criaturas, de ritmos de trabalho e jôgo, movimentos de água, de nuvem, de máquinas — tudo será fonte de inspiração; e assim poder êsse artista realizar novas descobertas sôbre movimento.

Com ou sem palavras, um **show** de bonecos necessita de planificação com um sentido dramático, sem esquecer que a essência do teatro de bonecos é movimento.

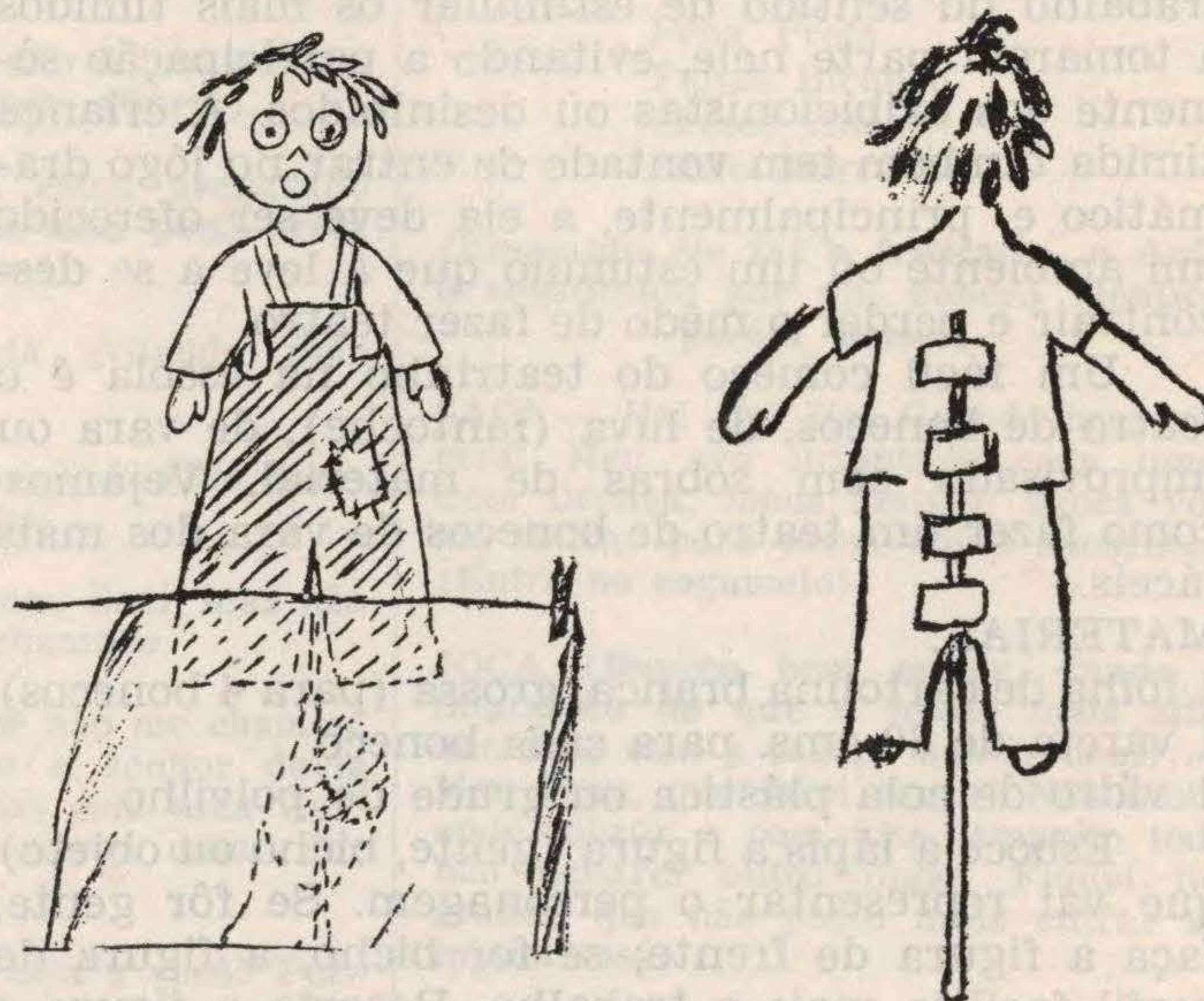
Puppetry Today

Jean Loup Temporal:

Os títeres estão entre dois extremos: uma rotina baseada em leis fundamentais e a absurda reversão dessas leis. Parece preferível dizer: respeitamos essas leis. O que interessa é o espírito com que são aplicadas. Ao manipular uma batata vestida (depois de certos inovadores) ou um boneco-soldado do século XVII, não há progresso apreciável de uma para outro. Além disso fazer um objeto se mover não significa **animá-lo**, por que é a mão que **anima** o objeto e, por êsse meio, nos faz reconhecer o espírito que guia o objeto que escolheu para dar vida. O boneco deve nos fazer esquecer que é apenas um pedaço de madeira.

Minha preferência pelo boneco-de-luva (fantoche, **glove puppet**, **hand-puppet**) se deve ao fato de ter encontrado nele mais capacidade de vida do que em seu irmão, o boneco de fio (**marionette**, **string-puppets**). Sua flexibilidade supre a falta de pernas. Menos mecânico, êle tem um maior potencial de comunicação. O problema, para mim, entretanto, é criar algo real de um mundo especial, num espaço dado (opalco), ainda que rejeitando qualquer incursão no realismo. Por isso limitei-me ao essencial, tomando como base um fator ativo:

o boneco. A atmosfera em que êle se move é criada por todos êsses elementos estáticos que êle envolve em seu movimento. O boneco despreza todo fator gratuito, isto é, todo elemento que não toma parte no drama. Por isso sou forçado a explorar cada componente afim de tirar dêle o máximo. É preciso não esquecer, além disso, que um títere não existe, mas tenta existir.



Virginia Valli

O teatro infantil na escola pode ser feito por adultos ou professôres, para as crianças, ou representado pelas crianças ou alunos. Se o primeiro pode ser um teatro com texto, ensaios, cenografia, marcações e roupas, como qualquer teatro, o segundo — feito pelas crianças — deve ser um teatro espontâneo, afim de desenvolver a criatividade infantil em todos os campos, e não tolher a sua expressão dentro de moldes convencionais. Isso aconteceria se a professôra desse aos alunos texto para decorar, marcações para repetir, gestos para copiar.

Eles seriam então apenas bichinhos amestrados imitando o adulto. Infelizmente, ainda se vêem, em festas de fim de ano, crianças repetindo um mau texto, com inflexão e tom falsos, presos dentro da marcação imposta pelo ensaiador. Elas realizam com convicção e seriedade essa tarefa. Mas sem espontaneidade, sem alegria, sem autenticidade, como um brinquedo enfadonho. O papel da professora deve ser apenas o de orientar os alunos, sugerir temas para serem dramatizados e encaminhar o trabalho no sentido de estimular os mais tímidos a tomarem parte nele, evitando a participação somente dos exibicionistas ou desinibidos. A criança tímida também tem vontade de entrar no jôgo dramático e, principalmente, a ela deve ser oferecido um ambiente ou um estímulo que a leve a se descontraír e perder o medo de fazer teatro.

Um fácil começo do teatrinho na escola é o teatro de bonecos, de luva (fantoche), de vara ou improvisado com sobras de material. Vejamos como fazer um teatro de bonecos de vara dos mais fáceis.

MATERIAL:

- 1 fôlha de cartolina branca, grossa (para 4 bonecos)
- 1 vareta de 60 cms. para cada boneco
- 1 vidro de cola plástica ou grude de polvilho

Esboce a lápis a figura (gente, bicho ou objeto) que vai representar o personagem. Se fôr gente, faça a figura de frente; se for bicho, a figura de perfil facilita mais o trabalho. Recorte a figura e pinte á vontade, deixando à criança a liberdade de escolha não só da figura que deseja fazer, como do colorido, forma e colocação dos traços. Alguns traços podem ser feitos mediante colagem de papel brilhante, como olhos, bôca, etc. Pode-se também dar um pouco de volume ao boneco vestindo-o com papel crepon.

Depois de recortado e pintado o boneco de cartolina, prende-se a vareta na parte posterior com tiras de papel colado. Manipulação — As regras para mexer o boneco são: tomar altura antes de entrar em cena e só descer o braço depois de sair de cena; só mexer o boneco quando êste tiver falas para dizer, observando que o que está imóvel está calado e o que mexe está falando; não vire o boneco de costas, se êle não tiver duas faces.

Narração — A narração feita por um narrador colocado à vista do público, ao lado do palco, facilita o contar estórias com êsse tipo de boneco, de pouco recurso cênico.



Texto para Fantoches

Autor: Maria Luíza Lacerda

Personagens: **Anão Joca** (dois bonecos iguais, com a mesma cara, sendo uma maior) — **Macaco** ou **Esquilo** — **Formiga** — **Vagalume** — **Saci-Pererê**

Cenário com três casas, sendo uma feita de abóbora (para a Formiga), uma de cogumelo (para o Anão) e outra, de uma bota velha (para o Macaco)

SACI (Entrando) — Puxa, já estou cansado de morar naquela minha árvore! Quero me mudar e preciso achar uma casa sem pagar nada. Tenho que pensar numa outra casa, vejamos aquela ali, uma abóbora, é da D. Formiga. Uma abóbora bichada que ela aproveitou, essa não! E aquela, de mestre Macaco, Deus me livre! Uma bota velha e furada. (Vendo o cogumelo) Ah, que beleza! A casa do Anão Joca! Que belo cogumelo! Bom para mim, por que não? Grande idéia! Vou fazer uma feitiçaria, tirar o Anão de lá e tomar a casa dêle. Esperem um pouco, vou buscar meus apetrechos. (Sai).

MACACO e FORMIGA (Saindo das respectivas casas) — Que horror!

MACACO — Eu ouvi tudo. A senhora também, D. Formiga?

FORMIGA — Eu também! Que Saci danado. Isso não se faz.

MACACO — É, cada um tem que trabalhar para construir sua casa.

FORMIGA — O Anão Joca levou um mês para construir a casa dêle!

MACACO — Por que é que o Saci também não trabalha?

FORMIGA — Pois é... Chi, estamos perdendo tempo conversando à-tôa, quando devíamos correr para avisar nosso amigo do perigo que está correndo.

Joca e o Saci (*)

MACACO - É mesmo. Vamos depressa! Joca! Joca!

(Ouve-se a voz do Saci, voltando)

MACACO — Vamos nos esconder, depressa!

FORMIGA — Nossa, não dá mais tempo! Ele já está voltando. (Saem).

SACI — Pronto! Já estou preparado para a feitiçaria (traz uma pena preta na mão). Joooca! Joooca!

JOCA — Quem está gritando meu nome?

SACI — Sou eu, o excelentíssimo Saci-Pererê, às suas ordens!

JOCA — Boa tarde, meu Saci, mas não me lembro de tê-lo chamado.

SACI — Não, o senhor não me chamou, apenas eu achei que o senhor devia estar com vontade, mas com uma vontade louca de me dar sua casa. Por isso vim.

JOCA — Dar minha casa a você? Porque?

SACI — Ora, ora, seu Anão, para eu morar!

JOCA — O senhor deve estar enganado seu Saci, se eu sair desta casa, não tenho para onde ir.

SACI — Bem, isso o problema é seu. O fato é que eu gostaria que o senhor se mudasse já.

VOZES — Joca, cuidado! Cuidado!

JOCA — Que vozes são essas? Estou escutando um murmúrio esquisito.

SACI — Não é nada, senhor Joca. São as folhas no vento. Vamos, fora, já para fora! A casa é minha.

JOCA — Essa é boa. Não vou sair de jeito nenhum, porque a casa é minha.

SACI — Ha! Ha! Ha! Por causa dessa teimosia, vai ter o que merece:

Pena Preta
Feijão Bichado
Cresce Anão
Anão Marvado!

(Enquanto êle faz a feitiçaria, o Anão é substituído por um boneco idêntico, porém, maior).

SACI — Ha! Ha! Ha! Grande bruxaria essa! Meu avô inventava cada uma! Com licença, meus amigos, agora vou me retirar para meus novos aposentos. (Entra no cogumelo).

JOCA (Boneco bem maior, dando a impressão de que é muito mais alto, que bate com a cabeça nas árvores) — Meu Deus, que farei agora? Não tenho onde morar e com êste tamanho todo não acharei outro lugar. Fiquei tão grande que não posso mais entrar na minha casa.

(Vai escurecendo, enquanto entram a Formiga e o Macaco).

FORMIGA — Joca, não fique triste, nós vamos te ajudar.

MACACO — Nós faremos uma casa para você.

JOCA — Obrigado, meus amigos. Mas vocês não podem fazer nada por mim, são muito pequenos.

FORMIGA — Mas Joca, o teto de sua casa serão as folhas das árvores que estão bem altas.

MACACO — Faremos uma cama das folhas sequinhas e quentinhas, que já caíram.

FORMIGA — E ficaremos de guarda, enquanto você dormir.

JOCA — Como vocês são bons. Mas... e o escuro? Olhem só, já está ficando noite. Como é que vou iluminar esta casa?

MACACO — Não tínhamos pensado nisso, hein D. Formiga?

FORMIGA — Isso é um problema. Ah! Tenho uma idéia! Vamos chamar o Vagalume Afonso, ele é muito simpático e vai ajudar.

MACACO — Boa idéia. Vagalume Afonso! Vagalume Afonso!

VAGALUME — Pronto, aqui estou. (**Entra piscando e fica piscando durante todo tempo**). Em que posso servi-lo? Oh, Joca, como você cresceu!

JOCA — Não fui eu que cresci não, quer dizer, eu cresci... mas não cresci...

VAGALUME — Nossa, que confusão! Cresci... não cresci... Cresceu sim, não estou vesgo.

FORMIGA — Ele cresceu sim, Vagalume, mas quem fez ele crescer foi o malvado do Saci Pererê!

VAGALUME — Porque?

MACACO — Por que queria ficar com a casa do Joca.

VAGALUME — Isso não se faz!

OS DOIS — Também achamos.

VAGALUME — Precisamos dar um jeito!

OS DOIS — Também achamos!

VAGALUME — Botá-lo para fora!

OS DOIS — Também achamos!

VAGALUME — Então vamos!

OS DOIS — Vamos! **Saem animados, param de repente**).

OS TRÊS — Mas como? (**Voltam desanimados**).

VAGALUME — Precisamos pensar primeiro.

JOCA — Se a gente pudesse obrigá-lo a fazer a mágica de volta!

VAGALUME — Isso mesmo, obrigá-lo a fazer a mágica ao contrário para você diminuir de nôvo.

FORMIGA — Mas como?

VAGALUME — Já sei. Vamos roubar o cachimbo dêle. Ele não pode passar sem o cachimbo. Macaco, espia no cogumelo se ele está dormindo.

MACACO — Dorme o sono dos anjos. Mas ronca feito o diabo.

VAGALUME — Ótimo, assim não escuta nada. Você, Macaco, que é bem esperto, vai lá dentro e pega o cachimbo dêle, mas cuidado! Ouvia?

MACACO — Pode deixar, lá vou eu. (**Saci ronca e suspira. Todos saem apavorados. A cena é repetida três ou mais vezes, dependendo da platéia**).

MACACO — Consegui! Consegui! (**Sai do cogumelo com o cachimbo na mão**).

FORMIGA — Cuidado! Conseguiu mas lá vem ele.

MACACO — Toma, Joca, segura o cachimbo. (**Todos se escondem**).

SACI — Cadê meu cachimbo? Eu quero meu cachimbo. Ele está com você, seu Anão de uma figa.

JOCA — Está sim, e se você não se comportar bem eu não devolvo.

SACI (**Berrando**) — Estou muito comportado, agora me dê!

JOCA — Não precisa berrar. Eu só vou devolver o cachimbo, se você me devolver o meu tamanho.

SACI — Isto é que não!

JOCA — Então, muito bem, ganhei um cachimbo!

SACI — Não! Está bem. Vou fazer a mágica ao contrário. (**Para o público**) Vou fazer uma mágica tão forte que ele vai ficar do tamanho de uma pulga. Primeiro me dá o cachimbo!

JOCA — Primeiro me diminui.

SACI — Está bem. Ha! Ha! Ha! Ha! Esta vai ser boa! Vou diminuir o Joca. Pena preta / Feijão bichado / Some anão / Anão marvado. (**O anão some, junto com o cachimbo**). Quê meu cachimbo! Puxa, esqueci que com esta mágica tudo some. Bem, para reaver meu cachimbo, tenho que fazer êsse anão voltar ao tamanho normal. Já estou cansado dessa brincadeira, vamos lá! Pena preta / Feijão bichado / Fique como era / Anão marvado. (**O Anão volta ao tamanho normal**).

SACI — Pronto, agora me dê meu cachimbo.

JOCA — Eu dou, mas antes você vai levar uma surra. Vamos, pessoal, vamos dar-lhe uma surra.

FORMIGA — E o expulsaremos da floresta.

MACACO — Toma! Toma!

TODOS — Fora!

JOCA — Meus amigos, muito obrigado. Agora venham tomar um suco de morango na minha casa, para a gente festejar a vitória.

TODOS — Ôba! Ôba!

P A N O

(*) Esta peça pertence ao repertório do Teatro de Fantoques Fura.Bôlo, Rio — GB.

Dos Jornais

Cacilda, para dentro da noite

Jan Michalski

Muitas pessoas que têm acompanhado o teatro brasileiro, como simples espectadores, experimentam hoje uma sensação de grave perda pessoal, muito pouco comum quando se trata do desaparecimento de um ser humano que não chegamos a conhecer de perto. São raros os indivíduos que, a exemplo de Cacilda Becker, conseguem, através do simples exercício de suas atividades profissionais, infiltrar-se na íntima afetividade dos consumidores do seu trabalho. Quem teve o privilégio de assistir a alguns dos principais desempenhos de Cacilda Becker compreenderá o que quero dizer.

Assistir ao trabalho de Cacilda era uma grande experiência artística e humana. Ela era, não só uma excepcional atriz, capaz de amoldar-se à imagem exterior e à realidade psíquica do garoto de PEGA FOGO, da sofrida mulher de QUEM TEM MÊDO DE VIRGINIA WOOLF?, do vagabundo de ESPERANDO GODOT, da môça sensual de GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE, da sofisticada protagonista de ADORÁVEL JÚLIA, da idosa mãe de A LONGA JORNADA PARA DENTRO DA NOITE, da impiedosa tirana de VISITA DA VELHA SENHORA; ela era, não só uma verdadeira **estrêla**, uma protagonista nata, uma das poucas atrizes contemporâneas capaz de se transformarem num mito; ela era também uma magnífica personalidade humana, que impregnava cada uma de suas criações com a sua inconfundível sensibilidade e inteligência, e oferecia assim, a cada um dos espectadores, um pouco dessa sensibilidade e dessa inteligência, por intermédio dos personagens que interpretava. A máscara, a atitude corporal, as inflexões, o comportamento cênico, eram do personagem: uma certa qualidade do olhar, da vibração interior, da paixão humana, eram de Cacilda. E era por causa desse olhar, dessa vibração e dessa paixão que ela passava a fazer parte inte-

grante da vida das pessoas que presenciavam esse ato de entrega que era cada um dos seus desempenhos.

Mais, talvez, do que pela extraordinária riqueza de recursos, inteligência e comunicabilidade das suas interpretações, o nome de Cacilda Becker permanecerá vivo na história da nossa cultura pelo muito que ela fez, no dia-a-dia da sua carreira, pela dignificação da sua profissão. Esta mulher frágil, dotada de um talento excepcional, não usava a sua fragilidade como desculpa nem confiava no seu talento o bastante para eximir-se de uma rígida e laboriosa rotina de trabalho diário. Cada uma de suas interpretações por mais fácil que parecesse ao público por causa do brilho virtuosístico que a atriz lhe imprimia, era o fruto de uma luta tenaz contra a resistente matéria-prima na qual são esculpidos os efêmeros monumentos da arte de representar. Esta seriedade de trabalho, esta persistência e falta de autocomplacência no esforço, permitiram à humilde filha de uma modesta família de Piraçununga transformar-se na verdadeira primeira dama do nosso teatro, numa personalidade nacional, cujo desaparecimento comove hoje tôda uma ampla camada da opinião pública, camada muito maior do que seria de se esperar numa nação na qual menos de 0,5% da população tem acesso ao teatro. É que com Cacilda desaparece um símbolo de uma vitória difícil e digna, conquistada às custas de um esforço paciente e lúcido, contra a improvisação, a acomodação, o êxito barato. Símbolos como êste nos fazem muita falta, e creio que muitas pessoas que nem sequer tiveram a oportunidade de vê-la em cena compreenderam intuitivamente que ela era um desses símbolos.

Tanto quanto no palco, Cacilda Becker mostrou-se admirável na vida pública, ao exercer, em 1967/68, a presidência da Comissão Estadual de

Movimento teatral

Jacqueline Laurence

1968

A temporada teatral carioca, de 1968, foi indiscutivelmente dominada pelo talento do diretor JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA, responsável por dois espetáculos que alcançaram a maior repercussão e constituíram-se em grandes êxitos de bilheteria. Os espetáculos de que falamos foram: O REI DA VELA, de Oswald de Andrade, produção do Teatro Oficina, de São Paulo; e RODA-VIVA, de Chico Buarque de Hollanda, produção do Roberto Colossi.

O REI DA VELA lotou o Teatro João Caetano, no início do ano, durante várias semanas e acendeu as maiores polêmicas. Em seu elenco, figuravam: Renato Borghi (que ganhou com o seu desempenho o Prêmio Molière paulista de 1967), Dina Sfat, Liana Duval, Fernando Peixoto, Ety Fraser, Edgar Gurgel Aranha, Dirce Migliaccio, Renato Dobal, todos excelentes. Cenários e figurinos excepcionais de Hélio Eichbauer, coreografia de Maria Esther Stockler e música de Damiano Cozzela e Rogério Duprat. Posteriormente, O REI DA VELA foi apresentado no Festival de Nancy, na França, onde obteve grande sucesso e excelentes críticas.

Motivo de polêmicas ainda maiores, RODA-VIVA foi apresentado no Teatro Princesa Isabel na mesma época que O REI DA VELA, apaixonando o público teatral carioca, pró ou contra a encenação de José Celso Martinez Corrêa. O elenco era encabeçado por Heleno Prestes e ainda contava com: Marieta Severo, Paulo César Peréio, Flávio San Tiago, Antônio Pedro e mais um punhado de jovens atôres. Cenário e figurinos de Flávio Império. Direção musical de Carlos Castilho e coreografia de Klaus Viana.

Outro espetáculo paulista que obteve grande sucesso no Rio em 1968 foi OS FUZIS DE DONA CARRAR, de Brecht, apresentado pelos estudantes do Teatro dos Universitários de São Paulo. Contando com uma moderna e inspiradíssima direção de

Flávio Império, o espetáculo fez uma rápida e excelente carreira no Teatro Sérgio Pôrto (ex-Miguel Lemos).

Antônio Bivar encenou no Teatro Mesbla, a sua segunda peça, O COMEÇO É SEMPRE DIFÍCIL, CORDÉLIA BRASIL, VAMOS TENTAR OUTRA VEZ, com Norma Benguell e Luis Jasmin nos dois papéis principais, direção de Emilio di Biasi e cenário e figurinos de Joel de Carvalho. A peça fez excelente temporada no Mesbla, transferindo-se mais tarde para São Paulo, onde Norma Benguell haveria de ganhar o Prêmio Molière de Melhor Atriz de 1968, pelo seu notável desempenho.

Paulo Autran apresentou no Teatro Maison de France, numa rápida e muito bem sucedida temporada, O BURGUESES FIDALGO, de Molière, em tradução de Stanislaw Ponte Preta. Dirigido por Aedmar Guerra, o espetáculo havia estreiado em Curitiba, sob os auspícios do Governo do Estado do Paraná e percorreu o Brasil inteiro. Paulo Autran, que recebeu o Prêmio Molière carioca de 1968 pela sua irresistível atuação no famoso papel do Senhor Jourdain, era coadjuvado por: Margarida Rey, Maria Regina, Antônio Ganzarolli, Oscar Felipe, Isabel Ribeiro, Gracindo Júnior, Jorge Chaia, Carlos Miranda, João Vietas e outros. Cenários e figurinos de Joel de Carvalho. Coreografia de Márka Gidali. Supervisão musical de Roberto de Regina.

Espectáculo que despertou o interesse da crítica foi O APOCALIPSE OU O CAPETA EM CARUARÚ, de Aldomar Conrado, graças à excelente direção de Amir Haddad. Cenário de Joel de Carvalho e figurinos do mesmo e Colmar Diniz. Elenco: Telma Reston, Renata Sorrah, Érico de Freitas, Helena Velasco, Maria Esmeralda, Creusa de Carvalho, Maria Pompeu, Carlos Vereza, José Wilker, Rafael de Carvalho e outros. A temporada foi realizada em março no Teatro Nacional de Comédia.

No Museu de Arte Moderna, o público pôde aplaudir um autor raramente montado entre nós:

Oscar Wilde, cuja peça SALOMÉ foi encenada por Martim Gonçalves. O espetáculo fêz bastante sucesso, destacando-se as interpretações de Yolanda Cardoso, Paulo Gracindo, Labanca, Helena Inês (no papel-título) e Antero de Oliveira. Concepção cenográfica e belíssimos figurinos de Hélio Eichbaur.

Um dos textos mais interessantes apresentados nos palcos cariocas em 1968 foi sem dúvida DR. GETÚLIO, SUA VIDA E SUA GLÓRIA, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, embora tenha feito uma carreira apenas regular. Direção de José Renato. Produção do Grupo Opinião. Cenário de Fernando Pamplona. Figurinos de Arlindo Rodrigues. Com Nelson Xavier, Teresa Raquel, Emiliano Queiroz, Haroldo de Oliveira,, Aizita Nascimento e grande elenco. Teatro João Caetano e Teatro Opinião.

O PRÊÇO, de Arthur Miller, com tradução e direção de Luis de Lima, foi o espetáculo que substituiu RODA-VIVA no palco do Teatro Princesa Isabel, numa produção de Bobsy de Carvalho e Silva. Os quatro personagens eram interpretados por Maria Fernanda, Leonardo Vilar, Jardel Filho e Paulo Gracindo e o espetáculo foi muito bem recebido pelo público, que lotou o Princesa Isabel durante muitas semanas.

A COZINHA, de Arnauld Wesker, também veio de São Paulo para o Teatro Copacabana, onde fêz boa temporada. Dirigido com a habitual competência de Antunes Filho, o espetáculo apresentava um numeroso elenco em que se destacavam: Juca de Oliveira, excelente (Prêmio Molière paulista de 1968), Osvaldo Lousada, Selma Caronezzi e Cecília Carneiro. Ótimo cenário de Maria Bonomi. Tradução de Milôr Fernandes. Produção de John Herbert e Antunes Filho.

A Comunidade, grupo experimental fundado por Paulo Afonso Grisolli, Amir Haddad, João Ruy Medeiros, Luis Carlos Maciel e Tite de Lemos, apresentou o seu primeiro espetáculo: A PARÁBOLA DA MEGERA INDOMÁVEL, de Paulo Afonso Grisolli, com direção do mesmo. O espetáculo despertou o maior interesse por parte da crítica, que saudou a "explosão" das paredes do palco, a abolição da divisão entre atôres e público e todo o espírito de pesquisa que caracterizava a encenação. Cenografia de

Joel de Carvalho. Acessórios de vestuário de Marina Colasanti. Trilha sonora de Cecília Conde. Dinâmica corporal de Sandra Dieken. Com: Carmen Sylvia Murgel, Rubens Araujo, Norma Dumar, Duse Naccarati, Conceição Tavares, Cecília Figueiredo, Pedro Jorge da Cunha, Hélio Guerra, João Siqueira, Edgar Sanches, Marcelo Costa e Paulo Afonso Grisolli. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

HIPÓLITO, de Eurípides, produção do Teatro de Arte, espetáculo de vanguarda dirigido por Tite de Lemos, foi bastante bem recebido pela crítica. Com: Maria Teresa Medina no papel principal e mais: Ivan Cândido, Fernando de Almeida e Maria Francisca. Cenário e figurinos de Marcos Flaksman, de excepcional qualidade. No Teatro Nacional de Comédia.

RALÉ, de Gorki, foi a peça escolhida por Gianni Ratto para a estréia do Teatro Nôvo. Apresentada a preços populares, o espetáculo atraiu grande público estudantil. No elenco, todo constituído de jovens atôres: Ana Maria Taborda, Diana Antonaz, Ida Gauss, Susana Faini, Adamastor Camará, Fernando Resky, Geir Macedo Soares, Airton Kerensky, Ivan Seta, Luis Armando Queiroz (na melhor interpretação) e outros. Cenário de Gianni Ratto. Figurinos de Valter Bacci. Canções de Gení Marcondes.

A última estréia do ano foi a comédia de Anton Tchecov, O JARDIM DAS CEREJEIRAS, que inaugurou o Teatro Ipanema, após longos anos de luta dos seus jovens diretores: Rubens Correia e Ivan de Albuquerque. Muito elogiado, o espetáculo foi dirigido por Ivan de Albuquerque e contava com o elenco seguinte: Vanda Lacerda, Hélio Ary, Vera Gertel, Leila Ribeiro, Rubens Correia, José de Freitas, Carlos Eduardo Dolabella, Ivone Hofmann, Nil-do Parente, Susana de Moraes, Antônio Vitor, Ênio Carvalho, Ivan de Albuquerque, Adauto Novais, Antônio Miranda, Lionel Linhares e Nei Mandarino. Cenário de Marcos Flaksman. Figurinos excepcionais de Kalma Murtinho.

SÃO PAULO

Causou sensação em 1968 a encenação da peça CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS, de Arrabal, na es-

plêndida montagem do diretor argentino, radicado em Paris, VICTOR GARCIA, especialmente contratado pela empresária RUTH ESCOBAR. O espetáculo alcançou enorme sucesso e estendeu sua carreira até meados de 1969, sempre com ótima bilheteria.

BELO HORIZONTE

Na capital mineira, NUMÂNCIA, de Cervantes, adaptada e dirigida pelo diretor carioca AMIR HADDAD, foi o espetáculo mais comentado do ano. O espetáculo contou com cenário e figurinos elogiadíssimos, de Joel de Carvalho.

O TABLADO

Mereceu grandes elogios da imprensa (noômputo geral dos espetáculos apresentados na Guanabara em 1968, realizado pelo **Jornal do Brasil**, apareceu em quarto lugar, seguindo-se a OS FUZIS DE DONA TEREZA CARRAR, O REI DA VELA e O JARDIM DAS CEREJEIRAS) a nova peça de Maria Clara Machado, MARIA MINHOCA, encenada pela autora no O TABLADO. Com lindíssimos cenários e figurinos de Anna Letycia, o espetáculo apresentava um jovem elenco constituído por: Maria Lupicinia, René Braga, Roberto Filizola, Jack Philosophe e Marcus Anibal.

PRÊMIOS

Conferidos em abril de 1968, os prêmios MOLIERE de 1967 para o Rio de Janeiro foram os seguintes: Melhor Autor: Plínio Marcos, por **Dois Perdidos numa Noite Suja**; Melhor Ator: Sérgio Viotti, pelo seu desempenho em **Queridinho**, de Charles Dyer; Melhor Atriz: Tônia Carrero, pela sua comovente interpretação em **Navalha na Carne**, de Plínio Marcos; Melhor Diretor: Martim Gonçalves, por **Queridinho**; Melhor Cenógrafo e Figurinista: Hélio Eichbauer, com **Verão**, de Romain Weingarten.

A Comissão Julgadora do CONCURSO DE PEÇAS DO SERVIÇO NACIONAL DO TEATRO DE 1968, integrada por Yan Michalski, Hermilo Borba Filho, Van Jafa, José Renato, Fausto Wolff e Paulo

Afonso Grisolli, atribuiu o 1.º Prêmio a Oduvaldo Vianna Filho, pela peça PAPA HIGHIRTE. O 2.º Prêmio foi para A CONSTRUÇÃO, do autor paraibano Altimar Pimentel e o 3.º para Luis Carlos Sardo, pela sua peça SUAVE É A BOMBA.

O MUSEU DA IMAGEM E DO SOM conferiu os seus prêmios referentes ao setor teatral a MARIA CLARA MACHADO (**Golfinho de Ouro**) pelas suas peças MARIA MINHOCA e APRENDIZ DE FEITICEIRO, esta última encenada pela autora no Teatro Ipanema com grande sucesso; e a PAULO FERRAZ (**Estácio de Sá**), pela organização do TEATRO NOVO.

PRÊMIOS MOLIERE 1968

O júri do Prêmio Molière carioca atribuiu os seguintes prêmios: Melhor Autor: Maria Clara Machado, por suas peças MARIA MINHOCA e APRENDIZ DE FEITICEIRO, confirmando assim o Golfinho de Ouro que a autora já recebera do Museu de Imagem e do Som; Melhor Direção: Ivan de Albuquerque, pelo JARDIM DAS CEREJEIRAS, de Tchekov; Melhor Atriz: Gaúce Rocha, por UM UISQUE PARA O REI SAÚL, de César Vieira; Melhor Ator: Paulo Autran, pelo BURGUESES FIDALGO, de Molière; Melhor cenógrafo: Marcos Flaksman, por HIPÓLITO, de Eurípides e Melhor Figurinista: Kalma Murtinho, pelo JARDIM DAS CEREJEIRAS.

Em São Paulo, os prêmios foram atribuídos a: ANTÔNIO BIVAR, melhor autor com ABRE A JANELA...; ANTUNES FILHO, melhor diretor com A COZINHA; LILIAN LEMMERTZ, melhor atriz em O QUE É QUE NÓS VAMOS FAZER ESTA NOITE?; JUCA DE OLIVEIRA, melhor ator em A COZINHA; e LOURDES DE MORAIS, revelação em AGAMENON.

1969 — 1.º Semestre

O mês de Janeiro de 1969 foi marcado pela estreia de dois espetáculos vindos de São Paulo, **GALILEU GALILEI**, de Bertolt Brecht, pelo elenco do Teatro Oficina, e **MARTA SARÉ**, de Gianfrancesco Guarniere e Edu Lôbo, pela companhia liderada por Fernanda Montenegro.

Estreiado poucas semanas antes em São Paulo, **GALILEU GALILEI** constituiu mais um triunfo para o Teatro Oficina e realizou excelente carreira, no Teatro Maison de France, seguida de uma temporada popular no Teatro João Caetano. Para essa nova e brilhante direção de José Celso Martinez Corrêa, o Teatro Oficina havia chamado o ator Claudio Correia e Castro, que dava o papel central um desempenho de grande fôrça e densidade humana. Também no elenco: Itala Nandi, Renato Borghi (ambos com ótimas atuações), Óthon Bastos, Antônio Pedro, Flávio San Tiago, Renato Machado e Margot Baird. Cenário e figurinos de Joel de Carvalho.

Apesar de seu sucesso em São Paulo, em sua temporada carioca, **MARTA SARÉ** não conseguiu despertar grande interesse do público do Rio de Janeiro. A imprensa considerou a peça ingênua e pouco amadurecida mas elogiou o desempenho de Fernanda Montenegro. No elenco: Miriam Muniz, Graça Melo, Paulo César Pereio, Beatriz Segal, Eudóxia Acuña e outros. Cenários e figurinos de Flávio Império. Direção de Fernando Tórres.

ABRE A JANELA E DEIXE ENTRAR O AR PURO E O SOL DA MANHÃ foi o lindo título de nova peça de Antônio Bivar, apresentada em março no Teatro Gláucio Gill. Elenco: Célia Biar, Rosita Tomaz Lopes, Maria Gladys e Roberto Bonfim. Cenário e figurinos de Joel de Carvalho.

Para protagonizar **O AVARENTO**, de Molière, Pedro Veiga e Orlando Miranda, diretores do Teatro Princesa Isabel, chamaram Procópio Ferreira. E o sucesso de público alcançado pela produção veio confirmar o prestígio do veterano ator, tanto no Rio de Janeiro como durante a viagem que a companhia está realizando pelo Brasil inteiro. Direção de Henri Doublier.

Outro sucesso foi colhido por Eva Todor com **ÔLHO N'AMÉLIA (Occupetoi d'Amélie)**, de Feydeau, no Teatro Maison de France, sob a direção de Paulo Afonso Grisolli. Com: Hélio Ary, Milton Moraes, Sérgio de Oliveira, Afonso Stuart, Yvone Hoffmann, Francisco Dantas, Luis Carlos de Moraes, Suzy Arruda e outros. Ótimos cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire.

A COMÉDIA DOS ERROS, de Shakespeare, com tradução e direção de Barbara Heliodora, fez boa temporada no Teatro Gláucio Gill, depois de estreiar em Curitiba, sob a patrocínio do Govêrno do Estado do Paraná. Cenário e figurinos de Anna Letycia. Música de Geny Marcondes. Elenco: Oduvaldo Vianna Filho, Isabel Tereza, Regina Rodrigues, José de Freitas, Diana Antonaz, Érico Widal (posteriormente substituído por Luiz Armando Queiroz), Rogério Fróis, Helena Velasco, Francisca Hozanan e Newton Martins, além de Napoleão Moniz Freire no papel principal, com um engraçadíssimo desempenho.

O jovem autor **JOSÉ VICENTE** estreiou da maneira mais auspiciosa no Rio de Janeiro com uma excelente peça: **O ASSALTO**. Com direção de Fauzi Arap e produção de Gilda Grillo e Norma Benguell, o espetáculo apresentava Rubens Correia

e Ivan de Albuquerque nos dois únicos papéis da peça, ambos com atuações de primeira categoria. Cenário e figurinos de Marcos Flaksman. No Teatro Ipanema.

FALANDO DE ROSAS, de Frank D. Gilroy, em tradução de Cecil Thiré, no Teatro Copacabana com Tônia Carrero, Jardel Filho e Cecil Thiré. Direção de Fauzi Arap. Cenário de Túlio Costa e figurinos de Ninete van Vuchelen.

Estreitada em fins de junho, **A CONSTRUÇÃO**, de Altimar Pimentel, 2.º Prêmio do Concurso de Peças do SNT de 1968, produção de A Comunidade, haveria de se constituir num dos maiores sucessos de crítica e de público da temporada, firmando a posição desse grupo experimental no cenário teatral carioca e o nome do seu diretor, **AMIR HADDAD**. Concepção cenográfica e figurinos de Joel de Carvalho e Colmar Diniz. Música de Aylton Escobar. Dinâmica corporal de Nelly Laport. Elenco: Jacqueline Laurence, Carmen Sylvia Murgel, Rubens Araujo, Norma Dumar, Duse Naccarati, Conceição Tavares, Janet Chermont, Anamaria de Moraes, Marta Sattamini, Mário Jorge, Colmar Diniz, Jorge Gomes, Paulo César Oliveira, João Siqueira, Hélio Guerra, Raimundo Alberto, Marcos Batalha, Luiz Alberto Conceição e Geraldo Tôrres. No Museu de Arte Moderna.

SÃO PAULO

Em São Paulo, uma montagem de **ESPERANDO GODOT**, de Samuel Becket, ficará na história do teatro brasileiro por ter sido o último e, na opinião de todos, um dos mais extraordinários desempenhos da grande atriz **CACILDA BECKER**. Aco-

metida de mal súbito no intervalo de uma representação, Cacilda viria a falecer no dia 15 de junho, após um mês de agonia. **ESPERANDO GODOT** tinha direção de Flávio Rangel e Walmor Chagas no elenco.

Também em São Paulo, faleceu súbitamente o diretor **ALBERTO D'AVERSA**, em 21 de junho de 1969. Diretor italiano radicado no Brasil, D'Aversa foi responsável pelo sucesso de grande número de espetáculos paulistas e era professor da Escola de Arte Dramática daquela cidade.

III FESTIVAL de Teatro de Marionetes e Fantoques da GB. Realizou-se no mês de julho o III Festival de Bonecos, com a participação de grupos de titiriteiros da GB e de outros Estados. O Embaixador Donatello Grieco, que presidiu o júri, considerou de excelente o nível dos concorrentes. Classificaram-se em 1.º lugar **VIRGINIA VALLI E SEU GRUPO**, que apresentou a peça **Esse Boi é de Morte** (bumba-meu-boi), com bonecos-de-vara, fantoches e máscaras, músicas folclóricas de diversas regiões do Brasil, manipulação e interpretação por um elenco de profissionais. Em 2.º e 3.º lugares, classificaram-se, respectivamente: o Teatro Folclórico de Fantoques do Paraná e os Bonecos de Ilo e Pedro. O Teatro Carambola e o Teatro Jaboti colocaram-se em 4.º e 5.º lugares.

Faziam parte do júri: Embaixador Donatello Grieco, Jorge Gonçalves, (Serviço Nacional de Teatro), Gianni Ratto (Teatro Nôvo), Valmir Ayala, Zora Seljan e Judite Sonhisen.

Correspondência

Foi numerosa a correspondência recebida dos leitores lamentando a interrupção dos CADERNOS DE TEATRO. Queremos agradecer a todos suas palavras de simpatia, e transcrever trechos de algumas dessas cartas.

De João Pessoa; (Paraíba)

"O pesar, o desânimo e a tristeza cercou-nos com a circular anunciando o último número de CT. Servia à cultura teatral, comunicava arte dramática e fazia uma retrospectiva dos acontecimentos teatrais no Brasil e no mundo. Este é o nosso pesar... nós aqui neste recanto de terra brasileira, lamentando uma parte prometedora para nossa cultura, a qual chega ao fim. Estamos aqui torcendo para que a luta continue e o CT reassuma sua liderança..." ass.) H. Flávio, pelo Grupo FORMAÇÃO.

De Brasília:

"Com o n.º 42 dos CT, recebo a melancólica notícia de que a revista morreu. Para nós, que fazemos teatro por este Brasil afora, perdemos, com o fim dos CT, o último elo que nos ligava aos movimentos teatrais do nosso país. Estamos desolados." ass) Sylvia Orthof.

Do Rio (GB):

"Tristes recebemos a notícia da paralização de CT; um vazio imenso para os que ousam fazer teatro neste lugar, nesta hora." Assinatura ilegível.

De Piracicaba (SP):

"Tendo tomado conhecimento da precária situação econômica em que se encontra a revista CT e de sua possível paralização... nada me deixaria mais contente do que a possibilidade de ajudar (se bem que modestamente) na continuação de seu trabalho." Ass) Heloisa Cobra Silva.

De Aracaju (Sergipe)

"Espero que o Ministério da Educação e outros órgãos sejam conscientizados e não permitam que tão importante publicação extinga-se." Ass) Marta Suzana de Farias Magalhães.

De Pelotas (Rio Grande do Sul):

"Creio que daqui de Pelotas, pouco se pode fazer para que os Cadernos não saiam de circulação, mas se há algo em que podemos colaborar, pode contar conosco (a turma daqui da Escola)." Ass) Marina da Costa Laranjeira. Instituto de Educação Assis Brasil.

Publicações e textos à disposição dos leitores na secretaria d'O TABLADO

Como Fazer Teatrinho de Bonecos de M. C. M. — NCr\$ 10,00

Teatro Infantil, de Maria Clara Machado, com os seguintes textos:

**Pluft O Fantasminha, A Bruxinha que Era Boa, O Rapto das Cebo-
linhas, Chapèuzinho Vermelho e O Boi e o Burro no Caminho de Belém**
NCr\$ 6,00.

Teatro Infantil, de Maria Clara Machado, com os seguintes textos:

**A Menina e o Vento, A Gata Borracheira, Maroquinhas Frufu e
Maria Minhoca: NCr\$ 4,00.**

CADERNOS DE TEATRO n.º avulso NCr\$ 2,00.

CADERNOS DE TEATRO - assinatura anual (4 números) NCr\$ 8,00.

Qualquer dessas publicações poderá ser pedida a:

O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795, - ZC 20 - Rio de Janeiro
- GB

O pagamento poderá ser feito mediante cheque visado, em nome de
Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio, ou por Serviço de Reembólso
Postal.

Os CADERNOS DE TEATRO poderão ser encontrados nos seguintes
enderêços:

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795 — GB

LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B — GB

LIVRARIA LER, Rua México, 31-A — GB

LIVRARIA SANTA ROSA — Teatro Santa Rosa, Rua Visconde de Pi-
rajá, 22 — GB

Em São Paulo, os CADERNOS são vendidos na Livraria Teixeira,
rua Marconi, 40.

DISCO contendo a música do **Cavalinho Azul**, (M.CM) de Regi-
naldo Carvalho — é vendido na Secretaria d'O TABLADO, ao preço de
NCr\$ 2,00.

CADERNOS DE TEATRO tem publicado, a partir do n.º 14, textos para fantoches e peças em 1 ato.

Auto de Natal (Evangelho de S. Lucas), de Octavio Lins	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	14 e 31
Vamos Festejar o Natal (teatro de máscaras), Hilton Araujo	17
Os Viajantes (auto de natal para crianças), de Maria C. Machado	19
Irmão Chiquinho e o Lobo (para crianças representarem) de MCM	19
Os Mistérios da Virgem (Natal), de Gil Vicente, contendo Mofina Mendes	20
O Pastelão e a Torta, farsa medieval	23
Os Cegos, de M. Ghelderode	24
Duas Farsas Tabarínicas	25
Uma Consulta, Artur Azevedo	25
O Jôgo de S. Nicolau, Chancerel	26
O Môço Bom e Obediente, de Barr e Stevens	28
O Urso, de Chekov	29
O Vaso Suspirado, de Francisco Pereira da Silva	30
Farsa do Mancebo que Casou com Mulher Geniosa, de Casona	31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de M. C. Machado	32
O Carteiro do Rei, de Rabindranath Tagore	33
Antígona (Sófocels), adaptação de Chancerel	35
As Interperências, de M. C. Machado	36
Fiquenique no Front, de Arrabal	36
O Jôgo de Adão (medieval francês)	37
Farsa do Advogado Pathelin (farsa medieval)	37
A Cova de Salamanca, de Cervantes	38
O Pedido de Casamento, farsa de Tchekov	38
Antes da Missa, de Machado de Assis	39
O Caso do Vestido, de Carlos Drummond de Andrade	39
A História do Jardim Zoológico, de Albee	40
Viagem Feliz de Trenton a Camden, de Thornton Wilder	40
Aquêlê que Diz Sim e Aquêlê que Diz Não, de Brecht	41
O Espírito da Neve, nô japonês	42
Sumidagawa (nô), de Juro Motamasa	42
A Dama Mascarada (farsa japonêsa), Suminuri Onna	42