

49

cadernos de teatro

PORQUE TRABALHAR EM TEATRO? — Albert Camus

REGRAS DE DIREÇÃO — Jean Vilar

OS MALES DO FUMO — Anton Checov

A VIA SACRA — Henri Ghéon

DOS JORNAIS

MOVIMENTO TEATRAL (abril/junho/71)

CADERNOS DE TEATRO N.º 49

Abril - maio - junho - 1971

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo Serviço
Nacional de Teatro (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redator-chefe — VIRGINIA VALLI

Secretário — SÍLVIA FUCS

Redação — O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO
só poderão ser representados mediante autorização da
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT),
av. Almirante Barroso, 97, Guanabara.

O POUCO QUE CONHEÇO DE MORAL APRENDI NOS CAMPOS DE FUTEBOL E NO PALCO.

ALBERT CAMUS

Porque trabalho em teatro? Muitas vezes eu me fiz essa pergunta. A resposta poderá soar desanimadamente banal: simplesmente porque o teatro é um dos lugares do mundo em que me sinto feliz.

Mas essa reflexão não é tão banal assim. Hoje em dia, a felicidade é um assunto delicado. As pessoas têm mesmo a tendência de ocultar de si próprios a sua busca de felicidade, vendo-a como uma espécie de róseo *ballet*, de que devem excusar-se. Às vezes leio que homens de ação, que deram tudo a uma atividade pública, encontram refúgio ou abrigo em sua vida privada. Há um certo menosprêzo, não é — em tal noção? Menosprêzo e — um não existe sem o outro — contra-senso. Tenho observado muitos casos em que a situação é o reverso, pessoas que encontraram refúgio na vida pública a fim de fugir de suas vidas particulares.

Viver feliz hoje é como viver em pecado. Nunca se deve admiti-lo. Não diga inocentemente, sem pensar mal, "sou feliz". Imediatamente lerá a condenação em todos os lábios à sua volta: "Oh! Você é feliz, meu filho! E o que está fazendo — diga-me — pelos órfãos de tal lugar, pelos leprosos?... Não se pode dizer que *êles* sejam felizes!" Que fazer? Então, imediatamente, ficamos sombrios.

Ainda estou dolorosamente tentado a crer que, para sermos realmente úteis aos que estão na miséria, temos que ser fortes e felizes. A pessoa que considera a vida como um fardo e que afunda sob seu próprio peso, não pode ajudar ninguém. Mas aquêle que controla seus sentimentos e sua vida, pode dar efetivamente.

Conheci um homem que não gostava da mulher, e vivia desesperado com isso. Um dia êle resolveu dedicar-lhe a vida (uma supercompensação, em outras palavras). A partir daí, a vida dessa mulher, que até aí fôra suportável, tornou-se um inferno absoluto, com o ostensivo auto-sacrifício do marido. Assim é hoje em dia: as pessoas se dedicam mais àqueles seres humanos de que menos gostam.

Não admira, em tais circunstâncias, que o mundo pareça doente e que seja difícil dar-lhe um atestado de felicidade, principalmente se se trata de um escritor. Todavia atesto o meu respeito pela felicidade e pelas pessoas felizes; e nem que seja por higiene, procuro estar o mais tempo possível na esfera da minha felicidade, que é o teatro. Diferentemente de outras alegrias mais transitórias, a minha, no teatro, persiste por mais de vinte anos, e não sei o que faria sem êle. Em 1936, reorganizei um grupo defunto, na Algéria, e montamos peças de Malraux a Dostoiewski, até Êsquilo. Vinte e três anos mais tarde, no Teatro Antoine, realizei uma adaptação de *Os Possessos*, de Dostoiewski. Eu mesmo estava admirado de tão rara fidelidade — ou de tão longa intoxicação. Indagava os motivos dessa obstinada virtude, ou vício. E verifiquei que era de dois tipos: um relativo ao meu próprio temperamento, e outro relativo à própria natureza do teatro.

A primeira e menos maravilhosa razão de que me lembro, era que através do teatro eu escapava daquilo que me aborrecia em minha carreira de escritor. Primeiro, de tudo aquilo que chamo de frívolo comércio, quer seu nome seja Fernandel, Brigitte Bardot, Ali Khan ou, mais modestamente, Paul Valéry. De qualquer maneira, vocês têm seus nomes nos jornais. E assim que você tem o nome nos jornais, tudo começa. O correio o caça; os convites chovem e presume-se que devam ter uma resposta. Grande parte de seu tempo é gasto em recusá-los. Metade de sua energia humana é gasta, assim, no dizer não, de tôdas as maneiras. Não é estúpido? Claro que é. Mas êsse é o modo de se punir a nossa vaidade pela própria vaidade. Entrementes, tenho notado que todo mundo considera o trabalho teatral com medo, mesmo sendo êle uma profissão vã, e tudo que você tem a fazer é anunciar que está ensaiando. Forma-se, imediatamente, um deserto em tôrno de você. E quando você tem a idéia astuciosa, como eu faço, de ensaiar o dia todo e parte da

noite, bem, francamente, é o paraíso. A êsse respeito, o teatro é um mosteiro. O tumulto do mundo morre à sua porta; dentro de seu confinamento sagrado, por dois meses dedicada a uma única meditação, essa comunidade de monges trabalhadores, isolada do mundo, prepara o rito que será celebrado uma noite pela primeira vez.

A palavra monge surpreende? Uma imprensa sofisticada leva você a imaginar gente de teatro como animais que dormem tarde e divorciam muitas vezes? Vou decepcioná-lo, sem dúvida, se lhes disser que teatro é mais banal que isso, ou mesmo, que as pessoas nele se divorciam menos que aquêles que trabalham em têxteis, em açúcar, ou em jornalismo. É que, quando há um caso de divórcio entre gente de teatro, outras pessoas falam, naturalmente, mais dêle. Isso é compreensível. Representar é uma profissão em que o corpo conta, não por ser usado libertinamente, mas porque se é obrigado a mantê-lo em forma. Ser virtuoso é um caso de necessidade, e é talvez o único caminho para ser virtuoso.

De qualquer maneira, prefiro a companhia de gente de teatro, virtuosa ou não, à dos intelectuais, meus irmãos. Como todos sabem, os intelectuais são raramente amáveis, nunca se dão bem juntos. Há outra razão que não posso expor inteiramente. Na companhia de intelectuais sempre me sinto como se algo em mim tivesse que ser perdoado; sempre tenho a impressão que quebrei alguma das regras do clã. Êsse sentimento dispersa minha espontaneidade e, sem espontaneidade, eu me aborreço. No palco, sou espontâneo. Não penso naquilo que tenho ou não tenho de ser, e as únicas coisas que partilho com meus colaboradores são as experiências e as alegrias de um empreendimento comum. É um estado, acredito, que se chama companheirismo, e tem sido uma das grandes alegrias de minha vida. Eu o perdi no dia em que deixei um jornal que fazia-me em equipe, e encontrei-o novamente assim que voltei ao teatro.

Um escritor trabalha em solidão, é julgado solitariamente e, acima de tudo, julga a si mesmo em solidão. Isso não é certo, e não é saudável. Se êle tem uma constituição normal, chega a hora em que precisa ver outros rostos, para sentir o calor do contato humano, que explica mesmo muitos dos envoltimentos de um escritor: o casamento, a academia, os políticos. De qualquer modo êsses expedientes não arranjam nada.

Assim que perde a solidão, logo começa a sentir sua falta. Ele gostaria de ter, ao mesmo tempo, não só os chinelos como um grande amor; gostaria de ser um acadêmico, sem deixar de ser um inconformista. Acreditem-me, a carreira de um artista hoje em dia não é uma sinecura.

O teatro oferece a companhia de que preciso, junto com a pesada servidão e as limitações de que todos os homens e todos os espíritos necessitam. Na solidão, o artista reina — mas sobre o vácuo. No teatro ele não pode reinar. O que deseja depende dos outros. O diretor precisa de ator, e o ator precisa do diretor. Essa mútua dependência, quando reconhecida com humildade e bom humor apropriado a ela, forma a solidariedade da profissão e dá um corpo a esse companheirismo diário. Nêle, estamos todos ligados um ao outro sem perda de liberdade de ninguém (ou quase isso). Não é uma boa receita para a sociedade do futuro?

Mas sejamos mais diretos: os atores enganam-se tanto quanto outras espécies humanas, inclusive seu diretor, e às vezes mais, como quando você se permitiu amá-los. Mas as decepções (se o são) acontecem muitas vezes depois que passou o período de trabalho, quando retorna à sua natureza solitária. Nessa profissão, em que as pessoas não são fortes em lógica, diz-se com igual convicção que o fracasso dissolve a companhia, e assim o sucesso. Não é nada disso. O que acaba a companhia é o fim da esperança que os unia durante os ensaios. É a proximidade do objetivo (a estréia) que os manteve unidos numa ligação tão íntima. Uma reunião, um movimento são também sociedade; mas o objetivo que buscam se perde na noite do futuro. No teatro, o fruto do trabalho será colhido, para o melhor ou o pior, numa noite de antemão sabida, numa noite da qual cada dia do trabalho mais se aproxima. Homens e mulheres, individualmente, se tornam um *team* partilhando uma aventura comum, e tentando um único *goal* que nunca será melhor ou mais belo do que na noite longamente esperada, quando os dados são lançados.

As corporações dos construtores e os estúdios coletivos de pintura, durante a Renascença, devem ter sentido essa espécie de exaltação conhecida por aqueles que trabalham num grande espetáculo. Suas realizações ultrapassaram o momento da execução; o *show*,

ao contrário, é transitório — e seus participantes o amam mais porque ele morrerá um dia. Somente na minha juventude conheci isso: o mesmo forte sentido de esperança e união que acompanha os dias de treino até o dia da partida. O pouco que conheço de moral, aprendi nos campos de futebol e no palco. Eles foram minha verdadeira universidade.

O teatro também me ajuda a fugir da abstração que ameaça todo escritor. Nos meus dias de jornalista, preferia compor as páginas a trabalhar nesses quase sermões que são os chamados editoriais; como também em teatro, gosto de ver como o trabalho cria raiz na confusão dos *spotlights*, das plataformas, lonas e sarrafos. Não sei quem disse que para ser um bom diretor você tem que “conhecer o peso dos cenários com os braços”; mas esta é uma grande regra em arte. E gosto da profissão que me obriga a considerar simultaneamente a psicologia dos personagens, a colocação de uma lâmpada ou de um vaso de germânios, a textura de uma roupa, o peso e o contrapeso de um volume que deve correr sobre o palco. Quando meu amigo Mayo desenhou os cenários de *Os Possessos*, concordamos que tínhamos que começar pensando em termos de construção sólida (um quarto feio, mobília — realidade, em resumo), de maneira a erguer a produção, aos poucos até um plano mais elevado, menos preso ao tema; por fim, estilizamos o cenário. A peça surgiu numa espécie de loucura irreal, mas partiu de um local preciso, escravizado ao assunto. Não é isso a verdadeira definição da arte? Não somente realidade, nem imaginação apenas, mas imaginação tomando vôo da realidade.

Basta de motivos pessoais para a minha presença no teatro. Estas são as razões de um homem, mas tenho também os motivos de um artista — e estes últimos são mais misteriosos. Antes de tudo, acho o teatro o lugar da verdade. Para ser exato, as pessoas geralmente o chamam de um lugar de ilusão. Não creio nisso! É a sociedade, acima de tudo, que vive no meio de ilusões. Tome, por exemplo, um desses atores não profissionais, que faz figura nos círculos da moda, ou na administração ou, simplesmente, nas noites de estréia. Coloque-o no palco, sob o refletor exato; jogue quatro mil *watts* de luz sobre ele e a peça se tornará insupportável. Você o verá, em certo sentido, inteiramente nu sob a luz da verdade. Sim, o brilho do refletor é impiedoso e nenhuma tapeação poderá ocultar a verda-

deira identidade do homem ou da mulher, no palco, mesmo com o disfarce das roupas. E estou absolutamente certo de que tôdas essas pessoas que conheci muito bem na minha vida, revelar-se-iam a mim se elas se dispusessem a ensaiar e representar comigo numa peça com personagens de outra época e de outro tipo. Aquêles que amam o mistério do coração — e a verdade oculta nos seres humanos, devem vir ao teatro. É aí que sua curiosidade insaciável recebe pelo menos uma retribuição parcial. Sim, acreditem, para descobrir a verdade, ponha-o no palco.

Às vêzes me perguntam: “Como pode conciliar o teatro e a literatura em sua vida?” Para ser exato, tive muitas profissões, por necessidade ou por gosto, e desde que continuo sendo um escritor, é de presumir-se que consegui de alguma forma reconciliá-los. Sinto que no momento em que consinto em ser apenas escritor, tenho que parar de escrever. Mas com relação ao teatro, a conciliação é automática. Para mim o teatro é a mais elevada forma de literatura, e também a mais universal. Falar para todo mundo não é fácil. Sempre se arrisca a ficar ou muito abaixo ou muito acima. Há autores que desejam dirigir-se ao que há de mais estúpido no público e, acreditem, êles o conseguem muito bem. Há outros que desejam dirigir-se apenas àqueles que supõem inteligentes, e sempre erram o alvo. Quando um autor consegue dirigir-se a todo mundo com simplicidade, em vez de ser ambicioso a respeito do tema, êle está servindo à verdadeira tradição artística e consegue unir tôdas as classes e todos os espíritos na platéia, numa simples emoção ou numa simples gargalhada. Sòmente os muito grandes conseguem isso.

Perguntam-me também (com uma solicitude que me aflige): “Porque adapta textos quando podia escrever suas próprias peças?” Tenho escrito minhas próprias peças, e continuarei escrevendo outras. Quando escrevo *minhas* peças, é o escritor que está funcionando, mas de acôrdo com um largo esquema. Quando eu *adapto*, é o caso de um diretor trabalhando de acôrdo com os têrmos de seu conceito teatral. De resto, acredito no espetáculo total, concebido, inspirado e produzido pela mesma alma; escrito e dirigido pelo mesmo homem. Êsse trabalho torna possível a consecução de uma unidade de tom, estilo e ritmo, que são o essencial de um *show*, e ao qual me proponho mais livremente do que outros que não foram, como eu fui, autor,

dramaturgo e diretor. Em resumo, eu sirvo aos textos (traduções, adaptações ou o que seja) — mas quando são postos no palco, reservo-me o direito de modelá-los de acôrdo com as necessidades da direção. Colaboro comigo, em outras palavras, de modo a eliminar o atrito existente entre autor e diretor. E acho que há tão pouca degradação nesse trabalho que continuarei a fazê-lo sempre que houver oportunidade. Sentirei que faltei a meus deveres como escritor sòmente quando montar espetáculos que agradarão ao público por meios degradantes — uma espécie de produção de grande êxito que se costuma ver em Paris, e que revolta meu estômago. De certo não acho que fugi à minha carreira como escritor quando montei *Os Possessos*.

Talvez não seja possível continuar servindo ao teatro naquilo que gosto. A própria nobreza dessa exigente profissão está hoje ameaçada. A alta incessante dos custos e a burocratização das companhias profissionais estão levando o teatro, pouco a pouco, para o maior comercialismo.

Será esta uma razão para parar de lutar? Acho que não. Um espírito de arte e loucura oculta-se sob os balcões e atrás das cortinas. Êle não pode morrer, e evita que tudo se perca. Êle espera de cada um de nós. Devemos evitar que êle seja banido pelos balconistas e pelos produtores de massa. Em troca, devemos ficar firmes e salvar nosso sólido bom-humor. Para receber e para dar — não é esta a felicidade de que falei no início? E necessitamos da própria vida, forte e livre. Agora, vamos ao próximo espetáculo.

(De texto escrito para televisão, pouco antes da morte do autor, publi. in *Theatre Arts*, dez./60.)

AO DIRETOR

JEAN VILAR *

As notas que se seguem contêm uma determinada técnica de arte teatral, aquela que consiste em transpor uma obra escrita, do reino imaginário da leitura ao plano concreto da cena. Procurar nelas, algumas encurtadas de propósito, outra coisa além de "meios de representar" será inútil.

Se bem que muitas teorias tenham sido generosamente formuladas em relação a essa arte, será talvez necessário que enunciemos, para começar, alguns conselhos artesanais.

Regras de direção

I

NECESSIDADE DAS LEITURAS DE MESA

Nunca se lê demais a obra. O ator nunca a lê bastante. Crê havê-la compreendido porque percebeu mais ou menos claramente a intriga. É um erro fundamental.

Nas produções habituais, dir-se-ia que se presta pouca atenção à inteligência profissional do intérprete. Pede-se que seja um corpo, uma peça de xadrez do tabuleiro, onde o diretor dirige o jogo.

A peça lida uma vez pelo diretor, lida segunda vez na leitura de mesa, lança-se o intérprete no prato da balança. Qual o resultado?

Abandonado muito cedo às exigências plásticas, o ator entrega-se a suas reações conformistas habituais e cria arbitrária e convencionalmente sua personagem sem que sua inteligência profissional e sua sensibilidade possam adivinhar aonde serão levadas. Daí tanta mediocridade na arte de representar!

Há uma certa tendência à retórica, no escritor, quando escreve apressadamente. Quantos intérpretes e bons intérpretes, depois de vinte anos, nos sussurram com a mesma voz, usando as mesmas reações e atitu-

des, fazendo vibrar mesmo timbre de sensibilidade em personagens os mais opostos!

Dai a necessidade de numerosas leituras de mesa. No mínimo, um terço do número total dos ensaios. Texto na mão. Sentado na cadeira, corpo relaxado. A sensibilidade profunda pouco a pouco se afina no dia-pásio, quando o ator por fim compreende (ou sente) esse personagem nôvo que um dia será êle mesmo.

II

Não há personagem que não necessite de composição. Só há atôres de composição. Não existe papel que não seja de composição.

III

A composição de um personagem é um jôgo de criação que aproxima o trabalho do ator ao do artista, porque compor um personagem implica escolha, observação, procura, inspiração, contrôle.

IV

O ator busca em si e em volta de si.

A' sua volta, porque a natureza que tem sob seus olhos transmite à sua atenção, digamos mesmo à sua contemplação, os tipos mais diversos, mais marcados.

Em si, porque se por um lado o ator nunca observa bastante a vida que ferve em sua volta, por outro lado, não abandona com freqüência sua sensibilidade ao contato desta vida.

Resumindo, um ator deve poder conservar em sua memória visual um tipo de homem que chamou sua atenção, como deve saber conservar em sua memória sensível, os ferimentos recebidos, os sofrimentos morais. Deve saber fazer uso dessa memória, ou melhor, conservá-la.

V

MARCAÇÃO

Aqui, trata-se de simplificar, de despojar. Ao contrário de muitas encenações, não se trata de fazer valer o espaço, mas sim de desprezá-lo ou ignorá-lo.

Para que uma realização possua pleno poder de sugestão, não será necessário que tal cena dita de movimento seja em movimento (com passos de dança, boxe, tumulto, pretensões mais ou menos realistas ou simbolistas). É suficiente um ou dois gestos e o texto, porém, que se ajustem.

VI

Em quarenta ensaios, pelo menos quinze devem ser dedicados ao trabalho de marcação e expressão.

VII

EXPRESSÃO DOS SENTIMENTOS

O talento do ator — e do realizador — não está obrigatôriamente no domínio de seus meios, na sua multiplicidade (trata-se de um dom bem desprezível), mas sobretudo na renúncia de seu domínio, no rigorismo da escolha, no empobrecimento voluntário.

VIII

Um ator digno do nome não se impõe ao texto, mas o serve, humildemente. Que o electricista, o músico e o cenógrafo sejam mais humildes ainda que o intérprete.

IX

O PERSONAGEM E O ATOR

O texto, sàbiamente trabalhado, e os personagens sondados até seus mais distantes prolongamentos, depois de quinze ou vinte leituras de mesa, o realizador se entrega ao jôgo da marcação, dirige-se e se encontra logo às voltas com êsses monstros que são os personagens. Isto, todos os intérpretes sabem. O personagem e o ator são duas coisas distintas. Durante dias o primeiro foge do segundo com um desembaraço demoníaco. O pior é querer lutar contra êsse fantasma, forçá-lo a usar você. Se quiser que venha dócilmente integrar-lhe o corpo e a alma, esqueça-o. Nessa perseguição por osmose, na qual o personagem é a testemunha prevenida, o diretor deve ter confiança no intérprete, fazê-lo crer que reencontrou êsse personagem. Não é ingênuo afirmar que, a um dado momento da interpretação, tudo não passa de uma questão de crença. É pelo não-combate, pela certeza da vitória dêsse monstro fugidivo que o ator finalmente vence.

X

O produtor deve realizar o plano do cenógrafo. Ou, então, seria necessário um produtor-cenógrafo, braço direito do diretor e que tenha todo direito sôbre a cena. Homem de gôsto, devotado à sua função, culto. Trabalho duro.

XI

A ROUPA

No teatro, o hábito às vêzes faz o monge.

XII

DE QUE SE TRATA?

O programa exige uma análise da peça representada. O realizador da obra deve redigí-la e não desprezar êsse trabalho ingrato. A redação dessa análise impõe-lhe um conhecimento claro e rigoroso da obra em que êle trabalha.

XIII

A questão é esta: pode-se traduzir o que não se compreende?

XIV

E enfim, quantos autores são incapazes de fazer uma análise exata de suas peças, da intriga!

XV

O realizador será um artesão medíocre se não conseguir se desprender de seu trabalho nos últimos ensaios, mesmo quando êsse trabalho der a impressão de exigir dêle o maior esforço. Torna-se cego, cometendo a pior das faltas. Esquece, êsse tolo, que o teatro é um jôgo, onde a inspiração e o entusiasmo infantil têm maior razão de ser do que o suor e os acessos de cólera.

Entretanto é tão difícil saber se desprender, que não se espanta que tão poucos diretores sejam bem sucedidos.

XVI

Assim como a sensibilidade e o instinto, a perspicácia (*esprit de finesse*) é necessária ao ator na prática justa de sua arte. (Definição: ver Pascal, quando êle opõe o *esprit de finesse* ao espírito de geometria). Sem êle, a obra de arte não passa de uma orgia anárquica de expressões.

XVII

O ator não é uma máquina. Não é uma peça de xadrez, um *robot*. O diretor deve conceder-lhe *a priori* todo talento que deve possuir.

XVIII

INTERVALO

A ociosidade no artista é um trabalho e seu trabalho, um repouso". (Balzac)

XIX

O diretor às vezes se engana, quando esquece que um personagem muitas vezes só é encontrado pelo intérprete na véspera da representação.

XX

Não há uma técnica de representação, mas práticas, técnicas. Tudo é experiência pessoal. Tudo é empirismo pessoal.

XXI

Para o diretor do espetáculo cada ator é um caso novo. Isto impõe-lhe o conhecimento mais profundo de cada um de seus atôres. Conhecer sua capacidade, certo, sobretudo conhecer sua pessoa até o limite onde começa sua vida íntima. Às vezes é preciso mesmo ultrapassar êsse limite.

XXII

Em face do intérprete, a arte do diretor é uma arte de sugestão. Não se impõe, sugere. E, sobretudo, não deve ser brutal. "Alma do ator" não é uma expressão vã. É mais constante neste que no poeta. Ora, não se brutaliza um ser para possuir sua alma. A obra tem muito mais necessidade da alma do ator que de sua sensibilidade.

XXIII

DO DESPRENDIMENTO

Três referências:

1.º — Shakespeare — *Hamlet*: "Repitam êsse discurso como eu pronunciei diante de vocês, num tom fácil e natural, mas se engrossarem a voz e vociferarem, preferiria ver meus versos na bôca de um pregoeiro de rua... Não sejam muito frios, mas que sua inteligência lhes sirva de guia... etc...." e tôda a continuação dessa célebre passagem.

2.º — Molière: *O Improviso de Versailles*.

3.º — Talma Lekain: "Lekain se preservava dêste amor dos aplausos que atormenta a maioria dos atôres e que muitas vezes os perdem. Êle só desejava agradecer ao público saudável. Rejeitava todo charlatanismo do ofício e para produzir um efeito verdadeiro, não visava de maneira alguma os efeitos. Soube usar economia justa em seus movimentos e gestos: sentia os gestos e movimentos como coisa essencial na arte do ator, pois seu excesso suprime a nobreza da atitude."

XXIV

Reduzir o espetáculo à sua mais simples e difícil expressão, que é o jôgo cênico, ou mais exatamente, o jôgo dos atôres. Evitar fazer do palco um ponto de encontro, onde se reúnem tôdas as artes maiores e menores (pintura, arquitetura, eletromania, musicomania, maquinaria, etc.).

Recolocar o cenógrafo na sua função, que é resolver o problema das descobertas, dos ornatos e de realizar a construção dos elementos cênicos (móveis ou acessórios) estritamente indispensáveis ao jôgo dos atôres. Deixar ao teatro de revista e ao circo a utilização imoderada dos projetores e refletores.

Dar à parte musical o único papel, de abrir ou ligar os quadros. Não utilizá-la senão onde o texto indica formalmente a intervenção de uma música de fundo ou próxima, de uma canção ou um *divertissement* musical.

Em resumo, eliminar todos os meios de expressão que são exteriores às leis puras da cena e reduzir o espetáculo à expressão do corpo e da alma do ator.

(*La tradition théâtrale*, de Vilar)

JÔGO DRAMÁTICO

A Pêndula

1. Um vendedor está sentado num tamborete, diante de um tabuleiro de bugigangas, onde se vê uma pêndula suntuosa e ridícula. Esta pêndula é cuidada com todo carinho pelo vendedor, que a espana, lustra, muda-a de lugar para pô-la em destaque.

2. Chega o gatuno. Fica um momento a olhar as moscas, depois avista o relógio.

3. Aproxima-se. Jôgo dos dois, um analisando a pêndula de diversos ângulos e o outro virando-a de um lado para outro.

4. O Gatuno: "Quanto custa?"

5. O Vendedor: "Linda pêndula!"

6. O Gatuno: "Quanto?"

7. O Vendedor: "Magnífica!"

8. O Gatuno: "É sim. Mas quanto custa?"

9. O Vendedor: "Cinco mil."

10. O Gatuno: "Caro demais."

11. O Gatuno se afasta. O Vendedor, indignado: "Caro demais, a minha pêndula!"

12. O Gatuno volta: "O senhor não faz um abatimento?"

13. O Vendedor: "Cinco mil."

14. O Gatuno: "Será que ela ao menos anda?"

15. O Vendedor: "Se anda? Claro, olha! Escute!"

16. Ele dá corda, acerta os ponteiros, tudo com a maior solenidade. Seu jôgo deve ser acompanhado de ruídos (sonoplastia) cômicos. Depois, os dois escutam, encantados, o tique-taque do relógio.

17. O tique-taque continua alguns instantes, depois se cansa, perde o ritmo e pára. O Gatuno ri e o Vendedor fica aflitíssimo.

18. O Vendedor dá corda de nôvo. Memo jôgo.

19. O tique-taque acelera de repente e se transforma no ruído de uma metralhadora. Depois pára.

20. O Vendedor, consternado, leva a mão ao relógio, mas pára com o ruído de uma explosão. O Gatuno se afasta de nôvo.

21. O Vendedor dá voltas em tórno da pêndula: “Coitado do meu relógio! Que foi que houve?”

22. O Gatuno volta, sem dar atenção ao Vendedor e se coloca em primeiro plano em cena, voltado para a platéia. Avista ao longe um pássaro ou um avião extraordinário, cujas evoluções começa a seguir com grande interêsse.

23. O Vendedor, depois de algum tempo, percebe o Gatuno e nota sua atitude. Intrigado, levanta-se para observar também o que o outro está vendo.

24. O Gatuno aponta: “Ali, está vendo? Ali!”

25. Jôgo dos dois, um procurando fazer crer ao outro que há algo no céu, e o outro tentando ver.

26. Finalmente, o Vendedor acredita ver algo e rejubila.

27. O Gatuno deixa-o sorrateiramente, pega o relógio e foge.

28. O Vendedor continua seu jôgo, mas de repente percebe que o outro não está mais ali. Olha em volta, vê que lhe roubaram a pêndula. “Pega ladrão! Pega ladrão!”

29. Ele corre. Sai pela esquerda.

30. Em seguida, o ladrão entra pela direita e corre até a esquerda e fica, em cena correndo sem sair do lugar.

31. O Vendedor entra à direita, seguido pela multidão. Corrida de todos sem sair do lugar, com diversos incidentes: quedas, encontrões, etc.

32. O Gatuno é apanhado e desaparece no meio da multidão que o envolve.

33. O Gatuno consegue escapar, abandonando o relógio. Sai à esquerda, o povo atrás dêle.

34. O Vendedor fica só em cena e recolhe os restos da pêndula.

TÉCNICA DO ATOR

GROTOWSKI

Corpo e voz

Guarde na memória: o *corpo* deve trabalhar primeiro, depois vem a *voz*. Se você começa a fazer algo, deve estar inteiramente comprometido com o que vai fazer. Você deve dar-se cem por cento, todo o corpo, tôda a mente. Durante um ensaio, um ator tem que obter um climax no qual vai trabalhar. Ele mantém os mesmos gestos, as mesmas posturas, mas nunca alcança o mesmo climax interior. O ápice de um climax nunca pode ser repetido. Você poderá, apenas, exercitar os estágios preparatórios do processo que conduz ao ápice do climax. Um climax não pode ser alcançado sem prática. O climax em si nunca pode ser reproduzido.

Em tudo que você fizer, deve observar que não há regras fixas nem estereótipos. O essencial é que tudo deve vir de e através do corpo. Primeiro, deve haver uma reação física a tudo que nos afeta. Antes de reagir com a voz, você deve reagir com o corpo. Todavia, é melhor não pensar, mas agir, arriscar-se. Quando digo para não pensar, digo, com a cabeça. Certamente, você deve pensar, mas com o corpo, logicamente, com precisão e responsabilidade. Pense com todo o corpo, por meio de ações. Não pense no resultado e, certamente, não pense no efeito bonito a fazer. Se o resultado fôr espontâneo e orgânico, como um impulso espontâneo, finalmente, dominado, o resultado sempre será belo.

Estas minhas palavras provêm de uma experiência pessoal e de pesquisa pessoal. Todos podem achar uma expressão, a maneira sua, uma maneira estritamente pessoal de condicionar seus próprios sentimentos.

Como envelhecer

É fácil dizer-se que uma pessoa fica mais velha 20 anos em sua aparição seguinte, numa peça, mas o melhor meio de se notar a passagem do tempo é dar-lhe uma aparência de 20 anos mais velha. Essa transição depende não só de maquilagem como de músculos. A forma do rosto muda pela mesma razão que muda a forma do corpo. Os músculos alteram sua tensão, enquanto uns endurecem, outros se tornam flácidos, com o envelhecimento.

Os músculos faciais do ator devem obedecer a seu comando. E a única maneira de se conseguir isso é através de exercícios. Quando o ator sabe controlar o rosto, está apto a fazer melhor uso do material de maquilagem, que mantém o objetivo original, simular sombras, luz e compleição. O *make-up* é um instrumento que requer muita prática, se se quer usá-lo bem.

Quando se tem que efetuar mudanças rápidas de maquilagem, de uma idade para outra, isso deve ser feito nos ensaios, tentando de preferência uma mudança na aparência geral do que nos pormenores. Se a forma muda, isso significa que a postura e o movimento devem mudar.

Enchimentos também podem ajudar, quer acrescentando quer tirando-os. Se a feição se torna mais clara, os cabelos e sobrancelhas, também devem clarear. Pode-se fazer isso esfregando ligeiramente uma toalha sobre o rosto e aplicando depois um pó mais claro. Isso é um recurso rápido, quando não se tem tempo de mudar completamente de uma cena para outra. Incidentalmente, pó branco aplicado pròdigamente sobre olhos muito marcados com a pintura, é um meio de fazer vincos quando não se tem tempo para traçá-los.

As roupas também devem ser trocadas de claras para mais escuras — esta, geralmente, é a regra. Isso, quanto ao exterior.

Quanto ao interior, o ator deve *sentir-se* velho antes de querer dar a impressão convincente de ser um velho. Como quase tudo em interpretação, é o pensamento, a idéia, que mais importa. Se se concentra de maneira adequada, os músculos, automaticamente, adotam novas e apropriadas posições. Sòmente depois de obter isso, é que o ator deve pensar na caixa de maquilagem.

CABELOS

Quanto aos cabelos, em caso de envelhecimento, convém notar que cabelos postiços levam muito tempo para colocar. E se há muitas mudanças, as dificuldades aumentam. E há perigo quando se usa cabelo falso para envelhecer. Às vèzes, o ator jovem se emplastra de barba, bigodes e costeletas, e se esconde atrás dêsse disfarce. O resultado é incongruente. Crepe também deve ser representado para ter seu efeito.

Finalmente, o uso da base correta merece cuidadoso estudo. O importante é que a base a ser usada *varia* de pessoa para pessoa, conforme seu tipo de pele. O ator deve experimentar, a fim de obter uma combinação dos tons de base que dêem mais com a sua pele.

Usar muitos traços horizontais e verticais, não ajuda muito a envelhecer o rosto. Os acessórios (cabeleira, bigode e barba) ajudam, observando-se o que já foi dito.

USO DAS SOMBRAS

As sombras são usadas para acentuar as cavidades (sob os ossos das maçãs do rosto, acima das pálpebras superiores, lados do nariz, cantos da bôca e têmporas). Para as sombras mais fortes (o que significa cavidades mais profundas) usar *terra-de-siena* misturada com *chumbo*. Para as sombras mais ou menos normais, usa-se sombra *vinho* ou *violeta* misturada com *terra-de-siena*. Para sombras leves: *terra-de-siena* com base não muito escura.

RELÊVO

É importante saber que, em tôda caracterização, a cada zona escura corresponde uma clara. Onde, como e com que usá-las? Como já foi dito as partes do rosto que se quer realçar — que são as maçãs do rosto, as pálpebras (dão ilusão de olhar apagado), queixo e dorso do nariz. Devem ser aplicadas com um pincel, ou com o dedo, esbatendo-se suavemente tanto para a sombra como para o tom geral do rosto. Como as sombras, as côres de relêvo sofrem diferença de intensidade. Assim:

- a) relêvo muito forte — branco (reflete 100%)
- b) relêvo médio — misturar base n. 1 com amarelo (reflete 70%)
- c) relêvo fraco — base n. 2 (máximo de reflexo — 40%)

Tôda caracterização deve estar de acôrdo com a aparência física do ator. Isso significa que não se deve violar em excesso as proporções naturais não só do rosto, como também do corpo. Por exemplo, um nariz um tanto proeminente pode ser diminuído ligeiramente, mas não pode ser transformado num narizinho, pois pode haver uma verdadeira desproporção entre os traços.

Tôda caracterização deve estar de acôrdo com a mímica facial do ator.

O ator não deve procurar criar rugas fora dos locais indicados pela contração dos músculos faciais, a fim de evitar duplicidade.

Os postiços só devem ser usados se são realmente imprescindíveis. Uma vez usados, devem ser colocados com segurança para não caírem em cena.

A caracterização não poderá ser uma máscara que interfira ou prejudique a expressão do ator, como também não precisa ser naturalista.

Ao caracterizar-se, o ator não deve esquecer certos princípios: simplicidade (evitando pormenores insignificantes), convicção, (tendo em vista a distância existente entre o palco e a platéia); não deve entrar em cena sem caracterização, por causa da iluminação artificial. Ao caracterizar-se, deve considerar a intensidade da iluminação. Se a luz fôr forte e clara, restringe-se o uso das bases, usando-se mais sombras. Se fôr escura, usa-se mais base e o mínimo de sombras.

Tendo já feito o *claro-escuro*, das sombras e relêvo, pega-se um lápis dermatográfico marrom e, contraindo os músculos faciais, traçam-se de leve as rugas, esbatendo-se bem. Com um pincel fino e com a base branca, fazem-se os contrastes junto às rugas (sempre o claro-escuro e sempre esbatendo). Finalmente, com *vermelho*, traça-se uma linha junto aos cílios inferiores (para dar impressão de olhos cansados) e passa-se um pouco de base 2 nos lábios (Lábios corados significam mocidade). Fixa-se esta *velhice* com pó-delarroz *oliva* ou *raquel-escuro*.

TEXTO PARA ESTUDO

Galileu Galilei

BRECHT

1633-1642. GALILEU GALILEI vive numa casa de campo nos arredores de Florença, prisioneiro da Inquisição até a morte.

Uma grande sala, com mesa, cadeira de couro e globo terrestre. Galileu, agora velho e quase cego, experimenta cuidadosamente um trabalho. Na antecâmara, há um monge de guarda à porta. O monge abre, entra um campônio, trazendo um pato depenado. Virginia sai da cozinha. Ela está, agora, com quarenta anos.

O CAMPÔNIO — Tenho ordem de entregar-lhe isso.

VIRGINIA — Da parte de quem? Não encomendei nenhum pato.

O CAMPÔNIO — Tenho ordem de dizer: de alguém que está de passagem.

Ele sai. Virginia olha a ave com espanto. O monge toma-lhe das mãos e examina-a com desconfiança. Tranquilizado, ele a devolve e ela a leva, pelo pescoço, até Galileu, na sala grande.

VIRGINIA — Alguém de passagem mandou-lhe um presente.

GALILEU — Que é?

VIRGINIA — Não está vendo?

GALILEU — Não. (*Vai até ela*) Um pato. Tem algum nome?

VIRGINIA — Não.

GALILEU, *tirando-lhe a ave das mãos* — Está pesado. Acho que posso comer um pedaço. Prepare-o com timo e batatas.

VIRGINIA — Você não deve estar com fome; acaba de sair da mesa. E que que há com seus olhos? Você podia vê-lo de lá da mesa.

GALILEU — Você está na sombra.

VIRGINIA — Não estou na sombra. (*Sai com o pato*).

VIRGINIA, *ao monge* — É preciso chamar o oculista. O pai não conseguiu enxergar o pato da mesa onde estava.

O MONGE — Antes é preciso autorização de Monsenhor Carpula. Ele continua escrevendo com sua própria mão?

VIRGINIA — Não. Ele me ditou o livro, como o senhor sabe. O senhor tem as páginas 131 e 132. São as últimas.

O MONGE — É uma velha raposa.

VIRGINIA — Ele não faz nada que não seja permitido. Está de fato arrependido. Eu o vigio. (*Dá-lhe o pato*) Diga na cozinha para assar o fígado com uma batata e cebola. (*Volta à sala grande*) E agora, pensemos em nossos olhos. Deixemos isso depressa e ditemos mais um pouco de nossa carta semanal para o arcebispo.

GALILEU — Não me sinto muito bem. Leia-me um pouco de Horácio.

VIRGINIA — Na semana passada, Monsenhor Carpula, a quem devemos tanto, me disse que o arcebispo sempre lhe indagava o que você pensa do questionário e das citações que ele lhe envia.

Ela prepara-se para escrever sob ditado.

GALILEU — Onde fiquei?

VIRGINIA — Parágrafo quatro: No que concerne à tomada de posição da Santa Igreja quando aos tumultos no arsenal de Gênova, manifesto meu inteiro acôrdo com as disposições tomadas pelo cardinal Spoletto contra os cordoeiros venezianos amotinados...

GALILEU — Sim. (*Ditando*) ...expresso meu inteiro acôrdo com o cardeal Spoletto contra os cordoeiros amotinados, visto como é preferível distribuir uma boa sopa fortificante em nome da caridade cristã do que aumentar o salário para as cordas de sinos. Por que é preferível fortificar a sua fé do que a sua cupidez. São

Paulo diz: um benefício nunca se perde. Está bem assim,

VIRGINIA — Está perfeito, pai.

GALILEU — Você não acha que se poderia vislumbrar aí uma ponta de ironia?

VIRGINIA — Não, o arcebispo ficará felicíssimo. Ele é tão prático.

GALILEU — Confio no seu julgamento, filha. Que vem em seguida?

VIRGINIA — Uma admirável parábola: “Quando estou fraco, aí, então, é que estou forte.”

GALILEU — Sem comentário.

VIRGINIA — Por que não?

GALILEU — A continuação.

VIRGINIA — “Sobre o que se deve compreender de que a adoração do Cristo é infinitamente preferível ao conhecimento”, Paulo aos Efesianos, III/1/19.

GALILEU — Agradeço particularmente a Vossa Eminência a magnífica citação da Carta aos Efesianos. Sob o efeito desse impulso, achei ainda o que se segue na nossa inimitável Imitação. (*Cita de cor*) “Aquêle que escuta a palavra eterna, livra-se de muitos problemas.” Se posso me permitir aproveitar esta ocasião para falar de questões pessoais, lembrarei que persistem em me censurar ter eu outrotra composto um livro sobre os corpos celestes na língua flamenga. Minha intenção não era propor ou aprovar que se escrevem livros sobre assuntos bem mais importantes, como, por exemplo, a teologia, no jargão dos vendedores de macarrão. O argumento para o serviço divino em latim, a saber que graças à universalidade dessa língua, todos os povos compreendem a Santa Missa da mesma maneira, não me parece muito feliz, porque poderia ser objetado pelos pândegos nunca faltos de argumentos, que, assim, nenhum povo compreende o texto — mas renuncio de boa vontade à integibilidade para o comum das coisas sagradas. O latim de igreja, que defende a verdade eterna da Igreja contra a curiosidade dos

ignorantes, suscita muita confiança quando é pronunciado pelos padres saídos das classes inferiores com o sotaque do dialeto local. Não, risque.

VIRGINIA — Tudo?

GALILEU — Tudo que se segue aos vendedores de macarrão.

Batem à porta. Virginia vai à antecâmara. O monge abre a Andréa Sarti. Este é, agora, um homem em plena maturidade.

ANDREA — Boa noite. Estou saindo da Itália para ir trabalhar em ciências na Holanda. E pediram-me que o visitasse de passagem para poder levar notícias dele...

VIRGINIA — Não sei se consentirá em recebê-lo. Você nunca veio aqui.

ANDREA — Pergunte-lhe.

Galileu reconheceu a voz. Não se mexe da cadeira. Virginia entra.

GALILEU — É Andrea?

VIRGINIA — Sim.

GALILEU, *após uma pausa* — Manda entrar.

Virginia introduz Andrea

GALILEU — Deixe-me só com êle, Virginia.

VIRGINIA — Quero ouvir o que êle conta.

Ela se senta.

ANDREA — Como vai?

GALILEU — Sente-se. Que está fazendo? Fale-me de seu trabalho. Ouvi dizer que se trata de hidráulica.

ANDREA — Fabricius de Amsterdão incumbiu-me de indagar de sua saúde.

Um silêncio.

GALILEU — Estou passando bem.

ANDREA — Estou feliz de poder informar que você está bem.

GALILEU — Fabricius gostará de saber disso. E pode informar-lhe que vivo num agradável conforto. Graças à sinceridade de meu arrependimento, consegui obter a simpatia de meus superiores a ponto de estar autorizado a prosseguir com minhas pesquisas científicas, num perímetro reduzido, sob o contróle eclesiástico.

ANDREA — De fato, temos ouvido dizer que a Igreja estava satisfeita com o senhor. Sua completa submissão surtiu efeito. É certo, e seus superiores constata-

riam com prazer que, na Itália, nenhuma obra contendo idéias novas não foi mais publicada depois da sua submissão.

GALILEU, *com esforço* — Infelizmente, há países que se furtam à tutela da Igreja. Temo que essas teorias condenadas não continuem, lá fora, pelo menos, a se desenvolverem.

ANDREA — Lá fora, a sua retratação causou um feliz contragolpe para a igreja.

GALILEU — É? (*Silêncio*) Nenhuma notícia de Descartes em Paris?

ANDREA — Sim. Ao saber de sua retratação, êle meteu na gaveta o seu "Tratado da Natureza da Luz".

Longa pausa.

GALILEU — Preocupo-me com alguns amigos cientistas aos quais conduzi para o caminho do erro. Souberam da minha retratação?

ANDREA — Para poder trabalhar as ciências, projeto ir para a Holanda. Não se permite ao boi o que Zeus não se permite.

GALILEU — Compreendo.

ANDREA — Federzoni trabalha de nôvo com lentes, não sei em que loja de Milão.

GALILEU, *friamente* — Êle não conhece o latim.

Silêncio.

ANDREA — Fulgêncio, nosso freizinho, renunciou à pesquisa. Êle voltou ao seio da Igreja.

GALILEU — Sim.

Silêncio.

GALILEU — Meus superiores esperam que eu recupere novamente a saúde da alma. Faço maiores progressos do que se podia esperar.

ANDREA — Oh!

VIRGINIA — Deus seja louvado!

GALILEU, *bruscamente* — Vá ver o pato. Virginia.

Virginia sai com raiva. Ao passar, diz uma palavra ao monge.

O MONGE — Êsse homem não me agrada.

VIRGINIA — É inofensivo. Foi seu aluno e, por consequente, agora é seu inimigo. (*Saindo*) Recebemos queijo.

O monge acompanha-a.

ANDREA — Viajarei tôda a noite para poder passar a fronteira amanhã de manhã. Posso retirar-me?

GALILEU — Não sei por que veio, Sarti. Para me perturbar? Vivo com prudência e penso prudentemente, depois que estou aqui. De resto, tenho minhas recaídas.

ANDREA — Prefiro não perturbá-lo, Galileu.

GALILEU — Barberini chamava isso de sarna. E êle próprio não estava livre dela. Tenho escrito sempre.

ANDREA — O quê?

GALILEU — Terminei os "Discorsi".

ANDREA — Os "Colóquios" relativos às duas ciências? Aqui?

GALILEU — Oh, dão-me tinta e papel. Meus superiores não são imbecis. Êles sabem que um vício arraigado não pode ser extirpado da noite para o dia. Êles apenas me protegem das consequências funestas tomando-me o que escrevo e colocando sob chave página por página.

ANDREA — Oh, Deus!

GALILEU — Que é que disse?

ANDREA — Deixam que labore o mar. Dão-lhe tinta e papel a fim de acalmá-lo! Como pode escrever, então, com êste pensamento diante dos olhos?

GALILEU — Oh, sou escravo de meus hábitos.

ANDREA — Os "Discorsi" em sua mãos! E Amsterdão, Londres e Paris loucos por êles!

GALILEU — Daqui, posso ouvir Fabricius gemer e penitenciar-se por sua libra de carne, êle que vive em segurança.

ANDREA — Duas ciências novas que são como perdidas.

GALILEU — Êle e alguns outros ficarão sem dúvida muito abalados ao saberem que coloquei em jôgo os últimos miseráveis restos de minha tranquilidade para fazer uma cópia, às minhas costas, se digo assim, utilizando a mais minúscula onça de luz das noites claras durante seis meses. Minha vaidade me impediu até agora de destruí-la. "Se teu ôlho scandaliza, arranca-o", disse alguém que conhecia mais do que eu o conforto. Concordo que seria o cúmulo da loucura deixá-la sair de minhas mãos. Mas como não consegui me manter completamente afastado do trabalho científico, você também pode tê-la. Está no mapa-mundi. Caso pense em levá-la para a Holanda, você assumirá a inteira responsabilidade. Você a teria comprado de alguém que teria tido acesso ao original no Santo Offício.

Andrea se aproxima do globo terrestre e retira a cópia.

ANDREA — Os “Discorsi!”

GALILEU — Tinha que usar o meu tempo de alguma maneira.

ANDREA — Eis o que vai fundar a nova física.

GALILEU — Esconde-a sob a roupa.

ANDREA — E nós que pensávamos que você havia desertado! Eu era o mais enfurecido contra você.

GALILEU — Evidente. Eu ensinei-lhe a ciência, e neguei a verdade.

ANDREA — Isso muda tudo.

GALILEU — Sim?

ANDREA — Você ocultava a verdade diante do inimigo. Mas, no plano da ética, estava séculos à nossa frente.

GALILEU — Explique-me isso, Andrea.

ANDREA — Com o homem da rua, nós dizíamos: ele morrerá mas não se retratará nunca. Você disse: Eu me retratei, mas viverei. Suas mãos estão sujas, dizíamos. Você disse: Antes ter as mãos sujas do que vazias.

GALILEU — Antes sujas do que vazias. Isso é realista. Isso soa como eu. Ciência nova, ética nova.

ANDREA — E eu devia sabê-lo antes dos outros. Eu tinha doze anos quando o vi vender, no Senado de Veneza, a luneta inventada por outro. E vi você tirar dêsse instrumento um proveito imortal. Seus amigos duvidavam quando você se inclinava diante dessa criança em Florença: a ciência conquistou o público. Você sempre zombava dos heróis. “As pessoas que sofrem me aborrecem”, você dizia. “A infelicidade provém de cálculos mal feitos”. E, “tendo em vista os obstáculos, pode ser que a distância mais curta entre dois pontos seja curva.”

GALILEU — Eu me lembro.

ANDREA — Assim, quando eu o vi em 33 se retratar e renegar uma tese popular do seu sistema, deveria saber que você recuava unicamente diante de celeuma política sem esperança, para assegurar a continuação da verdadeira finalidade da Ciência.

GALILEU — Que é?

ANDREA — O estudo das propriedades do movimento, pai das máquinas que, sôzinhas, tornarão a terra tão habitável que se poderá descartar do céu.

GALILEU — Aha.

ANDREA — Você ganhou o tempo necessário à criação de uma obra científica, que só você poderia escrever. Tivesse você, por uma gloriola, terminado a vida numa fogueira, seriam os outros os vencedores.

GALILEU — Eles são os vencedores. Não existe nenhuma obra científica que um único homem possa escrever.

ANDREA — Por que então se retratou?

GALILEU — Eu me retratei porque temia o sofrimento físico.

ANDREA — Não!

GALILEU — Eles me mostraram os instrumentos.

ANDREA — Então não foi plano?

GALILEU — Não houve plano.

Silêncio.

ANDREA, *alto* — A ciência só conhece um mandamento: a contribuição científica.

GALILEU — E foi ela que eu entreguei. Gosta de peixe? Temos peixe. O que fede não é meu peixe, sou eu. Estou liquidado: você é o comprador. Ó o irresistível aspecto do livro, da mercadoria santificada! A gente fica com água na bôca e, de repente, vêm as pragas. A grande Babiloniana, essa fera assassina, rubra, abre as pernas e tudo se transforma. Santificada seja nossa sociedade de mercadores, de Pôncio Pilatos e dos apavorados diante da morte!

ANDREA — O mêdo da morte é humano. As fraquezas humanas nada têm a ver com a ciência.

GALILEU — Não? Mesmo na minha atual posição, caro Sarti, sinto-me capaz de dar-lhe algumas indicações sobre o que tem relação com a ciência, à qual você se dedicou.

Virginia entra com um prato.

GALILEU — Nas minhas horas livres, e eu tenho muitas, examinei meu caso sob todos os aspectos e refleti sobre a maneira pela qual o mundo dos sábios, entre os quais eu me conto, o julgaria. Um vendedor de panos, éle próprio, mesmo convicto de estar comprando barato e revendendo caro, deve ainda poder lutar para que o mercado de tecidos possa continuar sem embaraços. A continuação da pesquisa científica, parece-mhe, sob êste ponto de vista, que exige uma coragem excepcional. Ela comercia com o saber adquirido graças à dúvida. Criando o sa-

ber sobretudo para todos, ela tende a fazer de todos, cétricos. Ora, a maioria da população é mantida pelos príncipes, por seus proprietários imobiliários, seu clero, numa névoa nacarada de superstições e de tradições escritas, que oculta as maquinações dessa gente. A miséria das massas é velha como a montanha: do alto das cátedras, proclamam-na indestrutível, como a montanha. Nossa nova arte da dúvida encantava o grande público. Ele nos arrancou o telescópio das mãos para dirigi-lo sobre aqueles que o martirizam. Êsses homens egoístas e violentos, que aproveitaram avidamente dos frutos da ciência, sentiam também o frio olhar da ciência pôsto sobre uma miséria velha de milhares de anos, se bem que artificial, e que poderia, visivelmente, ser suprimida, desde que se os suprimam também. Eles nos atacam com suas ameaças e sua corrupção, de modo irresistível para as almas fracas. Mas poderemos nos recusar às massas e continuarmos homens de ciência? Os movimentos dos astros tornaram-se mais claros: os movimentos dos senhores permanecem ainda imprescrutáveis para a massa de seus súditos. A batalha por uma mensuração do céu foi ganha pela dúvida. A batalha pelo pão da mãe de família romana deve ser sempre perdida pela fé? A ciência deve ocupar-se das duas batalhas. Uma humanidade perdida no nevoeiro nacarado há milhares de anos, sem saber desenvolver plenamente suas próprias forças não será capaz de desenvolver as forças da natureza que você descobre. Por quem você trabalha? Acho que a única finalidade da ciência consiste nisso: aliviar a fadiga da existência humana. Se homens de ciência intimidados por egoístas detentores do poder, contentam-se em acumular uma quantidade de saber pelo prazer do saber, a ciência não será mais que uma pobre coisa enferma. Suas novas máquinas não servirão a não ser para novas torturas. Com o tempo, você poderá descobrir tudo que há a descobrir e, contudo, seu progresso o afastará cada vez mais da humanidade. O abismo entre ela e você pode se tornar tal um dia que ao seu grito de alegria diante de uma nova descoberta responderia um grito de horror universal. O homem de ciência que eu era tinha uma espiritualidade única. Em meu tempo, a astronomia alcançava um lugar no

mercado. Nessas circunstâncias particulares, a resistência de um homem teria provocado profundos transtornos. Tivesse eu resistido, os naturalistas teriam podido desenvolver algo como o juramento hipocrático dos médicos, o voto de consagrar sua ciência exclusivamente ao bem da humanidade. No estado atual das coisas, o melhor que se pode desejar é uma raça de anões inventivos que se alugam para qualquer trabalho. E ainda por cima, adquire a certeza, Sarti, de que, em momento algum, nenhum perigo verdadeiro me ameaçava. Durante alguns anos fui tão forte quanto as autoridades. E entreguei meu saber aos poderosos para que dêle se servissem, ou não se servissem, para que se servissem mal, unicamente de acordo com o que servia a seus fins. Eu trai minha profissão. Um homem que faz o que fiz não pode mais ser tolerado no seio dos homens de ciência.

Virginia, que esteve de pé um momento coloca o prato sobre a mesa.

VIRGINIA — Mas você foi admitido nas fileiras dos crentes.

GALILEU — Justo e verdadeiro. É hora de jantar.

ANDREA estende-lhe a mão. Galileu a olha sem tomá-la.

GALILEU — Agora, você também é professor. Você pode permitir-se apertar uma mão como a minha? (*Vai até a mesa*) Alguém de passagem enviou-me um pato. A comida é meu prazer.

ANDREA — Você não acredita mais que uma nova era se anuncia?

GALILEU — Sim. Cuidado consigo.

ANDREA, *sem coragem de partir* — Com relação ao julgamento feito sobre o autor de que falamos, não sei que responder. Não posso crer que sua análise cruel seja a última palavra.

GALILEU — Graças.

Começa a comer.

VIRGINIA, *acompanhando Andrea* — Não gostamos mais desses visitantes do passado. Eles o enervam muito.

Andrea vai-se. Virginia volta.

GALILEU — Você tem idéia de quem mandou?

VIRGINIA — Não Andrea.

GALILEU — Talvez. Como está a noite?

VIRGINIA, *à janela* — Clara.



O QUE VAMOS REPRESENTAR:

A Via Sacra

HENRI GHÉON

Tradução de D. MARCOS BARBOSA

Personagens:

O CRONISTA — C
2 HOMENS — 1H e 2H
2 MULHERES — 2H e 1M

Dados os sinais, o CRONISTA entra pelo meio da cortina e vai colocar-se lentamente no primeiro plano esquerdo do procênio, em A; abre-se a cortina. Os quatro peregrinos, de face para o público, estão imóveis no primeiro plano esquerdo da cena: 1H, 1M, 2M, 2H. Um instante de silêncio. Canto, nos bastidores, do Gradual da Quinta-feira Santa "Christus factus est", durante o qual os peregrinos descem ao procênio, processionalmente. 1H se acha então mais à direita e, da esquerda para a direita, 1M, 2M e 2H. Termina o canto. A ação principia.

PRIMEIRA ESTAÇÃO

C, imóvel em A, onde permanece durante toda a ação —

Deus é levado a juízo;
Justo, pagará por mim.
Morte de cruz! É preciso
Que na cruz ache o seu fim.

(Pausa)

1H — *face para o público, compassadamente* — De Anás a Caifás.

1M — De Caifás a Pilatos.
2M — De Pilatos a Herodes.
2H — E de Herodes de nôvo a Pilatos.
1H — Arrastado.
1M — Insultado.
2M — Manchado.
2H — Batido.

1H destaca-se do grupo, dá um passo para o centro e volta-se para os outros três, sempre imóveis: é Pilatos.

1H — Não é bastante? pergunta Pilatos antes de lavar as mãos. Que quereis mais ainda?

1M, 2M, 2H, *sempre imóveis* — Que êle morra!

1H — Mas que fêz êle? Por que?

1M — Curou o cego de nascença.

2M — Perdoou Madalena.

2H — Ressuscitou a Lázaro.

1H — E é um crime vencer a morte.

1M, 2M, 2H, *sempre imóveis, frente para o público* — Seja crucificado.

Pausa.

1H, *dirigindo-se ao público* — Não há ninguém que o defenda? Seus discípulos? Seus amigos?

1M, 2M, 2H, *como acima, em voz mais surda* — Nenhum.

1M — Nem Tiago.

2M — Nem Filipe.

2H — Nem Pedro.

1H, *baixando a cabeça. O cristão medita* — Nem mesmo Pedro. Êle o negou três vêzes.

Pausa.

1M — Ontem, dava-lhe a carne como comida.

2M — Ontem, dava-lhe o sangue como bebida.

1H — Os mais ardorosos, os mais fiéis dormiram no Jardim das Oliveiras. Tinham já esquecido.

Silêncio

2H, *um passo à frente, voltando-se para 1H* — E João?

2M, *voltada para 1H* — João?

1M, *voltada para 1H* — João?

1H, *num gesto doloroso, voltando para o fundo e estendendo os braços nessa direção* — Vejo-o, pobre coitado, seguindo a grande custo o amado mestre, até Anás, até Caifás, até Pilatos, até Herodes... Mas não pensa em dizer: Que me preguem na cruz com o meu Senhor! (Longa pausa; bruscamente, aos outros) Porque deve o justo morrer? Justamente porque é justo. E nós, nós não o somos.

1M, 2M, 2H, *baixando a cabeça e repetindo dolorosamente* — Nós não o somos.

1H, dando um pesado e bem marcado passo com o pé direito, para a direita, permanecendo de perfil — Deus é levado a juízo.

1M, como 1H atrás dêle — Justo, pagará por mim.

2M, *ídem* — Morte de cruz, é preciso!

2H, *ídem* — Que na cruz ache o seu fim.

SEGUNDA ESTAÇÃO

C — Nossos pecados, escombros!
Não vêdes que vai tombar?
Tomou todos sôbre os ombros.
Vão-lhe todos arrancar.

Pausa. Recitada a quadra, os quatro peregrinos dão juntos um passo lento com o pé esquerdo, depois um outro com o pé direito e, de repente, como que curvados sob um pêso imenso, falam, imóveis, com dura intensidade.

1H — A carga o tornou imóvel.

2H — A cruz lhe mordeu o ombro.

1M — Escolheram a madeira mais pesada.

2M — Escolheram a madeira mais pesada.

2H — E êle ainda pôs em cima o perjúrio de Adão.

1M — O fratricídio de Caim.

2M — O adultério do Rei-profeta.

1H, sempre imóvel e curvado — Pôs em cima todos os perjúrios, todos os assassínios, todos os adultérios dos homens, cuja vaga sobe desde a origem do mundo e irá quebrar-se um dia na montanha do Julgamento.

Grande pausa

1M, 2M, 2H, — *erguendo-se lentamente* — Os nossos também?

1H, *voltando-se devagar para os três* — Todos os nossos. Ainda que tivéssemos batido uma só vez.

2H — Sôbre êle está a nossa violência.

1H, *pausadamente* — Ainda que tivéssemos enganado uma só vez.

1M — Sôbre êle está a nossa traição.

1H — Ainda que tivéssemos odiado uma só vez.

2M — Carrega sôbre si o nosso ódio.

1H — Somos nós que lhe pesamos na cruz.

1M, 2M, 2H — Somos nós.

1H, dolorosamente curvado sôbre si mesmo, como quem toma impulso durante estas réplicas para lançar as duas últimas frases, dando um passo decidido para a direita.

1H — Pesamos sôbre êle com tôda nossa fôrça, e lhe gritamos: Para diante!

As duas mulheres recuam para o fundo, num passo medroso. 2H, passando diante delas, num passo decidido, em direção a 1H — Para diante!

1H, *nôvo passo para a direita* — Para diante!

2H, *nôvo passo* — Para diante!

1M, 2M, *em seu lugar, ao centro* — Parai! Por piedade, parai!

1H, *voltando-se para as duas mulheres, num tom quase brutal* — Não! É preciso que êle nos leve até o fim. O amor o quer.

Silêncio prolongado.

1M, *no mesmo lugar, como os outros peregrinos, durante as réplicas seguintes, que vão dolorosamente decrescendo até* "Pobre humanidade!"

1M — Como o boi sob o agulhão.

2M — Sob o chicote, como o escravo.

1M — Suando.

2M — Ofegando.

1M — Penando.

2M — Silencioso.

1M — Até cair.

2M — Até cair.

1M — Pobre cordeiro.

2M — Pobre humanidade.

1H, *no mesmo lugar, em voz baixa, como os outros* — Nossos pecados, escombros!

2H — Não vêdes que vai tombar?

1M — Tomou todos sôbre os ombros.

2M — Vão-lhe todos arrancar!

TERCEIRA ESTAÇÃO

C — Cai. Meu orgulho lhe corte
Dos joelhos o vigor.
Que os meus se gastem à porta,
À porta do seu amor.

Do procênio, 1H sobe para a direita, na cena. Parece puxar por uma corda o Cristo, que o segue, e para o qual está voltado, subindo de costas. 2H

faz o mesmo, acompanhando-o na ascensão. As duas mulheres, imóveis e aflitas, seguem com os olhares esse jôgo mudo: o Cristo invisível entre os dois homens e as duas mulheres, deve ser assim sugerido aos espectadores. Depois de um curto tempo, num gesto brusco, os dois homens parecem soltar a corda; o Cristo cai. As duas mulheres, em seu lugar, também de joelhos, voltadas para o ponto da queda.

1M — Senhor!

2M — Senhor!

1M — Os dois joelhos!

2M — A mão!

1M — Quem o empurrou?

2H — Tropeçou numa pedra.

2M — Não a podiam afastar do seu caminho?

1H — Alguém a pôs.

1M, 2M, 2H — Quem a pôs?

Aqui, uma longa, muito longa pausa. Carrascos e mulheres dão lugar a quatro cristãos comovidos. Muito lentamente, 1H dá um passo para a esquerda e, de frente para o público, como se estivesse acima do lugar em que Cristo caiu, como se se inclinasse sobre o mesmo, dobra os joelhos, batendo o peito, a voz molhada de lágrimas.

1H — Perdoai-me, Senhor. (*Ajoelha-se*) Se eu não tivesse caminhado de cabeça erguida, repleto da minha ciência e suficiência, da minha satisfação e da minha vaidade, de olhos postos em mim, criatura admirável, igual ao seu criador, desgostoso da minha condição, ciumento da dos outros, eu teria visto esta pedra, teria aprendido a conhecer e a experimentar que eu não sou mais que ela! Um bocado de vossa terra, tirado por vós de sua inerte obscuridade, e que voltará um dia ao pó que foi. Perdoai-me, Senhor.

1M, 2M, 2H — Perdoai-nos. (*Ajoelham-se também*).

1H — Quando vier o tempo de vossas núpcias, estaremos às portas como os maus servidores.

1M — E como as virgens loucas, que por causa de seus encantos julgaram indigno delas preparar as luzes da festa.

As últimas réplicas vão decrescendo.

2H — Sobre os joelhos, assim.

2M — Reduzido à altura das feras.

1M — Acorrentado à nossa miséria.

1H — Mascando a terra de onde saímos. (*Pausa. Baixo, sem mover-se*) Ele cai!

1M — Meu orgulho lhe corta, dos joelhos o vigor.

2H — Os meus se gastarão à porta.

2M — À porta do meu amor.

Levantam-se lentamente. Lenta, prossegue a caminhada. 1H dá três passos para a esquerda. 2H, afastando-se, deixa passar as duas mulheres. Fica 1H ao centro da cena e, um pouco mais à direita, 1M, 2M e 2H.

QUARTA ESTAÇÃO

C — Outra dor à dor se junta,

E à Mãe e ao filho devoram.

Dá-lhe teu pranto, defunta,

Que os nossos olhos não choram!

Pausa. 1H dá um passo para a esquerda e pára na direção do bastidor esquerdo. Ele viu a Virgem Maria. Ele a indica aos outros, que lhe respondem em voz medrosa e aflita.

1H — Ela está aqui!

1M, 2M, 2H — Ela!

1H — É ela que avança, sustentada pelas santas mulheres e perdendo a vida a cada passo.

1M — Como está pálida!

2M — Seus olhos são devorados pelas lágrimas.

1M — Treme-lhe a bôca.

2M — Pende-lhe a cabeça.

1M — Não tem fôrça sequer para estender os braços!

2H, *faz um movimento para a direita: um gesto das mulheres o detem* — Afastai-vos, carrascos! Que ela o veja!

1M — Não, escondi-o! Seu coração não resiste.

2M — Escondi-o.

1M — Escondi-o.

2M — Ao menos diante dela, poupai-o.

1H, *gravemente, autoritário* — Mulheres, deixai-a cumprir, custe-lhe embora a morte, a vontade de Deus e de seu Filho.

1M e 2M — É preciso que ela o veja?

O cristão (1H) fala, comovido, lembrando-se e lembrando aos irmãos o mistério a que assiste, impotente; acha-se no centro, face para o público, sem declamar, sem levantar o tom.

1H — É preciso que ela o veja. Ela veio para vê-lo sofrer. Há mais de trinta anos que ela espera esta hora; desde aquêles dias, no templo, em que o velho Simão tomou nos braços o menino, risonho e luminoso, e profetizou para êle e para ela: “E quanto a vós, Maria, disse êle...”

1M, 2M, 2H — “Um gládio transpassará o vosso coração”.

1H — Há mais de trinta anos que ela espera o gládio. Há mais de trinta anos que ela se prepara, e aspira sofrer tanto ou mais que seu filho. Sofrerá menos.

1M — Não sabeis o que é mãe.

1H — Mas sei o que é um Deus tomando sôbre si o sofrimento todo e de todos os filhos e de tôdas as mães. Ela sofrerá menos. E seu pior sofrimento é, justamente, não poder, na dor, descer tanto quanto Êle. Mas, tanto quanto possa, ela quer descer. Ela exige que Deus lhe dê a medida cheia, a cheia medida humana; e Deus não falhará.

Pausa.

1M, 2M, 2H — Eis a hora do gládio.

1H — Eis a hora do gládio. Maria, o viu brilhar entre os ramos no dia do triunfo, sôbre o jumento. Viu que êle apontava debaixo do manto de Judas aquela noite. E, enquanto Jesus suava de angústia e de abandono, êle se plantou, de súbito nela. Ela esta só. O dia se levanta. Ruído de armas. Gritos. A notícia se espalha. Seu filho está prêso. Seu filho é flagelado. Seu filho é condenado. A cada golpe, o gládio que se enterra. É ela que o enterra, tendo nas mãos o cabo, o cabo em forma de cruz. Com a mão no cabo, ela se ergue. É preciso que ela o veja sofrer, o veja morrer.

1H — Seu lugar está marcado no Calvário; caminha ao encontro do Filho. (*Pausa. À testemunha, ao cristão, o próprio Cristo, vai suceder em gesto à palavra*) — Êle a sentiu chegar. Êle pára.

1M, *dando um passo em direção a 1H* — Ela o vê.

1H — E êle a vê.

2M — Ela se cala.

2H — Êle se cala.

1H, *face a face com 1M, no centro da cena, a dois passos um do outro* — Um só olhar trocado, que atravessa o mundo.

1M — Como um, raio de amor esticado entre o céu e a terra.

2M — A corda única de uma cítara.

2H — Que não mais deixará de cantar sob o dedo dos anjos.

1H, *em réplica lenta, grave e dolorosa* — Mãe, em que estado!

1M, *idem* — Em que estado, meu filho!

Com um longo gesto de mão após uma longa pausa, êle apaga, como que a própria lembrança do encontro e retoma o caminho da esquerda, o dorso curvado. 1H recua e se junta de nôvo aos outros dois peregrinos.

1H — É tudo. Êle continua o caminho. E sua cruz é mais pesada. Êle se curva. Mas uma fonte brotou, de lágrimas, dos olhos maternais; os olhos, o coração, a alma lhe transbordam. Ela cai.

1M, 2M, 2H — Ela cai.

1M, *num ímpeto, após uma pausa* — Carrascos, não tendes coração?

2M — Carrascos, não tendes mãe?

1M — Não viste nunca vossa mãe chorar?

Pausa.

1H, *voltado para os outros, gravemente, como cristão falando a outros* — Se o choro da mãe os tivesse enternecido, ela teria escondido o seu choro. Pois a mãe não veio para salvar seu filho, mas para dá-lo. Pronto. Que êle vá sòzinho até o fim.

Pausa.

2M — Vamos deixá-la então?

2H, *com um tom de dura certeza* — É preciso segui-lo.

1M — Ah, como estão secos os nossos olhos!

1H, *gravemente* — Aprendamos, pois, a compadecer. Outra dor à dor se junta.

1M — E à Mãe e ao Filho devoram.

2M — Dá-nos teu pranto, defunta.

2H — Que os nossos olhos não choram.

QUINTA ESTAÇÃO

C — Oh! Um amigo lhe resta!

Mas não sou eu, é Simão.

Nenhuma ajuda lhe presta

Minha fé, menor que um grão...

Pausa.

1H, *num passo pesado, avança para a esquerda* — Um passo.

2H, *avançando para 1H* — Um passo.

1H — Um passo.

2H — Um passo.

1M, *imóvel* — Ele não pode mais.

2M — Ninguém para ajudá-lo?

1H, *um pé sobre E, volta-se para os outros* — Ninguém. O mundo não mudou. Muitos homens pensam consigo mesmo: "Pobre homem. Como é desgraçado. Dá pena!" Mas nenhum lhe estende a mão. Ninguém ousa.

2H, *num passo decidido, para 1H* — Homens sem coração.

1H, *fazendo-o estacar, olha nos olhos, dedo em riste* — Homens sem fé, como nós.

1M, 2M, 2H, *baixando a cabeça, humildemente* — Como nós!

1H, *sobre E* — Um passo.

2H, *no centro da cena* — Um passo.

Pausa.

1H, *em E, voltando-se para 2H* — Oia, os carrascos se cansam. Não chegaremos ao fim. "Ó homem!"

2H, *em tom bem vulgar* — Que é?

1H, *conduzindo o diálogo no mesmo tom* — "Como te chamas?"

2H — "Simão".

1H — "E de onde és?"

2H — "De Cirene".

1H — "Pois bem, Simão, vem ajudar um pouco".

2H — "Eu?"

1H — "E já!"

2H, *a contra-gôsto, imobilizando-se ao centro, como curvado sob a carga* — "E esta!"

1H, *ao público e às duas mulheres ao mesmo tempo* — Ele obedece, mas reclama. Não se teria oferecido. Não sabe a honra que lhe cabe. Estava ali, teve essa sorte. Levará a cruz resmungando, de má vontade, mas a cruz lhe vai pagar o que agora lhe dá. Ele se torna o amigo do Salvador.

1M, 2M, *em comovido eco* — Ele se torna o Amigo do Salvador.

1H, *em tom mais amplo* — Ele representa todos os homens.

1M, 2M — Ele representa todos os homens.

1H, *apontando claramente Simão* — E o Salvador o salvará.

1M, 2M — E o Salvador nos salvará.

1H, *vão* — Apesar da sua má vontade.

1M, 2M, *todo êsse diálogo com intensidade crescente* — Apesar da nossa má vontade.

Um tempo bem considerável para mudança de tom.

2H, *retomando o tom do início da estação* — Vamos, mais depressa!

1H, *no mesmo lugar, em E* — Um passo.

2H — Um passo.

1H — Oh! Um amigo lhe resta.

2H — Mas não sou eu, é Simão.

1M — Nenhuma ajuda lhe presta minha fé...

2M — Menor que um grão.

SEXTA ESTAÇÃO

C — No lenço da minha afronta,
Se eu a frente lhe enxugasse,
Nêle veria imprimir-se,
Verônica, a sua face.

1M, *enquanto fala, avança para o centro, em direção ao público; põe o joelho esquerdo em terra e faz o gesto de estender para o Cristo, com os dois braços, o véu que fingiu tirar da cabeça.*

1M — Certa mulher, Verônica, vendo-lhe as pálpebras coladas de sangue e pó, roído o rosto por uma rude máscara de espuma e de suor, tirou o mais branco de seus véus, correu ao encontro dêle e, de joelhos em terra, colocou o pano sobre a face divina.

2M, *do seu lugar* — O pano, por um momento, refrescou a face ardente e aflita.

Os dois homens, do lugar onde estão fazendo o gesto de bater-lhe: Ele se levanta rapidamente, e volta para 2M.

1M — Mais já os carrascos repeliam a mulher, o pano ainda entre as mãos, desdobrado.

2M, *com uma espécie de surpresa, comovida e alegre* — Minha irmã!

1M, *estendendo para 2M os braços, que sustentam, respeitosamente, o véu* — Minha irmã!

2M — Vêde.

1M — Ele deixou no pano a sua imagem.

2M — A imagem do seu sofrimento.

1M — A imagem da sua doçura.

2M — Nenhum traço, marcado pelo sangue, que não diga: “Eu sou manso.”

1M — Nenhum que não nos diga: “Eu sofro por ti, Verônica.”

2M, 1M — Nenhum que não nos diga: “Eu sofro por vós e para vós”.

Tudo isso nos lugares, as duas mulheres face a face.

1M — Os olhos choram.

2M — Os lábios sangram.

1H, *do seu lugar de nôvo o cristão que se associa à meditação dolorosa* — Nada, nada esqueceu de seu doloroso esplendor.

1M — Da sua terna censura.

2H — De sua eterna agonia.

2M — Da sua lição.

1H — Do seu perdão.

1M, *movendo os braços sôbre o peito, como se voltasse o pano para si* — E Verônica pôde beijar os seus traços, sem apagar-lhe a memória.

1H, *grave e comovido* — Possa o rosto de sua Pai-xão imprimir-se em nós como num pano!

1M — Indelével.

2M — Essencial.

1M, 2M, *juntas, muito baixo* —

No lenço da minha afronta,

Se eu a frente lhe enxugasse,

Nêle veria imprimir-se,

Verônica, a sua Face.

SÉTIMA ESTAÇÃO

C — Segunda queda. É a dureza

Do Meu coração, Senhor.

Das pedras vencem a aspereza,

As gotas do teu suor.

Pausa.

1H, *num passo pesado e lento, dirige-se para a direita do praticável E, através dos degraus F* — Mais devagar!

2H *sobe à esquerda de F* — Devagar demais!

Durante o movimento dos homens, as mulheres atravessam a cena para a esquerda, uma atrás da

outra, de ombros curvados, à esquerda, 2M estará mais no primeiro plano.

1M — Como sofre.

2M — A subida é íngreme.

1H, *de costas, dirigindo-se ao Cristo, que está no meio dêles, no vazio que deixam na parte anterior do praticável E* — “Forcemos o homem”; os carrascos praguejam, batem, empurram. O homem caiu. (*Estas últimas palavras, rápidas, secas*).

1M, *caindo de joelhos* — Os joelhos!

2M, *idem* — As mãos!

2H — A cabeça bateu!

1H, *essas quatro réplicas apressadas, bruscas* — A coroa de espinhos caiu...

Pausa.

1M, *mais gravemente* — Um longo soluço no peito.

2H, *juntando o gesto, a chicotada, a palavra cruel* — Levantam-no a chicotadas.

Pausa.

1H, *lentamente, inclinando para o Cristo, ao mesmo tempo doloroso e tristemente irônico* — Ah, vós sentistes a dureza dêste mundo. Senhor, em vossos joelhos, vossas mãos, vossa frente.

2H, *com eco* — Mesmo aquêle que se julga bom, falta vinte vêzes por dia à caridade fraterna.

1M, *com certo descuido na música da recitação e um certo amargor irônico, levantando-se* — Tanto pobre!

2M, *idem* — Tanto doente!

1M — Tantos fracos!

2M — Tantos aflitos!

1H — Que será dos felizes, dos fortes, dos ricos, dos que têm saúde, se forem se ocupar da miséria dos outros?

2H — Onde colocarão sua fortuna, sua alegria, sua fôrça, sua saúde?

1M — Tanto pobre!

2M — Tanto doente!

1M — Tantos fracos!

2M — Tantos aflitos!

1H, *brutal, seco* — Eles se queixam demais!

2H — Eles pedem demais!

1H, *como antes* — Basta! Basta! Fazei-os calar!

1M, *após longa pausa, com grande emoção interior, em voz firme e segura* — Mas a miséria do mundo não

se calará, porque gritastes, Senhor, experimentando-a, esposando-a de queda em queda, o vosso grito não pode se extinguir.

A precedente réplica terá elevado a emoção: 1H, os punhos erguidos, sobe sôbre o praticável G, para a frente, clamando.

1H — Gritai, Senhor! Nós somos de pedra. (*Depois, mais baixo*) Segunda queda.

1M — É a dureza do meu coração, Senhor!

2H — Das pedras vence a aspereza.

2M — As gotas do teu suor...

OITAVA ESTAÇÃO

C — “Chorai sôbre vós”, diz êle.

Ah, Senhor, quantos gemidos!

Não brotam, porém, das culpas,

Mas dos desejos traídos...

1H está sôbre G. Volta-se para os três outros que, à esquerda, fizeram um ligeiro movimento para o fundo, e estão agora em face dêle.

1M — À certa altura, as mulheres de Israel, que haviam seguido o cortêjo, batiam tanto no peito e tanto se lamentavam, que o Senhor as ouviu, e suspirou:

1H, *o próprio Cristo, que fala, cordial, afetuoso* — “Ó filhas de Jerusalém, não choreis sôbre mim”, diz êle, “mas sôbre vós e vossos filhos. Pois eis que virão dias em que as estêreis serão chamadas felizes. Felizes as entranhas que não deram à luz, os seios que não deram leite. Então, os homens começarão a dizer às montanhas: “Caí sôbre nós!” e às colinas: “Cobri-nos!” Pois se o lenho verde é tratado assim, que se fará do sêco?”

2M — Será pôsto em feixes.

2H — Lançado ao fogo.

2M — Quebrai-o, queimai-o, Senhor!

2H — É o que êle merece.

1M, *suspensa, na ansiedade da pergunta* — Mas não é para que o lenho sêco reverdeça, que o verde aceita ser tratado assim?

2M — Um pouco do vosso sangue.

2H — Um pouco da vossa seiva.

2M — E tôda a floresta das almas não irá reverdecer?

1M, *com grande e crescente intensidade* — Ainda que tombem Jerusalém e tôdas as cidades do mundo

sôbre nossas alegrias, nossos bens, nossos lares, nossos filhos, nada estará perdido, Senhor, se arrancardes de nossos corações e de nossos olhos uma só lágrima, uma lágrima digna de correr nas vossas mãos!

Pausa.

1H, *em voz baixa* — “Chorai sôbre vós”, diz êle.

1M, *idem* — Ah, Senhor, quantos gemidos!

2H, *idem* — Não brotam, porém, das culpas.

2M, *idem* — Mas dos desejos traídos!

NONA ESTAÇÃO

C — Nossas faltas recobrando,

Entre o madeiro e o chão nu,

Vão o Cordeiro esmagando..

— Ó concupiscência, és tu?

Os quatro peregrinos continuam sua subida dolorosa: 1H volta-se para o fundo, e também os três outros, como se o Cristo se achasse entre êles, sôbre a direita de E, atrás de praticável F.

1M, 2M, *de repente* — Senhor!

1H, *sob seus olhos, a terceira queda, de um só golpe, ao pé dos degraus* — Caiu de cheio sôbre o rosto.

As réplicas seguintes são na direção do Cristo caído; são apressadas, ofegantes.

1H — Sob a árvore, e como uma árvore que se abate.

1H — Sôbre a terra de nossos pecados.

2H — Sôbre a terra de nossas delícias.

1H — Comprimido de encontro a ela por essa árvore, cujos frutos saboreamos todos...

2H — De todos abusamos.

1H — De todos usamos mal.

2H — Dos maus e dos bons, contanto que fôssem deleitosos.

1H — Até do mel e do maná tiramos veneno.

2H — Do mel das núpcias, do maná do repouso.

Pausa.

1M, *com maior compaixão ainda* — Cordeiro de Deus, Cordeiro sem mancha! Quem vos pôs tão baixo?

2M — Não vos seria possível reerguer-vos?

1H, *retomando o tom das réplicas iniciais* — Não temos olhos senão para o que agrada aos olhos.

2H — Bôca senão para o que agrada à bôca.

1H — Mãos apenas para agarrar os bens do mundo.
2H — Pés, somente para voar ao encontro do prazer.

1H — Se não possuímos tudo, tudo cobizamos na carne da nossa alma.

2H — Sem escrúpulo.

1H — Sem vergonha.

2H, *duramente* — Os bens de nossos pais.

1H — A mulher de nossos amigos.

2H, *duramente* — Nós teríamos roubado.

2H — Matado.

2H — Para saciar nossa fome e nossa inveja.

1H, *mais doloroso* — E eis o Cordeiro sem mancha prostrado, caído sob os nossos desejos impuros.

1M — Ter-se-á feito da árvore do prazer uma árvore do sofrimento?

2M — Que poderemos colher dela, agora?

1H, 2H — A dor.

Pausa.

1H — Nossas faltas redobrando,

1M — Entre o madeiro e o chão nu,

2M — Vão o cordeiro esmagando.

2H — Ó concupiscência!

Todos — És tu!

DÉCIMA ESTAÇÃO

C — Ao ultrage dos olhares
Será exposto. Como um raio
Sua nudez nos fulmina.
Eis o homem! Contemplai-o.

1H, *lenta e penosamente, como esgotado, sobe sobre G, face ao público.*

1H — Descarregam-no da sua cruz.

Os três outros estão em E, lado a lado, de frente para o público, imóveis.

2H — De olhos fechados, se levanta.

1M — Há um véu de sangue em seus olhos.

2M — Que a mão fatigada afasta.

1H, *em réplica dolorosa, como as outras* — Dão-lhe vinho a beber...

2H — Misturado com fel.

1M — Ele apenas humedece os lábios...

2M — E o rejeita.

1H, *numa vista de olhos, circular, para o público, de direita para a esquerda* — Vê diante de si soldados, sacerdotes, basbaques, prostitutas, moleques, a escória do povo, e, mais longe, algumas mulheres. Sua mãe está entre elas. (*Seu olhar demora um pouco nos outros três*) Agarram-no e o põem nu diante de todos. (*Isto, brutalmente, de súbito, diante do público*). É o Cristo exposto à multidão. (*Os outros, com o braço esquerdo colocado à aliura dos olhos, desviando-se imediatamente, voltando o rosto para a esquerda, do terrível espetáculo do desnudamento do Cristo*). Nu (*êle insiste, violento, junto ao público*) como se criou e nos criou. Nu, como Adão após o pecado, quando vê no seu corpo a vergonha e procura fôlhas para escondê-la. Nu, como Abel assassinado. Nu, como Noé na embriaguez. Mas ninguém para o cobrir.

2H, 1M, 2M — Mas ninguém para o cobrir.

1H, *prosseguindo, no mesmo lugar, face ao público* — A falta sem o prazer. A vergonha sem a falta. Nossa vergonha, nossas faltas sobre um corpo sem falta e vergonha. Sobre o homem sem pecado, tôdas as taras do pecado.

1M — Pintadas com seu sangue.

2H — Buriladas nas sua pele.

2H — Incrustadas na sua carne.

1H, *oferecendo-se aos nossos olhares, àsperamente* — Eis o Homem; obra-prima dos homens. Porque todos os homens se puseram juntos, cada um juntando um traço de horror, a fim de compor essa máscara derisória. Para a obra-prima da criação de Deus.

Pausa.

1M, *dolorosamente* — —Eis o Homem.

2M, 2H — Fomos nós.

1H, *concluindo* — Eis o que fizemos do Homem.

1M, *num grito abafado* — Cobri-o. Ele sente vergonha.

1H, *em voz surda e voltando-se para a direita* — É êle que não ousa mais nos olhar. (*Todos abaixam a cabeça. Pausa.*) Ao ultrage dos olhares foi exposto.

2H — Como um raio, sua nudez nos fulmina.

2M — Eis o Homem.

Todos, *em voz surda* — Ocultai-o!

DÉCIMA PRIMEIRA ESTAÇÃO

C — Pregam-no pelas mãos,
Pelos pés êle é pregado.
Quem pregará meu destino
À cruz do crucificado?

Enquanto as mulheres falam, os dois homens continuam sua ascensão no mesmo passo. 1H sobe e volta-se para a esquerda. 2H sobe voltado para o fundo. As duas mulheres permanecem à esquerda.

1M — Um anjo velou sua vergonha; só a dor é vista agora.

2M — A cruz, que êle levou tão alto, o levará mais alto ainda.

1M — Nela é deitado.

2M — Nela é pregado.

O Cristo é como que deitado à esquerda do praticável; os dois homens, armados de martelo e fingindo a cena, inclinam-se sobre êle. São dois carrascos em ação.

1H — O martelo sôbre o cravo.

2H — O cravo na mão e no osso.

1H — E o cravo na madeira.

2H, *os punhos se abatem sôbre a vítima estendida*
— E a carne e o osso na madeira.

1H, *com uma aspereza dolorosa* — A mão sangra.

1M, *compassiva* — A mão direita que abençoava.

2M — Que curava.

Pausa. Recomeça o mesmo jôgo do martelo e do Cravo.

1H — A outra mão.

2H — Já está pronta.

1H — O martelo, o cravo.

2H — A carne e a madeira.

1M, *como acima* — A mão esquerda que ignorava.

2M — O que dava a direita.

1H, *de nôvo, o mesmo jôgo* — Os pés, um sôbre o outro.

2H, — Como dois irmãos.

1H — Os pés que sofrem um pelo outro.

1M, *como acima, sempre no lugar.* — A pecadora não mais os lavará.

2M — Não mais pisarão êste solo maldito.

Algum tempo. A tarefa dos carrascos está terminada. 1H desce de costas um degrau e, de olhos levantados para o fundo, ao alto, indica que a cruz está erguida atrás do praticável mais alto. Os outros fazem como êle.

1H — Pronto. Ergue-se a cruz. Os ossos estalam.

2H — E a cabeça oscila.

1M, 2M, *num grito* — Senhor!

1H, *passa diante das duas mulheres, avança para a direita, até o limiar dos degraus, os olhos voltados para o fundo.* — E plantam a cruz sôbre o crânio de Adão.

2H, *indicando o primeiro plano da cena* — Suas vestes são divididas.

1H, *idem* — Sorteada a túnica.

2H — Caçoam dêle.

1H, *provocando Cristo na cruz, ao fundo* — Provocam-no. “Tu, que destroes o templo e o reconstroes em três dias, desce da cruz; Salva-te a ti próprio!”

2H, *idem* — “Tu, que salvas os outros, não te podes salvar?”

1H — “Se és o filho de Deus, pede a teu Pai que te liberte!”

2H, *é o Cristo que fala* — “Riem, ousam rir. O pai dos judeus entre dois criminosos.”

1M, *em meditação, um pouco voltado para o fundo* — Mas Jesus só cuida de levar ao fim o seu martírio.

2M — Pendendo de todo o seu pêso e de todo o nosso, dos pés, das mãos, das chagas, dos cravos, a fim de contentar seu pai no céu.

1M — E seu Pai estende sôbre o céu uma nuvem opaca e negra, por onde não passará sequer uma gota de azul. (*Pausa*)

1M, *com mais ardor* — Devieis escolher entre nós e vós.

2M — Ou nos salvar ou salvar a vós mesmo.

1M — Senhor, que não pudestes vos salvar, salvai-nos.

Todos falam com ardor, de olhos erguidos para o centro, ao fundo da cena.

1H — Fixai-nos na cruz.

2H — Fixai a cruz em nós.
1H — Pelos pés.
2H — Pelas mãos.
1H — Quando nossos pés ou nossas mãos se des-
viarem. (*Pausa*)
1H — Pregam-no pelas mãos.
2M — Pelos pés ele é pregado.
1H — Quem pregará meu destino.
2H — À cruz do Crucificado?

DÉCIMA SEGUNDA ESTAÇÃO

C — Transborda de sangue a taça.
Como a ele a lança fêz.
O seu grito nos transpassa.
Está morto. É nossa vez.

1H, *desce de costas muitos degraus, dirigindo-se ao público* — Deixaram que eles se aproximassem para vê-lo morrer.
1M, *dando um passo para direita* — Maria, sua mãe e a irmã de sua mãe.
2H, *que subiu ao praticável, à direita, com um pé sobre os degraus, voltado para o fundo* — João.
1M *subiu e se ajoelhou, face para o fundo. O Cristo está na cruz entre João e sua Mãe, e Madalena chora a seus pés.*

1M — Maria Madalena.
1H — E Ele os reconhece: “Mulher, eis aí teu fi-
lho. Eis aí tua Mãe”.
1M, *fazendo o gesto* — Maria se inclina.
2H, *idem* — João soluça.
2M, *idem* — Madalena lhe beija os pés.
1H, *ao público* — Assim, os que ele deixa, terão mãe, uma família, um lar.
1M, *lentamente* — E nos deixa, todos.
2M — E nos salva todos.
2H — Já pode entrar em agonia.
Algum tempo, o tom muda. Inquietação e medo.
1H, *olhando acima do público* — A nuvem se tor-
na espessa.
2H, *idem* — A multidão se alarma e foge.
1H, *no alto do primeiro plano direito* — O mau
ladrao blasfema.
2H, *do outro lado* — Reza o bom.

1H, *com amplos gestos* — Não são sequer três ho-
ras, e eis a noite.

2H — Deus mudou o curso dos astros.
1H — Para que não vejam Deus morrer. (*Pausa*)
1H, *contendo a aflição e o terror* — Ora, Jesus não
vê mais os homens, não vê mais a sua Criação. É o
caos primitivo, antes que o Espírito Santo soprasse sô-
bre o mundo a forma e a vida. O mundo volta ao nada.
Cristo está só. Não tem poder sôbre ele. (*Fortemente*)
“Senhor, Senhor!” grita com voz forte.

1M, *como eco, em grito surdo* — Ele chama seu
pai.

2M, 2H — Ele chama seu pai.
1H, *fortemente, completando a frase* — “Porque me
abandonaste?” Sua língua queima: “Eu tenho sêde.”

2H, 1M, 2M, *em voz branda* — Eu tenho sêde.
1H, *descritivo, mas inquieto* — Um soldado, na
ponta de um caniço, lhe estende a esponja e o vi-
nagre.

2H, 1M, 2M, *em ritmo apressado, intenso e breve*
— Mas de nôvo Jesus solta um grito.

Grande pausa. A réplica cai como a morte.

1H — E entrega o seu espírito.

*Longo tempo de silêncio, todos em seus lugares
caem prostrados para o fundo. Permanecem assim
vários segundos. Enfim, lentamente, 1H se ergue
e volta-se para o público.*

1H — Quando lhe trespassarem o flanco, sairá san-
gue e água. Todos os homens poderão beber. (*Baixo*)
Transborda de sangue a taça.

1M — Como a ele a lança fêz.

2H — O seu grito nos transpassa.

2M — Está morto.

Todos, *em eco, lentamente* — É nossa vez.

DÉCIMA TERCEIRA ESTAÇÃO

C — Recebei-nos, Mãe, nos braços,
Como o tendes recebido.
Trôpegos são os nossos passos,
Mãe, como temos vivido!

1H, *falando, desce de costas os últimos degraus.*
— O fruto tombou da árvore.
2H, *idem* — E nós com ele tombamos.

1H, *no lugar* — Precipitados pelo remorso e pela vergonha.

2H, *ídem, sem pressa* — Do alto de nosso orgulho.

1H — De nossa indiferença.

2H — De nosso tédio.

7H — De nossa crueldade.

2H — Manchados de um sangue que não é nosso.

1H — Nós calcamos o Justo no lagar.

Tôdas as réplicas pesadamente, como sob remorso.

2H — Este homem era verdadeiramente o Filho de Deus! (*Pausa*)

1M, *aos homens, como um eco* — Se nós tivéssemos vivido melhor.

2M — Se nós tivéssemos amado mais.

1M — Ele não estaria morto.

2M — Não estaria morto, ó Mãe!

1M — Vós não estardes aí, na treva, ao pé da árvore da salvação.

2M, *sem pressa* — Reabrindo os vossos braços e os vossos joelhos para o fruto que vossas entranhas carregaram, e que teve de amadurecer duas vezes, para vossa alegria e vossa dor.

1M — Uma vez no vosso amor.

2M — Outra, nos nossos ultrages.

Pausa. É agora a descida da cruz. Maria, João e Madalena recebem o corpo de Cristo. 1M avança e se dirige a 2H.

1M — João, sustentai a cabeça. A vossa repousou tão docemente no seu peito, no último banquete.

2M, *sempre de joelhos, inclinando-se para o fundo, num movimento de compaixão.*

2M — Madalena, sustentai os pés. Eles não esqueceram o perfume da urna de alabastro.

2H — Mãe, não tombeis com o peso de vosso filho.

1H, *aos outros, em grave conclusão* — É preciso, também, que carregueis na terra os seus algozes, com todos os seus pecados.

Pausa.

1M — Recebei-nos, Mãe, nos braços

2M — Como tendes recebido.

1H — Trôpegos são nossos passos.

Todos — Mãe!

2H — Como temos vivido!

DÉCIMA QUARTA ESTAÇÃO

C — Santo Sepulcro. Eis a cova.

O homem velho é deitado.

Saia a criatura nova,

Deixe aos vermes o pecado!

De início, a cena é muda. 1H desce a cena, para o canto direito e volta-se para o lado direito da cena. 2H desce em seguida, vindo ao primeiro plano direito da cena, face para a esquerda. 1M, seguindo esse caminho, desce os degraus como procurando à direita e à esquerda, e para baixo.

1M, *que seguiu o movimento de 2M para o meio, dirige-se ao público, num clarão de alegria* — Na manhã do terceiro dia, quando as mulheres vieram ao sepulcro para embalsamar o corpo, a terra estremeceu e a pedra rolou. Um anjo estava sentado em cima, branco como a neve, brilhante como um relâmpago.

1H, *voltado para as duas, em particular para 1M* — “Porque procurais entre os mortos, ó mulheres, aquele que está vivo? Cristo ressuscitou!”

.. *1M desce ao encontro de 2M, que lhe estende a mão alegremente, em sinal de boa acolhida. Jesus, que aparece diante delas, é 1H. Elas representam o que Ele diz, ajoelhando-se lado a lado Dêle, inclinando-se profundamente, face à terra.*

1H — E Jesus apareceu diante delas. E lhes diz: “Aleluia!”

Elas beijaram-lhe os pés.

Pausa prolongada. As duas mulheres se levantam.

Os quatro fazem, então, face ao público, no primeiro plano direito: 1H, 1M, 2M, 2H. Estão imóveis, olhar reto e alegre, enquanto os sinos tocam a toda brida.

C, *numa voz bem lançada* — CRISTO RESSUSCITOU!

1H, 2H, 1M, 2M, *como eco* — CRISTO RESSUSCITOU!

C — E o homem, saindo do túmulo, segue atrás dêle o caminho que conduz ao Pai.

C sai lentamente pela esquerda. Os quatro peregrinos, precedidos de C, saem em seguida.

LAUS DEO

(*) Esta peça foi apresentada pelo TABLADO, em 1953. Direção de Martin Gonçalves e interpretação de: Napoleão Moniz Freire, Adila Araujo, Virgínia Valli, Oswaldo Neiva e Luis Carlos Saroldi, na estréia, com Kalma Murinho e Paulo Padilha como substitutos, posteriormente. Foi apresentada sobre praticáveis de diversos tamanhos, em teatros fechados e também ao ar livre.



Sôbre os males que o fumo produz

Monólogo de ANTON CHECOV

Tradução de MARIA JULIETA DRUMMOND GRAÑA *

Personagem — IVANOVICH HUSMEADÓROV, marido de sua mulher, a qual, por sua vez, é proprietária de um Conservatório Musical e de um pensionato para môças.

O cenário representa o palco de um clube de província.

HUSMEADÓROV, *costeletas compridas, sem bigodes; usa um fraque puído, entra com ar solene, cumprimenta e ajeita o colete* — Respeitáveis senhoras e, de certo modo, respeitáveis cavalheiros. (*Alisa as costeletas*) Minha mulher quis que eu fizesse aqui uma conferência popular, com fins de beneficência... E por que não? Vá lá, uma conferência; para mim tanto faz. Claro que não sou professor e estou afastado das instituições científicas. Mas, contudo, e apesar de tudo, e até se poderia dizer que à custa de minha própria saúde, há trinta anos que estou trabalhando sem cessar em problemas de ordem puramente científica, que medito e até mesmo escrevo de vez em quando artigos científicos quer dizer, não propriamente científicos, mas é como se fôssem. Diga-se de passagem, há dias escrevi um enorme artigo denominado: "Sôbre os Males Ocasionados por Alguns Insetos". Minhas filhas gostaram muito, especialmente da parte que se referia aos percevejos, mas eu li e rasguei. Pode-se escrever sôbre qualquer coisa, mas é impossível viver sem o pó-da-Pérsia! Até no piano há percevejos... Para tema da minha conferência de hoje escolhi, se assim me posso expressar, os males causados à humanidade pelo uso do fumo. Eu, pessoalmente, fumo; mas minha mulher me ordenou dissertar hoje sôbre os males que o fumo produz e, então, é inútil discutir. Sôbre o fumo? Vá lá, que seja sôbre o fumo, para mim tanto

faz. Mas quanto aos senhores, respeitável público, convidando-os a ouvir minha conferência com seriedade, para evitar que alguma coisa desagradável aconteça. Os que receiem cacetearem-se com uma palestra árida e científica, podem retirar-se, sem ouvi-la.

(*Ajeita o colete*)

Peço especialmente a atenção dos médicos aqui presentes — eles poderão extrair de minha conferência muitos elementos proveitosos, porque o fumo, além dos efeitos nocivos que tem, é utilizado também na medicina. Por exemplo, se prendermos uma mosca numa bôlsa de fumo, ela morrerá, provavelmente, pela decomposição do seu sistema nervoso.

O fumo é principalmente uma planta. Quando faço minhas conferências, pisco geralmente o olho direito, mas é de nervosismo. Sou normalmente um homem muito nervoso, e comecei a piscar em 13 de setembro de 1889, no mesmo dia em que minha mulher deu à luz, digamos assim, a minha quarta filha, Bárbara. Tôdas as minhas filhas nasceram num dia 13. Mas (*consulta o relógio*) por falta de tempo não podemos nos afastar nem nos desviar do tema da conferência. Devo dizer-lhes que minha mulher tem um conservatório-de-música e um pensionato particular, quer dizer, não exatamente um pensionato, mas qualquer coisa no gênero. Aqui entre nós, minha mulher gosta de queixar-se da falta de dinheiro, mas tem guardados uns quarenta a cinquenta mil, ao passo que eu não tenho nem um centavo, nem um vintém. Mas, para que falar disso? Sou o administrador do pensionato, compro os gêneros alimentícios, fiscalizo as empregadas, controlo as despesas, forro os cadernos, mato os percevejos, levo o cachorrinho de minha mulher para passear, caço camundongos... Uma noite dessas fui incumbido de entregar farinha e manteiga à cozinheira, para ela fazer umas panquecas. Pois bem, em uma palavra, quando estas ficaram prontas, minha mulher veio à cozinha avisar que três pensionistas não comeriam panquecas por estarem com as glândulas inflamadas. Sobraram, assim, algumas panquecas. Que fazer com elas? A princípio minha mulher decidiu guardá-las em algum lugar fesco, mas depois pensou, pensou e afinal disse: — “Coma você, palhaço!” Quando está de mau humor ela me chama assim, de palhaço, de víbora, de Satanás. Mas que espécie de Satanás sou eu? Não

as comi... enguli-as sem mastigar, porque ando sempre com fome. Ontem, por exemplo, ela não me deu de comer. “Não vale a pena alimentar você, seu palhaço...”

Entretanto (*consulta o relógio*), já falamos bastante e nos afastamos um pouquinho do tema. Prosseguiremos, apesar de que os senhores, naturalmente, escutariam com mais prazer agora alguma romança, uma ária, uma sinfonia... (*Canta*) “Não retrocederemos no ardor do combate...” Não me lembro de onde é isto. A propósito, esqueci-me de dizer que no conservatório de minha mulher, além do cargo de administrador, ocupo-me também do ensino de matemática, física, química, geografia, história, solfejo, literatura, etc. As aulas de dança e de desenho minha mulher cobra separado, apesar de que essas aulas sou eu também quem dá.

Nosso conservatório fica no Beco-dos-Cinco-Cachorros, n. 13. É possível que minha vida seja tão desgraçada porque moramos no número 13. Tôdas as minhas filhas nasceram em dias 13 e nossa casa também tem 13 janelas... Mas para que falar nisso? Se precisarem de alguma informação a respeito da escola, os senhores podem procurar minha mulher, em casa, a qualquer hora, e o regulamento é vendido na portaria a 30 copeques o exemplar. (*Tira do bôlso vários folhetos*) Se quiserem, posso distribuir êstes... 30 copeques o exemplar! Quem quer? (*Pausa*) Ninguém quer? Está bem, 20! (*Pausa*) Que pena! Ah, casa n. 13! Tudo sai errado para mim, estou ficando velho e idiota... Aqui estou, fazendo uma conferência. Pareço um sujeito alegre, mas, na realidade, está me dando vontade de soltar um berro com tôda a fôrça dos pulmões, e de ser engolido pela terra. Não tenho ninguém a quem me queixar. Sinto até vontade de chorar! Os senhores dirão — e as filhas?... Que filhas? Falo com elas e elas riem... Minha mulher tem sete filhas... Perdão, acho que são seis... (*Vivamente*) Não, 7!

Ana, a mais velha, tem 27 anos; a caçula, 17. Respeitável público (*depois de olhar para trás*), sou um pobre diabo, transformei-me num idiota, num miserável. Na realidade, porém, está diante dos senhores um dos pais mais felizes do mundo. Se ao menos os senhores soubessem! Vivi com minha mulher 33 anos e posso dizer que foram os melhores anos de minha vida... me-

lhores, não digo, mas qualquer coisa no gênero. Resumindo, êles passaram como um só momento feliz e, para dizer a verdade, êles que vão para o inferno! (*Olha para trás*) Mas parece que ela ainda não chegou; não está aqui e a gente pode dizer o que quiser... Tenho um mêdo horrível... tenho mêdo quando ela me olha.

Porque fico pensando: se minhas filhas não se casaram até agora com certeza é porque são umas bobas e porque os rapazes não têm oportunidade de vê-las. Minha mulher não quer dar festas, não convida ninguém para jantar, é uma senhora muito avarenta, sempre zangada, resmungona e por isto ninguém nos visita, mas... posso dizer-lhes em segredo... (*aproximase da ribalta*) que as filhas de minha mulher podem ser vistas em dias de grandes festas na casa de minha tia Natália Semiónova, aquela senhora que sofre de reumatismo e usa um vestido amarelo com manchinhas pretas, como se estivesse polvilhada de baratas. Lá também se servem pratos frios e, quando minha mulher não está, pode-se fazer isso (*gesto de beber*). Confesso que me embriago com a primeira dose e me sinto tão bem, e ao mesmo tempo tão triste, que nem posso explicar; não se sabe porque, a gente recorda a juventude e dá vontade de fugir correndo. Ah, se os senhores soubessem que vontade! (*Com entusiasmo*). Correr, deixar tudo e sair correndo, sem olhar para trás! Para onde? Não importa para onde... mas largar esta vida suja, vulgar e barata que me está transformando num miserável, num velho imbecil, num pobre idiota. Fugir desta mulher mesquinha, cretina, avarenta, desta criatura perversa que há 33 anos me tortura. Abandonar a música, a cozinha, o dinheiro de minha mulher, tôdas essas mesquinhas e vulgaridades... e parar em algum lugar longe, longíssimo no campo, e lá ficar, quieto como uma árvore, como um poste, como um espantalho, sob a vastidão do céu, contemplando a noite inteira a lua nova, clara, boiando lá em cima. E esquecer, esquecer! Ah, como eu gostaria de não me lembrar de nada! Como gostaria de arrancar do meu corpo a porcaria dêste fraque que usei no meu casamento há 30 anos... (*tira bruscamente o fraque*) e com o qual estou sempre fazendo conferências de caridade! Toma, desgraçado! (*Pisa o fraque*) Toma! Estou velho, pobre, miserável como êste colete rasgado nas costas (*mostra as costas*). Não preciso de nada, estou acima de tudo isto, sou mais puro do que

tudo isto; já fui môço, inteligente, estudei na universidade, considerava-me um ser humano, sonhava... Agora não necessita nada, nada... nada mais do que descanso... descanso... (*Olha para trás e põe de nôvo rapidamente o fraque*). Mas atrás dos bastidores está minha mulher; veio e está me esperando aí. (*Consulta o relógio*) Terminou a hora... Se ela perguntar, peço por favor, digam que a conferência foi feita... que o palhaço, quer dizer, eu, se portou com dignidade... (*Olha de soslaio e limpa a garganta*) Está olhando para aqui... (*Levanta a voz*) Partindo do fato de que o fumo contém um veneno terrível, como acabo de demonstrar, a conclusão é que não se deve fumar de maneira alguma, e eu me permito de certo modo alimentar a esperança de que esta conferência sôbre os males produzidos pelo fumo tenha efeitos proveitosos. Nada mais! *Dixi et animam levavi.* (*Cumprimenta e sai com ar solene*).

DOS JORNAIS

Teatro na Venezuela

Miguel Torrence

Nosso teatro é um morto, com a faculdade de assombrar, de fazer suas aparições esporadicamente (coisa muito venezuelana).

Tôdas as proposições que revolucionaram o teatro no mundo foram feitas por homens que jamais estiveram isolados ou livres de compromissos, ao contrário, tratou-se sempre e eliminar o estabelecido para só então considerar sua incapacidade de preencher os requisitos dêste momento histórico. Tomando sempre em consideração e como ponto de partida o que se tratava de erradicar, não o ignorando em sua totalidade e sem estar alheios à história.

Se o caso é não poder destruir, porque nunca existiu nada verdadeiramente sólido e objetivo, usemos então os recursos para criar algo pela primeira vez. Longe estamos de conseguir as possibilidades de que teoria e prática procurem unir-se, para localizar a *proposição*, ou ponto de partida, que permita um movimento de características próprias.

Estamos vivendo, não a crise do teatro, mas a sua desapareição decidida e sistematicamente organizada, em que nós, os representantes do mesmo, somos os proxenetas a nos transformarmos em criadores de sistemas que, pouco a pouco, apressam sua desapareição, os quais, incorporados aos meios de comunicação, muito acima de nós quanto a organização e recursos, conseguiremos mais rapidamente o seu total desaparecimento.

Fala-se em teatro para a burguesia, para os entendidos, para minorias. Quem permitiu êste fenômeno?

O Estado, os deslocamentos de classes sociais, os fatores econômicos, a configuração de um sistema ou, simplesmente, nós mesmos que, alheios à nossa realidade, nos deixamos dirigir a ponto de pensar e sentir com essa mesma classe de consumidores? Quem formou a classe de consumidores intelectuais?

Até agora tôdas as formas de teatro popular se afastam de seu objetivo central por falta de uma análise exata da configuração atual de nossa sociedade e de seus recursos, utilizados e dirigidos por sistemas que especializam metódicamente as formas para alcançar seus objetivos.

Somos nós que temos permitido que os teatros sejam centros especiais assistidos por público especial. Nós é que criamos o deslocamento de classes sociais, não por fatores econômicos mas por fatores intelectuais. E seguimos com a falsidade da autodeterminação, como terríveis revolucionários. Somos nós a grande *concessão*, dirigidos a tomar o teatro para nossa expressão particular, esquecendo que, ante nossa megalomania premiada e satisfeita com os elogios, coquetéis e recortes de jornais, devemos expressar os conflitos sociais, econômicos, políticos, etc.

Somos nós, os figurantes das belas palavras e memorizadores e criadores de largas tiradas do gênio isabelino, que permanecemos alheios aos nossos inimigos e nos fazemos inimigos do que representamos.

Nossa amnésia vai a tal ponto que chegamos a desconhecer a existência dos meios de comunicação, que criaram uma nova sociologia do gosto. Mudando, distorcendo, deformando, etc., etc., pois conhecemos tudo isto, continua reinando a teoria, pois a praxis nós a escondemos em nossa cumplicidade solapada.

Uma das funções imediatas é destruir as formas aristocráticas de nosso teatro, criando centros de diversão, isto é, tomar as formas passadas, mas ajustando-as a condições atuais.

Nossas televisoras não só trabalham todo o dia e para toda espécie de público; fazem concursos, distribuem Coca Cola, dinheiro, roupas, víveres, comerciam com a ridicularização massiça do venezuelano, fomentam o crime, a violência especializada, fazem estrêlas, etc. e os sistemas aceitam, pois é de sua conveniência, e o povo aceita o que, "pedagógicamente", lhe oferecem dia após dia, pois não lhe oferecem nenhum outro pon-

to de referência. E nós? Bem, nós somos nós, e isso basta.

De resto, vivemos de nosso martírio feliz, isolados e solitários conversando com os amigos sofridos, ao estilo francês, alheios a qualquer responsabilidade atual.

Chegou o momento de separar a vaidade do teatro, de separar o jôgo que se faz de nós pela publicidade, de encarar nossas responsabilidades históricas, de resgatar e salvar nossa profissão, criar nossos próprios meios de comunicação, evitar ver as contorsões de nossa gente de talento, distorcendo ainda mais a imagem do teatro na televisão, acabar com nossa impotência, acabar com a covardia gratuita, fazer o confronto total; afinal, e por fim, não ganhamos nunca e não perdemos mais que o que temos perdido: *vida*.

Jan Michalski

Se não me falha a memória, a temporada de Jean Vilar e do seu TNP no nosso Teatro Municipal, em 1957, foi a última visita teatral realmente inesquecível que nos tenha vindo da Europa. Há 14 anos de distância, lembro-me da emoção suscitada pela mágica floresta de *Dom Juan*, de Molière, que Vilar criava exclusivamente com simples focos de luz; pelos silêncios carregados de sentido e pelas hieráticas procissões de Maria Tudor, de Victor Hugo; pela aguda lucidez crítica da *mise-en-scène* de uma obra em si ultrapassada, como *Le Faiseur*, de Balzac.

Tivemos, assim, no Rio, um contato com o estilo Vilar — um dos estilos mais pessoais da direção teatral contemporânea. A vassourada que, há 20 anos, Vilar deu na poeira que cobre ainda os palcos parisienses (não obstante a passagem por êsses palcos de tantos e tão ilustres predecessores) foi autenticamente revolucionária. A redução da cenografia a um simples pano de fundo e alguns elementos arquitetônicos, contrabalçada por um papel visual extraordinariamente atuante dada aos figurinos e aos acessórios; a reformulação das técnicas de iluminação, através da eliminação da rampa e da gambiarra, e de um notável relêvo plástico dado aos focos dos refletores; o destaque conferido aos efeitos musicais, transformados num verdadeiro cenário sonoro que ambientava a ação; e sobretudo uma maneira de representar ao mesmo tempo simples e grandiosa, épica mas emocionalmente envolvida, que Gérard Philip, protagonista de tantos espetáculos de Vilar, levou às últimas consequências — eis algumas características dêsse estilo que, pelo menos durante uma década, constituiu-se na proposta estética mais interessante que o teatro francês podia mostrar ao mundo.

Tivemos, assim, no Rio um contato com aquilo que Vilar construía no palco; mas só o público francês pôde se dar realmente conta do aspecto mais importante de JV: o estabelecimento de uma qualidade toda especial de vínculos entre o palco e a platéia.

A FESTA ANUAL DE AVINHÃO

Segundo uma expressão de Pierre-Aimé Touchar, o teatro francês sofreu nos últimos 100 anos três revoluções: a de André Antoine, que alcançou principalmente a dramaturgia; a de Jacques Copeau, que alcançou os artistas e os técnicos do palco; e a de JV que procurou antes de mais nada renovar o público, sacudir as suas tradições, reformular o seu relacionamento com o fenômeno dramático.

Este trabalho foi levado adiante por Villar em dois planos: à frente do festival de Avinhão, o primeiro grande festival de teatro ao ar livre realizado na França, que ele organizou em 1947, e por cuja direção artística continuou respondendo até a sua morte; e à frente do Théâtre National Populaire, a mais expressiva companhia estatal francesa, que ele dirigiu de 1951 a 1963, transformando-a de uma organização insignificante numa das mais válidas experiências modernas de popularização do teatro.

Segundo o depoimento do crítico Morvan Lebesque, o Festival de Avinhão podia ser definido como “o teatro das pessoas felizes por estarem juntas”.

E Maria Thérèse Serrière, no seu livro *Le TNP et Nous*, resume assim a importância do Festival de Avinhão: “A festa de arte concebida por JV no cenário privilegiado, sob o céu aberto, em condições de tempo também privilegiadas, oferecia um ciclo de representações cujo cerimonial e execução inauguravam, ao mesmo tempo, uma nova forma de arte dramática e uma volta à sua verdade profunda. O grande feito de Avinhão é ter devolvido ao teatro o caráter sacro das suas origens. O teatro voltou a ser aqui uma solenidade primitiva, que tem o seu tempo, o seu lugar e o seu rito, e na qual se afirma a fé de uma comunidade. Inserir o teatro numa natureza excepcionalmente propícia correspondia a devolver-lhe esse sentido festivo que ele

tinha na antiguidade, festa fora do tempo rotineiro, fora dos dias parecidos uns com os outros, parada solene.”

Com a mesma equipe-base de Avinhão — o compositor Maurice Jarre, o cenógrafo-figurinista Léon Gischia, os atôres Gérard Philipe, Alain Cuny, Robert Hirsch, Georges Wilson, Michel Vitold, Béatrice Dussane, Jeanne Moreau, Maria Casarès, Germaine Montéro — Vilar revoluciona, a partir de 1951, o TNP, instalado no gigantesco Palais de Chaillot, que Vilar adapta imediatamente às exigências do seu estilo, eliminando tudo que possa funcionar como uma divisão entre a sala e o palco: o pano-bôca, a ribalta, o poço da orquestra. Mas antes mesmo de instalar-se no Palais Chaillot, Vilar realiza uma experiência que define o sentido dos seus futuros esforços; o primeiro trabalho do grupo, já com o nome de TNP, é uma série de apresentações de *Le Cid*, *Mãe Coragem* e o *Príncipe de Homburgo* nos subúrbios operários de Suresnes, Clichy, Gennevilliers. Antes do espetáculo, um concêrto; depois do espetáculo, um baile popular, uma refeição, um bate-papo com os intérpretes. Populações até então marginalizadas da vida teatral começam a sentir que o teatro pode ser uma festa, simples e grandiosa ao mesmo tempo.

Ao assumir a direção da companhia oficial, Vilar declarou que o TNP seria um serviço público, a mesmo título que os transportes, a água ou a eletricidade. Para dar a êsse serviço público a eficiência e o alcance popular que lhe faltavam, Vilar começa por mudar o horário dos espetáculos. O horário tradicional das 21 horas afasta a platéia de trabalhadores; o espetáculo começará portanto às 20 horas, para que o espectador dos subúrbios possa voltar para casa com tranquilidade. Mas ele não precisa ir jantar em casa antes do espetáculo: a partir das 18,45m está à sua espera uma *acolhida com música* no amplo saguão do teatro, com refeições ligeiras a preços populares. O vestiário e o programa são gratuitos, a gorjeta é proibida em tôdas as dependências do teatro, e por um preço irrisório o espectador pode comprar o texto completo da peça.

Para reforçar os laços entre o TNP e o público, Vilar cria *Bref*, o jornal da companhia, através do qual o espectador não só recebe explicações sobre as obras do repertório, como também é introduzido na intimidade da vida diária da companhia. A seguir começam a ser organizadas sessões de debate, conferências, visitas co-

letivas ao TNP, durante as quais o próprio Vilar, acompanhado por artistas e técnicos da equipe, recebe os visitantes e lhes mostra o dia-a-dia do trabalho teatral. O ponto alto dessa política de aproximação é constituída pelos *weekends* TNP, quando o espectador pode, por um preço fixo, assistir a um concêrto, a um espetáculo teatral, jantar ao lado de Gérard Philipe, conversar com Vilar e dançar no baile que encerra a sessão, com Jeanne Moreau ou Maria Casarès. Estas promoções são realizadas, tanto no próprio TNP como, durante os deslocamentos da companhia, nos subúrbios de Paris ou em outras cidades.

O próximo passo na política de relações públicas do TNP é a criação do serviço da associações culturais, que mantém estreito contato com essas associações e organiza nas suas sedes encontros e debates com membros da companhia. A partir de 1953 as pré-estréias do TNP são reservadas aos membros dessas associações, das organizações da juventude e aos funcionários das indústrias da região parisiense. Estes mesmos espectadores podem adquirir assinaturas para os cinco espetáculos da temporada, ao preço único de 4 francos por espetáculo. Em 1957, ano da criação das assinaturas, o TNP tem 17 mil assinaturas; em 1962, o número de assinantes alcança 33 mil. Durante a última temporada de Vilar à frente do TNP, as 201 representações realizadas em Paris são vistas por 473.071 espectadores, o que dá a fantástica média de 2.352 espectadores por sessão, ou seja, 90,2% da capacidade total do enorme teatro.

RITUAIS SEM DEUS

Depois de abandonar a direção do TNP, Vilar, além de continuar dirigindo o Festival de Avinhão, encenou várias óperas na França e no estrangeiro, empenhando-se em renovar as tradições conservadoras de teatro lírico; e mesmo em teatro de prosa vários dos seus trabalhos de *free lancer*, tais como *O Dossier Oppenheimer* e *O Vigário* alcançaram ampla repercussão. Em 1967, recusou o convite de André Malraux para assumir a direção geral dos teatros estatais franceses.

Qual teria sido o motivo do relativo eclipse da presença de JV nos últimos anos? Consciência de dever cumprido? Desencanto com a política cultural francesa? Ou desencanto com o próprio papel do teatro no mundo atual? Quem sabe um depoimento dêsse austero

e inquieto pensador e realizador do teatro pode fornecer ao menos uma pista?

“Será que a cerimônia e o ritual poético são ainda possíveis nos dias atuais? A resposta me parece fácil. Não, porque Deus não existe mais. Quero dizer: Nietzsche não foi o único a tê-lo assassinado; cada um de nós o fez ou o faz, pelo menos por omissão. Mesmo as obras dos nossos grandes autores católicos não são sempre obras de edificação. Assim, talvez, será possível reencontrar um público crente no dia em que o ateísmo se tornar o mestre espiritual do mundo. E quando falo em *público crente*, quero dizer um público que acredita unânimemente em alguma coisa; e esta coisa poderá ser a vida terrena do homem. E apenas isso. Pois se olharmos em torno de nós, veremos que não existe qualquer crença comum. Só existe contradição. É o mal do século. Mas diante dessa divisão, como reencontrar no teatro o espelho do tempo, a cerimônia e a comunhão? É preciso, sem dúvida, que o operário do palco procure incansavelmente as práticas da cerimônia, sem a qual não pode existir, a meu ver, qualquer obra teatral válida e eterna. Mas estas cerimônias permanecerão puramente artesanais, puramente técnicas; permanecerão formais até o dia em que o homem virá ao teatro ou despojado das crenças do seu semelhante, ou carregado dessas crenças. Pois a palavra *crença* tem no teatro o sentido de alturismo, de generosidade. Ter fé no seu semelhante, acreditar nêle, parece-me que isso pode substituir a presença de Deus.”

A maior verdade de um mito

PAULO AFONSO GRISOLI

Foi patético vê-lo retirar-se da cena. Era o fim da *saison* 1962/63, e Vilar completava 12 anos à frente do *Tréâtre National Populaire*. Durante êsse tempo, agarrado à sua intransigência ideológica, conhecera, igualmente, a glorificação e a vicissitude da fidelidade a si mesmo. Até que, marcado pela amargura, o mestre optara por afastar-se.

Não se perdeu em explicações, não divagou teorias. Apenas adotou o silêncio significativo. E, ao ruído das despedidas comemorativas, preferiu a singeleza de um gesto teatral — era a melhor linguagem que êle sabia falar — no altar do templo que conseguira instalar na imensa sala do Palais Chaillot, em Paris. Para despedir-se do TNP que construira ao longo de 12 anos de obstinada intransigência, tomou para si um personagem significativo: Thomas More. Foi buscá-lo numa peça de Roberto Bolt, *A Man for All Seasons*. Se não me engano foi êle próprio que se encarregou da tradução do texto inglês, dando-lhe um título sintomático: *L'Homme Seul*. E, naturalmente, êle próprio viveria em cena a figura de More, o apóstolo da intransigência ideológica. Ao final do espetáculo, um carrasco aparecia carregando a cabeça de More, decapitado por ordem do rei a quem votara tôda a sua fidelidade, mas diante da qual não quisera transigir em favor da injustiça.

— Eis a cabeça de um traidor — anunciava o carrasco, exibindo-a ao povo. E nas suas mãos o que se via, fielmente moldada em cêra, era a cabeça de Vilar. No altar de sua consagração, êle dava-se em holocausto.

O HOMEM SÓ

Dizem que a taciturnidade de Vilar começou em 1959, com a morte de Gérard Philipe, seu companheiro de aventuras — a dos festivais de Avinhão e a do TNP. Privado, assim, do irmão de apostolado, transformou-se definitivamente em *l'homme seul*, cuja solidão provinha de uma fé profunda que já não podia compartilhar com ninguém. Que fé era essa?

Sua trajetória no TNP, ao longo de 12 anos, deixá-la-ia muita clara. Lá êle instalou uma casa do povo, à qual acorria, tôda noite, uma inquieta e entusiástica multidão jovem, que ia conviver com Mestre Vilar as esperanças da sua utopia de moderno Thomas More. Conviver, na verdade, que para tanto êle havia arrancado da sala de espetáculos os paramentos que impedissem o convívio. É a partir daí, nunca teve medo de perder o respeito das autoridades que lhe haviam propiciado o templo para a sua fé. A política liberal de Malraux, no Ministério da Cultura Francesa, teve em Vilar um de seus mais incômodos sustentáculos. Em pleno apogeu da luta pela posse da Argélia, Vilar não temeu, por exemplo, montar *A Paz* de Aristófanes, ou *La Guerre de Troie n'aura pas Lieu*, de Giraudoux, para pôr às claras os motivos irrelevantes de uma guerra nojenta. Sua visão de De Gaulle, deu-a, em pleno poder degaulista, com a encenação de *UBu* — a grotesca criação de Jarry sôbre o homem e seu sonho de mando. Assim como, já na sua última temporada no TNP, fêz questão de montar *La Resistible Ascension de Arturo Ui* — uma paráfrase da história de Hitler escrita por Bertolt Brecht.

Por isso, converteu-se em *l'homme seul*. E se era preciso fazer-se mito para continuar celebrando seu ritual de fé diante de quase 3 mil pessoas tôdas as noites, permitiu sua própria mitificação. Alimentava seu próprio culto, não para satisfazer-se nêle, mas para ter o direito de reafirmar sua fé.

Lembro-me de tê-lo visto em cena numa de suas últimas interpretações era uma remontagem de *La Guerre de Troie*, em que êle se reservava o papel de Ulisses. Sua aparição, muito intencionalmente, era precedida de um instante de *suspense*, de um sintomático silêncio. Então, êle surgia e, ao ser reconhecido, despertava na multidão ritual o frenesi do aplauso. Vilar interrompia a ação, curvava-se comovido diante da pla-

téia fremente, e agradecia. Era o instante máximo de sua missa. E dava-se a transubstanciação inesperada: estabelecido o convívio pelo aplauso e pela recíproca emoção, as palavras ácidas de Ulisses agigantavam-se, estalando em cada alma presente. Que Ulisses era aquêle que falava pela voz de Vilar? Que Vilar era aquêle que se exprimia pela aspereza de Ulisses?

Depois de um tal gesto, bastava-lhe o silêncio. E a solidão era-lhe inevitável.

O SILÊNCIO PRESENTE

Foi uma tal transubstanciação que Vilar conseguiu realizar no instante em que abandonava o palco e o edifício do TNP (O TNP, em si, na verdade, êle nunca mais poderia abandonar). Ao assumir o holocausto de Thomas More, bastava-lhe, a seguir, o silêncio — o mesmo silêncio que, entretanto, era tão difícil entender enquanto o observávamos ensaiar. (Eu fazia parte de um privilegiadíssimo e reduzido grupo de estagiários estrangeiros aos quais se permitiu acompanhar, dia a dia, a construção do último trabalho de Vilar no TNP).

Só três anos mais tarde, quando voltei ao TNP como espectador, para assistir a uma realização de Georges Wilson, seu sucessor, pude entender o significado mítico daquela presença silenciosa. A sala estava ainda lotada, ou quase, como nos outros tempos. Aparentemente, celebrava-se o mesmo ritual. Mas, estranhamente, poderosamente, por todo canto ecoava o silêncio de Vilar.

Senhorita Júlia

JAN MICHALSKI

O naturalismo, como concepção de um estilo e uma filosofia teatrais, nos parece hoje em dia sinônimo de um teatro ultrapassado. E no entanto, lendo o histórico prefácio que Strindberg escreveu para *Senhorita Júlia* e que é uma espécie de manifesto naturalista, somos surpreendidos por pensamentos de uma atualidade estética impressionante. Quando Strindberg escreve: "Os meus personagens são conglomerados de fases de civilização, passadas e presentes", parece-nos que estamos ouvindo, com 80 anos de antecipação, a voz de Grotowski.

Personagens complexos, multifacetados, frequentemente contraditórios e extraordinariamente verdadeiros na sua ausência de uma definição unilateral; a surpreendente, para a época, concessão ao ator de uma margem para improvisação no seu trabalho, a fim de torná-lo mais criativo; uma concentração, até então sem precedentes, da ação dramática num mínimo de tempo, abandonando tudo que não fôr pertinente à essência do drama; e uma utilização extremamente lúcida, embora sem dúvida puramente instintiva, de símbolos freudianos para insinuar os conflitos emocionais dos personagens — eis alguns dos recursos que Strindberg pre-

conizou no prefácio de *Senhorita Júlia*, em 1888, de maneira autenticamente revolucionária, e graças aos quais, de tôdas as peças daquela época, *Senhorita Júlia* é, até hoje, uma das mais frequentemente encenadas.

E, no entanto, trata-se de uma peça profundamente datada e num certo sentido ultrapassada pelos acontecimentos. Não pelo estilo naturalista da sua dramaturgia, mas pela evolução dos costumes e da mentalidade que se processou desde então precisamente nos dois setores amplamente abrangidos pela temática da peça: a moral sexual e os preconceitos da classe.

É, portanto, em outras áreas que devemos procurar a atualidade humana da peça. Pessoalmente, o que até hoje me fascina na peça é o seu estudo de desintegração de uma personalidade, independente dos motivos, eventualmente ultrapassados, que possam ter levado a essa desintegração. A marcha de *Senhorita Júlia* da exaltação sexual ao inevitável sacrifício processa-se num clima de um tal nójo existencial, de um tal horror decorrente de uma brusca tomada de consciência do absurdo da situação do indivíduo — no caso, da própria protagonista — num universo hostil e sem sentido, que a imagem transcende o terreno de estrito estudo psicológico para alcançar as esferas de uma meditação metafísica. Há aqui um estado natural das coisas que foi rompido, um equilíbrio normal das forças vitais que foi desfeito, e a consequência só pode ser a destruição do indivíduo que se deu conta do aspecto ilusório daquilo que êle acreditava, ser o seu livre arbítrio, e percebeu a sua total impotência perante a pressão dos elementos que o esmagam.

Vista sob êste enfoque, *Senhorita Júlia* aparece numa perspectiva mais ampla e vital do que os meros acontecimentos da ação levariam a perceber. Mas para que êsse enfoque se torne possível, devemos convencer-nos de saída de que não é mais essencialmente de um caso de paixão carnal que se trata aqui, nem de um jôgo de ascensão ou decadência de determinadas classes sociais, e sim de um choque que envolve destinos humanos e visão do universo.

MOVIMENTO TEATRAL (abril a junho/71)

TEATRO DE ARENA (Lg. Carioca)

A Via Sacra, de Ghéon, dir. Luís Mendonça e Música de José Américo. Atoines, com entrada franca.

TEATRO DAS ARTES (Lagoa)

Senhorita Júlia, de Strindberg. Direção de Martin Gonçalves, com Maria Fernanda, Leonardo Vilar e Beatriz Lira. Substituída por *O China*, de Murray Schisgal. Dir.: Martin Gonçalves, com Maria Esmeralda, Heleno Prestes, Ednei Giovenazzi e Jurema Pena.

TEATRO DE BÔLSO (Leblon)

Cego, Surdo e Mudo, "circuncidado, excomungado e convertido por amor", de Aurimar Rocha, com: Aurimar Rocha, Lilian Fernandes, Regina Célia, Nelson Caruso e Hugo Mayer.

TEATRO COPACABANA

O Camarada Mioussov, de Valentin Kataiev. Dir. de Fábio Sabag, com Ari Fontoura, Arlete Sales, Maria Claudia, Zilka Salaberry, Adriano Reis, Felipe Carone e outros. "Se você quiser morrer de rir, vá... Cuidado! Está matando - a maior comédia do ano", conforme os dizeres da publicidade.

TEATRO DULCINA

Costinha, o Donzelo, em *Tôda Fera tem um Pai*. "O público exige e Costinha continua na maior comédia do ano!". 11.º mês de carreira.

TEATRO GINÁSTICO

Liberdade Para as Borboletas, produção de Vitor Berbara.

TEATRO GLÓRIA (Hotel Glória)

Chicago 1930, tradução, adaptação e direção de João Bethencourt, cenários e figurinos de Arlindo Rodrigues, com: Jorge Dória, Fregolente, Milton Carneiro, Oduvaldo Viana Filho, Iara Cortez e Paulo Nolasco.

TEATRO GLÁUCIO GIL

Um Vizinho em nossas Vidas, com Teresa Amayo, Daisy Lúcidí, Sérgio Vioti e Dulcina.

TEATRO CARLOS GOMES

Quem não se Comunica se Trumbica, de José Sampaio, com Colé, Eloisa, Waldir Maia "super doído e a maior transa em mulheres".

TEATRO IPANEMA

A Vida Escrachada, de Bráulio Pedroso, com Marília Pêra e Carlos Koppa.

TEATRO JOÃO CAETANO

Um Violinista no Telhado numa produção de Casali, "o musical mais aplaudido do mundo", com Orwaldo Loureiro e Ida Gomes nos principais papéis.

TEATRO MAISON DE FRANCE

Só Porque Você Quer, de Pirandelo. Direção de Flávio Rangel, com Paulo Autran, Hélio Ari, Madalena Nicol, Cleber Macedo e outros. Esta peça substituiu *Os Rapazes da Banda*, que passou a apresentar-se no Teatro da Lagoa.

TEATRO MIGUEL LEMOS (SERGIO PÔRTO)

Elas Querem é Leite, direção de Berta Loran. Com Brigitte Blair, Carlos Leite e outros, num "striptease masculino e feminino".

TEATRO MESBLA

Os Últimos, de Gorki. Direção de Carlos Murтинho, cenário e figurinos de Arlindo Rodrigues, com Gilberto Martinho, Miriam Pires, Antônio Patiño, Ana Ariel, Suzana Faini, Sueli Franco, Eleonor Bruno, Sílvio de Abreu, Érico Widal, Almir Teles, Hugo e Ida Celina.

No mesmo teatro, apresentou-se a preços populares, Paulo Goulart, na comédia *Lá*, em *réprise*.

TEATRO MUNICIPAL

A Megera Domada, numa única apresentação da Bristol Old Vic Company, com Barbara Jefford, John Turner, Bernard Hepton, Stephen Moore e outros.

Espectáculo de arte mímica, com *Marcel Marceau*, coadjuvado por Diego Christian, um mímico argentino que estudou no Brasil.

TEATRO OPINIÃO

A Ponte Sobre o Pântano, de Aldomar Conrado, com Glauce Rocha, Antero de Oliveira e Marcos Weinberg, na direção do João das Neves, em temporada popular.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Últimas apresentações de *Vivendo em Cima da Árvore*, substituída pela comédia de Suassuna *O Santo e a Porca*, uma produção paulista, dirigida por Silnei Siqueira, com Cleide Yaconis, Germano Filho, Oscar Felipe. Essa peça fêz sucesso em São Paulo, tendo sido vista por mais de 30 mil pessoas.

Pirandelo

A comédia — se é que podemos chamá-la assim — de Pirandelo que a Companhia Paulo Autran apresenta na Maison de France é o mais fascinante texto montado este ano no Rio, ao lado (e ao meu ver acima) de *Senhorita Júlia*. Eis aqui uma peça que tem quase tudo que podemos exigir de uma obra teatral: uma idéia intelectual discutida em profundidade através de um processo dialético brilhantemente desenvolvido; uma tensão dramática que se renova e cresce de cena em cena, através de uma sucessão de golpes de inegável impacto; uma colorida gama de personagens, cujas características vão desde a insôssa banalidade pequeno-burguesa até o insólito mais indecifrável; uma ambientação humorística engraçadíssima, em pacífica convivência com humanssima angústia e desespero...

Muito infeliz o título *Só Porque Você Quer*, que PA, responsável pela tradução, adotou para a peça. O título original, *Assim é (Se Lhe Parece)* resume magistralmente toda a proposição da obra.

(J. Michalski)

Feydeau

A montagem de *O Marido Vai à Caça*, no Teatro do Senac, é uma bela lição de como ler entre as linhas. O espetáculo é sem dúvida muito diferente de tudo o que o autor poderia ter imaginado; e, no entanto, tudo aquilo que Feydeau disse ou insinuou na sua peça — conscientemente ou não, que importa? — está presente no palco, com cristalina clareza, levado às últimas consequências, e simplesmente retirado do tom subentendido impôsto pelas conveniências sociais de 1892, e transposto para um tom mais franco e explícito admitido pelas conveniências mais permissivas de hoje. Num momento em que os autores do passado costumam ser *desmistificados* pelos encenadores, Amir Haddad trata Feydeau, com a maior simpatia e solidariedade: êle desmistifica, isto sim, todo o mecanismo de censura e autocensura que impedia Feydeau, há 80 anos, de dizer francamente aquilo que as suas peças sugerem de maneira disfarçada e indireta.

(J. Michalski)

TEATRO ÔNIBUS (funciona dentro de um coletivo cedido pela Ônibus Seletur)

Diário de Um Louco, de Gogol, direção de Atenodoro Ribeiro, com Otoniel Serra e Aderbal Júnior, em duas viagens diárias, às 21 e 22,30 horas. Reservas e saídas na Praça General Osório.

TEATRO DA PRAIA

As Hienas, de Bráulio Pedroso, finalmente liberada pela censura, direção de M. Pedroso, com José Wilker, Carlos Vereza e Renata Sorrah e mais Francisco Nagen. A produção é de Leônidas Bayer.

TEATRO RIVAL

Tem Piriri no Pororó, revista produzida por Alvaro Marzulo, em seu 3.^o e último mês de sucesso. Seguindo-se, *Boa Coisa é Mulher*, com Nicola, Carvalhinho, Carlos Costa, Jorge Gouveia, Carla Kramer, Mannon Kroft, Ana Paula e Rina Maris e mais "18 lindas vamps 71".

TEATRO SANTA ROSA

Tudo no Jardim de E. Albee, com Maria Della Costa, Napoleão Moniz Freire, Heloisa Helena e Cecil Thiré. Também esteve em cartaz neste trimestre *Seu Tipo Inesquecível*, de A. Araujo, com Teresa Raquel e Odavlas Petti.

TEATRO SENAC

O Marido Vai à Caça, de Feydeau, direção de Amir Haddad, com Fernanda Montenegro, Sérgio Brito, Ítalo Rossi, Jacqueline Laurence, Labanca Luiz Armando Queiroz, Maria Helena, Augusto Olímpio, José Carlos e Luis Augusto.

TEATRO SERRADOR

Adifa... Amada, com Derci Gonçalves, despedindo-se do teatro brasileiro, na direção de Fábio Sabag. No elenco: Ivan Sena. A direção é de Fábio Sabag, também autor em parceria com Ari Soares.

Após essa peça, Ioná Magalhães e Carlos Alberto estarão no mesmo teatro, com *Balbina, de Iansã*, de Plínio Marcos. (Peça folclórica afro-brasileira com ritmos e passistas de escolas de samba).

Teatro infantil

No Teatro de Arena, três cartazes infantis: *O Cirquinho Mágico*, *Gato de Botas 70* (texto e música de Gastão Nogueira e direção de Luis Mendonça) e o *Coelhinho Pitomba*, peça de Milton Luis, com 41 meses de carreira.

No Teatro das Artes *A Gata Borracheira* (musical infantil).

No Teatro de Bolso: *A Gambá que Ficou Cheirosa*, de Paulo Afonso de Lima, direção de Claudio Gonzaga; e o *Peixinho Dourado*, texto infantil de Aurimar Rocha.

No Teatro Copacabana: *A Colher Mágica* e *a Gatinha Detetive*, de Lúcio Gentil, direção de Roberto Brito, com Isaura Sabino, Douglas Dester, Maria Alves, Dina Orico e outros. Produção do Grupo Cacilda Becker.

No Teatro Glaucio Gil, duas peças do Grupo Carroussel: *Os 3 Porquinhos* e *Mogli, o Menino Lobo*.

No Teatro Miguel Lemos: *Poti, o Cavalinho Travesso* e *Pingo o Palhacinho Confuso*, dois musicais de Carlos Nobre, com Henriqueta Brieba, Luis Magneli, Marcos Silvestre, Léia Patro e outros.

No Teatro Mesbla, *A Tartaruga e a Lebre* e o *Leão e O Ratinho*, fábulas dirigidas por Jorge Paulo.

No Teatro Opinião: *O Circo Carrossel*, *A Tartaruga e a Lebre*, *Toninho o Mágico*.

No POEIRA, *Romeu e Julieta 71* de Rubem Rocha Filho, com Paulo Lambert e Dudu Continentino.

No Teatro de Praia, pelo Grupo Carroussel, *Gasparzinho* ("Musical infantil com muitas aventuras, onde Gasparzinho pede ajuda de seu tio Assombro Coragem para acabar com as maldades da Bruxa Trololó") *Cada criança recebe grátis um pirulito*, diz a publicidade. Também no mesmo local: *O Saci-Pererê e a Gata Borracheira*, de R. Castro.

No Teatro Casa Grande, *Dom Chicote*, de Von Pfuhl, música de Gilda Vandenbrande, direção de Paulo Lara, com Regina Duarte Gilberto Parpholo, Taia Perez, Ana Maria Carneiro e outros.

O TABLADO COMEMORA 20 ANOS

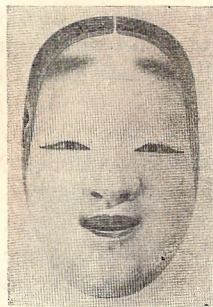
O TABLADO

JAN MICHALSKI

O TABLABDO comemora gostosamente os seus 20 anos. Não só porque *Tribobó City* é uma realização deliciosa, mas também porque essa realização contém em estado puro o espírito característico do grupo e da sua animadora: um espírito cujo meio de expressão predileto é uma piscadela, maliciosa, mas ingênua, cúmplice mas irônica.

O Grupo Amador O TABLADO comemorou a data com a estréia de mais um infantil de Maria Clara Machado — *Tribobó City*, uma comédia com música de Ubirajara Cabral e coreografia de Nely Laport. A cenografia e os figurinos são do premiado Joel de Carvalho. Direção — MCM, assistente de direção — Amicy Santos, direção de cena — René Braga, iluminação — Jorge Carvalho, contra-regra — Sura Berditchevski e Georg Dian; sonoplastia — Lúcia May; execução de figurinos — Odalea Manso; cartaz — Elber Duarte; execução do cenário — Wagner dos Santos; programa — Virginia Valli. No elenco: René Reis Braga (pianista-juiz-surdo-mudo), Lupe Gigliotti (D. Cafeteira-Rochedo), Vânia Veloso Borges (Srta. Caixa Registradora), Ronald Fucs (homem do bar), Bernardo Jablonski (Al Gazarra, bandido), Sílvia Fues (Joana Charuto, pistoleira), Ricardo Filgueiras (Mocinho de Sousa), Carlos Wilson Silveira (El Mexicano, um cearense), Sérgio Maron (John Maronete, advogado) Gede-mar Batista (Gedemar White, prefeito de Tribobó), Joseph Michelucci (Cow-boy), Sílvia Nunes (Marli Marlene), Thais Baloni (Maria Belezoca); dançarinas, bandidas em potencial; Lilá Santana, Anamaria Castro Moreira, Marília Boabaid e Ernestina Filgueiras; índios Mescaleros; Milton Dobbin, Sura Berditchevski, Ricardo Neumann, Beto Hannequim, Joseph Michelucci, Eduardo Tornaghi, Lúcia Casoy, Walf Maya, Ronaldo Formiga, João Carlos Mota, José Jorge, Rosângela Azevedo, Renato Guimarães, Georg Diab e Mário Gomes.

Tribobó City — espetáculo elogiado pela crítica e aplaudido por espectadores de tôdas as idades, apresentou dois espetáculos dedicados à Campanha *A Escola Vai ao Teatro*, com debates após o espetáculo.



PEÇAS PROIBIDAS PELA CENSURA

Os *Entendidos*, de Ademar M. Abreu, *Uma Certa Filosofia*, de Alvim Alves, *O Brazão*, de Marcos Lana e *As Hienas*, esta última liberada posteriormente.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Autor Anônimo	O Pastelão e a Torta	23
	Duas Farsas Tabarinicas	25
	O Jôgo de Adão	37
Albee Edward	A História do Zoológico	40
Araujo Hilton	Vamos Festejar o Natal	17
Arrabal	Piquenique no Front	36
Azevedo Artur	Uma Consulta	25
Barr & Stevens	O Môço Bom e Obediente	28
Brecht Berthold	Aquêlê que diz Sim	41
Cervantes	A Cova de Salamanca	38
Chancerel Leon	O Jôgo de S. Nicolau	26
	Antígona (adaptação)	31
Checov Anton	O Urso	29
	O Pedido de Casamento	38
	O Jubileu	46
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido	39
Ghelderode Michel	Os Cegos	24
Labiche Eugène	A Gramática	47
Lins Otávio	Natal Segundo S. Lucas	14
Macedo J. Manuel	O Nôvo Otelo	43
Machado M. Clara	O Boi e o Burro	32
	As Interferências	36
	Os Embrulhos	47
Machado Assis	Antes da Missa	38
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Motomasa Juro	Sumidagawa (nô)	42
Onna Surinuri	A Dama Mascarada	42
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida	45
Sófocles	Antígona	31
Suassuna	Torturas de Um Coração	44
Synge	Viajantes para o Mar	48
Tagore	O Carteiro do Rei	33
Tardieu Jean	Conversação Sinfonieta	48
Vicente Gil	Todo Mundo e Ninguém	31
	Os Mistérios da Virgem (Mofina Mendes)	20
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

Antígona, de Sófocles	4,00
Assim na Terra Como no Céu, de Fritz Hoch- walder	6,00
Chapéu de Sebo, de Francisco Pereira da Silva	5,00
Édipo Rei, Sófocles	5,00
Está Lá Fora Um Inspetor, de JB Priestley	5,00
Joana D'Arc, de Claudel	5,00
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins	5,00
O Livro de Cristóvão Colombo, de Claudel	5,00
De Uma Noite de Festa, de Joaquim Cardozo .	5,00
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes	5,00
A Pena e a Lei, de A. Suassuna	5,00
O Teatro e Seu Espaço, de Peter Brook	13,00
Pinto Calçado Descobre o Brasil, de Virginia Valli	8,00
Livros de autoria de Maria Clara Machado:	
Cavalinho Azul (conto)	12,00
Como Fazer Teatrinho de Bonecos	12,00
Vol. contendo: A Menina e o Vento, Maroqui- nhas, A Gata Borracheira e Maria Minhoca .	10,00
Pluft, o Fantasminha, o Rapto, Chapèuzinho Vermelho e o Boi e o Burro	10,00
Cavalinho Azul, O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão, Camaleão na Lua	10,00
Cem Jogos Dramáticos	6,00
Estão também à venda n'O TABLADO:	
CADERNOS DE TEATRO, número avulso ...	5,00
Assinatura anual	20,00

O pagamento de qualquer pedido poderá ser feito mediante cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro GB.

Impresso por
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO
Rio de Janeiro, GB