

50

cadernos de teatro

IDÉIAS E TEORIAS — Witkiewicz

O MARINHEIRO — Fernando Pessoa

GUERNICA — Fernando Arrabal

CRONOLOGIA D'O TABLADO (1951/1960)

DOS JORNAIS

MOVIMENTO TEATRAL (julho/setembro/71)

CADERNOS DE TEATRO N.º 50

Julho - agosto - setembro - 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.

WITKIEWICZ – SUAS IDÉIAS E TEORIAS

*Em vista do sucesso alcançado recentemente pela encenação no Brasil de A MÃE *, de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, morto trágicamente em 1939, achamos oportuno apresentar nestes CADERNOS um resumo da filosofia dêsse autor, que consagrou o último período de sua vida à filosofia e à pintura (seu ganha-pão, segundo êle próprio), chamando a atenção de nossos leitores para êsse autor excepcional, precursor da vanguarda teatral contemporânea, cuja obra em sua maior parte não perdeu a atualidade. Trinta anos após sua morte, Witkacy (como é conhecido), o grande demolidor do teatro em sua forma tradicional e um incompreendido entre seus contemporâneos, vem tendo grande sucesso de público e de crítica, com numerosas obras traduzidas em diversas línguas.*

JANUSZ DEGLER

“Um artista da Renascença” é a fórmula frequentemente invocada pelos críticos para definir a riqueza do talento, a multiplicidade de centros de interesse e a variedade da obra de Witkacy. E essa expressão é justa, pois dá a medida da individualidade, da personalidade excepcional de Witkacy, ao mesmo tempo, de suas potencialidade criadora. Êle foi ao mesmo tempo pintor, dramaturgo, prosador, publicista e crítico, teórico da arte e da cultura, autor de um sistema filosófico e historiosófico. Vibrante de inquietude, abundante de contrastes e dissonâncias, usando artifícios às vêzes primários, sua obra coloca-se no extremo oposto em relação às características geralmente atribuídas ao artesanato dos artistas renascentistas.

Mas a fórmula — artista da Renascença — revela, entretanto, um traço característico das atividades de Witkacy: a dissonância entre a potencialidade e as realizações. É incontestável que sua intenção de explorar e aprofundar disciplinas diferentes da ciência e da arte era a de um homem da Renascença. Todavia, o que seria possível há três séculos não o seria mais no nosso, época da desintegração da ciência e da multiplicidade de correntes artísticas, e devia, portanto, refletir uma certa loucura e anunciar um fracasso. O objetivo era de fato uma tentativa de integração das “coisas necessariamente dissociadas umas das outras na nossa civilização”. Mas Witkacy não hesitou em tentá-lo. Êle via a possibilidade de sucesso na subordinação das disciplinas que praticava a princípios rigorosamente definidos que deviam se interconectar de modo que o filosofia, a filosofia da história, a estética e a criação artística formariam um sistema coerente e fechado. Êsse sistema devia naturalmente comportar contrários e antinomias e o autor esta-

va consciente disso, considerando-os como regularidades imanentes cuja existência se justificava dentro dos princípios universais do sistema. Até recentemente os críticos viram aí uma prova da inconsequência de Witkacy e uma confirmação da tese muitas vezes repetida sobre a ausência de relação entre os diferentes domínios de suas atividades. Diversos estudos recentes demonstram a validade da lógica witkaciana, provando que ao discutir suas obras é quase impossível ignorar suas teorias filosóficas, estéticas e históricas.

Quais as linhas de seu sistema, em que consistem as suas antinomias e quais os pontos que revelam seu caráter consequente e lógico?

Witkacy baseou sua antologia no conceito da *Unidade na Pluralidade*. Isso significa que o mundo como um todo é uma unidade constituída da pluralidade das monadas — *seres particulares* dotados de existência biológica. Estes são, igualmente, unidades mas constituídos de uma pluralidade de qualidades (conjunto de sensações e de fatos psíquicos ou a totalidade das experiências sensoriais e conteúdo psicológico). Por isso a existência de cada Ser Particular é determinada por duas características: extensão-expressão e duração. A primeira, definida pela categoria do Espaço significa apenas que um determinado indivíduo é corporal, objetivo, “condicionado pelo exterior”, a segunda determina-o no tempo condicionando seu *status interior, subjetivo*. Em outros termos, a peculiaridade de existência de pessoas repousa no princípio de uma dupla identidade, pois um homem é uma entidade de conteúdo psicológico mutável e um fenômeno físico único (“unicidade”) no sentido de que não pode existir uma réplica idêntica do mesmo no universo. Aceitando essa idéia da dualidade do ser, o autor fez uma tentativa ambiciosa de reconciliar dois caminhos opostos de compreensão da vida — monismo e dualismo. Essa tentativa traduziu o desejo de vencer as limitações impostas pelos sistemas idealistas que opõem o sujeito ao objeto e por todas as formas de filosofia materialista que simplificam a realidade.

O conceito da Unidade na Pluralidade não era para seu autor uma pura especulação filosófica. Ele reaparecerá em sua estética e em sua obra de arte. O conflito fundamental de quase todos seus dramas e romances será sempre aquele que opõe o indivíduo como

elemento de uma “pluralidade” (coletividade ou gênero humano) ao indivíduo considerado como “unidade autônoma” que tende a afirmar suas individualidades e sua “diferença específica” pessoal.

Essas premissas ontológicas fundamentais, Witkacy as transpõe para o plano da antropologia pura. Todas as suas questões giram em torno dos problemas da essência e do sentido da vida humana. O que distingue o ser humano dos outros seres particulares é a consciência da existência; todavia, a própria essência do ser permanece impenetrável para ele. A tragédia reside no fato de que o homem tem um “terrível sentimento de solidão”. Tanto o universo quanto o próprio fato de existir e a estrutura do ser são enigmas para o homem. O trágico reside na consciência do nada, da contingência e da precariedade da vida humana, como também do sentimento de desolação e de impotência num mundo estranho e hostil. É fácil constatar que o pensamento de Witkacy sobre a condição humana oferece semelhança com as teorias de Heidegger e de Sartre jovem, não esquecendo que os princípios básicos da teoria witkaciana esboçada em 1918, precede de 10 anos a aparição do *Sein and Zeit* do filósofo alemão e de 20 anos a *La Nausée* de Sartre.

O caráter estranho e misterioso da realidade e do ser engendra um natural desejo de explorar e aprofundar o “mistério da existência”. É que, simplesmente, o homem não pode furtar-se às questões metafísicas existenciais: “Porque sou o ser que sou e não outro? Por que a minha existência se situa nesse ponto preciso do Espaço ilimitado e nesse instante preciso do Tempo que não tem fim? No seio deste grupo de seres e não em outro e neste planeta? É colocando estas questões e procurando resolvê-las que o homem sente o Mistério da Existência e toma consciência dêle.

Assim como o Mistério da Existência é uma das categorias maiores da ontologia de Witkiewicz, a “experiência metafísica no plano do vivido” (experiência metafísica) constitui o valor supremo de sua axiologia. A faculdade de experimentar sentimentos metafísicos que se referem ao mistério da existência pertence exclusivamente ao homem e constitui uma qualidade essencial de sua humanidade. Essa ansiedade metafísica se encontra na raiz de três principais preocupações humanas: religião, filosofia e arte. Nelas o homem tenta encon-

trar respostas aos torturantes problemas existenciais, respostas que “o livrarão da angústia da existência como tal”. A Religião oferece um sistema de “noções atenuantes” que adoçam o sentimento de solidão. A filosofia lhe permite alcançar o mesmo fim por via de uma especulação intelectual. Quanto à Arte, que ao contrário das outras não lhe dá nenhuma justificação — ela confirma o “horror metafísico da Existência” e a solidão do homem, mas representa um ato específico de “auto-defesa da parte do indivíduo” ao experimentar a ansiedade metafísica. De acordo com ele a arte nasceu para “expressar a unidade de um ser particular, unidade que reina em toda a Existência e que se acha polarizada, transformada em pluralidade pelo ser psíquico desse indivíduo e, dessa maneira, individualizada em sua manifestação direta, que é a Forma Pura”

Básicamente a concepção de arte para o autor se resolve em uma manifestação de experiências metafísicas do artista que, ao mesmo tempo, estimularia uma experiência análoga em todos aqueles a que ela se dirige. Como resultado do choque da experiência metafísica o artista se torna consciente da Unidade na Pluralidade de seu próprio ser e durante o processo de criação, dirigido pela necessidade de objetivar suas sensações metafísicas, ele tenta comunicar essa unidade e perpetuá-la na obra de arte. Assim, à unidade do ego do artista corresponde a unidade da construção formal de sua obra. O espectador ao contemplar essa unidade ideal da obra de arte refletindo a própria estrutura da existência, experimentaria tais sensações metafísicas que lhe permitiriam estabelecer um contato direto com o Mistério da Existência.

Essa concepção da obra de arte revela a intenção do autor de construir uma estética segundo premissa ontológica de seu próprio sistema filosófico. Não é de admirar-se que, como sua filosofia, sua estética se propusesse a ser uma tentativa de reconciliação de certas entidades como expressão e intelecto, expressionismo e construtivismo. A gênese e o objetivo da obra de arte são concebidos em termos metafísicos, e ele insiste principalmente nas funções expressivas da arte, mas ao mesmo tempo descreve a estrutura da obra de uma maneira altamente formalística como um sistema lógico de “elementos simples e complexos” combinados deliberadamente.

Witkacy procura na arte antiga uma justificação para seus conceitos estéticos. A subordinação da arte às coisas e aos valores supremos impediu a dissociação da matéria e da forma. O caráter fundamental da arte antiga era a “unidade da matéria e da forma”; a matéria exprimia as mais das vezes por símbolos e do sistema de elementos formais com suas relações internas resultando da lógica íntima da obra de arte é que decorria o papel decisivo no seio desta última.

Este estado de coisas mudou, com as mudanças operadas na religião e na filosofia sob o efeito das transformações sócio-culturais e isso influenciou na evolução da arte. A religião perdeu uma força vital. A crise afetou também a filosofia. A arte teve a mesma sorte. Segundo o autor, ela sofreu dois grandes “flagelos”: a Grécia antiga e a Renascença. A desintegração da unidade primitiva da matéria e da forma, a desagregação dessa unidade estrutural fez com que a arte perdesse sua virtude principal — a faculdade de estímulo dos estados de alma metafísicos. Essa tríplice crise sobreveio como efeito por força das leis reguladoras do processo social. Um dos fatores geradores do desenvolvimento social é a tendência da humanidade a atingir o estado universal de justiça social e de igualdade de condições materiais.

FIM DA ARTE

O desenvolvimento social, segundo Witkiewicz, anuncia um fim trágico da arte. Os progressos da democracia levarão à democratização da cultura (processo no qual os *mass media* serão chamados a representar um papel importante), o que comprometerá inevitavelmente seus valores intrínsecos. A standardização da cultura e a uniformização progressiva da sociedade supõem a desaparecimento daquilo que, necessariamente, condiciona toda criação artística — a angústia metafísica. Numa sociedade moderna, admiravelmente organizada, “mecanizada”, pouco diferente duma “colmêia ou um formigueiro”, e que não oferecerá mais lugar às manifestações da individualidade, deverá produzir-se uma negação total do papel e da função da arte. “Os homens do futuro não terão mais necessidade nem do verdadeiro nem do belo; eles serão felizes — e isso não é bastante?”

Comparam-se, habitualmente, as teorias catastróficas de Witkacy relativamente ao desenvolvimento social e a cultura com as de Oswald Spengler. De fato, sem que estivessem coniventes, os dois pensadores chegaram, numa mesma época, a conclusões semelhantes partindo, entretanto, de princípios historiosóficos diferentes. Para Spengler, a evolução da cultura apresenta um caráter cíclico de acôrdo com o ritmo mutável da história. Para Witkacy, a história do gênero humano é representada por uma curva cujo ponto culminante a humanidade ultrapassou e que, depois da Revolução Francesa não deixou de viver as fases consecutivas da decadência, sem esperança de que o último estágio seja o comêço de uma nova época.

O teatro, de tôdas as artes, é a que se encontra em situação mais crítica, num estado de decadência completa. Tendo rompido com o culto, tendo perdido sua função metafísica, tomou como objetivo principal imitar as situações banais da vida cotidiana, esquecendo a fronteira que separa a arte e a vida.

Segundo Witkacy, a esperança de uma renovação teatral não se situa nem do lado das novas concepções dramáticas propostas pelo simbolismo e pelo psicologismo, nem do lado dos efeitos teatrais de origem expressionista ou das experiências de mise-en-scène tentadas pela Grande Reforma. Tôdas, de fato, resultam em enfraquecer o princípio naturalista, mas não são capazes de restituir ao teatro sua função mágica e religiosa que poderia permitir ao espectador penetrar na experiência metafísica no plano do vivido. Assim, qualquer tentativa de reforma deveria partir da questão seguinte: “É possível criar, nem que fôsse por um tempo limitado, uma forma de teatro em que, independentemente da extinção das crenças e dos mitos, o homem contemporâneo pudesse viver a metafísica como o fazia o homem antigo, ligado às mesmas crenças e mitos?” Essa indagação assemelha-se àquela que, 15 anos mais tarde, Antonio Artaud faria em seu *Le Théâtre et Son Double*. Muitos pontos lhes são comuns: os dois procuram pontos de junção “entre o sagrado e a arte”, os dois tinham certeza que o teatro “em sua forma mais pura só poderia surgír do ponto de fissura e desmoronamento de determinado culto” (Witkacy), os dois tendiam a uma fórmula da obra teatral em que tudo estivesse subordinado à idéia da Forma. Para Artaud o meio de

chegar a isso era o “espetáculo mágico” que poria o espectador num “transe cósmico”, para Witkacy — a Forma Pura, que permite viver o Mistério da Existência.

A teoria da Forma Pura repousa na premissa principal da filosofia witkaciana — o princípio da Unidade na Pluralidade. O teatro é uma arte constituída pela “pluralidade” de elementos: palavra, atôres com seus “fatos” (movimento, gestos, mímica), espaço cênico, música, mas no espetáculo as diferentes qualidades (sonoras, rítmicas, conceituais e de imagem) que comportam êsses elementos dispares assim como as ações dos personagens devem combinar-se de maneira a produzir o efeito da unidade. “Essa unidade autônoma, segundo êle, essa estrutura em si, eu a chamo o Belo da Forma ou a Forma Pura”. Essa definição tão geral seria um truismo se o autor não a tivesse enriquecido de sua metafísica e completado pela regra do “caráter direto do efeito artístico”. Esta regra estipula que uma obra de arte deve produzir seu efeito de maneira direta (sem mediação de faculdade cognitivas).

Witkacy entrevê a confirmação dessa teoria na evolução das artes plásticas com o impressionismo. Em sua teoria, procurava aproveitar essa experiência da pintura. O exemplo da pintura moderna serve para demonstrar que à transformação dos objetos na arte pictural, corresponde, no plano do teatro, o processo de deformação que consiste em tirar às palavras, aos motivos de ação e ao comportamento dos personagens seu sentido “comum”. Trata-se simplesmente da “possibilidade de deformar livremente a vida ou o universo da imaginação para criar um todo cujo sentido seria função de uma estrutura intimamente cênica e não da lógica dos personagens do encadeamento dos fatos, calcados sobre a vida real”. Isso levará a uma forma teatral que criará um universo autônomo inteiramente independente do rigor do mimetismo em relação à realidade. E será aí que o espectador, deixando o teatro, terá a impressão de “ter despertado de um sonho estranho no qual as coisas mais banais oferecem um encanto inefável, impenetrável, conforme os sonhos que nada têm de comparável com a natureza”.

Evidentemente, para criar tal teatro, será preciso partir da negação das convenções naturalistas. Essa negação constitui a linha principal do programa witkaciano de renovação teatral, definindo a qualidade e o

alcance das mudanças propostas. Mas — característica — Witkacy se abstém de propor uma forma cenográfica nova, de militar a favor de uma arquitetura nova da cena e de reclamar uma redução do papel do texto; ao contrário, afirma claramente que “no teatro a palavra é coisa principal e os outros elementos devem se adaptar a ela”. Tomando assim o caminho oposto às tendências inovadoras de seu tempo, Witkacy procura realizar uma tarefa singular: introduzir na cena-caixa tradicional o seu “cavalo-de-Tróia” — o nôvo drama e uma técnica apropriada do jôgo dramático

É pela abolição da intriga e da ação considerada de “causa e efeito” que deve começar a liberação de uma obra dramática das regras da estética realista. Substituir-se-á por um sistema em mosaico de fatos livremente reunidos, regidos por sua própria “lógica interna, a da forma”. A desagregação da fabulação deve levar à eliminação do sentido e dos problemas que surgem no roteiro da intriga, o que, por sua vez, libertará o teatro de suas funções didáticas, políticas, sociais, etc.

Um enredo dramático tornado alógico deve ter por apoio uma pintura fantástica dos personagens, supondo não só a renúncia nos processos tradicionais, tais que o exterior, o aspecto, os traços psíquicos, a linguagem, e ainda a libertação das leis psicológicas e éticas e mesmo físicas e biológicas (a morte — como o tempo e o espaço — se torna relativa; um morto pode resuscitar na cena seguinte).

A interpretação dos personagens requer uma técnica especial inteiramente fora dos métodos de Stanislavski. O ator não deve viver o conflito dramático nem identificar-se com o personagem, pois sua missão nada mais é que “sugerir um determinado sentimento. Essa nova maneira de interpretar éle a chama de “jôgo semântico” ou “ação significativa” e a condição preliminar para interpretar um papel deve ser o conhecimento pelo ator da idéia que determina a forma da peça, o que o ajudará a compreender que em seus fatos e palavras cênicas éle nada mais é que um elemento do “conjunto de uma estrutura em *devenir*” e, conseqüentemente, é à verdade da forma e não à da vida que éle deve se ater.

No plano da realização cênica propriamente dita, o ator deve obedecer a diversos princípios fundamen-

tais. Assim, a declamação não deve ser de modo algum em função de seus estados d'alma: “para realizar seu jôgo semântico o ator deve esquecer que possui um corpo”. Deve dizer o texto com uma dicção impecável, sem dar-lhe emoção, “dando relêvo ora ao valor sonoro ora ao valor semântico (no sentido artístico do termo) das palavras”. Pode recorrer também à dissonância: dizer coisas alegres em tom triste ou rir contanda histórias trágicas. O gesto, a mímica e os movimentos não devem interpretar sentimentos: todos êsses trêmolos do coração e das vísceras, essas melancolias langorosas, êsses espasmos de diafragma e de outros órgãos devem ser abolidos”. O ator deve ter sempre em mente que éle é um elemento de uma estrutura formal a cujas exigências éle deve submeter seus movimentos em cena. Daí a extraordinária importância da disposição dos atôres no espaço cênico porque, como no teatro japonês, “a configuração dos personagens não deve ser fortuita como é na vida, mas concebida em função do cenário de maneira que a todo instante, se possível, o conjunto do quadro oferece as características de uma composição pictural”. Consciente do risco que poderia fazer correr êsse princípio, o risco de ver o elemento plástico tomar um lugar excessivo no teatro, Witkiewicz observa: “a predominância dos cenários e das roupas e mesmo do movimento com prejuizo da palavra é prejudicial e aproxima o teatro da fórmula dos quadros vivos e da pantomima”.

O programa witkaciano da reforma do teatro é certamente uma das manifestações mais originais do pensamento teatral europeu dos anos 20 do nosso século. A evolução ulterior da dramaturgia (Ionesco, Beckett e outros) e do teatro de fato confirmou a exatidão de seus propósitos. E se bem que o fundamento filosófico desse programa esteja sujeito a caução, é preciso lembrar que a intenção principal do autor foi a de restituir ao teatro seu valor supremo, um valor que, para o homem de hoje, poderia oferecer o equivalente da catarse antiga. No teatro liberto dos constrangimentos do naturalismo e baseado numa grande idéia, a da forma, o espectador teria a oportunidade de viver uma experiência única que na época atual, poderia constituir o maior de seus bens. Dessa maneira o Belo encontraria um prolongamento na dimensão do Verdadeiro e à estética se juntariam os valores éticos. Apesar das aparências, não é

esta uma das contradições a mais do programa de Witkacy: ao contrário, é uma consequência lógica.

As grandes idéias da teoria de Witkacy são também as que determinam o destino dos heróis de seus dramas e de seus romances, como o demonstrou Jan Blonski. Com efeito, quase todos seus personagens tendem, em sua ação, a encontrar meios e ocasiões que lhes permitam viver intimamente a metafísica e compreender o mistério da existência. Num mundo em que os valores tradicionais se desagregam, num mundo que se encaminha inelutavelmente para a catástrofe — e este é o caso dos heróis dramáticos e romanescos de Witkacy — essa busca da metafísica é a única oportunidade de justificar o sentido da vida e a última maneira que se oferece ao homem de afirmar sua personalidade. Ora, como nunca foi possível aos seus personagens atingir esse fim, eles se resignam com os valores de substituição, tais como o erotismo, a política e a arte. Eles podem também fazer de sua vida um teatro da Forma Pura, isto é, recorrer à simulação de situações e de fatos que, pelo seu caráter ilógico, excepcional ou monstruoso, criariam as aparências do absurdo da própria existência. Mas esses esforços, igualmente, mostram-se vãos e a solução definitiva só pode ser a morte ou a catástrofe sob a forma de uma revolução social que aniquilará os últimos exploradores do Absoluto. Assim, a obra de Witkacy se torna uma espécie de autocomentário confirmando os grandes princípios do sistema. O círculo de suas consequências está fechado. A última malha desse círculo é a biografia do autor. Seria, sem dúvida, exagero afirmar que a idéia que preside aos fatos e gestos de seus heróis seja a força motora de sua vida. Entretanto, seria difícil não concordar em que em tudo o que ele propunha transparecia a necessidade de afirmar sua individualidade e sua especificidade pessoal. Esta era a fonte de sua paixão criadora e de seus múltiplos centros-de-interesse. A esse propósito, Kasimierz Wyka diz: “O que chama a atenção em sua personalidade é o acúmulo de forças que em conjunto, se debatiem, se contrabalançavam e se destruíam sem chegar ao total desejado. O que faz com que um traço trágico marque continuamente os retratos de seu pincel, o Nada — garantia de suas cadeias ontológicas, a corrente de associações de idéias de seus heróis de ficção, porque, explorando sábia e àvidamente, tanto o domínio da ciência

como o da arte, ele se debatia sempre contra a parede da catástrofe.” A solução dessas contradições só poderia ser a renúncia. Em 1925, Witkacy abandona as duas disciplinas artísticas que ele ainda acreditava suscetíveis de Forma Pura: na pintura, ele se confina nos retratos, que ele considera uma forma de arte utilitária e, no plano literário, deixa a dramaturgia pelo romance, mesmo achando que este não poderia nunca ser uma obra de arte. Mas com esse raciocínio ele demonstra a verdade de sua filosofia da história. Confessando sua falência como artista e como teórico, ele dirá abertamente: “Em meu impulso para a dramaturgia, julguei que antes de sua definitiva decadência o teatro ainda poderia brilhar na esfera da Forma Pura. A experiência provou que já era tarde demais; o teatro também deve desaparecer sem mesmo produzir obras tão incompletas quanto a pintura e a poesia”. Sabemos que isso não era uma forma vã de excusa porque no crítico momento do último teste o artista mostrou-se capaz de um ato que devia atestar a fidelidade à sua própria teoria. A 18 de setembro de 1939, Stanislaw Ignacy Witkiewicz pôs fim à sua vida de homem e de artista.

(Extr. da rev. *Le Théâtre en Pologne*, 3/1970)

* V. *Movimento Teatral*.

Sinto necessidade da forma dramática

Adotei o gênero teatral porque sinto necessidade de me expressar na forma dramática. Mas não abandono por isso a prática da poesia pura, que pode ser encontrada também na peça teatral e no poema simplesmente.

O teatro sempre foi a minha vocação. Tenho dado a ele muitas horas de minha vida. A minha concepção de teatro é pessoal e, até certo ponto, combativa. O teatro é a poesia que sai do livro e se faz humana e, ao acontecer isso, ela fala e grita, chora e se desespera. O teatro tem necessidade que os personagens em cena tenham uma roupagem de poesia que deixe, ao mesmo tempo, ver seus ossos, seu sangue. Devem ser tão humanos, tão terrivelmente trágicos, presos à vida e ao cotidiano com tal força que possam desvendar suas traições, refletir suas dores e que de seus lábios brotem as orgulhosas palavras carregadas de amor ou de desgosto. O que não pode mais continuar é a sobrevivência dos personagens dramáticos que, atualmente, sobem à cena levados pela mão de seus autores. Personagens ociosos, totalmente vazios, nos quais se pode ver, através do colete, um relógio parado, um postigo ou o lixo de velhos sótãos. Hoje, na Espanha a maioria dos autores e dos atores ocupam uma zona intermediária. Escrevem teatro para as poltronas, esquecendo-se das galerias e das torrinhãs. Escrever para a platéia de esco-

lhidos é o que pode haver de mais triste no mundo. O público que vai a um espetáculo sente-se frustrado; o público virgem, o público simples — o povo — não compreende como lhe venham falar de problemas que ele despreza, em seu meio. Não se pode fazer mais esse tipo de teatro que nada mais é que prolongar uma *diva* através do tempo, ou um *jeune premier* apesar de sua esclerose.

A verdade do teatro é um problema religioso e econômico-social. O mundo está imobilizado diante da fome que extermina os povos. Enquanto houver esse desequilíbrio, o mundo não poderá raciocinar. Vi isso com meus próprios olhos. Dois homens que se vão à margem de um rio. Um é rico, o outro, pobre. Um com a barriga cheia e o outro que enche o ar com seus bocejos. E o rico exclama: “Oh, que lindo barco vai passando! Veja essa flor na margem do rio!” O pobre só pode balbuciar: “Estou com fome, não vejo nada.” Naturalmente. No dia em que a fome desaparecer, haverá no mundo a maior explosão espiritual que a humanidade tenha jamais visto. É difícil imaginar a alegria que brotará nesse dia.

(Extr. das Entrevistas s/Teatro dadas por Federico Garcia Lorca, *Théâtre Populaire* n. 13/55)

O ATOR

LOUIS JOUVET

Êles chegam, êles começam sem saber que precisar *estar em estado*. * Ignoram como despertar dentro de si mesmos êsse *estado*, êsse humor que dá o tom Os velhos comediantes sabem fazê-lo, como os cantores ao experimentar, pela emissão e o timbre, uma espécie de teste ou prova de contrôle prévio, quando emitem palavras ou sons idiotas: "mi-mi-mi", ou qualquer som para se ouvir e verificar o estado interior, o tom, etc. Depois disso êles se acham carregados de sentimento ou de sensibilidade. Estão seguros de sua expressão porque *sentem*.

A princípio os atôres acreditam que são o personagem e que vão lhe dar vida. Depois, forçados à evidência de que não o são, êles se carregam, para fazer o personagem, de todos os sentimentos de que são capazes, de tôda a intensidade física que possuem, e ficam tapados, paralisados, tolos.

Jôgo de ilusões recíprocas, o teatro é escrito pelo autor que propõe essa ilusão dentro da qual êle próprio fica fascinado, depois o autor se ilude também por essa primeira ficção, e por último o público que vem para sentir o seu efeito.

Quando os comediantes não compreendem (porque não estão dentro da situação, ou do sentimento justo), êles compõem o personagem por atitudes, por mímica, tons, por jogos de cena e efeitos com que se carregam sem preocupação da troca necessária com o personagem, da penetração, da osmose sensível. O momento mais importante, a descoberta que é preciso fazer, é a *meditação sensível que permite o jôgo*. Troca, convenção, momento em que sua própria sensibilidade de ator atinge o

personagem e, compreende isso, procura em si próprio os têrmos, os meios de sua execução

Há comediantes cuja transformação se dá unicamente pela roupa e isso basta. Encantamento de trocar de roupa, isso lhes dá uma outra alma, pode-se dizer, são outros, principalmente as mulheres; sua imaginação só se põe a funcionar através da roupa.

A facilidade que têm os atôres, ao ensaiar um texto, de rir e de se animarem com qualquer falta que cometem ao dizê-lo, um quipróquo, uma duplicidade, um lapso, um esquecimento, mistura de reflexões, dificuldade de articular, lembrança de outro texto, uma anedotas que brota súbitamente, tudo isso provoca uma ruptura. Há atôres particularmente vítimas dêsse estado de espírito. A ilusão neles, brota com dificuldade e custam a se manterem dentro dela. O menor pretexto detém êsse esforço, e à medida que falam, fazem descobertas, interrupções. É necessário o compromisso da presença do público para que êles se guardem dentro dos limites de seu papel, que permaneçam no seu *estado* e que a peça tenha um sentido. Muitas vêzes, êles só devem sua *existência*, sua verdade dramática a essa necessidade, ao constrangimento obrigatório que lhes dá corpo, mantendo-se dentro dos limites do papel.

* Extr. de *Le Comédien Desincarné*, in Théâtre Populaire, n. 8/54.

GROTOWSKI

Todo o corpo deve adaptar-se a cada movimento por menor que seja êle. Cada ator deve agir à sua maneira. Não se pode impor nenhum exercício estereotipado. Se pegamos um pedaço de gelo no chão, nosso corpo deve reagir a êsse movimento e ao frio. Não somente as pontas dos dedos, não só a mão inteira, mas todo o corpo deve revelar a temperatura dêsse pequeno pedaço de gelo.

Nos exercícios, não se admite nenhuma preparação: exige-se apenas autenticidade. Esta é obrigatória. A improvisação não deve ser preparada para não destruir a naturalidade. Além disso, a improvisação não terá sentido se os pormenores não forem executados, com precisão. Os exercícios servem apenas de ponto de partida para as situações e as partes da peça a representar. No palco, o ator tem que ser êle próprio. Os exercícios adaptados às situações da peça devem ter uma marca pessoal, e a coordenação dos diversos elementos deve ser também individual. Aquilo que vem do interior é meio improvisado. O que é exterior é técnica. Nos exercícios que compõem o ciclo executado por Cieslak *, não se nota um único sinal de simetria. Aquilo que é simétrico não é orgânico.

A simetria é um conceito de ginastas, não de educação física para o teatro. O teatro requer movimentos orgânicos. O significado de um movimento depende da interpretação pessoal. Para o espectador os movimentos do ator no palco podem ter um sentido inteiramente diferente do que têm para o próprio ator. É errado pensar que os exercícios apresentados por Grotowski — exercícios físicos — são somente para atletas, para pessoas fortes. Cada um pode criar sua própria série de

movimentos, e pode executá-los conforme sua experiência íntima. Todavia, não deve esquecer de eliminar tudo que é exterior. O conjunto deve conter todos os movimentos, de preferência também os elementos componentes dêsses movimentos.

RELAXAMENTO DA COLUNA VERTEBRAL

A posição ideal para relaxar a coluna cansada é acorcorar-se com a cabeça quase tocando o chão à sua frente, com os braços abertos à sua frente e as palmas das mãos no chão.

Os atôres devem também fazer exercícios de mãos e dedos. Muitos dêles têm mãos e dedos rígidos. Essas extremidades têm um grande poder de expressão. Todavia, têm que ser mantidos flexíveis e maleáveis. Há muitos exercícios bons para isso. As mãos são, de certo modo, o substituto da voz. São usadas para acentuar o objetivo do corpo, o impulso do movimento proveniente da coluna vertebral.

* Ryszard Cieslak, colaborador e principal ator do grupo de Grotowski.

(Do livro *Towards a Poor Theatre* — Publ. Simon & Schuster)

O QUE VAMOS REPRESENTAR

FERNANDO PESSOA

Desde criança tive a tendência para criar em meu tórno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em tôdas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real.

O MARINHEIRO

drama estático em I quadro

FERNANDO PESSOA

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro, ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

É noite e há como que um resto vago de luar.

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA — Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA — Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entenhemos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA — Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?

PRIMEIRA — Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, porque se dá qualquer cousa?...

Uma pausa

A MESMA — Falar do passado — isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...

SEGUNDA — Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

TERCEIRA — Não. Talvez o tivéssemos tido...

PRIMEIRA — Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos...

TERCEIRA — Onde?

PRIMEIRA — Aqui, de um lado para outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

TERCEIRA — De quê?

PRIMEIRA — Não sei. Porque o havia eu de saber?

Uma pausa

SEGUNDA — Todo êste país é muito triste... Aquêlo onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fôsse.

PRIMEIRA — Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco! O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA — Só o mar das outras terras é que é belo. Aquêlo que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...

Uma pausa

PRIMEIRA — Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

SEGUNDA — Não, não dizíamos.

TERCEIRA — Porque não haverá relógio neste quarto?

SEGUNDA — No sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

PRIMEIRA — Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flôres todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isso tem de irreparável que me dá vontade de chorar. Foi longe daqui que isso pôde ser... Quando virá o dia?

TERCEIRA — Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

Uma pausa

SEGUNDA — Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes. Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho. Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo. Mas o passado — porque não falamos nós dêle?

PRIMEIRA — Decidimos não o fazer. Breve raiará o dia e arrepender-nos-emos. Com a luz os sonhos adormecem. O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que êle já passou. O que é qualquer coisa? Como é que ela se passa? Como é por dentro o modo como ela passa? Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos tôdas juntas. O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!

SEGUNDA — Para que? Fito-vos a ambas e não vos vejo loço... Parece que entre nós se aumentaram abismos. Tenho que cansar a idéia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Êste ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma. Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos — é o gesto com que falam das sereias. (*Cruza*

as mãos sobre os joelhos. Pausa) Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

PRIMEIRA — Eu também devia ter estado a pensar no meu...

TERCEIRA — Eu já não sabia em que pensava. No passado dos outros talvez... no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Porque é que correria, e porque é que não correria mais longe, ou mais perto? Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?

SEGUNDA — As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vêzes, quando fito as minhas mãos, tenho mêdo de Deus. Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas? Que pena se alguém pudesse responder! Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse.

TERCEIRA — As vossas frases lembram-me a minha alma...

SEGUNDA — É talvez por não serem verdadeiras. Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando. Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar. Sempre que uma cousa ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer. Dos montes é que eu tenho mêdo. É impossível que êles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segrêdo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em que eu me sentisse feliz...

PRIMEIRA — Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia...

Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras. Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho. A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... E os nossos sonhos eram de que as árvores projetassem no chão outra calma que não as suas sombras. Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém. Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar...

SEGUNDA — Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara. Hoje tenho medo de ter sido. O presente parece-me que durmo... Falai-me das fadas. Nunca ouvi falar delas a ninguém. O mar era grande demais para fazer pensar nelas... Na vida aquece ser pequeno. Éreis feliz, minha irmã?

PRIMEIRA — Começo neste momento a tê-lo sido outrora... De resto, tudo aquilo se passou na sombra... As árvores viveram-no mais do que eu... Nunca chegou nem eu mal esperava. E vós, irmã, porque não falais?

TERCEIRA — Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as digo, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais. Falo, e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente. Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E tôda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar... E, afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?

PRIMEIRA — Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós! Mesmo viver sabe a custar tanto quando se dá por isso... Falai, portanto, sem reparades que existis. Não nos íeis dizer quem éreis?

TERCEIRA — O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui! Eu vivi entre as sombras dos ramos, e tudo na minha alma é fôlhas que estremeçam. Quando ando ao sol a minha sombra é fresca. Passei a fuga de meus dias ao lado de fontes, onde eu molhava, quando sonhava de viver,

as pontas tranquilas dos meus dedos. Às vêzes, à beira dos lagos, debruçava-me e fitava-me. Quando eu sorria, os meus dentes eram misteriosos na água. Tinham um sorriso só dêles, independente do meu. Era sempre sem razão que eu sorria. Falai-me de morte, do fim de tudo, para que eu sinta uma razão para recordar...

PRIMEIRA — Não falemos de nada, de nada. Está mais frio, mas porque é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Nem é bem mais frio que está. Para que é que havemos de falar? É melhor cantar, não sei porque... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos. Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Porque é que não quereis que vo-la cante?

TERCEIRA — Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde demais para não cantar.

Uma pausa

PRIMEIRA — Breve será dia. Guardemos silêncio. A vida assim o quer. Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me à beira dêle, sôbre um tronco de árvore que caíra quase dentro da água. Sentava-me na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era para os ver. Não sei porque, mas parece-me dêste lago que êle nunca existiu. Lembrar-me dêle é como não me poder lembrar de nada. Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordeo?

SEGUNDA — À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-os sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada. Quereis que eu vos conte o que eu sonhava à beira-mar?

PRIMEIRA — Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis. Se é

belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai, contai-o só depois de o alterardes...

SEGUNDA — Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... Um dia que eu dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias — nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela. Depois ela cessou... Quando reparei para mim, vi que já tinha êsse meu sonho. Não sei onde êle teve princípio... E nunca tornei a ver outra vela. Nenhuma das velas dos navios que saem aqui de um pôrto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar.

PRIMEIRA — Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquêle que vistes.

SEGUNDA — Não, minha irmã; êsse que vêdes busca sem dúvida um pôrto qualquer... Não podia ser que aquêle que eu vi buscasse qualquer pôrto.

PRIMEIRA — Porque é que me respondestes? Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela. Desejava ver um e falei-vos dêle para não ter pena. Contai-nos agora o que foi que sonhastes à beira-mar...

SEGUNDA — Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas. Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como êle não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora êle construía em sonho esta falsa pátria, e êle nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrêlas.

PRIMEIRA — Não ter havido uma árvore que mosqueasse sôbre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como êsse!

TERCEIRA — Deixai-a falar... Não a interrompais... Ela conhece palavras que as sereias lhe ensinaram...

Adormeço para a poder escutar... Dizei, minha irmã, dizei... Meu coração dói-me de não ter sido vós quando sonháveis à beira-mar.

SEGUNDA — Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edificio impossível... Breve êle ia tendo um país que já tantas vêzes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que côr soíam ser os crepúsculos numa baía do norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada no murmúrio da água que o navio abria, num grande pôrto do sul onde êle passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades a suposta...

Uma pausa

PRIMEIRA — Minha irmã, porque é que vos calais?

SEGUNDA — Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Tôda hora é matéria para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar. Isso faz com que me compadeça de mim própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade lacrimosa de o ter nos braços para o poder embalar como a um filho... Vêde: o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?

PRIMEIRA — Contai sempre, minha irmã, contai sempre. Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas. Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Êle é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

SEGUNDA — Sim, falar-vos-ei mais dêle. Mesmo eu preciso de vo-lo contar. À medida que eu vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... *(De repente, olhando para o caixão, e estremecendo)* Três não... Não sei... Não sei quantas.

TERCEIRA — Não faleis assim. Contai depressa, contai outra vez. Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e

vêm e escutam. Voltai ao vosso sonho. O marinheiro. O que sonhava o marinheiro?

SEGUNDA (*mais baixo, numa voz muito lenta*) — Ao princípio êle criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma — uma a uma as ruas, bairro a bairro, até às muralhas dos cais de onde êle criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sôbre elas das janelas. Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas. Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo. Depois viajava, recordado, através do país que criara. A assim foi construindo o seu passado. Breve tinha uma outra vida anterior. Tinha já, nessa nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da sua idade viril. Tudo era diferente de como êle o tivera — nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido. Exigis que eu continue? Causa-me tanta pena falar disto! Agora, porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos.

TERCEIRA — Continuai, ainda que não saibais porque... Quanto mais vos ouço, mais me não pertença.

PRIMEIRA — Será bom realmente que continueis? Deve qualquer história ter fim? Em todo o caso falai... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos. Velamos as horas que passam. O nosso mister é inútil como a Vida...

SEGUNDA — Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar. Quis então recordar a sua pátria verdadeira, mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para êle. Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Tôda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E êle viu que não podia ser que outra vida tivesse existido. Se êle nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto paterno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido. Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um

momento podem crer. Ó, minhas irmãs, minhas irmãs... Há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... qualquer coisa que explicaria isto tudo. A minha alma esfria-me. Mal sei se tenho estado a falar. Falai-me, gritai-me, para que eu recorde, para que eu saiba que estou aqui entre vós e que há coisas que são apenas sonhos...

PRIMEIRA (*numa voz muito baixa*) — Não sei que vos diga. Não ousou olhar para as cousas. Êsse sonho como continua?

SEGUNDA — Não sei como era o resto. Mal sei como era o resto... Porque é que haverá mais?

PRIMEIRA — E o que aconteceu depois?

SEGUNDA — Depois? Depois de que? Depois é alguma coisa? Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... — Sim, sim... só podia ter sido assim. — Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro.

TERCEIRA — Talvez tivesse regressado à pátria... Mas a qual?

PRIMEIRA — Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?

SEGUNDA — Porque é que me perguntais? Há resposta para alguma coisa?

Uma pausa

TERCEIRA — Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido êsse marinheiro e essa ilha?

SEGUNDA — Não, minha irmã, nada é absolutamente necessário.

PRIMEIRA — Ao menos, como acabou o sonho?

SEGUNDA — Não acabou... Não sei... Nenhum sonho acaba. Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida? Não me faleis mais... Princípio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um homem que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei? Tenho um mêdo disforme de que Deus tivesse proibido o meu sonho. Êle é sem dúvida mais real do que Deus permite. Não estejais silenciosas. Dizei-me ao menos que a noite vai pas-

sando, embora eu o saiba... Vêde, começa a ir ser dia... Vêde: vai haver o dia real. Paremos. Não pensemos mais. Não tentemos seguir nesta aventura interior. Quem sabe o que está ao fim dela? Tudo isto, minhas irmãs, passou-se na noite. Não falemos mais disto, nem a nós próprios... É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza.

TERCEIRA — Foi-me tão belo escutar-vos. Não digais que não... Bem sei que não valeu a pena. É por isso que o achei belo. Não foi por isso, mas deixai que eu o diga. De resto, a música da vossa voz, que escutei ainda mais que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente.

SEGUNDA — Tudo deixa descontente, minha irmã. Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passam provam-no, porque mudam com tudo. De eterno e belo há apenas o sonho... Porque estamos nós falando ainda?

PRIMEIRA — Não sei... (*olhando para o caixão, em voz mais baixa*) Porque é que se morre?

SEGUNDA — Talvez por não se sonhar bastante.

PRIMEIRA — É possível. Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?

SEGUNDA — Não, minha irmã, nada vale a pena.

TERCEIRA — Minhas irmãs, é já dia... Vêde, a linha dos montes maravilha-se. Porque não choramos nós? Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também. Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos. Ela de que sonharia?

PRIMEIRA — Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos.

Uma pausa

SEGUNDA — Talvez nada disto seja verdade. Todo êste silêncio, e esta morta, e êste dia que começa não são talvez senão um sonho. Olhai bem para tudo isto. Parece-vos que pertence à vida?

PRIMEIRA — Não sei. Não sei como se é da vida. Ah, como vós estais parada! E os vossos olhos tão tristes, parece que o estão inútilmente.

SEGUNDA — Não vale a pena estar triste de outra maneira. Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo. Vêde, o céu

é já verde. O horizonte sorri ouro... Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar.

PRIMEIRA — Chorastes, com efeito, minha irmã.

SEGUNDA — Talvez. Não importa... Que frio é isto? Ah, é agora, é agora! Dizei-me isto. Dizei-me uma coisa ainda... Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dêle?

PRIMEIRA — Não faleis mais, não faleis mais. Isso é tão estranho que deve ser verdade. Não continueis... O que íeis dizer não sei o que é, mas deve ser demais para a alma o poder ouvir. Tenho mêdo do que não chegastes a dizer. Vêde, vêde, é dia já. Vêde o dia. Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora. Vêde-o, vêde-o. Ele consola. Não penseis, não olheis para o que pensais. Vêde-o a vir, o dia. Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens arredondam-se à medida que se coloram. Se nada existisse, minha irmã? Se tudo fôsse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma? Porque olhastes assim?

Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.

A MESMA — Que foi isso que dissestes e que me apavorou? Senti-o tanto que mal vi o que era. Dizei-me o que foi, para que eu, ouvindo-o segunda vez, já não tenha tanto mêdo como dantes. Não, não. Não digais nada. Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para me não deixar pensar. Tenho mêdo de me poder lembrar do que foi. Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus. Devíamos já ter acabado de falar. Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido. O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente. Há mais presenças aqui do que as nossas almas. O dia devia ter já raiado. Deviam já ter acordado. Tarda qualquer coisa. Tarda tudo. O que é que se está dando nas coisas de acôrdo com o nosso horror? Ah, não me abandoneis. Falai comigo, falai comigo. Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sòzinha a minha voz. Tenho menos mêdo à minha voz do que à idéia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando.

TERCEIRA — Que voz é essa com que falais? É de outra... Vem de uma espécie de longe.

PRIMEIRA — Não sei... Não me lembreis isso. Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do mêdo. Mas já não sei como é que se fala. Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo. Tudo isto, tôda esta conversa e esta noite, e êste mêdo — tudo isto devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes. Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fêz pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aquêles.

TERCEIRA (*para a SEGUNDA*) — Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

SEGUNDA — São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porque. Ah, mas porque é que falamos. Quem é que nos faz continuar falando? Porque falo eu sem querer falar? Porque é que já não reparamos que é dia?

PRIMEIRA — Quem pudesse gritar para despertar-mos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter mêdo de que alguém possa agora bater àquela porta. Porque não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter mêdo disso, de saber de que é que tenho mêdo... Que estranha que me sinto! Parece-me já não ter a minha voz. Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu mas eu já não sei senti-lo. Já não sei em que parte da alma é que se sente. Puseram ao meu sentimento do meu corpo uma mortalha de chumbo. Para que foi que nos contastes a vossa história?

SEGUNDA — Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei. Parece ter sido já há tanto tempo! Que sono, que sono absorve o meu modo de olhar para as coisas! O que é que nós queremos fazer? o que é que nós temos idéia de fazer? Já não sei se é falar ou não falar.

PRIMEIRA — Não falemos mais. Por mim, cansa-me o esforço que fazeis para falar. Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis. A minha consciência bóia à tona da sonolência apavorada dos

meus sentidos pela minha pele. Não sei o que é isto, mas é o que sinto. Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer. Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?

SEGUNDA — Não sinto nada. Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente. Quem é que eu estou sendo? Quem é que está falando com a minha voz? Ah, escutai...

PRIMEIRA e TERCEIRA — Que foi?

SEGUNDA — Nada. Não ouvi nada. Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir. Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida. Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?

PRIMEIRA — Para que tentar apavorar-me? Não cabe mais terror dentro de mim. Peso excessivamente ao colo de me sentir. Afudei-me tôda no lodo morno do que suponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Pesam as pálpebras a tôdas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentimentos. Um sono fundo cola uma às outras as idéias de todos os meus gestos. Porque foi que olhastes assim?

TERCEIRA (*numa voz muito lenta e apagada*) — Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém. Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará. Até lá façam por crer que todo êste horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo. E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho.

SEGUNDA — Porque é que mo perguntais? Porque eu o disse? Não, não acredito.

Um galo canta. A luz, como que súbitamente aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olhar umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.

TEATRO DO ABSURDO

O Teatro do Absurdo, apesar de não constituir uma escola ou movimento literário, pois, segundo Martin Esslin, a sua essência está na livre exploração da própria visão individual de cada um de seus autores, tem de comum a todos sua repulsa ao teatro psicológico ou narrativo e sua recusa a uma conformação com as velhas receitas de "peça bem feita". Cada autor dêse Teatro do Absurdo segue seu próprio caminho e procura estabelecer uma nova convenção dramática. Um número crescente de jovens, estimulados pelo sucesso da obra de Beckett, Ionesco, Genet ou Adamov, desenvolvem seu idioma pessoal na busca dessa nova convenção. Um deles é Arrabal, cujo texto *Guernica*, publicamos neste número.

Fernando Arrabal nasceu em Melilla (antigo Marrocos espanhol) em 1932. Completou seus estudos de direito em Madri, mas vive na França desde 1954 e escreve em francês. O mundo de Arrabal tira o seu absurdo não do desespero filosófico que tenta descobrir os segredos do ser, mas do fato de que seus personagens vêem a situação humana com uma simplicidade infantil. Como as crianças que são às vezes cruéis porque não conseguiram entender a existência de uma lei moral, como as crianças eles sofrem com a crueldade do mundo num sofrimento desprovido de sentido.

Sua primeira peça — *Pique-Nique em Campanha* * já mostra claramente êsse caminho. Esta peça foi escrita aos vinte anos e diretamente sob a influência das notícias da guerra na Coréia. As seguintes foram: *Oraisons, drame mystique, Les Deux Bourreaux, Fando et Lis, La Cimetière des Voitures, Orchestration Théâtrale* e *L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie*.

* Pique-Nique no Front foi publicado em CADERNOS DE TEATRO n. 36 (esgotado).

MARTIN ESSLIN

A preocupação de Arrabal com o problema da divindade — a relação entre amor e crueldade, seu questionamento de todos os padrões éticos do ponto de vista de um inocente que estaria ávido por aceitá-los se pudesse apenas compreendê-los — é uma reminiscência da atitude dos personagens de Beckett em *Esperando Godot*. Arrabal, que insiste em dizer que sua obra é a expressão de seus dramas e emoções pessoais, confessa sua profunda admiração por Beckett. Traduziu também algumas peças de Adamov para o espanhol, mas acha que não foi influenciado por êste.

GUERNICA*

Fernando Arrabal

Tradução de ROBERTO DE CLETO

Personagens: FANCHOU — um velho basco
LIRA — uma velha basca
Também tomam parte na ação:
UMA MULHER acompanhada de sua filha
de 10 anos
UM JORNALISTA
UM ESCRITOR
UM OFICIAL

Durante dez segundos, ouve-se o ruído de botas das tropas marchando. Depois o bombardeio, barulho de aviões, explosão de bombas. A cortina se abre no momento em que cessa o bombardeio. Interior de uma casa destruída: paredes em ruínas, destroços, pedras. FANCHOU está ao lado de uma mesa, com ar desesperado.

FANCHOU — Meu tesouro, meu coelhinho (*Mexe num monte de escombros sem encontrar nada*). Meu coelhinho, onde é que você está? (*Continua a procurar*).

VOZ DE LIRA, *lamentosa* — Querido.

FANCHOU — Você acabou de fazer pipi?

LIRA, *só a voz* — Não posso mais sair. Estou prêsa. Desabou tudo.

FANCHOU *sobe com dificuldade na mesa a fim de ver LIRA. Fica na ponta dos pés. Consegue vê-la e fica satisfeito.*

FANCHOU — Olha para mim. (*Tenta ficar na ponta dos pés*).

LIRA — Você está aí?

FANCHOU — Vá se mexendo devagar, meu tesouro. (*Ruído de desmoronamento*).

LIRA, *gemendo como criança* — Ai... ai...

FANCHOU — Você se machucou? (*Pausa. FANCHOU fica ansioso*)

LIRA, *lamentando-se* — Machuquei... Tôdas as pedras caíram em cima de mim.

FANCHOU — Tente se levantar.

LIRA — Não vale a pena, não vou conseguir sair.

FANCHOU — Faça um esforço.

LIRA — Diz que você ainda me ama.

FANCHOU — Claro que sim, você sabe muito bem. (*Pausa*) Você vai ver... Quando você sair daí vamos fazer uma porção de bandalheiras.

LIRA — É isso. (*Satisfeita*) Você é sempre o mesmo. *Ruído de aviões. As bombas começam a cair durante alguns segundos. Cessa o bombardeio.*

FANCHOU — Caíram mais pedras em cima de você?

LIRA — Não. E em você, meu tesouro?

FANCHOU — Também não. Faça um esforço para sair daí.

LIRA — Não posso. *(Pausa)* Olhe se eles derrubaram a árvore.

FANCHOU *desce com dificuldade da mesa. Dirige-se para a esquerda e vai afastando um monte de escombros. Aparece parte da janela.* FANCHOU olha por ela. *Ar de contentamento. Volta. Torna a subir.*

FANCHOU — Não derrubaram, não. Ela continua de pé. *(Pausa)*

LIRA, *lamenta-se* — Que é que eu vou fazer?

FANCHOU — Tente se levantar devagar, bem devagarinho.

LIRA — Não posso.

FANCHOU — Faça um esforço.

LIRA — Vou tentar.

FANCHOU, *lentamente* — Mas, vá devagar... assim, bem devagar.

Ouve-se ruído de coisa caindo. Gemido choroso de Lira.

FANCHOU — Você se machucou? *(Silêncio)* Que é que aconteceu? Diga qualquer coisa. Você se machucou? *(Nôvo gemido)* Você se machucou de verdade?

LIRA, — Machuquei. *(Lamentando-se como criança)* Caíram pedras em cima do meu braço, tá saindo sangue.

FANCHOU — Está saindo sangue?

LIRA — Está.

FANCHOU — Muito?

LIRA — É, muito.

FANCHOU — É um arranhão ou uma ferida?

LIRA — Um arranhão, mas com muito sangue.

FANCHOU — Vou buscar o algodão.

Ele procura nos escombros, mas caem cada vez mais coisas. Pára de procurar e sobe outra vez na mesa.

FANCHOU — Não chore mais. Põe um pouco de cuspe no braço e depois amarra o lenço.

Gemido de LIRA. Entram o JORNALISTA E O ESCRITOR. O JORNALISTA tem um bloco de notas, o ESCRITOR, curioso, faz uma volta em torno de FANCHOU e o examina atentamente. De repente, pára no meio da cena.

ESCRITOR, *ao jornalista* — Pode acrescentar que estou preparando um romance, talvez, até um livro sobre a guerra civil espanhola. *(Com segurança)* Este povo heróico e tão paradoxal, no qual se reflete o espírito dos poemas de Lorca, dos quadros de Goya e dos filmes de Buñuel, nos prova, nesta guerra atroz, sua coragem, sua capacidade de sofrimento e...

O ESCRITOR E O JORNALISTA *saem pela esquerda. A voz do ESCRITOR se perde na distância.*

FANCHOU — Você está se sentindo aliviada?

LIRA — Um pouco. *(Pausa. Chorosa)* Mas não muito.

FANCHOU — Quer que eu te conte uma história, para você se sentir melhor.

LIRA — Você não sabe contar.

FANCHOU — Você quer que eu conte aquela da mulher que estava no banheiro e ficou presa debaixo dos escombros? *(Pausa)* Não gosta dessa?

LIRA — Estou sentindo muita dor.

FANCHOU — Vai passar, você vai ver. Vou imitar um palhaço para você rir.

FANCHOU *dança desajeitadamente e faz todo tipo de caretas. Depois estoura de rir.*

FANCHOU — Gostou?

LIRA — Eu não posso te ver.

Ruído de aviões. Bombardeio. Durante esse tempo uma mulher e sua filha pequena atravessam a cena da direita para a esquerda, com ar irritado e impotente. (Ver quadro de Picasso). Cessa o bombardeio.

FANCHOU — Não aconteceu nada com você, meu coelhinho? *(Pausa longa)*

LIRA — Querido, estou muito mal. Vou morrer.

FANCHOU — Você vai morrer? *(Pausa)* Vai morrer de verdade? Quer que eu previna a família?

LIRA, *aborrecida* — Que família?

FANCHOU — Não é assim que se diz?

LIRA — Você não tem memória mesmo. Já não se lembra que não tenho mais família?

FANCHOU — Ih, é mesmo! *(Pausa)* E o Zelito?

LIRA — Onde é que você tem a cabeça? Esqueceu que ele foi fuzilado em Burgos?

FANCHOU — Você não pode dizer que a culpa foi minha. Eu bem te disse que não queria menino. Um

dia vem a guerra e êles morrem. Se tivesse sido menina, agora, a casa estava arrumada.

LIRA — É isso, sempre reclamando. A culpa também não é minha.

FANCHOU — Meu coelhinho, não fique zangada. Eu não queria te aborrecer.

LIRA — Você nunca tem pena de mim.

FANCHOU — Tenho sim. Se você quiser, quando você sair daí eu te faço outro, só para mostrar que não sou rancoroso.

LIRA — Você não pode mais.

FANCHOU — É assim, não é? Agora diz que não sou mais homem.

LIRA — Não é isso, mas você não pode mais...

FANCHOU — Não posso mais? Você é a única que diz isso. Já não se lembra mais de sábado?

LIRA — Que sábado?

FANCHOU — Que sábado você queria que fôsse? Vai me dizer agora que esqueceu.

LIRA — Já começa a se gabar.

FANCHOU — Não estou me gabando. É a pura verdade, mas você não quer reconhecer. (Pausa).

LIRA — Vai ver outra vez se êles derrubaram a árvore.

FANCHOU *desce da mesa e vai até a janela. Por trás dela aparece um oficial. Os dois se olham sérios, durante um bom momento. FANCHOU abaixa a cabeça, temeroso. O OFICIAL ri sem alegria, enquanto brinca com um par de algemas. FANCHOU, de cabeça baixa, fecha a janela. Volta com ar assustado e torna a subir na mesa.*

LIRA — E então? (Pausa) Então? Ainda está em pé?

FANCHOU — Não sei.

LIRA — Como é que não sabe?

FANCHOU — Não pude ver.

LIRA, *queixosa* — É isso, estou aqui sem poder sair, peço a você para olhar se êles derrubaram a árvore e nem isso você quer fazer.

FANCHOU — Eu não pude.

LIRA, *queixosa* — Está bem, como quiser.

FANCHOU *desce da mesa. Aproxima-se, teme-*

roso, da janela. Abre com ansiedade. Olha para fora. Volta e torna a subir na mesa. Fica na ponta dos pés, com ar contente.

FANCHOU — Ela ainda está de pé.

LIRA, *orgulhosa* — Bem que eu disse. (Uma pausa, depois, com grande tristeza) — Mas me ajude um pouco. Não me deixe sôzinha.

FANCHOU — Que é que você quer que eu faça?

LIRA, *queixosa* — Você não dá um jeito? Como você mudou. Bem se vê que não me ama mais.

FANCHOU — Amo sim, meu coelhinho. Tente se levantar, estica o braço, vou tentar segurar você.

FANCHOU *se estica o mais que pode, tentando passar o braço por cima dos escombros. Enquanto está tentando segurar a mão de Lira, o OFICIAL entre pela direita e fica olhando para êle, que está de costas.*

FANCHOU — Faça um esforço. Estica um pouco mais que eu seguro. Um pouco mais. Assim, assim...

FANCHOU *está na ponta dos pés. O Oficial o empurra para trás, derrubando-o. O OFICIAL sai imediatamente pela direita. Fanchou se levanta com dificuldade. Olha à direita, o OFICIAL aparece na janela, ri sem alegria, brincando com as algemas. FANCHOU olha aterrorizado para a janela. No momento em que seus olhares se cruzam, o OFICIAL pára de rir e de brincar com as algemas. Os dois se olham seriamente. FANCHOU abaixa a cabeça. O OFICIAL recomeça a rir e a brincar com as algemas. Finalmente, desaparece. FANCHOU levanta a cabeça, e olha em direção da janela. Ar de alívio.*

LIRA — Ai... ai... Porque você me largou.

FANCHOU — Eu escorreguei. Você se machucou, meu coelhinho?

LIRA — Caíram mais pedras em cima de mim. Ai...

FANCHOU — Me desculpe.

LIRA — Não posso contar com você.

FANCHOU — Pode sim. Vou te fazer uma surpresa: um presente.

FANCHOU *tira do bolso um barbante e uma bola da borracha azul, que êle enche com a bôca e amarra com o barbante. Depois pega uma pedra e amarra na outra extremidade do barbante.*

FANCHOU, *todo contente* — Pega essa pedra que eu vou jogar. (*Joga a pedra por cima da parede*) Segurou?
LIRA — Segurei.

FANCHOU — Agora puxa o barbante.

LIRA *puxa o barbante e a bola fica em cima dela.*

FANCHOU — Olhe para cima. Está vendo?

Barulho de aviões. Bombardeio. Zoada ensurdecedora. Durante esse tempo, passam da direita para a esquerda a mulher e a filha. Empurram um carrinho de mão onde está uma caixa na qual se pode ler "dinamite". Ar irritado e impotente. Cessa o bombardeio.

FANCHOU — Meu coelhinho! (*Pausa. Inquieto*) Meu coelhinho!

A bola sobe e desce.

FANCHOU — Não te aconteceu nada? (*A bola sobe e desce*) Diga qualquer coisa. (*Longo silêncio*) Você não quer me dizer nada? Está zangada comigo? A culpa não é minha. (*Pausa*) Se dependesse só de mim... (*Pausa*) Não fui eu que destruí as casas. (*Satisfeito*) Eles não conseguiram derrubar a árvore. (*De repente*) Você está zangada para sempre? (*Silêncio*) É assim que você me ama. Está bem, faça o que quiser. (*Olha resolutamente para o outro lado, com ar indiferente. Cruza os braços*) Você me ouviu? Faça o que quiser, para mim tanto faz. (*Pausa*) Depois não venha dizer que sou eu que começo e que tenho mau gênio. Desta vez está bem claro: eu não fiz nada, é você que não quer falar comigo. Senti quando você começou dizendo que não pude, no sábado, e agora você se recusa a falar comigo. (*Pausa*) Você não quer nem mexer com a bola? (*FANCHOU se vira para olhar. A bola sobe e desce lentamente*). Ah, madame não pode falar! Madame está cansada, madame se digna apenas a mexer com a bola. Deixa estar que você vai ver. (*Pausa*). Mas diga alguma coisa, diga o que quiser, mesmo que seja maldade, mas diga alguma coisa. (*Longo silêncio*) Está bem.

FANCHOU *fica de novo zangado. Olha para o outro lado, de braços cruzados. À direita, entram novamente o escritor e o jornalista, sempre com o bloco de notas. FANCHOU, assustado, se esconde debaixo da mesa. O escritor o vê e o examina, impedindo-o de se mexer.*

ESCRITOR, *ao Jornalista* — Como este povo é complexo e doloroso. Diga isso: não, diga que a complexidade deste povo doloroso floresce de uma maneira espontânea nesta guerra fratricida e cruel. (*Ar satisfeito*) Não está mal, não é? (*Hesita*) Não, não, suprima essa frase. Muito enfática. É preciso encontrar algo definitivo e mais sóbrio. (*Reflete*) Vou encontrar, vou encontrar. (*FANCHOU continua debaixo da mesa, assustado. O ESCRITOR e o JORNALISTA saem à esquerda. Ouve-se a voz do ESCRITOR que se perde à distância*) Que romance vou fazer de tudo isso! Que romance! Ou quem sabe uma peça de teatro e até um filme. E que filme!...

LIRA — Com quem é que você estava falando?

FANCHOU — Ah, madame encontrou a língua. Não está mais muda. Pois bem, saiba que agora sou eu que não quero mais falar.

LIRA, *queixosa* — Querido, estou muito mal... me sentindo muito mal. Você não tem pena de mim!

FANCHOU — Que é que está acontecendo: você está doente?

LIRA — Não vê que estou toda coberta de pedras e que não posso mais me mexer?

FANCHOU — Já não me lembrava.

LIRA — Você nunca se lembra de mim.

FANCHOU — É mesmo. Vou dar um nó na ponta do lenço.

LIRA — Que é que vai acontecer com você sem mim? Você não tem cabeça.

FANCHOU, *com raiva, fanfarrão* — Você sempre diz isso. Pois bem, vou me casar com outra. Eu ainda provoço paixões. Se você visse como a padeira me olha todas as manhãs quando vou buscar o pão.

LIRA — É isso. Agora, você me engana com a primeira lambisgoia que aparece. Eu bem sabia que não podia confiar em você.

FANCHOU — É ela que me olha. Eu a ignoro.

LIRA — Isso é o que você diz. Eu só queria ver.

FANCHOU — Eu não fiz nada, te juro.

LIRA — Juras de bêbado. Você também jurou que ia me levar numa viagem de lua-de-mel.

FANCHOU — Não esqueci. Logo que a guerra acabar, a gente parte. Vou te levar a Paris.

LIRA — É isso, Paris. O senhor quer se divertir.

FANCHOU — Vê como você é: nunca concorda comigo.

LIRA, *queixosa* — Ai... as pedras continuam a cair em cima de mim.

FANCHOU — Machucou muito? (*Lira geme*) Ah, essa história de guerra é muito chato!

LIRA — Faz alguma coisa por mim.

FANCHOU — Que é que você quer?

LIRA — Chama um médico.

FANCHOU — Foram todos levados embora.

LIRA — Diga de uma vez que você não quer fazer nada por mim.

FANCHOU — Mas você não percebe que estamos em guerra?

LIRA — Nós não fizemos mal a ninguém.

FANCHOU — Isso não conta. Depois você diz que sou eu quem não se lembra de nada. Você já esqueceu como são as coisas?

LIRA — Podia fazer uma exceção para nós, que somos velhos.

FANCHOU — Que é que está pensando? A guerra é um negócio sério. Bem se vê que você não tem instrução.

LIRA — É isso, agora começa a falar mal de mim. Diga logo que não me ama.

FANCHOU, *terno* — Meu coelhinho, eu não quis te aborrecer.

LIRA — Você não quis me aborrecer, mas aborrecceu. Como você mudou! Antes, você era cheio de cuidados comigo.

FANCHOU — E agora também.

LIRA — E esse negócio de instrução. Você acha que não tenho amor próprio?

FANCHOU — Mas eu falei só por falar.

LIRA — Então, retira o que você disse.

FANCHOU — Retiro.

LIRA — De coração.

FANCHOU — É, juro.

LIRA — Sôbre o que?

FANCHOU — Como sempre.

LIRA — Está bem. Mas não vai recomeçar. (*Pausa*)

FANCHOU — Você não pode se levantar um pouco para tentar sair?

LIRA — Quando eu mexo, as pedras começam a cair.

FANCHOU — É preciso fazer alguma coisa.

Barulho de aviões. Bombardeio. Durante este tempo, a mãe e a filha passam da direita para a esquerda, carregando fuzis de caça. A bola de Lira arrebenta. Cessa o bombardeio.

LIRA, *queixosa* — Eles arrebentaram minha bola.

FANCHOU — Estúpidos! Atiram de qualquer maneira, sem fazer pontaria.

LIRA — Eles fizeram de propósito.

FANCHOU — Não, é que eles atiram sem fazer pontaria, sem prestar atenção.

LIRA — São estúpidos mesmo! Primeiro, derrubam nossa casa e, agora, ainda por cima arrebentam minha bola.

FANCHOU — Eles são impossíveis.

LIRA — Vai ver se eles acertaram a árvore.

FANCHOU desce da mesa e vai até a janela. Por fora, aparece o OFICIAL. FANCHOU olha para ele. O OFICIAL olha seriamente para FANCHOU e este, assustado, abaixa a cabeça. Riso sem alegria do OFICIAL, que brinca com as algemas. O OFICIAL desaparece. FANCHOU levanta a cabeça e não vê ninguém. Enfia, cautelosamente, a cabeça pela janela. Olha a árvore. Ar satisfeito. Risos à direita, por trás dele. Ele se vira e aparece a cabeça do OFICIAL, que logo desaparece. FANCHOU, assustado, não sabe o que fazer. Riso à esquerda, FANCHOU se vira, aparece a cabeça do OFICIAL e desaparece. FANCHOU, assustado, não sabe o que fazer. Risos à direita, depois à esquerda, depois à direita, depois à esquerda, depois à direita. FANCHOU, aterrorizado, não mexe mais. O OFICIAL entra à direita, com ar sério e observador. Parece estar muito preocupado com FANCHOU, não pára de examiná-lo, ao mesmo tempo em que tira do bolso um sanduiche embrulhado em papel de jornal e começa a morder o pão. Coloca-se perto de FANCHOU, que se afasta dele. O OFICIAL torna a se aproximar e FANCHOU tenta, timidamente, se afastar. O OFICIAL continua colado a ele até encurralá-lo num canto. FANCHOU não pode mais se mexer. Tem os olhos fi-

tos no chão. O OFICIAL impede sua passagem abrindo os cotovelos, e continua a mastigar o sanduíche. Longo silêncio.

LIRA — Que é que você está fazendo? (*Fanchou, impossibilitado de se mexer, não responde*) É isso, agora você me deixa sôzinha. (O OFICIAL, impassível, morde o sanduíche sem se afastar de FANCHOU. Lira, tema) Vem, meu coelhinho. (O OFICIAL pára de comer e faz uma careta, como se fôsse rir, mas sem ruído, mostra os dentes. FANCHOU, envergonhado abaixa ainda mais a cabeça. O OFICIAL pára de rir e recomeça a comer) Você está zangado? (*Pausa*) Está contente? (O OFICIAL pára de comer e faz uma careta como se fôsse rir sem ruído. Mostra todos os dentes, FANCHOU, envergonhado abaixa ainda mais a cabeça. O OFICIAL pára de rir e recomeça a comer.) Eu sei que você ainda faz sucesso com as mulheres... especialmente com a padeira. (*Mesmo jôgo do OFICIAL, que, finalmente, embrulha o que resta do sanduíche. Limpa cuidadosamente a bôca com a manga do paletó de FANCHOU. Esfrega as botas com as pontas do casaco de FANCHOU, depois se vira e sai de cena pela direita, com ar marcial. FANCHOU ri, alegre. Bota a língua para êle. Imediatamente se controla, com ar assustado, e olha para todos os lados. Certifica-se que ninguém o vê, bota a língua para fora e, com a mão diante do nariz, mexe os dedos. Ri, feliz, e sobe novamente na mesa.*)

FANCHOU — Meu coelhinho, a árvore ainda está em pé.

LIRA — E precisou todo êsse tempo para ver?

FANCHOU — É que eu gosto de fazer as coisas bem feitas.

LIRA — Será que você não foi ver a padeira?

FANCHOU — Quem é que você pensa que eu sou? Em plena guerra, você acha que eu vou atrás de aventuras?

Bombardeio, aviões, bombas. Durante êste tempo, passam da direita para a esquerda a mulher e a filha, empurrando um carrinho de criança cheio de cartuchos até em cima. Cessa o bombardeio. Silêncio longo.

FANCHOU — Lira! (*Longo silêncio*)

LIRA — Que é?

FANCHOU — Porque você nunca teve amantes?

LIRA — Amantes? (*Risinho breve*)

FANCHOU — Ê, amantes. (*Êle ri e se cala*)

LIRA — Eu? (*Risinho breve*)

FANCHOU — Claro, você.

LIRA — Nunca pensei nisso.

FANCHOU — Você nunca pensa em mim. Eu podia fazer inveja aos outros. (*Pausa*) Você devia ter tido ao menos um. (*Reflete*) Um coronel.

LIRA — É isso, um coronel. É assim que você me ama.

FANCHOU — Você não acompanha a moda.

LIRA — E ainda por cima me insulta.

FANCHOU — Não, meu coelhinho, não. (*Pausa. Teimoso*) Mas tôdas as mulheres elegantes têm amantes. (*Pausa*) Você nunca quis me ajudar: quando eu tiro tua roupa para os amigos te acariciarem, você sempre faz cada feia.

LIRA — Porque me resfrio.

FANCHOU — Você sempre encontra uma desculpa.

LIRA — Você, sim, é que só pensa em você, é um egoísta.

FANCHOU — Mas eu faço por você. (*Ri satisfeito: Uma boa idéia*) Mais tarde você podia escrever suas memórias.

LIRA — Ai... as pedras estão caindo outra vez em cima de mim. (*Geme*) Não posso mais mexer os pés.

FANCHOU — Faça um esforço.

LIRA, *queixosa* — Eles estão enterrados.

FANCHOU — As coisas estão se complicando.

LIRA — É só isso que você achou para dizer. Você nunca se preocupa comigo.

FANCHOU — Não, eu estou muito preocupado. (*De repente*) Quer que eu chore?

LIRA — Já sei que você que você quer me pregar uma peça.

FANCHOU — Não é não. Se eu quiser, posso chorar de verdade.

LIRA — Eu te conheço. Para você tanto faz que eu morra.

FANCHOU — Você é que está dizendo. Quando você morrer eu... (*reflete*) vou dormir três vêzes seguidas com você.

LIRA — Está se gabando outra vez.

FANCHOU — Você já esqueceu?

LIRA, *interrompendo, chateada* — Já sei, já sei...
aquêles famoso sábado quando...

FANCHOU, *aborrecido* — Depois você vai dizer que sou eu que não sou gentil com você.

Nôvo desmoronamento.

LIRA — Ai... ai... (*ela se lamenta cada vez mais*)
Vou morrer mesmo.

FANCHOU — Você quer que eu chame um padre?

LIRA — Que padre?

FANCHOU — Não é assim que se diz?

LIRA — Você não tem memória mesmo: esqueceu que nós não acreditamos mais?

FANCHOU, *assustado* — Quem? Nós?

LIRA — Mas foi você quem decidiu. Não se lembra mais?

FANCHOU, *que não se lembra* — Ah!

LIRA — Você disse que, assim, nós seríamos...
(*Pausa, com ênfase*) mais evoluídos.

FANCHOU, *surpreso* — Evoluídos? Nós?

LIRA — Claro.

FANCHOU — Estamos em maus lençóis: agora, você vai morrer e vai para o inferno.

LIRA — Pra sempre?

FANCHOU — Claro que é pra sempre. E os suplicios! Você vai passar por cada uma! Ele sabe fazer as coisas direito.

LIRA — Ele, quem?

FANCHOU — Ora, Deus.

LIRA, *risinho breve* — Deus?

FANCHOU — É. Deus. (*Riso breve, os dois riem tímidamente, em côro. Bombarbeio. Ruído de aviões e bombas que explodem. Durante êsse tempo passam da direita para a esquerda a mãe e a filha carregando um saco cheio de munições variadas. Cessa o bombardeio.*)

LIRA — Ai... ai...

FANCHOU — Que foi que aconteceu?

LIRA — Não vou poder sair daqui nunca mais.

FANCHOU — Não perca as esperanças.

LIRA — As pedras estão me cobrindo até a cintura.

FANCHOU — Não se preocupe. Você vai ver, vou descobrir um modo de te soltar.

LIRA — Não tem jeito.

FANCHOU — A culpa é tua: é essa mania que você tem de ler no banheiro. Você fica horas e horas aí. O que te aconteceu não me espanta nem um pouco.

LIRA — Tudo que acontece é sempre por minha culpa.

FANCHOU — Também não precisa ficar assim, eu não quis te aborrecer.

(*Silêncio*)

LIRA — Por que êles demoliram a casa?

FANCHOU — É preciso repetir sempre a mesma coisa. (*Separando as sílabas*) Êles estão experimentando bombas explosivas e incendiárias. Depois você diz que sou eu que não tenho cabeça.

LIRA — E êles não podiam experimentar em outro lugar?

FANCHOU — Você vai dizer outra vez que eu debocho de você, mas você está vendo que não tem um pouco de instrução. Por que? Por que? Porque é que você queria que fôsse, se não para ver se elas funcionam?

LIRA — E depois?

FANCHOU — E depois? E depois? Você está se fazendo de boba. Se a bomba mata muita gente, ela é boa e êles fabricam mais, e se ela não mata ninguém, é porque não presta e êles não fabricam mais.

LIRA — Ah!

FANCHOU — É preciso te explicar tudo.

LIRA, *zangada* — Não sei porque é que você fala assim. Eu sei muito bem que não estudei tanto quanto você.

FANCHOU, *cheio de orgulho* — Eu sei de tudo, não é? Podia-se até pensar que eu frequentei as Faculdades (*Uma pausa. Contento. Uma boa idéia.*) Eu podia passar por professor, não?

LIRA, *aborrecida e cética* — Claro.

FANCHOU — Você acha mesmo?

LIRA, *aborrecida, cética* — Mas claro.

FANCHOU — Assim você seria a mulher de um professor. Na rua, as pessoas iam dizer quando a gente passasse: "olha os professores". (*Pausa*) Podíamos nos fazer de importantes: ter cartão de visita e assistir a

conferências. Só me falta o guarda-chuva. Aliás, você também tem muita instrução: com tudo o que lê no banheiro!

LIRA — Vai recomeçar?

FANCHOU — Você não concorda comigo?

LIRA — Nós? Professôres?...

FANCHOU — Você nunca concorda com minha idéia. Foi sempre assim. Se você recomeçar, está bem, vou-me embora para sempre. (*Irritado*) Não quero que você viva com um homem que só diz bobagens. Adeus!

FANCHOU *se abaixa e faz barulho na mesa para dar a impressão de que está indo embora.*

LIRA — Meu querido! Não me deixe sòzinha. (*Lira geme, FANCHOU não se mexe, continua agachado*) Querido, volta! (*Silêncio longo, FANCHOU continua imóvel*) Era só brincadeira. (*Pausa*) Você sabe muito bem que eu te admiro muito. (*Longa pausa*) Você seria um professor formidável. (*Pausa*) Quando a gente ouve você falar chega a pensar que você é capitão e até mesmo antiquário. (*Pausa longa. FANCHOU fica orgulhoso*) Querido! (*Pausa*) Você me deixa sòzinha? (*Pausa*) Volta! (*Pausa longa*) Ai... Ai... (*Chora*) As pedras estão caindo outra vez.

FANCHOU, *erguendo-se ansioso* — Que é que está acontecendo, meu anjo? Você se machucou?

LIRA — Vou ficar completamente coberta. E é este o momento que você escolhe para ir embora. Você não tem coração.

FANCHOU — Mas foi você que começou.

LIRA — Era só brincadeira.

FANCHOU — Jura que você não faz mais.

LIRA — Juro.

FANCHOU — Sôbre o que?

LIRA — Como sempre.

FANCHOU — Está bem. Espero que você não recomece.

Bombardeio, ruído de bombas e aviões. Durante esse tempo a mãe e a filha passam empurrando um carrinho cheio de fuzis velhos. O bombardeio cessa.

LIRA — Ai... ai... Não posso mais mexer os braços.

FANCHOU — Não se preocupe. Vou soltar você.

LIRA — Mas já estou coberta de pedras até o pescoço.

FANCHOU — Não se preocupe. Você vai ver, vou dar um jeito.

LIRA — Vou morrer.

FANCHOU — Você quer que eu chame o tabelião para o testamento?

LIRA — Que testamento?

FANCHOU — Não é assim que se diz?

LIRA — Você vai recomeçar?

FANCHOU, *prosa* — Você devia fazer testamento. Eu podia mostrar aos vizinhos.

LIRA — Você só quer contar prosa.

FANCHOU — Mas é por você que eu faço isso. Tô-das as grandes damas fazem testamento. Você devia fazer o seu e preparar suas últimas palavras.

LIRA — Que últimas palavras?

FANCHOU — As que a gente pronuncia antes de morrer. Quer que eu te dê algumas idéias? Você podia falar de... (*Pensa e, depois precipitadamente*) da vida, da humanidade...

LIRA, *cortando* — Pára, você só diz besteira.

FANCHOU — Você acha que isso é besteira? Você é muito frívola.

LIRA, *queixosa* — Já recomeça a me injuriar?

FANCHOU — Não, meu coelhinho.

LIRA — Não posso mais me mexer. Mas quando é que essa guerra vai acabar?

FANCHOU — É isso, madame queria que a guerra acabasse quando bem lhe aprouvesse.

LIRA, *choramingando* — Será que eles não podem parar com isso?

FANCHOU — Claro que não. O general disse que não pára enquanto não tiver ocupado tudo.

LIRA — Tudo?

FANCHOU — Claro, tudo.

LIRA — Ele está exagerando!

FANCHOU — Os generais não fazem as coisas pela metade: é tudo ou nada.

LIRA — E o povo?

FANCHOU — O povo não sabe fazer guerra. E, depois, o general é muito ajudado.

LIRA — Mas assim não vale.

FANCHOU — E você acha que o general está ligando?

LIRA — Não posso mais me mexer. Se caírem mais pedras vou ficar completamente coberta.

FANCHOU — Que chateação. Não se preocupe. Você vai ver, os bombardeios vão parar.

LIRA — Para sempre?

FANCHOU — Pra sempre.

LIRA — Como é que você sabe?

FANCHOU, irritado — Você duvida de minha palavra?

LIRA — Não. (Cética) Como é que você quer que eu duvide? (Estouram três bombas. Ruído terrível. Lira chora) Querido, estou completamente coberta. Vem me soltar!

FANCHOU — Meu coelhinho, já vou. Você vai ver, vou te soltar.

FANCHOU se aproxima e sobe nas ruínas com dificuldade. Choro de Lira.

LIRA — Dessa vez vou morrer de verdade.

FANCHOU — Não perca a coragem. Já estou indo.

FANCHOU continua avançando com dificuldade sobre as ruínas. Chega ao lugar onde está Lira.

FANCHOU — Meu coelhinho, estou aqui. Me dá a mão.

LIRA — Você não vê que estou completamente coberta de pedras.

FANCHOU — Já vou te soltar. Espere que vou te tirar daí.

Longo bombardeio. Caem mais pedras. Fanchou fica também coberto pelos escombros. Assim que termina este longo bombardeio a Mulher passa da direita para a esquerda. A Filha já não a acompanha. No ombro, ela leva um pequeno caixão. Ar irritado e impotente. (Ver quadro de Picasso) A MULHER desaparece à esquerda. Ao fundo, as paredes derrubadas deixam ver a árvore da liberdade. O bombardeio terminou. Em cena só restam ruínas. Longo silêncio. No local exato onde estavam FANCHOU e LIRA aparecem duas bolas coloridas, de borracha que sobem ao céu. Entra o OFICIAL, que atira nas bolas, sem conseguir atingi-las. As bolas desaparecem no alto. O OFICIAL continua a atirar. Do alto, ouvem-se os risos felizes de FANCHOU e de LIRA. O OFICIAL, assustado, olha para todos os lados e sai precipitadamente, pela direita. Entra o ESCRITOR sobe na mesa. Examina o local onde se achavam FANCHOU e LIRA. Ar satisfeito, desce da mesa e sai pela esquerda, quase correndo, cheio de alegria.

O ESCRITOR — Vou fazer de tudo isso um romance sensacional. Um romance magnífico! Que romance!

Sua voz se perde ao longe. Um tempo. Bem perto, barulho de botas de soldados em marcha. Ao fundo, bem baixinho, um grupo de homens canta "Ger-nikako arbola". O grupo se torna cada vez mais numeroso e as vozes cada vez mais fortes. Agora, é uma multidão que canta, até cobrir o ruído das botas completamente, enquanto a cortina se fecha.

P A N O

* Esta peça foi apresentada no Teatro da FEFIEG, em agosto/71. Vide Movimento Teatral.

CONVIVÊNCIA AMEAÇADA

JAN MICHALSKI

“Os melhores artistas do teatro estão na televisão”, repete orgulhosamente um anúncio de uma das nossas *máquinas de fazer doido*. Este anúncio mostra a que ponto a TV sente a necessidade de valorizar a sua poderosa estrutura econômica com o prestígio intelectual e cultural que só o pobre e milenar teatro lhe pode emprestar.

Até aqui, nada demais. Alguns dos melhores, como também muitos dos piores, artistas do teatro estão mesmo trabalhando na televisão. Eles precisam da televisão para melhorar o precário *status* financeiro que o teatro lhes oferece. Também precisam do teatro: não só para a sua satisfação e realização profissional, mas porque aquilo que a televisão lhes paga — a não ser o caso de um pequeno grupo de *astros* — simplesmente não dá para viver decentemente, e não justifica em absoluto uma dedicação exclusiva; e ainda por cima trata-se de uma fonte de renda que eles podem perder de um dia para outro.

Por sua vez, a televisão precisa deles, do seu *know-how* artístico e do seu prestígio adquiridos no teatro, e sem os quais os produtos da TV não seriam tão facilmente consumíveis. O que seria de *O Cafona* sem os anos e anos de teatro de Marília Pêra, Tônia Carrero, Paulo Cracindo, Francisco Cuoco, Isabel Teresa, Ari Fontoura, Djenane Machado, Carlos Vereza, Renata Sorrah e tantos outros?

Portanto, uma harmoniosa convivência entre o teatro e a televisão é de relevante interesse mútuo. Até

há pouco essa convivência funcionava sem tropeços inconfornáveis. Mas de alguns tempos para cá a TV passou a desprezar o tácito acôrdo de co-existência: ela quer ainda que os melhores artistas *do* teatro estejam na televisão, mas não quer mais que eles estejam também *no* teatro.

Um irresistível sistema de pressões tem impedido vários atores de aceitar compromissos de trabalho teatral que lhes eram oferecidos. Outros atôres, com compromissos teatrais em pleno vigor, vêm sendo impedidos pelo mesmo esquema de pressões de cumprir as suas obrigações; quantas vêzes, nas últimas semanas, espetáculos tiveram de ser cancelados em cima da hora e o público teve de ser mandado para casa, porque fulano ou sicrano ficaram retidos no estúdio na hora em que deviam estar no palco?

É legítimo que a TV exija do ator a quem está pagando um salário ou (na imensa maioria dos casos) um cachê uma carga diária razoável de presença e de trabalho. O que não é legítimo é que ela queira tornar-se dona da vida dêsse ator 24 horas por dia.

Em qualquer país onde o ator conta com um mínimo de proteção profissional, o seu compromisso com a televisão limita-se a uma jornada de trabalho pre-determinada. Se a emissora quiser que êle ultrapasse, no interesse da produção, os limites dessa jornada, caberá ao ator a opção entre recusar-se a fazê-lo sem correr o risco de ser despedido, ou aceitar fazê-lo mediante considerável remuneração extra. Dentro dessa conceituação, êle poderia perfeitamente conciliar no Brasil o trabalho na tevê com o trabalho no teatro.

ARTISTA-ESCRAVO

Acontece que o nosso ator de televisão tem de ficar à disposição da emissora durante um tempo virtualmente ilimitado, sem que lhe seja oferecida qualquer alternativa ou qualquer indenização. Soube, recentemente, de casos simplesmente estarecedores, que parecem configurar uma nova espécie de trabalho escravo no Brasil. O assunto, nos têrmos em que se coloca hoje, já merece uma investigação por parte das nossas autoridades trabalhistas.

Estou certo de que o Ministro Júlio Barata ficaria muito interessado em saber quantas horas por dia deter-

minados artistas são obrigados a permanecer à disposição dos seus empregadores, sem qualquer remuneração adicional e estou certo de que êle ficaria não menos interessado em saber de que maneira estão sendo tratados e em que condições trabalham os pobres *extras*, recrutados *de bôca*, mediante o *régio* pagamento de Cr\$ 20,00 por dia.

É claro que uma investigação dessas teria de levar em conta o volume dos interesses em jôgo; teria de levar em conta a passividade dos próprios artistas, apavorados de se verem privados do seu sofrido, precário e quase sempre atrasado ganha-pão; teria de levar em conta a notória impotência do Sindicato da classe, que nada faz ou nada pode fazer para impedir os abusos.

AMPARO À CULTURA?

Essa situação ameaça gravemente a sobrevivência do teatro carioca. A dificuldade de formar um bom elenco torna-se cada vez maior. E uma vez o elenco formado e a peça lançada, o produtor fica de coração na mão, enfrentando, além de outras vicissitudes do sistema empresarial, a ameaça de ter que devolver o dinheiro da sessão aos espectadores, devido à ausência dos intérpretes. E o espectador que passar duas vêzes pela experiência de não conseguir ver o espetáculo que escolhera, dificilmente voltará tão cedo ao teatro.

Ora, os canais de televisão são concessões do Estado. Dêsse mesmo Estado ao qual a Constituição impõe o dever de amparar a cultura. Essa mesma cultura da qual o teatro é um modesto mas importante elemento, agora ameaçado de extermínio *também* pela pressão dos canais de televisão concedidos pelo Estado.

Henriqueta Brieba

Dos 70 anos que Henriqueta viveu 66 foram dedicados ao teatro. Quando lhe pedem uma receita de vitalidade, no entanto, ela decepçiona.

— A energia de que disponho já nasceu comigo, acho eu. A verdade é que não me canso mesmo. Deixar de trabalhar? Nem penso nisso. Não poderia parar. Ia fazer o que? Ficar em casa fazendo tricô feito uma velha? pergunta ela.

Espanhola de nascimento, mais tarde naturalizada brasileira, Henriqueta estreou aos 4 anos de idade no teatro de variedades que, mais tarde, se transformou no teatro de revista. Nesta fase, ela estreou no antigo Teatro Recreio, passou para as operetas da companhia de Gilda e Vicente Celestino, e acabou chegando ao teatro de comédia. Fêz parte da Companhia Dulcina de Moraes. Nunca lhe faltaram convites. Ela explica:

— Acho que consegui ter continuidade de trabalho porque nunca fiquei restrita a um gênero só. Mesmo agora, na medida do possível, procuro aceitar todos os convites que me chegam. Se José Celso Martinez me chama pra fazer parte de uma montagem pra-frente como o *Rei da Vela*, lá estou eu. E a garotada diz que meu trabalho era bom, bem dentro do espírito do espetáculo. Se, depois da temporada, Brigitte Blair me chama para uma revista, por que recusar? O importante é estar sempre trabalhando.

O último trabalho de Henriqueta Brieba antes da peça de Lorca (onde faz o papel da avó louca), foi justamente uma revista no Teatro Miguel Lemos: *Tó Com Grilo na Cuca*. Sua atuação era uma prova de vitalidade incrível: ela cantava e chegava até a dançar um *charleston*.

— Eu nem gosto que falem disso, sabe. Esse gênero “ela canta e dança”! Fico encabulada. Parece que estou querendo me mostrar.

No Miguel Lemos, aos sábados, HB fazia duas sessões noturnas da revista e duas vesperais de um espetáculo infantil. Várias vezes depois da última apresentação, o ator Carlos Nobre lhe dizia: “Eu tenho 32 anos e saio pregado. Você tem 70 e não se cansa.”

No cinema, HB pode ser vista atualmente em *O Entêrro da Cafetina*, produção de Jece Valadão. Na prateleira, um outro filme para ser lançado: *A Viúva Virgem*.

MOVIMENTO TEATRAL julho a setembro/1971

TEATRO DE ARENA

O Coelhoinho Pitomba, em seu 46.º mês de sucesso.

Chapéuzinho Vermelho, adaptação de Lia de Almeida, com Ricardo Cunha, Beatriz Devolder, Rita Moreno, Rita Godard e Teresa Fiuza.

O Cirquinho Mágico, com magiços, palhaços e distribuição de brindes.

TEATRO DAS ARTES

O China, uma comédia de Murray Schisgal. Direção de Martim Gonçalves, na interpretação de Heleno Prestes, Ednei Giovenazzi, Maria Esmeralda e Jurema Penha.

TEATRO CASA GRANDE

Dom Chicote, com Regina Duarte, “pela 1.ª vez da TV para o Teatro, comédia musical infanto-juvenil, com desenhos de Henfil. 15 personagens”.

TEATRO DE BÔLSO

O Jôgo da Verdade, comédia policial de Aurimar Rocha. Interpretada por Iris Bruzzi, Neuza Amaral, Suzana Vieira, Aurimar Rocha, Hilton Prado e Nelson Caruso. Diz a publicidade: “Abri vossos olhos. O

que colhe avidamente as flôres do prazer, é colhido pela morte antes mesmo da sua saciedade.”

No mesmo Teatro, *A Dama do Camarote* completou suas 400 representações, com Elsa Gomes, Regina Reis, Otacílio Coutinho, José de Freitas e Mauro Gonçalves.

Cartaz Infantil: *O Peixinho Dourado*, *Pinoquinho* e *A Cafona* (As Trapalhadas de Valquiria), “sensacional” comédia infantil de Fernando Pereira.

TEATRO CARLOS GOMES

Quem Não se Comunica se Trumbica, de José Sampaio, “a revista mais cafona de 71”, com Eloina, Valdir Maia e a “maior transa em mulheres”.

TEATRO COPACABANA

O Camarada Mioussov, em final de carreira. Seguida de *Escola de Maridos*, de Molière, com Procópio Ferreira, Nelson Mariani e Celso Cardoso — apresentou-se nesse Teatro após rápida carreira no João Caetano.

Querido, Agora Não, “a mais hilariante e elegante comédia do ano”,

uma comédia de Ray Cooney & João Chapman. Direção de Sérgio Viotti. Interpretação de Ari Fontoura, Felipe Carone, Lilian Fernandes e outros.

Como cartaz infantil: *A Gatinha Detetive*, de Lucio Gentil e direção de Roberto de Brito, pelo Grupo Cailda Becker.

TEATRO DULCINA

Costinha, O Donzelo (ou *Tôda Fera Tem um Pai que é Donzelo*) em seu segundo ano de carreira.

TEATRO FONTE DA SÁUDADE

(Epitácio Pessoa, 4866)

O Pequeno Polegar, de Ilcemar Nunes.

TEATRO GLÓRIA

Chicago 1930, comédia de Ben Hecht e C. Mac Arthur. Direção, tradução e adaptação de J. Bethentourt, com Fregolente, Jorge Dória, Oduvaldo Viana Filho, Iara Cortes e Paulo Nolasco.

TEATRO JOÃO CAETANO

A Casa de Bernarda Alba, de Federico Garcia Lorca. Direção de B. de Paiva, cenografia e figurinos de Flavio Febo. Interpretação de Henriqueta Brieba, Maria Pompeu, Dinorah Brillanti, Ruth Mezeck, Schulamith Iaari, Claudia Martins, Marisa Short, Catherine Daniele, Glória Soares, Vera Candido, Suzana Faini, Valquiria Colares e Virginia Valli. Essa peça estreou em Niterói, no Teatro Municipal, sendo patrocinada pelo Dep. de Cultura do E. do Rio. Música e sonoplastia: Cacília Conde.

TEATRO GINÁSTICO

Liberdade Para as Borboletas.

TEATRO GLAUCIO GIL

Um Vizinho em Nossas Vidas, comédia de Françoise Dorin. Direção de Dulcina- com Teresa Amaio, Deise Lúcida e Sérgio Viotti.

Canto do Amor Total, apresentando um único espetáculo, pelo Teatro do Absoluto. Com Solange França. Oswaldo Neiva e Alfredo Sérgio. Direção de O. Neiva.

TEATRO DA PRAIA

O Grupo Carroussel apresentou: *Peter Pan*, *Saci Perêê* e *A Gata Borralheira*, textos de Roberto Castro, e mais: *Chapéuzinho Vermelho* e *Gasparzinho*, com muitas promessas às crianças: 1 pirulito grátis, uma fotografia, sorteio de brindes e entrada grátis para acompanhante.

TEATRO RIVAL

Tô com Fogo na Mironga, revista de Angela Leal e Oscar San, com Jacqueline ("o homem que virou mulher"). Direção de Manuel Vieira.

TEATRO SANTA ROSA

Tudo no Jardim, de Albee, em última apresentação.

TEATRO DO SENAC

O Marido Vai à Caça, de Feydeau direção de Haddad. Com Fernanda Montenegro, Jacqueline Laurence, Sergio Brito, Italo Rossi, Labanca e Luiz Armando Queiroz.

TEATRO SERRADOR

Balbina de Iansã, de Plinio Marcos. Substituída por *Um Edifício Chamado 200*, de Paulo Pontes, com Milton Morais, Eva Cristian, e Ângela Valério. Direção de José Renato.

O TABLADO

Tribobó City, comédia musical de Maria Clara Machado comemorando os 20 anos do Grupo. Artistas substitutos: George Diab, no papel de pianista-juiz; Daise Lourenço, em D. Cafeteira; Eduardo Tornaghi no papel de Mocinho de Sousa, Mônica Laport, em Maria Belezoca, Maria Cristina Nunes em Baby Bombom e Patricia Laport como índio mesclero.

TEATRO DA FEFIEG

Guernica, de Arrabal (texto neste Caderno) foi apresentada pelos alunos do Conservatório, sob a direção de Lênine Peña, com a participação de todos os alunos desta Escola.

Para crianças: *O Burrinho Avançado*, de Jair Pinheiro. Produção, direção e música de Dilu Mello, com Roberto Argolo ("o fabuloso Pablito") Marinês Cavalcanti, Nilza Bastos, Rui Barbosa, Karina Badaró, Léia Almira e Danilo Azevedo, Prêmios da Ebal.

TEATRO IPANEMA

Após o sucesso de *Vida Escrachada*, anuncia-se a estréia de *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, direção de Rubens Corrêa.

TEATRO MIGUEL LEMOS

Elas Querem é Leite, em temporada popular.

Para crianças. Brigitte Blair apresenta: *Juca e os Marcianos* e *O Periquito Cineasta*.

TEATRO DA LAGOA

Os Rapazes da Banda, comédia de Mart Crowley, direção de Maurice Vaneau.

TEATRO MESBLA

A Vida Escrachada, musical de Bláulio Pedroso, com música de Roberto Carlos, transferiu-se do Ipanema em setembro.

WITKIEWICZ

TEATRO DA MAISON

A *Mãe*, do autor polonês Witkiewicz, sob o patrocínio da Fundação Cultural do Espírito Santo, que proporcionou a estréia em Vitória. Direção de Claude Régy. Com Tereza Raquel, José Wilker, Oswaldo Louzada, Hildegard Angel, Maria Rita, Jorge Cândido, Rogério Fróis, Miriam Carmen, Maria Francisca e outros. Cenografia e figurinos de Joel de Carvalho. O Texto foi traduzido por Arnaldo e Sônia Carrilho e Roberto de Cleto.

TEATRO OPINIÃO

Longe Daqui, Aqui Mesmo, de Antônio Bivar. Direção de Abujamra, cenários e figurinos: Anísio Medeiros. Interpretação de Nélia Paula, Leda Zepelin, Rubens Araujo, Mario Petraglia, Paulo Sacks e Caldas.

Cadeira do Piolho, de Maria Lucia Amaral, com Solange Radislovich, Debret, Regina Mendes, Paulo Argueles, Regina, Iolanda e Lucia Maria. Direção e figurinos de J. Diniz, além de Waldir Maia.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Continuou o sucesso de *O Santo e A Porca*, de Suassuna.

Apresentou-se também nesse teatro o *Deutsche Kammerspiele*, com textos de W. Bauer, P. Kohout, H. Hanck e Ludwig Thoma.

V Festival de Teatro Jovem do Estado do Rio

Realizou-se em agosto no Teatro Municipal de Niterói o V Festival fluminense apresentando-se diversos grupos, com as seguintes peças: *Prometeu Acorrentado*, *Morte e Vida Severina*, *A Prostituta Respeitosa*, *Diário de um Louco*, *Joana D'Arc entre as Chamas*, *História do Zoo* (TECAM de Campos) e *O Futuro está nos Ovos* (Grupo Laboratório-Niterói). Ao vencedor caberá o Troféu Pascoal Carlos Magno e Cr\$ 3.000. O júri é presidido por Maria Fernanda, tendo ainda como membros João Bittencourt, Juliana Iankieva, Augusto da Costa e Silva Ferreira. O jornal *A Tribuna* patrocina o Festival.

I Festival Sul-Americano de Teatro Amador

Realizou-se em Florianópolis este primeiro encontro, patrocinado pelo Governo de Santa Catarina. Destacaram-se o Teatro Vicente de Carvalho, de Santos (*Prometeu Acorrentado*) e o Grupo Arrôjo (*Calígula*) de Rio do Sul, o Teatro do Estudante do Paraná (*O Ciclo Patético*) e o Teatro de Estudantes de Bom Jesus (*A Casa de Bernarda Alba*).

TEATRO DE BONECOS

Patrocinado pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha, apresentou-se no Rio o marionetista Albrecht Roser com seu Teatro de Marionetes.

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO — nome escolhido por *Martim Gonçalves* e *Maria Clara Machado* para designar o grupo, cujas primeiras reuniões se faziam em casa de *Annibal Machado* — foi fundado a 28 de outubro de 1951. Dêle faziam parte: *Anibal Machado, Martim Gonçalves, Maria Clara Machado, Stélio Roxo, Edelvira Fernandes, Carmen Sylvia Murgel, Eddy Cintra Rezende, Oswaldo Neiva, Carlos Augusto Alves dos Santos, Marília Macedo, Jorge Leão Teixeira, Antônio Gomes Filho, Déa Fernandes, João Augusto de Azevedo Filho, João Sérgio Marinho Nunes e Isabel Bicalho.*

Desde a fundação, O TABLADO funciona no Patronato Operário da Gávea, à av. Lineu de Paula Machado, 795, em sala cedida pela diretoria dessa instituição, na época, sob a presidência de Helena Bahiana. Seu primeiro presidente hoje considerado *perpétuo*, pois vem sendo reeleito ano após ano pelos sócios do grupo, foi João Sérgio Marinho Nunes, e o primeiro tesoureiro — Eddy Cintra Rezende, também *perpétua*, em vista de sua recondução ao cargo durante os vinte anos de existência d'O TABLADO e atualmente cognominando-se Eddy Rezende Nunes, por ter se consorciado com o presidente do grupo. Maria Clara Machado, Annibal Machado e Martim Gonçalves formaram a primeira Comissão Artística d'O TABLADO, responsável pelos primeiros balbucios do grupo. Os outros fundadores preenchiam os cargos menores ou subalternos: contra-regra, sonoplasta, eletricista, costureira, carpinteiro, ade-recista, datilógrafo, crítico-de-ensaios e, no dia da estréia, artistas de teatro. Além de contribuírem todos com pequena quantia para a montagem do espetáculo, obrigavam-se a trazer parentes e amigos para colaborar gratuitamente nos trabalhos de montagem, tais como: pintura de cenário, costura, faxina, etc. Esse regime de trabalho — verdadeira filosofia do grupo — funcionou com grande rendimento, pois os maiores sucessos do grupo foram obtidos com esse sistema e os artistas formados n'O TABLADO mais tarde se projetaram no profissionalismo, testando lá fora seu talento, capacidade de trabalho e os conhecimentos adqui-

ridos nessa verdadeira escola dramática, ainda que clandestina (pois não é reconhecida pelo MEC). Dela saíram comediantes de fama, professores, diretores, cenógrafos, autores, figurinistas, muitos dos quais premiados, além de iluminadores, tradutores e até críticos.

1951

O MOÇO BOM E OBEDIENTE (Nô Japonês)**

Autor Betty Barr-Gould Stevens
 Tradução: Cecília Meirelles
 Direção: Martim Gonçalves
 Cenário: Stélio Roxo
 Arranjo Musical: Jorge Wassermann
 Vestiário: Yuki Wassermann
 Flauta: Dina
 Eletricista: Carlos Augusto Nem
 Cabeleiras: Iris Barbosa Mello
 Elenco-músicos:
 Antônio Gomes Filho
 Luis Oswaldo
 Fernando Augusto

O Ajudante: João Augusto
 O Pai: Oswaldo Neiva
 O Filho: Luciano-Maurício
 O Espôsa: Maria Clara Machado
 O Mercador. João Sérgio Nunes
 Os Vizinhos:

J. C. Santa Rosa (subst. por Napoleão Moniz Freire)
 Carmen Sylvia Murgel
 Déa Fernandes
 A Abadessa: Edelvira Fernandes

O PASTELÃO E A TORTA (**)

Adaptada por Michel Richard-R.
Burguiard

Tradução: Claudio Fornari

Direção: Maria Clara Machado

Cenário: Jorge Hue

Figurinos: Ivanize Ribeiro

Máscaras: Iris Barbosa Filho

Elenco:

Balandrot: Jorge Leão Teixeira

Julião: Mário Rangel

Pasteleiro: João Sérgio Nunes

Mulher: Eddy Rezende

A MÔÇA DA CIDADE

Mímica de Maria Clara Machado
interpretada pela autora.

Estreia: 17 de dezembro de 1951

O Moço Bom e Obediente, *O Pastelão e a Torta* e *A Môça da Cidade*, formaram um só espetáculo. Colaboraram para a realização deste espetáculo: Zélia Mathias, Helena Bahiana, Myriam Murguel, Sabino Barroso, Kalma Murтинho, Brutus Pedreira (*), Marília Macedo, Aracy Maria Machado, Geraldo Murthe, Isá Bicalho (*), Manuel Borba, Alda Lemos.

* Falecido.

** Publ. CT

1952

O MOÇO BOM E OBEDIENTE **

Foi remontada com o mesmo elenco e mesma direção

A ESCOLA DAS VIÚVAS

De: Jean Cocteau

Tradução de Willy Lewin *

Direção e Cenários: Martim Gonçalves

Figurinos: Kalma Murтинho

Elenco:

A viúva: Kalma Murтинho

A aia: Maria Elvira

O Guarda: Pedro Augusto Guimarães

A Cunhada: Carminha Carvalho

Estas duas peças formaram um só espetáculo, com cinco apresentações.

TODO MUNDO E NINGUÉM (Diálogo do *Auto da Lusitânia*)

De: Gil Vicente

Direção: Martim Gonçalves

Cenários e Figurinos: Athos Bulcão

Guarda-Roupa executado por Carmem Sylvia Murgel

Chapéus: Kalma Murтинho

Eletricista: Carlos Augusto Nem

Elenco:

Belzebu: Marcelo Aguinaga (por especial deferência do Teatro da Semana)

Dinato: Jorge Leão Teixeira

Todo-Mundo: César Tozzi

Ninguém: Oswaldo Neiva

SGANARELLO ou O ENGANO PELAS APARÊNCIAS

De: Molière

Tradução em versos: Arthur Azevedo

Direção: Brutus Pedreira

Cenários e Figurinos: Martim Gonçalves

Guarda-Roupa e cabeleiras executados por Carmem Sylvia Murgel

Com a colaboração de: D. Alba de Rezende

Marina Macedo

Helena Gomes

Míriam Murgel

Chapéus executados por Kalma Murтинho

Eletricista: Carlos Augusto Nem

Elenco:

Célia Maria Clara Machado

Aia: Maria Elvira

Sganarello: João Sérgio Nunes

A mulher de Sganarello: Eddy Rezende

Criado: Luis Oswaldo

Lélio: Napoleão Moniz Freire (*)

Renatão: Cid Americano

Tio da mulher de Sganarello: César Tozzi

Menino da Lanterna: Júlio César Graça Melo

Villebrequim: Martim Gonçalves

Estas duas peças formaram um só espetáculo, com oito apresentações.

1953

A VIA SACRA ** (25 espetáculos)

De: Henri Ghéon

Tradução: D. Marcos Barbosa O.
S. B.

Direção: Martim Gonçalves

Guarda-Roupa executado por Car-
mem Sylvia Murgel

Eletricista: Carlos Augusto Nem

Elenco-Cronista: Napoleão Moniz
Freire (*)

1.º Homem: Oswaldo Neiva

1.ª Mulher: Ádila Araujo Lima (de-
pois Kalma Murtinho)

2.º Homem: Luis Carlos Saroldi
(depois Paulo Padilha)

2.ª Mulher: Virgínia Valli

Coordenação Musical: Luis Leitão
Emílio de Matos

Estréia na Igreja de Sta. Margari-
da Maria. Sendo representada tam-
bém no adro da Igreja Abacial de
São Bento, acompanhada pelo côro
dos monges do Mosteiro; na Igreja
de Sta. Terezinha, com direção mu-
sical de Miguel Angel Rottondaro,
no Cine Pax., no Colégio Notre Da-
me de Sion. Com êste espetáculo o
grupo fêz uma viagem a Juiz de Fo-
ra e outra a convite da Sociedade
de Cultura Artística de Alagoas apre-
sentando-se no Teatro Deodoro em
1954. Foi apresentada também em
São Paulo.



Napoleão Moniz Freire, Nelson Mariani e Beatriz Veiga em "SARA E
TOBIAS" de Paul Claudel, direção de Martin Gonçalves (1955).

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

A SAPATEIRA PRODIGIOSA

(25 espetáculos)

De: Federico Garcia Lorca

Tradução: João Cabral de Melo Neto

Direção: Maria Clara Machado

Cenário: Martim Gonçalves

Figurinos: Kalma Murtinho

Elenco:

O Autor: Osvaldo Neiva

Sapateira: Maria Clara Machado

Menina: Ana Maria Mendes

Sapateiro: Paulo Padilha

1.^a Beata: Maria Luiza Alves

2.^a Beata: Mariuscka

Vizinha Vermelha: Kalma Murtinho

1.^a Filha: Angela Mendes

2.^a Filha: Maria Ludovina

Alcaide: Emílio de Matos

Don Melro: Carlos Augusto Nem

Rapaz da Faixa: Napoleão Moniz Freire

Sacristã: Maria Tereza

Vizinha Amarela: Carmem Sylvia Murgel

Vizinho Verde: Déa Fernandes

Vizinha Negra: Jenny Rabelo

Vizinha Roxa: Edelvira Fernandes

Rapaz do Chapéu: Jorge Leão Teixeira

Majas: Carmem Pacheco

Kiki Monteiro de Castro

Cura: João Sérgio Nunes

Esta peça foi apresentada também no Colégio Sacre Coeur, no Cine Pax, Faculdade Nacional de Filosofia, PUC, na cidade de Juiz de Fora, Colégio Sta. Ursula e no Instituto de Educação.



João Sérgio Marinho Nunes em "SGANARELO" de Molière, direção de Brutus Pedreira (1952).

O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM (17 espetáculos)

Farsa-mistério de Maria Clara Machado

Cenário e figurinos: Kalma Murtinho

Côro dirigido por Maria da Glória Neiva

Flauta: Dina

Harmônio: Kalma Murtinho

Personagens:

Boi: Emílio de Mattos

Burro: Paulo Padilha

Pastor: Napoleão Moniz Freire

Pastôras: Ana Maria Neiva

Carmem Sylvia Murgel

Eddy Rezende

Marlene Maciel

Vânia Velloso Borges

Rei Branco: João Sérgio Marinho Nunes

Rei Prêto: Gabriel Xavier

Rei Amarelo: Germano Filho

Rainha Branca: Lia Costa Braga

Rainha Preta: Elenice

Rainha Amarela: Mariuscka

Anjo: Cláudia

Glória Maria

Lêda

Lizzie

Maria Luiza

Marilena

Silvia

Nossa Senhora: Jenny Rabelo

São José: Carlos Augusto Nem

Este espetáculo foi apresentado também no Cine Pax.

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

1954

Reprise de *O BOI E O BURRO
NO CAMINHO DE BELÉM*

O RAPTO DAS CEBOLINHAS
(23 espetáculos)

(texto premiado pela Prefeitura do
Distrito Federal)

De Maria Clara Machado
Cenário e figurinos: Kalma Murtinho
Contra-regra: Júlia Pena da Rocha
Luz: Carlos Augusto Nem
Sonoplastia: Edelvira Fernandes, Vânia e Lia
Caracterização: Di Giacomo
Personagens:
O Coronel: Cláudio Corrêa e Castro
Maneco: Roberto de Cleto
Lúcia: Maria Macedo
Gaspar (o cachorro): Jorge
Florípedes: (a gata): Carmem Sylvia Murgel
Simeão (o burro): Carlos Augusto Nem
Camaleão Alface: Napoleão Moniz Freire
O Médico: Carlos Alberto Murtinho
Esta peça foi apresentada também no Fluminense F. C. e no Srio-Libanês

NOSSA CIDADE (36 espetáculos)

De Thornton Wilder
Tradução: Elsie Lessa
Direção: João Bethencourt
Contra-regra: Eddy Rezende
Figurinos e chapéus: Kalma Murtinho
Execução dos Costumes:
Carmem Sylvia Murgel
Marília Macêdo
Vânia Veloso Borges
Sylvia Lessa
Côro a cargo de: Maria da Glória Neiva
Órgão: Marta Rosman
Maria Glória de Souza Reis
Caracterização: Di Giacomo
Sonoplastia: Edelvira Fernandes
Cenotécnica: Napoleão Muniz Freire
Personagens:
Contra-regra: Cláudio Corrêa e Castro
Sra. Gibbs: Carmem Sylvia Murgel
Sra. Webb: Beatriz Veiga
Joe Crowell Jr: João Augusto
Dr. Gibbs: Paulo Vidal Padilha
Howie Newsme: Emilio de Matos
George Gibbs: Roberto de Cleto
Rebecca Gibbs: Maria de Lourdes
Emily Webb: Maria Clara Machado
Wally Webb: Paulo Mathias
Prof. Willard: Napoleão Moniz Freire
Sr. Webb: José Alvaro
Simon Stimson: Napoleão Moniz

Freire
Côro: Edelvira Fernandes
Vânia Veloso Borges
Isabel Bicalho
Heloisa Reis
Marlene Maciel
Oswaldo Neiva
Sra. Soames: Lia Costa Braga
Guarda Warren: João Sergio Nunes
Jogadores de Baseball: João Augusto Antonio Gomes Filho
Joe Stoddard: Leo Cali
Sam Craig: Denis Estill
Morta: Kalma Murtinho
Fazendeiro Mac-Gregor: João Augusto
Ajudante de contra-regra:
Denis Estill
Leo Cali
João Augusto
Agradecimentos à Srta. Rita Drummond e ao Sr. Ronald Eargling

*O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE
BELÉM* (21 espetáculos)

Foi remontada com a mesma direção e ficha técnica.

Esta peça foi levada em praças públicas sob patrocínio da Prefeitura do Distrito Federal.

Geraldo Queiroz, Belá Paes Leme e Kalma Murtinho num ensaio de "O BAILE DOS LADRÕES" de Anouilh (1955).



1955

O BAILE DOS LADRÕES (24 espetáculos)

De Jean Anouilh
Tradução de Antônio Cândido Mello
e Souza

Abílio Pedreira de Almeida

Direção: Geraldo Queiróz

Cenário: Bella Paes Leme

Figurinos: Kalma Murtinho

Contra-regra: Eddy Rezende

Sonoplastia: Edelvira Fernandes

Caracterizações: Freddy Amaral

Projeções: Romain Lessage

Elenco:

Peterbono: Emílio de Matos

Heitor: Ivan de Albuquerque

Gustavo: Roberto de Cleto

Lady Hurf: Carminha Brandão

Lord Edgard: Nelson Dantas

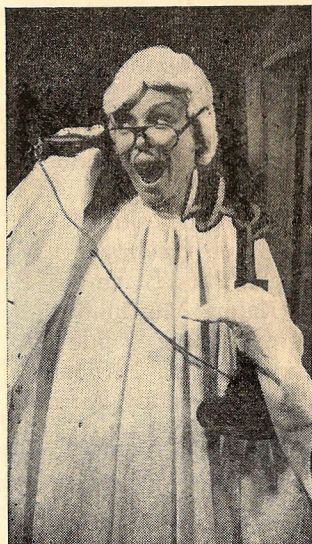
Eva: Kalma Murtinho

Juliet: Lia da Costa Braga

Dupont-Dufort pai: Claudio Cor-
rêa e Castro

Dupont-Dufort filho: Napoleão
Moniz Freire

Clarinetista: Jean Pierre Fortin
 Arauto: Carlos Augusto Nem
 Polícias: João Sergio Nunes
 Paulo Araujo
 Fotógrafo: Denis Estill
 Ama-sêca: Sônia Cavalcanti
 Midinette: Edelvira Fernandes
 Vânia Velloso Borges
 Malabarista: Jan Michalski
 Atleta: Rubens Corrêa
 Turistas: Zélia de Mello
 Germano Filho
 Mordomo: Germano Filho
 Tango: Vânia Velloso Borges
 Paulo Araujo
 Cantora: Zélia de Mello
 Piano: Martha Rosman



Kalma Murtinho em "PLUFT."

A HISTÓRIA DE TOBIAS E DE SARA

(moralidade em três atos)

De Paul Claudel
 Tradução de: Willy Lewin (*)
 Côro em latim a cargo de: Oswaldo
 Neiva
 Sonoplastia: Geny Marcondes
 Execução:
 Carminha Brandão
 Freddy Amaral
 Isá Bicalho
 Ivan Albuquerque
 Ivan Linhares
 João Augusto
 Rubens Corrêa
 Yan Michalski
 Máscaras: Gilda Reis Neto
 Assistente de direção: Julia Penna
 da Rocha
 Contra-regra: Eddy Rezende
 Chefe eletricitista: Carlos Augusto
 Nem
 Caracterizações: Freddy Amaral
 Direção: Martim Gonçalves
 Coreografia, Cenário e figurinos:
 Martim Gonçalves
 Personagens: O velho Tobias: Nel-
 son Mariani
 Ana, sua mulher: Virgínia Valli
 O jovem Tobias: Napoleão Moniz
 Freire
 Sara: Beatriz Veiga
 Anjo Rafael: Oswaldo Loureiro
 Azarias: Oswaldo Neiva
 O servo: Paulo Sabóia
 A voz da serva: Carminha Bran-
 dão

O cão: Germano Filho
 O peixe: Oswaldo Neiva
 Os três recitantes:
 Carminha Brandão
 Ivan Albuquerque
 Paulo Araujo
 Côro I:
 Fred Amaral
 Iberê Cavalcanti
 Ivan Linhares
 João Augusto
 João Sergio Nunes
 Rubens Corrêa
 Côro II:
 Anna Maria Magnus
 Cleo Thereza
 Ione Derenzi
 Léa Meirelles
 Marina de Andrade
 Palmira Dias
 A multidão:
 Carminha Brandão
 Cláudio Neiva
 Gaspar Neiva
 Ivan Albuquerque
 Jean Pierre Fortin
 Martim Gonçalves
 Monique Bruhl
 Oswaldo Neiva
 Paulo Araujo
 Paulo Sabóia
 Roberto Ribeiro
 Siegfried Chala
 Vânia Velloso Borges
 Esta peça foi patrocinada pelo
 XXXVI.º Congresso Eucarístico
 Internacional

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

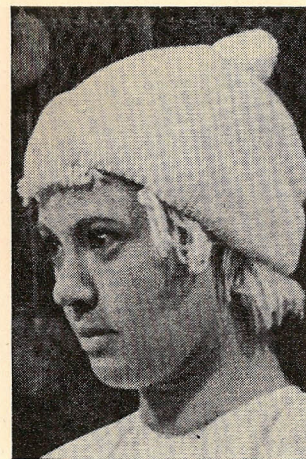
CORAL BACH (Dezembro)

Regente: Roberto de Regina
Solista: soprano: Maria Wanda Spinelli
soprano: Hilda Lauria
Contralto: Lizette Vasconcelos
tenor: Marcial Silvio Romero
Tenor: Dante Martinez
Côro:
Arlete Leitão
Catarina de Oliveira Araujo Filho
Dante Martinez
Edson Albuquerque Guimarães
Fred Amaral
Gebert de Almeida Loyola
Guy Brytigier
Hilda Lauria
Ivan Riopardense de Resende
Jane Boucard Lopes da Cruz
José Plínio do Espírito Santo
Lizette Vasconcelos
Maçal Silvia Romero
Maria Helena Matoso Moreira
Maria Heloisa de Souza Reis
Maria Pereira Araújo
Marília Barros
Monique Galberg
Alceu Soares
Meyer Frota
Paulo Polly Nepomuceno
Therezinha de Jesus Costa

PLUFT, O FANTASMINHA (49 espetáculos)

De Maria Clara Machado
(Premiado pela Associação Paulista de Críticos Teatrais)
Setembro de 1955
Direção: Maria Clara Machado
Cenário: Napoleão Moniz Freire
Figurinos: Kalma Murtinho
Sonoplastia: Edelvira Fernandes
Martha Rosman
Corneta: Jean Pierre Fortin
Caracterizações: Fred Amaral
Fantasmas: Mario Cláudio da Costa Braga
Personagens:
Pluft: Carmen Silvia Murgel
Mãe Fantasma: Kalma Murtinho
Maribel: Vânia Velloso Borges
Tio Gerúndio: Germano Filho
Perna-de-Pau: Emílio de Matos
Sebastião: João Augusto
Julião: Eddy Rezende
João: Roberto de Cleto

Esta peça, com o mesmo elenco, foi apresentada em São Paulo no Teatro Natal, juntamente com "A Môça na Cidade".



Carmem Sylvia Murgel em
"PLUFT" (1955).

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

1956

Cláudio Corrêa e Castro e Maria Clara Machado em "TIO VÂNIA" de Checov, direção de Geraldo Queiroz (1955).



TIO VÂNIA (Quatro atos da vida no campo)
De Anton Checov (23 apresentações)

Tradução: Aníbal Machado (*)
Direção: Geraldo Queiróz
Cenário e Figurinos: Athos Bulcão
Programa e Cartaz: Anna Letycia
Assistente de Direção: Roberto de Cleto

Contra-regra: Eddy Rezende
Sonoplastia: João Augusto
Caracterizações: Fred Amaral
Eletricista: Carlos Augusto Nem
Chefe Maquinista: Paulo Araújo
Cabeleiras de Eric Rzepecki
Canção: Fred Amaral
Personagens:
Marina: Carmen Sílvia Murgel
Mihail Astrov: Napoleão Moniz Freire

Tio Vânia: Cláudio Corrêa e Castro
Alexandre Serebryakov: Nelson Marianni

Ilya Telyegin: Rubens Corrêa
Sionya: Maria Clara Machado
Yelena Andreyevna: Beatriz Veiga
Marya Vassilyevna: Sonia Cavalcanti

Yefin: Denis Estill

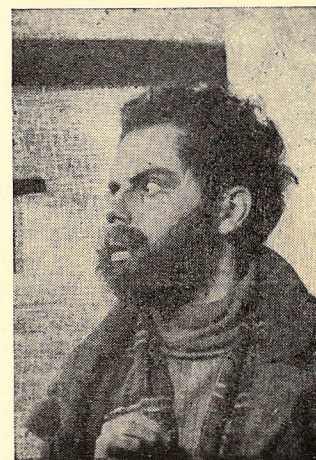
Agradecimento: Sr. e Sra. Eugene Taisline do "Apoio Fraternal". Os móveis de cena foram cedidos pelo Sr. Augusto Bezelga.

A SOMBRA DA DESFILADEIRO
(32 espetáculos)

Peça em 1 ato de J. M. Synge
Tradução de Oswaldino Marques
Direção: Maria Clara Machado
Cenário: Anísio Medeiros
Roupas: Kalma Murтинho
Assistente de direção e Contra-Regra: Vânia Velloso Borges
Eletricista: Carlos Augusto Nem
Caracterizações: Fred. Amaral
Cabeleiras: Eric
Sonoplastia: Edelvira Fernandes
Programa: Anna Letycia
Elenco:

Dan Burke: Germano Filho
Nora Burke: Sônia Cavalcanti
Um Vagabundo: Rubens Corrêa
Michal Dara: Paulo Araujo

Rubens Corrêa em "A SOMBRA DO DESFILADEIRO"
(1966).



O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O MACACO DA VIZINHA (32 espetáculos)

Comédia em 2 atos, de Dr. Macedo
Música: Geni Marcondes
Cenários: Napoleão Moniz Freire
Figurinos: Kalma Murtinho
Assistente e Contra-Regra: Eddy Rezende
Eletricista: Carlos Augusto Nem
Caracterizações: Fred Amaral
Piano: Marta Rosman
Flauta: Lucio Duarte
Direção Geral: Alfredo Souto de Almeida
Elenco:
Sofia: Isolda Loureiro de Souza
Beatriz: Kalma Murtinho
Marcelo: Napoleão Moniz Freire
Insência: Emílio de Mattos
Dr. Anselmo: Ivan Albuquerque
Prestes: Eddy Rezende

Vânia Velloso Borges em
"PLUFT" (1955).



O CHAPÉZINHO VERMELHO (30 espetáculos)

Moralidade de: Maria Clara Machado
Direção: Maria Clara Machado
Música: João de Barro
Cenário: Napoleão Moniz Freire
Figurinos: Kalma Murtinho
Sonoplastia: Edelvira Fernandes
Marta Rosman
Vânia Velloso Borges
Eletricista: Carlos Augusto Nem
Caracterizações: Fred Amaral
Assistente de Direção: Bruno
Contra-Regra: Bruno
Cabeleiras: Eric
Elenco:
Tinoco: Eddy Rezende
Dona Chapelão: Zélia Matos
Chapéuzinho: Carmen Sílvia Murgel
Caçador: Ivan de Albuquerque
Lôbo: Carlos Augusto Nem
Coelha: Vânia Velloso Borges
Árvores:

Kalma Murtinho
Ana Maria Magnus
Maria Pompeu
Monique Bruhl
Maria Miranda
Juarezita Alves
Tronco: João Sérgio Nunes
Vovó: Marta Rosman
Cartaz: Anna Letycia

Em 1956 houve incêndio no palco
d'O TABLADO. Prejuízo: Cr\$...
1.8000,00 (antigos)

Eddy Rezende em "PLUFT"
(1955).



1957

O TEMPO E OS CONWAYS (61 espetáculos)

De J. B. Priestley
Tradução: Daniel Rocha
Cenário: Carlos Perry
Costumes: Kalma Murtinho
Direção: Geraldo Queiroz
Assist. de Direção: Yan Michalski
Contra-Regra: Eddy Rezende Nunes
Caracterização: Fred Amaral
Cabeleiras: Eric Rzcpecki
Eletricista: Carlos Augusto Nem
Piano: Martha Rosman
Virka Velloso Borges
Sonoplastia: Edelvira Fernandes
Canto: Anna Maria Magnus Mayer
M. da Gloria Souza Reis
Cenário executado por Francisco dos Santos
Personagens:
Hazel: Kalma Murtinho
Carol: Carmem Silvia Murguel
Alan: Rubens Corrêa
Madge: Sonia Cavalcanti
Kay: Maria Clara Machado
Mrs. Conway: Maria Sampaio (como atriz convidada)
Robin: Napoleão Moniz Freire
Programa e cartaz: Anna Letycia

O EMBARQUE DE NOÉ
(29 espetáculos)

Farsa bíblica de Maria Clara Machado
Direção: Maria Clara Machado
Música: Reginaldo de Carvalho
Cenários: Bellá Paes Leme
Figurinos: Kalma Murtinho

Luz: Carlos Augusto Nem
Sonoplastia: Edelvira Fernandes
Dennis Estil
Julia Pena da Rocha
Darcy Borba
Máscaras: Dirceu Nery (*)
Cabeleiras: Fishpan
Caracterizações: Fred Amaral
Assistente de Direção: Vânia Leão Teixeira
Contra-Regra: Juarezita Alves
Maria de Lourdes Almeida Magalhães
Elenco:
Noé: Germano Filho
Sra. Noé: Marta Rosman
Sem: Leizor Bronz
Cam: João das Neves
Jafé: Joel de Carvalho
As 3 meninas: Lia Costa Braga
Raquel Stella
Maria Tereza Campos
O Pinguim: Yan Michalski
Um casal de girafas: Bárbara Heliodora
Ann Maria Magnus
Um casal de bois: Alexandre Stockler
Pichim Plá
Um casal de macacos: Fred Amaral
Dinah Gonçalves Pinto
Um casal de leões: Paulo Nolasco
Juarezita Alves
A Pinguim: Elizabeth Galloti
Os clandestinos: Carlos Oliveira
Kalma Murtinho

Neste ano houve nova remontagem de *O BOI E O BURRO* para apresentação em praças públicas do D. F.

Bárbara Heliodora em "A BRUXINHA QUE ERA BOA", de MCM (1958).



O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

A BRUXINHA QUE ERA BOA

(50 espetáculos)

De Maria Clara Machado

Este texto foi premiado no concurso anual de peças infantis na Prefeitura do Distrito Federal, em 1955.

Direção: Maria Clara Machado

Figurinos: Kalma Murtinho

Cenários: Anna Letycia

Sonoplastia: Edelvira Fernandes

Ugo Barbieri

Caracterizações: Fred Amaral

Programa: Joel de Carvalho

Cartaz: Anna Letycia

Vassouras: Dirceu Nery

Música: Reginaldo de Carvalho

Contra-Regra: Edelvira Fernandes

Assistente de direção: Marta Rosman

Elenco:

Bruzo Belzebu III: Germano Filho

Vice-Bruzo: Yan Michalski

Bruzinha Ângela: Vânia Velloso Borges

Bruza Instrutora: Barbara Heliodora

Bruza Caolha: Virgínia Valli

Bruza Fedegunda: Elizabeth Gallotti

Bruza Fedorosa: Juarezita Alves

Bruza Fedelha: Dinah Gonçalves Pinto

Bruza Furibunda: Flávia Cardoso

Pedrinho: Leizor Bronz

Esta peça foi levada no Teatro João Caetano por ocasião do Festival do Teatro Infantil Classificação: *Hors-concours*.

O JUBILEU (**)

(37 espetáculos)

De Anton Checov

Tradução: Eugenio Kusnet e Brutus Pedreira

Direção: Rubens Corrêa

Cenários: Joel de Carvalho

Figurinos: Kalma Murtinho

Luz: Carlos Augusto Nem

Contra-regra: Anna Maria Magnus

Sonoplastia: Edelvira Fernandes

Caracterizações: Fred Amaral

Personagens:

Kurmá Hirin: Germano Filho

Andrei Chiputchin: Ivan de Albuquerque

Tatiana: Jacqueline Laurence

Nastassia: Maria Miranda

1.º funcionário: Carlos Sagrillo

2.º funcionário: Ugo Franco Barbieri

Contínuo: Paulo Mathias

1.º Acionista: João Sergio Nunes

2.º Acionista: Fernando José

3.º Acionista: Sérgio Belmonte *

4.º Acionista: Karl Studart

5.º Acionista: Ruy Pereira

O MATRIMÔNIO

(Dois atos absolutamente inverossímeis)

De Nicolas Gogol

Tradução e adaptação de Anibal Machado e Sônia Cavalcanti

Direção: Maria Clara Machado

Cenário: Joel de Carvalho

Figurinos: Kalma Murtinho

Assist. de direção: Yan Michalski

Luz: Carlos Augusto Nem

Contra-regra: Eddy Rezende Nunes

Sonoplastia: Edelvira Fernandes

Caracterizações: Fred Amaral

Violino: Sergio Bernardo

Personagens:

Ivan Dodkolioassin — Carlos de Oliveira

Stipan: Yan Michalski

Fiokla Ivanovna: Marta Rosman

Ilya Kotchkariov: Germano Filho

Dumachka: Vania Velloso Borges

Agafia Kaperdiaguna: Sônia Gabbi

Anna Pauteleievna: Sônia Cavalcanti

Ivan Amelete: Sergio Belmonte (*)

Nicanor Anutchkin: Marcus Miranda

Baltazar Serakin: Nelson Mariani

Alexis Starikov: Aristeu Berger

Cartaz e Programa: Anna Letycia

Esta peça e *O Jubileu* formaram um só espetáculo

** Publicada nos CT.

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O RAPTO DAS CEBOLINHAS
(15 espetáculos)

De Maria Clara Machado
Direção: Maria Clara Machado
Cenários e figurinos: Kalma Murtinho

Contra-regra: Jacqueline Laurence
Luz: Carlos Augusto Nem
Sonoplastia: Edelvira Fernandes
Personagens:

O Coronel: Cláudio Correia Castro
Maneco: Leizor Bronz
Lúcia: Vânia Velloso Borges
Gaspar: Hugo Sandes
Simeão: Sagrillo
Florípedes: Maria Miranda
Camaleão: Fernando José
Médico: Yan Michalski

1959

O LIVING-ROOM
(57 espetáculos)

De Graham Greene
Tradução: Helena Pessoa
Direção: Alfredo Souto de Almeida
Cenários: Joel de Carvalho
Figurinos: Kalma Murtinho
Assistente de direção: Yan Michalski
Sonoplastia: Edelvira Fernandes
Luz: Carlos Augusto Nem
Caracterizações: Fred Amaral

Contra-regra: Anna Maria Magnus
Personagens:

Mary: Ana Maria Magnus
Miguel Dennis: Nelson Marianni
Rosa Pemberton: Helena Xavier
Tereza Browne: Maria Clara Machado

Padre Jaime Browne: Cesar Tozzi
Sra. Dennis: Rosita Tomás Lopes
Helena Browne: Marta Rosman
Cartaz e Programa: Anna Letycia

DO MUNDO NADA SE LEVA
(39 espetáculos)

De Kaufman e Hart
Tradução: Maria de Lourdes Lima
Direção: Maria Clara Machado
Cenário: Joel de Carvalho
Figurinos: Kalma Murtinho
Luz: Carlos Augusto Nem
Sonoplastia: Edelvira Fernandes e
Dennis Estill

Acordeon: Reynaldo Rodrigues
Cabeleiras: Fishpan
Caracterizações: Fred Amaral
Máscaras: Germano Filho
Assist. de direção e contra-regra:
Luiza de Gonta
Assist. de contra-regra: Isabel Câmara
Execução dos cenários: Wagner dos Santos
Pintura dos cenários: Israel
Programa e Cartaz: Anthero de Oliveira

Personagens: Feneoipe: Maria Sampaio

Essie: Maria Clara Machado
Rheba: Ivan Simões
Paul: Ivan Junqueira
Sr. de Pinna: Yan Michalski
Ed: Antero de Oliveira
Donald: Jorge Coutinho
Martin Vancuerhof: Cesar Tozzi
Alice: Heloisa F. Guimarães
Henderson: Pedro Pimenta
Gay Wellington: Zaide Hassel
Sr. Kirby: José Antônio S. Fernandes

Sra. Kirby: Sônia Cavalcanti
1.º Homem: Carlos Sagrillo
2.º Homem: André Garcia
3.º Homem: José de Freitas
Olga Katrina: Ana Maria Magnus

1960

O CAVALINHO AZUL

De Maria Clara Machado
Direção: Maria Clara Machado
Cenários: Anna Letycia
Música: Reginaldo de Carvalho
Figurinos: Kalma Murtinho
Bichos: Marie Louis a Dirceu Nery
Luz: Carlos Augusto Nem
Contra-regra: Edelvira Fernandes
Virginia Valli
Assistente de Direção: Heloisa Guimarães
Piano: Marta Rosman
Baixo: Livolsi Bartolomeo
Flauta: Carlos Guimarães

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

O TABLADO

Maquilagem: Fred Amaral
Eletricista: Jorge Coutinho
Execução do cenário: Wagner dos Santos

Cartaz: Anna Letycia
Programa: Vera Tormenta
Marcelino Goulart

Personagens:

João de Deus: Cezar Tozzi

Vicente: Claire Isabella

Pai: José de Freitas

Mãe: Anna Maria Magnus

O Cavalinho: Carlos Augusto Nem

Delson de Almeida

Palhaço: Anthero de Oliveira

Baixinho: Yan Michalski

Gordo: Luiz de Affonseca

Alto: Ivan Junqueira

Menina: Celina Whately

1.º Homem: Diaci de Alencar

2.º Homem: Nívio Pereira

3.º Homem: José de Freitas

Lavadeira: Geiza Virgílio

Vendedor: Leizor Bronz

Afonso Veiga

Reynaldo Pereira

Velha-que-viu: Virgínia Valli

Cow-boy: Nívio Pereira

Elefantes: José de Freitas

Anna Maria Magnus

Afonso Veiga

Cavalos: Paulo Mathias

Delson de Almeida

Afonso Veiga

Reynaldo Pereira

DONA ROSITA A SOLTEIRA (45 espetáculos)

De Federico Garcia Lorca

Tradução: Carlos Drummond de Andrade

Direção: Sérgio Viotti

Cenários: Belá Paes Leme

Figurinos: Kalma Murtinho

Música: Edino Krieger

Assit. de direção e contra-regra:
Delson Almeida

Assist. de contra-regra: Paulo Mathias

Sonoplastia: Edelvira Fernandes

Luz: Fernando Pamplona

Maquilagem: Fred Amaral

Cabeleiras: Fishpan

Execução de cenários: Jardel e sua equipe

Cartaz: Bia Feitler

Programa *layout* e execução: Atelier de Arte

Personagens:

Dona Rosita: Maria Clara Machado

Ama: Virginia Valli

Tia: Marta Rosman

1.^a Manola: Liliâne Ferrez

2.^a Manola: Maria Tereza de Campos

3.^a Manola: Heloisa Ferreira Guimarães

Mãe das Solteironas: Rosita Thomaz Lopes

1.^a Solteirona: Isolda Cresta

2.^a Solteirona: Sônia Cavalcanti

3.^a Solteirona: Anna Maria Magnus

1.^a Ayola: Maria Miranda

2.^a Ayola: Leyla Ribeiro

Tio: Hélio Ary Silveira

Sobrinho: Rofran Fernandes

Catedrático de Economia: Ivan Junqueira

Dan Martin: Olney Barrocas

Rapaz: Afonso Carlos Veiga

Carregadores: Luis de Affonseca

José de Freitas

Voz: José de Freitas

OS JUSTOS (Leitura dramatizada)

dias 22 e 26 de agosto de 1960
de Albert Camus

Tradução:

Celina Whately

Ivan Junqueira

Yan Michalski

Direção: Yan Michalski

Sonoplastia: Edelvira Fernandes

Personagens:

Dora Doulebov: Jacqueline Laurence

Yanek Kaliayev: Anthero de Oliveira

Stepan Fedorov: Pedro Pimenta

Boris Annenkov: Cezar Tozzi

Alexis Voinov: Milton José Pinto

Grã-Duquesa: Anna Maria Magnus

Skuratov: Ivan Junqueira

Foka: Luiz de Affonseca

Guarda: Delson de Almeida

Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

Antígona, de Sófocles	4,00
Assim na Terra como no Céu, Fritz Hochwalder .	6,00
Chapéu de Sebo, F. Pereira da Silva	5,00
Édipo Rei, Sófocles	5,00
Está Lá Fora Um Inspetor, Priestley	5,00
Joana D'Arc, Claudel	5,00
O Livro de Cristóvão Colombo, Claudel	5,00
De Uma Noite de Festa, Joaquim Cardozo ...	5,00
O Pagador de Promessas, Dias Gomes	5,00
A Pena e a Lei, Suassuna	5,00
O Teatro e seu Espaço, Peter Brook	13,00

Livros de autoria de MC 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
Vol. contendo: Pluft, o Fantasminha, O Rapto, Chapéuzinho Vermelho e o Boi e o Burro .	10,00
Vol. contendo: O Cavalinho Azul, O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão na Lua	10,00

Estão também à venda n'O TABLADO

Cem Jogos Dramáticos, de MC Machado e Martha Rosman	6,00
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 CB.

Impresso por
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO
Rio de Janeiro, GB