

37

# cadernos de teatro

FERNANDA MONTENEGRO: AULA INAUGURAL NO CONSERVATÓRIO

O TEATRO RELIGIOSO NA IDADE MÉDIA

DESENVOLVIMENTO DO VESTUÁRIO NOS SÉCULOS X, XII, XIII, ETC.

O QUE VAMOS REPRESENTAR: TEATRO MEDIEVAL

A FARSA DO ADVOGADO PATELIN

O JOGO DE ADÃO

**Aula inaugural dada por Fernanda Montenegro no  
Conservatório Nacional de Teatro - Março de 1967**



**cadernos de Teatro n. - 37**

**janeiro-fevereiro-março de 1967**

Publicação trimestral do INSTITUTO BRASILEIRO DE  
EDUCAÇÃO, CIENCIA e CULTURA (IBECC)

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

**DIRETOR-RESPONSÁVEL:** João Sérgio Marinho Nunes

**DIRETOR-EXECUTIVO:** Maria Clara Machado

**TESOUREIRO:** Eddy Rezende Nunes

**REDATOR-CHEFE:** Déa Soares Leite

**SECRETARIO:** Vânia Leão Teixeira

Escuta, meu amigo, é a ti que falo, a ti que tem amor à profissão que exerço! Escrevo e falo a ti, que não conheço, mas, a quem vejo como a um irmão. Escrevo para dizer aquilo que sei sobre nossa profissão e aquilo que não sei, que nunca pude compreender. Escrevo para falar sobre o enigma do teatro. Nada mais falso, nem mais verdadeiro que o teatro. É muito complicado. Mas, para mim é o único enigma benfazejo na vida dos homens; o único eficaz. Não te poderei ensinar grande coisa, mas, deixa-te levar, aceita, escuta, enche tua cabeça com estes propósitos inúteis como eles te pareçam, tu os despejarás, depois, e o próprio enjôo que eles te derem, terá sido útil.

Os esforços que farás para rejeitar estas idéias, as reflexões, te possibilitarão uma auto-afirmação, uma força.

Não se assimila nada no teatro que não seja para restituir. Isto é toda a arte do ator.

Por que diabo estou eu aqui? Que loucura, que estranha anomalia, que desregramento, como dizem os padres da Igreja, me reduziu a esta condição de querer macaquear ou arremedar? E por que estão vocês aqui, nesta sala, me olhando?

Vocação de ator. A vocação do ator é a mais sensível, visível na sua anomalia, colocado como ele está, trucidado entre ele e ele, no torniquete em que se colocou, entre o autor e o público. A sua vaidade é mais aparente e faz dela profissão. Explora-a. Mas, não é menor a vaidade no coração do espectador, a sua ambição. E a do autor é imensa.

A vocação é para nós uma mistura por demais duvidosa de toda espécie de sentimentos nem todos nobres, longe disso.

Não acredito em pureza de vocação nem mesmo nos santos. Vocação é resultado. Provém de gostos, ambições, desejos tão pouco puros porque se manifestam numa idade na qual tudo é apetite, quando ainda, na verdade, não podemos julgar nem a nós mesmos.

Vocação não resulta senão da prática. Após numerosos anos de carreira, após sofrimentos, decepções, dificuldades, é que se afirma, ou melhor, se precisa uma decisão que, então, poderemos chamar de VOCAÇÃO! Não passa de escolha persistente. Consciência do que se desejou. Resta o abandono a esses sentimentos, aceitação da conseqüência desses sentimentos, fidelidade a eles. Consiste a uma liberdade no dócil cumprimento das exigências de uma carreira.

O que acabo de ler trás a assinatura de Jouvét. E se início esta conversa, lendo esses trechos é porque entre as primeiras leituras que fiz sobre teatro, esses trechos de Jouvét me ficaram.

Foderia também ter começado, contando uma conversa que tive há poucos meses com uma amiga. Essa amiga me dizia que, tendo dois filhos, a sua preocupação máxima é educá-los da maneira mais realista, mais objetiva possível. No futuro nada deverá apanhá-los de surpresa. E concluiu ela: — “Mas, por mais que eu os previna, eu sei que o futuro os surpreenderá. Eles serão agredidos. Sofrerão desencantos e sofrimentos. E nessa hora, a única coisa que poderei fazer é assistir a tudo, de braços cruzados, porque, no momento exato, somente eles, diante de si mesmos, é que terão que optar e construir a sua vida.

Poderia também começar, dizendo que não me sinto capacitada para lhes dizer nada de novo. Na realidade não me vejo com um passado teatral definitivamente vivido para vir aqui e lhes trazer, por exemplo, “as chaves do Reino”.

Poderia ainda contar fatos de minha vida profissional, mas, a minha vida profissional só tem 15 anos. Ela realmente não tem fatos assim tão sensacionais que mereçam ser contados. Quer na minha vida teatral ou particular, geralmente resolvo meus problemas com uma boa conversa, um bom silêncio ou um bom médico.

Mas, recebi esse convite e aqui estou. Convite este que me honra e me assusta: esta é a primeira aula de vocês e é a minha primeira aula também. A única coisa que, acho, nos diferencia, é que já consegui sobreviver a 15 anos de profissão. Sobreviver não em glórias, não. Esclareço logo. Sobreviver na base do “Fão nosso de cada dia”, mesmo.

E aqui acho que se apresenta um tema bastante interessante, para esta conversa: Sobreviver na Profissão de Teatro, no Brasil. Ou ainda: como tentar conciliar, no Brasil, a sobrevivência profissional com a arte de representar (dentro de suas ambições mais altas e mais legítimas).

O tema é amplo. E aviso desde já que não tenho fôlego e capacidade para explorá-lo até o fim, mas, vou tentar. Sei que posso, no máximo, arranhar os problemas e desde já lhes peço desculpas pela minha incapacidade, mas, vou tentar.

Ninguém aguenta esta profissão apenas prá ganhar o pão. Todos nós trazemos um anseio de arte. Podemos não

chegar nunca a alcançá-la, a verdadeira arte. Mas, esta é a nossa ambição e é isso que nos salva e até mesmo nos une: num plano de arte, a tentativa de uma comunicação usando os meios da profissão teatral.

Começemos pela palavra: profissão. Está lá no dicionário:

Profissão: arte, ato, carreira, condição social, confissão pública, estado, exercício, ganha-pão, modo de vida, ministério, obrigação, ofício, prodigalidade, rumo, vida.

Tomemos o termo “ganha pão”.

É possível se viver de teatro no Brasil?

É. É possível sim. Claro que mal. Às vezes muito mal. Às vezes ainda nem se vive de tão mal. De repente vem uma rajada mais fresca e então se respira. De outras vezes o tempo fica muito bom e até firme. E logo cai um furacão que te arreventa até para o resto da vida. Tudo é instável e tenso. Você vive materialmente falando por períodos. No momento são de 4 meses. No tempo em que havia companhias estáveis no Brasil, gente de teatro ficava até 15 anos empregada num mesmo grupo. Depois a coisa foi diminuindo. Até que se chegou ao período de um ano. Atualmente estamos em contratos de quatro meses que é assinado juntamente com uma rescisão de contrato. Há poucas exceções. No caso de ir bem — quatro meses Não indo bem — até no dia seguinte a coisa já ficou o dito pelo não dito. É vida de cão mesmo. Não vou melhorar para vocês o panorama atual do nosso teatro, não. E uma vida só de dificuldades, de desgaste emocional, inclusive porque num dia você pode se dar ao luxo de comer caviar e beber champanha. E no momento seguinte você pode não ter a possibilidade nem de um pastel. Estabilidade não há nenhuma. Em qualquer profissão, se você conhece o seu ofício, há um momento em que você já conseguiu um patrimônio de trabalhos prestados. O mais vem naturalmente. No teatro, não. Você faz exame todo dia. Cada vez que se estréia uma peça nova é uma sabatina geral. E o que vale é somente a última nota.

Para os que não sabem, quero dizer que estamos passando por outra crise dentro da nossa já eterna crise teatral. A de agora é a crise do desemprego. Todos os gupos que neste início de temporada preparam seus espetáculos, todos procuraram a dedo, peças com pouquíssima gente. (E olhe que, não há coisa mais difícil do que você encontrar peças de pouca gente, boas ou más). Os melhores textos, com um pouco mais de gente, são quase que eternamente adiados, nos planos das nossas produções teatrais.

A crise do desemprego está se avolumando aqui e em São Paulo. Muitos tentam a televisão (que também está difícil), alguma coisa de cinema, dobragem, “shows”. Mas,

o momento não quero falar sobre as alternativas, as concessões da carreira teatral. Portanto, vivendo de pisar num palco, atualmente, só muito poucos.

E a crise leva a todos de roldão. Os bons e os maus profissionais. Sim, porque, verdade seja dita, há gente no nosso meio que infelizmente como profissionais, não têm nenhum preparo, nenhuma informação, nenhuma técnica. Muitos não têm nem vontade. São apenas um monte de carne. Mas, nesses momentos difíceis todos apanham: os bons e os maus. Então é claro que o melhor terá mais chance. É uma frase acadiana, mas é verdade.

Se posso lhes dizer alguma coisa, aí, vai. Que a escola não forma gênios, mas profissionais. E saindo da escola não criem tabus profissionais.

Não quero dizer com isso que você se transforme num bronco, num sem caráter, ou que não deva saber exatamente o que quer. Mas vocês, como nós, não vão fazer teatro na Inglaterra, na Alemanha, na França, na América. Vocês vão começar e continuar no teatro brasileiro mesmo, onde o puro idealismo existe sim, sem dúvida nenhuma, mas, também ele, vai muito mal, obrigado. Lamentavelmente mal. E como todos nós o trazemos dentro de nós, o idealismo, vivemos tapando buracos, que são os nossos, amparando aqui e ali as suas quedas, que são as nossas. Porque no fundo é a nós mesmos que estamos tentando salvar. É claro que você tem a obrigação de sempre escolher o melhor autor, o melhor grupo, o melhor diretor, os elementos que falem a sua língua e que correspondam às suas aspirações. Você deve lutar até o fim por isso. Mas, não havendo o melhor do melhor, fique com o bom, ou com o menos bom. E conscientize a sua escolha. Se tiver que escolher entre o protagonista de Paulo Magalhães e o 10º papel numa peça de Brecht (digo Brecht porque este autor extraordinário significa também uma teoria de representação e uma clara posição política), é claro que você tem a obrigação de escolher o melhor autor, para ser fiel a você mesmo e ao seu idealismo. Mas para começar, para se exercitar, para tarimbar, e muitas vezes até para comer e continuar, não havendo a oportunidade do grande autor, aceite até mesmo o 10º papel do Paulo Magalhães.

Agora, não faça dessas concessões uma regra. Da alternativa, um hábito. Porque aí você se acaba. Por incrível que pareça, num ambiente acanhado como o nosso, tudo serve para amadurecê-lo, profissionalmente falando. E o importante é fazer o 10º papel do mau autor com a mesma obstinada vontade de trabalho que você empregaria num autor melhor.

Que isso é uma agressão a você mesmo? Que é um esforço sobrehumano para quem ambiciona o melhor? Que isso é impossível de suportar? Sem dúvida nenhuma. Mas, esse é o jogo que você vai encontrar. O importante, eu acho, é nunca perder a visão crítica sobre o momento pelo qual você está passando. As crises são não só de pão, mas, também de qualidade de trabalho. São fases. Por isso mesmo acreditamos que melhores dias virão. E piores. E melhores. E piores. O jogo é perigoso. E é nessa instabili-

dade que temos de enfrentar sempre o capítulo das concessões. Hoje, como hoje, depois de 15 anos de palco, ouvindo e vendo contradições de toda ordem, acho pura perda de tempo, e na maioria dos casos, pura demagogia a atitude de certos profissionais, que, conhecendo bem o chão no qual pisam, vivem afirmando: "Nunca mais represento tal coisa. Nunca mais farei tal autor. Nunca mais participarei de um espetáculo menos isso menos aquilo"! Fará sim. Se não tiver outra coisa melhor. Se não tiver pais ricos, mulher rica, marido rico, amantes ricos ou outra profissão, fará sim. Então é melhor calar a boca, não passar por falastrão, não gastar saliva à-toa... e trabalhar. No melhor, quando for possível o melhor. No pior, quando só nos restar o pior: a má televisão, a dublagem, os "shows" de todos os tipos, filmecinhos sem categoria, etc... etc... Quem de nós já não fez a sua peça de segunda ou terceira categoria? E quem de nós pode jurar que não o fará mais? Mas, também quantos espetáculos bons, peças ótimas, textos importantes já não fizemos e continuaremos a fazer?

Vale à pena a alternativa?

Se você acha que não, abandone já a sua idéia de fazer teatro neste país. Vá pra casa e pense noutro tipo de profissão.

O resto é diletantismo.

Podemos romper esse círculo vicioso?

Penso que tão cedo não.

O problema não é só de um pequeno núcleo profissional e (ouso dizer) artístico. Sabemos. Sabemos que todos nós, os que estão dentro e os que estão por fora, todos nós temos uma soluçãozinha ou uma soluçãozona no bolso do colête. Uns acham que se devia atacar o problema assim e não assado. Uns gritam: falta união. Falta planejamento. Falta diretriz, e falta tanta coisa!

Quando começamos esta carreira, estamos sempre certos de que a nossa geração vai solucionar todos esses velhos problemas. Basta alguns anos e logo vemos que esses problemas se resumem apenas num problema: a desordem cultural e econômica do Brasil. E com isso não estamos passando a bola para outro, não. Nem isso diminui a nossa responsabilidade individual, muito pelo contrário. Acho que somente uma modificação total no plano educacional-social e econômico resolverá esse nosso impasse, como todos os outros impasses deste país. E será um trabalho para gerações.

Na década de 30, 40 e mesmo em pequena parte da década de 50, nós tínhamos. Dulcina, Morineau, Eva, Bibi, Procópio, Jaime Costa, Cassarré, Falmerim Silva, Alda Garrido, 3 ou 4 revistas na Fraça Tiradentes, as revistinhas de Copacabana, Silveira Sampaio, os Cassinos, tudo funcionando ao mesmo tempo, durante meses seguidos. Eram duas sessões por dia. E três na quinta, no sábado e no domingo. As companhias eram imensas. Os contratos eram longos. No verão a coisa apertava um pouco, mas, sempre havia excursões. Os espetáculos podiam não ter grandes requintes, mas funcionavam. Os atores eram realmente populares. Uma Beatriz Costa sacudia as galerias da Fraça Tiradentes. Eu não estou aqui fazendo a Hora da Saudade, não. Quero

apenas dizer que na medida em que a nossa moeda passou de prata para lata, o negócio foi minguando.

Atualmente o que acontece? Empresários autênticos não existem. No plano particular e doméstico, vemos alguns atores, diretores ou autores, acorrentados a esta necessidade vital fazer teatro, se alçaram ou se rebaixaram à condição de auto-empresariar. E então, ao entrar em cena, êsses homens não têm só a preocupação de seus respectivos desempenhos. Há sempre atrás de nós os empréstimos bancários o aluguel do teatro, os impostos, a amortização da produção etc... E ainda tem que entrar em cena e representar como se nada existisse além do seu papel. E mesmo num fracasso, têm que ter fibra e força de vontade bastante para recomeçar e novamente entrar em cena e se apresentar novo em folha, em plena forma, repousado, recém-nascido. Os que não se lançam no modesto auto-empresariado, têm que ficar à espera de que algum outro colega, corajoso, se auto-empresarie e o chame. Se fôr num período melhor de trabalho muito bem. Se fôr na maré baixa, como está-se tornando hábito, a alternativa e muitas vezes, a concessão da novela de televisão, dobragem, shows de toda ordem etc... etc... E dêem graças a Deus quando aparecem bolsas de estudo, cursos, conferências, ocupações que estão ligadas ao teatro e que é teatro mesmo, no seu plano mais alto. Ter 300 pessoas em média, hoje em dia nos assistindo, é uma alegria alucinante nos bastidores. Alguns com 100 espectadores já estão no auge. E muitos aceitam 50 uma dádiva celeste. Anualmente poucos espetáculos rompem a média dos 200 espectadores. E quais os que chegam até lá? É claro que na sua maioria, os melhores. E graças a Deus os melhores. Então se fizéssemos somente excelentes trabalhos, as eternas crises não existiriam?

Viveríamos mais realizados, mas a crise estaria presente. Porque há uma grande parte que nos foge. Senão vejamos: há 10 anos um sucesso, no teatro de comédia, podia contar com 80.000 a 90.000 espectadores. Hoje conta com trinta, quarenta, no máximo. E se disserem que alguém chegou a 50.000, eu gostarei de ver primeiro os "Bordereaux" na S.B.A.T. E olhe que nesses últimos 10 anos podemos dizer, com todo orgulho, que o nosso teatro realizou espetáculos excelentes e alguns até excepcionais.

Tudo nos atrapalha, a instabilidade econômica, o calor, os temporais, a falta de luz, de água, as férias escolares, as festas natalinas, o carnaval, o início das aulas, a Semana Santa, as eternas crises políticas. E sobretudo: a não necessidade de ver teatro — que o brasileiro tem.

Que fazer? "Sacode, levanta a poeira e dá volta por cima", como diz o samba. O que nos resta é trabalhar para essa minoria que ainda nos vem ver, e que num bom espetáculo nos procura como nós os procuramos — com a mesma ansiedade. Com o mesmo calor. E esperar melhores dias.

O desafio que a carreira teatral no Brasil nos oferece é enorme. As nossas armas são a nossa seriedade, a nossa capacidade profissional e o nosso orgulho de artesão. Em nosso clima teatral é duro manter a forma mental e física. No Brasil é mais fácil ser gênio aos 25 anos do que em

qualquer outra idade. Aos 25 anos, sempre a primeira direção é genial. A primeira peça de um autor de 20 anos marca sempre um período novo na dramaturgia brasileira. Aos 20 anos, o primeiro trabalho de um ator é sempre o de Zaconi ou o da Sara Bernadt em primeira audição, como diz o Nelson Rodrigues.

O problema portanto não é estreitar "genialmente" ou fazer o primeiro espetáculo com os seus 200 ou 300 espectadores. O desafio é continuar. É ser alguém diariamente. É ano após ano, tentar manter a sua qualidade de gente e de profissional, dentro deste anti-clima.

É estar vivo aos 50, aos 60 e, se possível, aos setenta anos.

Somos homens de teatro no Brasil porque praticamente nos impingimos. E por isso temos que ter uma crença absoluta em nós mesmos e na nossa coletividade. Com o nosso preparo técnico, tentando alcançar, pelo menos, uma cultura mediana, criando um interesse profundo sobre tudo que nos rodeia, romperemos as fases, os modismos, sacudiremos as dificuldades e os preconceitos.

Acho que cada geração tem o dever de revisar a geração que passou. Aproveitar o que de bom foi conseguido e jogar fora sem pena nenhuma, o que caducou.

Quando falo nos 25 e nos 50 anos, não quero dizer que se é bom ou mal, porque se tem esta ou aquela idade. Se falo em geração é porque vocês são os mais jovens — no momento — e tentarão quebrar este jogo. E têm o dever de tentar quebrar. Como nós mesmos continuamos tentando.

Temos que ter claro dentro de nós que, só existimos e nos impomos na medida em que atacamos.

Então, se querem esta profissão, não virem por favor montes de carne, parasitas e amebas. Sejam, antes de mais nada, criaturas presentes.

Vejamos ainda a palavra profissão. Agora no sentido de ofício, rumo, vida.

Cada autor nos solicita de um jeito. Cada um de nós é ator também um pouco a seu modo. Mas, há um terreno sobre o qual nós não podemos deixar de pisar. E sobre isso falaremos logo adiante.

Antes, se lhes interessa saber como trabalho, direi que nem sei bem como isso acontece. John Guilgud afirma que "os atores, no íntimo, são inseguros, embora possam parecer senhores de uma confiança ilimitada perante a platéia. Sua ciência é adquirida no curso de muitos anos e eles mal se atrevem a aconselhar-se uns aos outros, pois sentem que, para cada ator, o problema é outro".

Posso lhes dizer que sou metódica. Avanço, quando avanço, aos poucos. Embora seja torturante a busca de uma personagem, procuro trabalhar num clima o menos neurotizada possível. Acho que os diretores e atores que ensaiam num ambiente histérico, com desmandos, crises de choro, berros ou coisa parecida, estão perdendo tempo. Ou pior, estão doentes.

Posso lhes dizer que tenho um grande prazer, uma grande alegria em exercer o meu ofício. Nessa profissão é fundamental um certo estado de aleluia interior. O teatro para mim não é um funeral. E muito menos um jogo cre-

puscular, cinzento e mórbido. Para se realizar um papel não é preciso se pôr a máscara do sério, do magister-dixit, ou do gênio caboclo incompreendido. É cretino ter a preocupação de bancar ser mais sério do que a seriedade e mais eficiente do que a eficiência.

Como vivemos agrupados (cada peça, por menos personagens que tenha, representa uma coletividade) temos que fazer do grupo uma parte de nós mesmos. Eu particularmente não consigo jamais trabalhar em clima de desagregação. Mas ao mesmo tempo desconfio desses grupos que com o passar do tempo se atrofiam em torno de líderes (alienados ou enganados) que têm como lema a incomunicabilidade humana. Diálogo para eles não existe. Tudo fica resumido num turíbulo a fazer fumacinha de incenso e a obrigação do resto do grupo de fazer cõro em volta e repetir: é o maior! É o maior!

Gosto de ensaiar. Eu acho até que gosto mais de ensaiar do que do espetáculo mesmo. Embora adore ver uma platéia cheia. Sou capaz de ensaiar horas e horas seguidas. Acno que sou disciplinada. Que me lembre nunca criei problemas com os diretores com os quais trabalhei. Sou obstinada no meu trabalho. Tenho grave defeito, entre outros, depois de 2 meses de peça, faço um esforço terrível para continuar ligada à peça que estou fazendo. Se pudesse parar uns dias, alternar tipos de espetáculos diferentes. Qualquer coisa que quebrasse a rotina de ter que, diariamente, às 9 e meia, fazer do mesmo espetáculo algo eternamente novo. Há exercícios, na métodos de concentração e tudo mais. Eu sei. Mas, depois de 150, 200 representações, é duro. Num amém eterno, sem polêmica ou revisão.

Voltando ao terreno da representação, prõpriamente dita, não poderia deixar de lhes trazer não a minha experiência (que é modesta) mas o testemunho de dois homens de teatro. São eles Copeau e Dullin. Ninguém melhor do que eles, na história do teatro, equacionou os problemas do ator como individuo e como artista. Qualquer um de nós que deseje falar sobre qualquer sistema, sobre métodos, sobre escolas e correntes, repetirá, no fundo, os conceitos desses dois mestres (querendo ou não). Porque nesse campo nada lhes escapou. Portanto, se tenho um material melhor para lhes oferecer, a esse respeito, do que a minha pobre bagagem, material com o qual eu me identifico, não vou fazer vocês perderem tempo. Bastam poucos anos de palco e logo vocês verão que o que eles dissecaram corresponde exatamente às necessidades fundamentais do nosso ofício. E em qualquer regra de jogo. São trechos de Dullin esses que vou ler: "Diz êle: Creio que é difícil em nossa arte vender a técnica de um ator sem levar em conta a sua natureza, o seu temperamento. A busca apaixonada das leis da criação do comediante não tenho a louca pretensão de a ter descoberto, mas, tenho o desejo mais modesto de contribuir para facilitar a alguns a aprendizagem de uma arte difícil porque, precisamente, caminha por vias obscuras, entre o insano e a inteligência, a intuição e a dedução, em que o nosso estado de alma, a nossa constituição física e a nossa vontade têm uma parte quase igual. A cabeça não

basta. Ela sugere e controla. É muito, com certeza, mas, não é tudo.

Creio que o problema de uma técnica pessoal se porá para cada ator de uma geração nova. A estética varia, as modas influenciam o teatro mais do que as outras artes. Mas, tôdas as variações se concretizam, em dado momento, numa espécie de síntese.

A marcha do ator que vai ao encontro da sua personagem é uma corrente lenta de estabelecer. Se o diretor e o autor não têm longa prática da mecânica do intérprete, serão tentados a pensar: "Que idiota!". "Não compreende nada do que se diz". Ao contrário, se eles conhecem o trabalho obscuro que se faz no interior de um bom intérprete durante os ensaios, saberão surpreender o momento favorável para ajudar o parto.

Durante o ensaio o ator é quase como um sonâmbulo. Tiubeia, estropia o texto, implexiona mal, parece desajeitado para executar os movimento mais simples. Procura, com um olhar inquieto a aprovação do diretor que, com um sinal de cabeça, lhe diz: "Não! Ainda não!". Algumas vezes isso degenera em crise de mau humor e até em discussão com ameaça de ruptura.

Não falo senão de atõres dotados e artistas. Os outros ignoram êste gênero de inquietação. Não são nem particularmente desajeitados nem fatalmente maus: são eles próprios, com gentileza ou fatuidade.

Para se chegar a uma personagem é necessário um primeiro tempo de incubação. Lelo e releio várias vezes a peça. Procuro compreender, entender o autor. Escuto e armazeno. Tento ver cada situação da maneira mais realista. Direi mesmo: da maneira mais quotidiana. Tenho necessidade dêsse fundo humano, sólido, para não me desviar.

Nos primeiros ensaios não procuro fazer logo tudo. Procuro a maneira mais direta de responder ao meu colega. À noite, dedico-me ao tabalho de sondagem do texto. É nessa calma que ponho na cabeça, de uma vez por tôdas — as respirações do texto, o ritmo das cenas, o alcance lírico dos movimentos interiores, a variedade das situações e as gradações dos sentimentos. Aprendo as falas de cõr mastigando as palavras.

Ganho assim muito tempo porque me desembaraço ao mesmo tempo das preocupações da memória e da dicção.

É ainda uma coisa difícil saber escutar uma indicação. Como é difícil para o diretor dá-la com clareza. Se um diretor é obrigado a dar uma inflexão, é preciso nos defendermos da imitação, que é sempre insípida.

É indispensável a interpretação pessoal.

Tanto quanto possível, ocupo-me da minha cabeleira, do meu guarda-roupa, de todos os pormenores que possam dar relêvo à personagem que vou fazer. Sei que uma personagem conseguida é feita de pequenos cuidados dêste gênero, mais do que de idéias transcendentais.

Se tenho ao meu lado um colega hábil, a tarefa é facilitada: há sempre vantagem em se ter como colega um ator que procura nos dominar. Porque essa é a melhor maneira de nos servir.

Continua Dullin:

O que eu tenho por improvisação é um método vivo para ensinar a teoria e a prática da "representação dramática" e favorecer o desenvolvimento da personalidade de cada aluno. O ensino corrente do teatro é em grande parte baseado no mimetismo: o aluno imita o seu professor, os atores mais velhos e é assim que se deixa arrastar para o artifício e o convencional. A improvisação obriga o aluno a descobrir os seus próprios meios de expressão.

Há sempre um período duro de passar: durante alguns dias se levou o ensaio a um certo grau de acabamento. De repente uma malha foge e todo esse trabalho desaparece. Tem-se a impressão de vazio, de impotência. Há razão para se ficar fortemente perturbado, porque se este estado se prolonga, nós nos arriscamos a deixar escapar a personagem. Mas, em geral, é o momento em que a personagem vai entrar furtivamente em nossa pele.

Não sou um ator sujeito ao "trac", diz ainda Dullin. Só me sinto verdadeiramente realizado ao fim de algumas representações: diante do verdadeiro público. No entanto, quando sinto o coração bater mais depressa e experimento um certo vácuo na alma, faço calmamente e com todo o meu tempo, alguns exercícios de respiração. Aconselho ao meu jovem camarada que empregue este método. Ele tem um poder de apaziguamento de que não se suspeita.

É preciso também aprender a conhecer os defeitos e as qualidades de uma sala de espetáculos, rapidamente. Depois de ter dito algumas réplicas, o bom comediante deve ser capaz de regular o seu diapasão e a sua representação. O comediante saberá por instinto perceber a presença de um bom ou de um mau público desde que entra em cena. Um veterano não terá mesmo necessidade de entrar em cena. Fareja dos bastidores, como um cão de caça, o seu público.

Para fazer o público entrar na representação, o melhor meio é dar a tudo que se faz um máximo de credibilidade. Muitos atores se aplicam em colocar bem os seus efeitos, mas, falham, muitas vezes, precisamente porque se aplicam demasiado: desde que o público sinta o cordelzinho, é como um rato diante da ratoeira — dá meia volta — E a personagem também.

Porque o ator deve conservar bastante domínio sobre si para poder evitar falhas, mesmo, nos transportes mais desordenados. É um erro ou uma hipocrisia dizer que a verdadeira sinceridade não se acomoda a esse desdobramento.

Se, numa cena de emoção se sente, de repente, a sensibilidade fugir, é preciso ter a coragem de não exteriorizar uma emoção excessiva. Se numa cena cômica, de repente, o verbo soa ôco, é preciso não carregar grosseiramente a representação. Se o público de uma sala se mostra frio e incompreensível, é preciso que nos esforcemos por representar melhor para aqueles espectadores que formam a exceção — e os há sempre. Se o público é pouco numeroso, não se deve imitar aqueles atores que julgam inútil se fatigarem para tão pouca gente. Porque isso é desonesto. Há sempre na sala umas 50 pessoas que o percebem e no dia seguinte farão uma péssima publicidade.

Respeitar a nossa arte e respeitar o nosso público conferem a nós, atores, uma espécie de aristocracia.

Aliás, tudo se torna fácil se através de todas as contingências de uma representação, não nos deixarmos abandonar pela personagem que temos a missão de fazer viver. A sua presença ditará a nossa conduta. Não é nem uma entidade nem um caráter abstrato, mas, um ser vivo! Afirmando isso, tomo como testemunha todas aquelas personagens que conheci nesse mundo colorido do teatro onde, com um pouco de recuo, os vivos se reúnem mais facilmente do que se supõe aos seres de ficção.

Trago agora o nome de Jacques Copeau, para finalizar esta visão geral sobre o nosso "métier", encerrando assim esta nossa conversa de hoje, tomei como base uma de suas obras: REFLEXÃO DE UM COMEDIANTE SOBRE O PARADOXO DO ATOR, DE DIDEROT.

No século 18, Diderot escrevia no seu famoso livro.

"A minha intenção não é caluniar uma profissão que amo e que estimo: refiro-me a do ator. Ficaria desolado se as minhas observações, mal interpretadas, lançassem sequer uma sombra de desprezo sobre homens de um raro talento e de uma real utilidade, que são os flagelos do ridículo e do vício, os mais eloquentes pregadores da honestidade e das virtudes, a vara de que se serve o homem de gênio para castigar os maus e os tolos. Mas, corra os olhos à sua volta e verá que habitualmente os graciosos profissionais são homens frívolos, sem quaisquer sólidos princípios. Em sociedade, quando não são palhaços, acho-os delicados, cáusticos e frios, faustosos, pródigos, interesseiros, mais sensíveis aos nossos ridículos do que aos nossos males. Isolados, vagabundos, de uma reduzida moralidade, sem amigos, quase sem nenhuma dessas ligações santas e doces que nos associam aos sofrimentos e aos prazeres de alguém que partilha também os nossos. O que é que os conduz para o teatro? A falta de educação, a miséria e a libertinagem. O teatro é um recurso, nunca uma escolha. Jamais alguém se faz ator por amor à virtude, pelo desejo de ser útil à sociedade e de servir o seu país ou a sua família, ou por qualquer outro motivo honesto que poderia conduzir um espírito reto, um coração e uma alma sensíveis para tão bela profissão. A arte do comediante exige um grande número de qualidades que a natureza reúne tão raramente numa mesma pessoa que se contam mais os grandes autores do que os grandes comediantes. Não conheço estado que exija normas mais puras e costumes mais honestos do que o teatro. Se vemos tão poucos grandes comediantes, é porque os pais nunca destinam os filhos ao teatro. É porque uma companhia de comediantes nunca é como deveria ser: um povo a que se atribuisse a função de falar aos homens reunidos para se instruírem, divertirem, corrigirem a importância, as honras, as recompensas que eles merecem, uma corporação formada (como todas as outras comunidades) de indivíduos saídos de todas as famílias da sociedade e conduzidos para a cena como para o emprêgo, o palácio, a igreja, pela escolha ou pelo gosto e com o consentimento dos seus tutores naturais. Acreditais, pois, que as marcas de um aviltamento

tão continuo possam ser inofensivas? E que, sob o fardo da ignomínia, uma alma seja bastante firme para se erguer à altura de Corneille?"

Copeau, nas "Reflexões de um Comediante" comenta:

"Surpreende-nos ver um grande espírito como Diderot honrar os servidores da cena, exigindo dêles, principalmente "uma nobreza que obriga". Embora acho que Diderot desce do extremo do pessimismo ao lançar o olhar sobre a condição do ator e sobre o seu caráter". E continua Copeau: "tôda a pessoa do comediante conserva neste mundo humano os estigmas de um comércio estranho.

A profissão do comediante tende a desnaturá-lo. É a consequência de um instinto que leva o homem a desertar — para viver aparências. É portanto uma profissão que os homens desprezam. Acham-na perigosa. Os homens lhe atribuem imoralidades e a condenam pelo seu mistério. Esta atitude farisaica, que nem mesmo as mais extremas tolerâncias sociais eliminaram, reflete uma idéia profunda: é que o comediante faz uma coisa proibida, joga a sua humanidade: e goza-se dela os seus sentidos e a sua razão, o seu corpo e a sua alma imortal para que êle disponha dêles como de um instrumento, servindo-se dêles em todos os sentidos.

Se o ator é um artista, é de todos os artistas o que mais sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce.

Nada pode dar que não seja êle próprio, não em efígie, mas, em corpo e alma e sem intermediário.

Ao mesmo tempo sujeito e objeto, causa e efeito, matéria e instrumento. A sua criação é êle próprio.

Nisso consiste o mistério: que um ser humano possa pensar e tratar a si próprio como matéria da sua arte.

Agir sobre si mesmo como sobre um instrumento com o qual é preciso que êle se identifique, sem cessar e sem se distinguir.

Ao mesmo tempo agir e ser o que é manobrado.

Homem natural e marionete.

Há qualquer coisa no ator que depende do que êle é. Que atesta a sua autenticidade. Que se impõe pelo seu acento, sem fraude possível, desde que aparece em cena, antes mesmo de abrir a bôca, pela sua simples presença. É uma qualidade de natureza, que a arte pode servir para pôr em evidência, mas, que a arte não poderia imitar".

Diderot afirma: "tenho uma alta idéia do talento de um comediante — êste homem é raro".

Ao que responde Copeau: "tanto mais raro de fato — e tanto maior quando êle aparece — levando-se em conta que o ofício que êle exerce, ameaça ainda mais a sua pessoa humana, a sua integridade, a sua elevação. O que é terrível no comediante não é a mentira, porque êle não mente. Não é a mistificação, porque êle não mistifica. Não é uma hipocrisia, porque o ator aplica a sua monstruosa sinceridade a ser o que não é — e não a exprimir o que não sente, mas, a sentir o imaginário. Diderot aceita o comediante. Conhece-o. A maioria das observações que faz é justa.

Exige do "ato de representar" "muito julgamento". De bom grado nos juntamos a êle nesse ponto, contra aqueles

que pretendem rebaixar a nossa profissão, dizendo-a incompatível com as altas funções do espírito".

É ainda Diderot quem escreve: "Preciso ver no comediante um espectador frio, tranqüilo. Exijo, por consequência, penetração. E nenhuma sensibilidade. A sensibilidade é essa companheira da fraqueza de órgãos que inclina a ter compaixão, a estremecer, a temer, a perturbar-se, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, a gritar, a perder a razão, a exagerar, a desprezar, a não ter qualquer idéia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco. É a falta de sensibilidade que faz o ator sublime".

Mas, no seu paradoxo, Diderot acrescenta: "Nunca procure ir além do sentimento que tem. Procure torná-lo justo".

E Copeau, com tôda a sua percepção, esclarece o paradoxo destas duas frases: "Seria demasiado fácil fingir que não se vê o que Diderot designa sob o nome de "sensibilidade". Não é a simples qualidade de sentir. E ainda menos essa grande "precisão" que se atribui, em física, a certos instrumentos. É evidente que a ação teatral exige, órgãos sadios e fortes e que uma ternura excessiva da natureza, a facilidade nas emoções transbordantes oferecem uma matéria demasiado mole e informe para nela gravar essas imagens fortes que a arte do comediante tenta desenvolver. Portanto, compreendo que a palavra sensibilidade é empregada, por Diderot, no sentido de Justiça.

"A luta do escultor com a argila que êle modela não é nada comparada com as resistências que opõem ao comediante o seu corpo, o seu sangue, os seus membros, a sua bôca e todos os seus órgãos".

Que o ator não sente sempre o que representa, que representa o texto sem representar a personagem nem a situação, que chega a representar sem erro aparente, quero dizer, quase justa e corretamente — é verdade. É o seu fracasso. É o martírio a que os melhores se expõem todos os dias, porque êles sabem que de repente, poderão se sentir devastados pela secura num desses horríveis momentos em que se ouve falar, em que se vê representar, em que se julga e, quanto mais se julga, mais se escapa.

"E eis que o comediante começa a trabalhar. Vê o que quer fazer, compõe e desenvolve. Põe nos respectivos lugares os encadeamentos, as transições. Justifica os seus movimentos, classifica os seus gestos, retoma as inflexões. Olha-se e ouve-se. Destaca-se. Julga-se. Parece nada dar de si próprio. Às vezes interrompe seu trabalho para dizer: "Não sinto isto". Propõe, às vezes com razão, uma modificação do texto, um retoque na encenação. O ponto de partida talvez estará na mímica, ou no diapasão da voz, numa descontração, numa simples respiração. O ator está tratando de se conciliar. Organiza a captura de qualquer coisa que compreendeu e pressentiu há muito tempo, mas, que fica apenas no exterior, que ainda não entrou em si, que não o habituou ainda. Escuta as indicações que lhe dão sobre as emoções da personagem, todo o seu mecanismo psicológico. E, no entanto, a sua atenção está voltada para pormenores insignificantes.

É então que o autor toma pelo braço o seu ilustre in-



térprete e lhe diz, ao ouvido: "Mas, meu caro amigo, porque você não conservou o que fez no primeiro dia de ensaio? Estava perfeito".

É que o que o comediante fazia no primeiro dia lhe escapa à medida em que se coloca em posição de representar o seu papel. Foi-lhe preciso renunciar à frescura, ao natural, às gradações e ao prazer que lhe causava a sua animação do primeiro ensaio — para realizar um trabalho difícil, ingrato, minucioso, que consiste em fazer sair de uma realidade literária e psicológica uma realidade de teatro.

Precisa dominar, assimilar, colocar todos os processos de metamorfose que são, ao mesmo tempo, o que o separa do seu papel e o que o conduz a êle. É somente quando terminou este estudo de si próprio em relação à personagem, articulados todos os meios, exercitado todo o seu ser a servir as idéias que formou e os sentimentos para os quais prepara o seu corpo, nos seus nervos, no seu espírito, até o mais profundo do seu coração, é então que se reencontrará transformado e tentará dar-se.

Enfim o ator enche o seu papel. Não descobre nada de óco nem de falso. Poderia viver sem palavras.

Eis o homem exposto ao teatro, oferecido em espetáculo, pôsto em julgamento. Assume a responsabilidade. Sacrifica ao teatro inquietação, mal-estar, tristeza, sofrimento ou antes, é por êle libertado.

Mas, a atitude de seus colegas em cena, uma reação da platéia, uma desordem de bastidores, uma alteração de luz, uma ruga num tapete, um êrro do contra-regra, um acidente no guarda-roupa, um branco de memória, um gaguejo, uma queda passageira da sua fôrça vital — tudo o ameaça, tudo é contra êle que, sózinho, tudo deve dominar. Em cada instante tudo pode-se desapossar do que êle pensava ter dominado por um longo trabalho, separá-lo da personagem que compôs, da sua substância. Tudo pode sofrer alterações profundas e súbitas. Ei-lo desunido. Bate em retirada. Procura um ponto de apoio. Respira profundamente. Pensa que vai-se refazer, porque conhece o seu ofício.

Creio que quanto mais sensível é um ator, mais sujeito está a estas vertigens.

Mas, êle vai recomeçar a sentir... porque êle conhece o seu ofício.

Mas, suponhamos que êle tenha atingido a plenitude de sua representação. Porém, essa mesma plenitude é preciso medi-la.

Há uma medida para a sinceridade, como há uma medida para a técnica.

Pode-se dizer que um ator não sente nada porque sabe se servir da sua emoção? Que essa lágrima e êsses soluços são fingidos porque êle não estrangulou, nem por um instante, a sua voz e mal altera a sua dicção?

Um tal jôgo exige uma cabeça de "ferro", como diz Diderot, mas não de "gêlo", como o próprio Diderot escrevera anteriormente. Precisa também de nervos flexíveis e resistentes, de operações interiores muito rápidas e muito delicadas. Quanto mais a emoção aflui nêle e o arrebatada, tanto mais lúcido se torna o seu cérebro.

O todo do comediante é dar-se. Para se dar é preciso, em primeiro lugar, que se possua. Não apenas a técnica não exclui a sensibilidade, como a autoriza e a liberta. É o seu suporte e a sua vanguarda. É graças ao ofício que podemos nos abandonar, porque é graças ao ofício que podemos nos encontrar. O estudo, uma memória segura, uma dicção obediente, a respiração regular e os nervos distendidos, a liberdade da cabeça e do estômago nos dão uma confiança que nos inspira a ousadia".

É neste grau de trabalho que germina, amadurece e se desenvolve uma sinceridade, uma espontaneidade conquistada, que age como uma segunda natureza, que inspira por sua vez, reações físicas, dando-lhes autoridade, eloquência, naturalidade e liberdade".

E, para concluir, acrescenta Copeau: "Onde está o segredo de uma imaginação que põe o comediante em pé de igualdade com os tormentos do príncipe Hamlet ou as desgraças de Édipo, incestuoso e parricida?"

Pode-se dar uma resposta a esta questão, diz ainda Copeau. É a de Goethe:

"Se já não trouxesse o mundo dentro de mim por sentimento, ao abrir os olhos ficaria cego".



## o teatro religioso na idade média

A Idade Média teve que recriar inteiramente o teatro? Se colocarmos a questão de uma maneira tão absoluta, é preciso responder com a negativa. O teatro latino é bem conhecido pelo clero. Mas sua influência é sobretudo livresca e além disso limitada ao teatro cômico. De fato, a tradição cômica foi interrompida durante séculos. Foi preciso, entretanto, que o instinto dramático, que é um traço permanente do homem, encontrasse o que o satisfizesse. Foi a vida religiosa que lhe forneceu seu primeiro alimento. Sobre este ponto, a analogia é marcante com o nascimento do teatro grego.

Toda religião é dramática porque representa o destino do homem. Talvez mais do que qualquer uma, o cristianismo realça o drama entre o universo e a consciência. A história da humanidade é para o cristianismo uma tragédia cujo desenlace se realiza no calvário. O mundo é um teatro com três cenários: o céu, a terra e o inferno. A consciência é o lugar de um debate sempre renovado entre o velho homem curvado sob o jugo do pecado original e o homem novo, regenerado pelo batismo. A liturgia se apossou desta dramaticidade, trabalhou-a, rodeou-a com um aparato de cantos, de roupagens, de gestos rituais que fizeram destas cerimônias um espetáculo não só próprio a edificar os fiéis, mas também a comovê-los. É na igreja que, de acordo com Julien Benda "a humanidade reencontrou a perturbação que ela indagava ao teatro".

Os figurinos litúrgicos e os gestos minuciosamente regulados dos oficiantes são, na celebração do culto, a parte espetacular, cuja importância para atrair a atenção dos fiéis cresce na proporção da incompreensão do latim. Os rituais nos revelam a antiguidade. "Desde os fins do século V, nota Monsenhor Duchesne (Origens do culto cristão, p. 202), a dalmática, fora de moda sem dúvida como vestimenta comum, tornou-se uma insígnia própria do papa e dos seus clérigos". Desde cedo aparecem insígnias simbólicas, como o pália, a estola, o báculo. No "Jôgo de Adão" o ator que representa o Salvador (Figura) usava a dalmática. As rúbricas, que nos primeiros dramas religiosos regulam os movimentos dos atôres, são claramente escritas pelo modelo das "Ordines" que regulavam os ofícios.

Em certas festas as cerimônias se revestiam de um caráter mais particularmente dramático, cerimônias estas que foram muitas vezes conservadas até os nossos dias. Algumas vezes os fiéis participavam. Citemos o Domingo de Ramos com o diálogo à porta da igreja, a adoração da cruz na sexta-feira santa, a bênção do cirio pascal no sábado santo. O simbolismo desta última cerimônia era explicado em certas igrejas da Itália pelas miniaturas que ilustravam os rolos de papel que eram lidos pelos diáconos, miniaturas dispostas no lado avesso do texto, de maneira que os fiéis pudessem vê-las à medida que o diácono desenrolava o manuscrito.

Desde remotos tempos o elemento lírico tomou um lugar de destaque na liturgia. O canto dos salmos era alternado pelas leituras na primeira parte da missa e os fiéis recitavam em cântico as partes finais. Santo Ambrósio, no século IV introduz no Ocidente o uso das antifonas e do canto dos salmos por dois cânticos. É ele também que introduz na liturgia a poesia individual, com os hinos em latim em verso que deviam servir de modelo à poesia cristã durante muitos séculos. A aparição destes dois elementos, inovações individuais e cânticos alternados, permite compreender como o teatro pôde surgir da liturgia. É onde a arte entra em cena.

Mas só foi na Renascença carolíngiana que se desenvolveram estes primeiros botões. Um grande mosteiro, o de Saint-Gall na Suíça, tornou-se um centro de verdadeira criação poética. O monge Tutilon inova as expressões com uso figurado (os tropos), e as paráfrases cantadas que decoram e alongam o texto tradicional. Alguns são concebidos em forma de diálogos como o Intróito da Páscoa: "O que procurais no sepulcro, ó servos do Cristo? — Jesus de Nazaré, ó habitantes do céu. — Ele não está aqui; ressuscitou como havia predito. Ide, anunciais que ele saiu vivo do sepulcro". Daí em diante o impulso foi dado, e esta criação, que já podemos chamar de dramática, se cristaliza em torno de duas épocas do ano que são os dois núcleos do ciclo litúrgico, primeiro a Páscoa, depois o Natal. No século X, São Marcial de Limoges nos oferece um exemplo de tropo dialogado no Intróito do Natal.

Para reunir todos os elementos que concorreram ao nascimento do drama litúrgico, é preciso juntar ao canto a recitação, a leitura a várias vozes dos textos sagrados, assim como ainda se usa para a leitura do Evangelho na Semana Santa. Na noite de Natal também era dramatizado um sermão, falsamente atribuído a Santo Agostinho, onde os profetas tomavam a palavra um de cada vez para anunciar o Messias.

Assim nascem nos mosteiros, de onde passam para os rituais da maioria das dioceses, os dramas litúrgicos em latim que são verdadeiros ofícios dramáticos e fazem parte integrante da liturgia consagrada. O século XI é a idade de ouro do drama litúrgico que se prolonga ainda além deste século. Os principais dramas são: "O Ofício dos Pastores", "O Ofício dos Santos Inocentes", "A Adoração dos Magos" para o ciclo de Natal; "A Ressurreição", "Os Peregrinos de Emaus" para o ciclo da Páscoa.

O final do século XII nos traz dois textos de um interesse considerável, o "Fragmento da Ressurreição" e "O Jôgo de Adão" que estão estreitamente ligados à liturgia pelo assunto, pela inserção no drama de textos litúrgicos mas que se destacam por duas novidades essenciais: o diálogo é na linguagem vulgar e não mais em latim, a ação não se desenvolve mais dentro da igreja mas sobre um teatro armado sob o pórtico

ou então talvez no claustro da igreja. Com estas obras, que foram denominadas de dramas semi-litúrgicos e de onde saíram os Mistérios, nasceu o teatro francês.

O drama religioso da idade média conservará o caráter de um teatro completo de sua origem litúrgica, onde o desenvolvimento do espetáculo, os cantos, a música, o diálogo (e mesmo as danças) concorrem para a emoção, para o prazer ou para a edificação do espectador.

## O Meio

Na história do teatro, arte essencialmente social, tem que se dar bastante importância ao estudo do público. Poderíamos interpretar de uma maneira bem mais fecunda o teatro religioso da idade média se estivéssemos melhor informados sobre o meio que viu nascer cada uma das peças que nos foram conservadas. Infelizmente, até o século XV nossas informações são raras e incertas e temos que nos contentar com generalizações e hipóteses.

É neste terreno que é preciso se situar para tentar resolver a questão: quando e como o drama religioso saiu da igreja? Talvez seja conveniente retomar a tese de Sepet que atribuiu neste ponto a iniciativa às escolas abaciais e dar mais importância do que se dá em geral nos manuais a um gênero dramático que saiu sem dúvida do drama litúrgico, mas que tem seus caracteres próprios e um desenvolvimento distinto: o drama escolar. E se recorremos a analogias para melhor fazer compreender estas questões de origem, da mesma maneira que comparamos o nascimento do nosso teatro da idade média com o da tragédia grega, podemos apontar a "tragédia do colégio" como desempenhando um papel importante na formação do nosso teatro clássico. É para um público de estudantes que nasceram os "Milagres", por ocasião das festas dos santos.

É neste meio que apareceu a grande novidade que foi a imitação da vida de todos os dias misturados aos assuntos tradicionais. "Nestas grandes abadias, que eram no século XII, ao mesmo tempo, centros de piedade e de civilização, fazendas modelos, ateliers de artes e indústrias e estabelecimentos de instituição pública, é que se celebravam as grandes festas religiosas. Nestas festas era natural que os estudantes aproveitassem as lendas da vida dos santos com uma liberdade que a liturgia não permitia. "Os atores da "Conversão de São Paulo", diz Sepet, são os próprios estudantes e talvez um ou dois de seus mestres. Os espectadores eram todos do próprio mosteiro, desde o abade até ao mínimo frade servidor, ao mais jovem escolar, ao mais pobre servo da abadia e ainda os pais dos escolares e a população vizinha. A peça era, na verdade, em latim, mas em latim litúrgico, sustentado por notas de canto-chão e tinha assim, mesmo sobre o camponês mais iletrado, o poderoso efeito dos belos ofícios da Igreja. A ação, além disso, não era difícil de ser

compreendida por pessoas que desde a infância eram familiarizadas com as grandes cenas da história do cristianismo".

Estamos agora diante do drama já fora da igreja, de posse de assuntos mais variados, mais familiares e provido de uma técnica mais livre. Onde e como, nos fins do século XII, conseguiu o drama realizar o progresso decisivo de revestir seus diálogos com a linguagem vulgar? O teatro participou, sem dúvida, do movimento geral de criação literária e artística que caracteriza a segunda metade deste século. Mas pode-se assegurar que o desenvolvimento novo que tomou a literatura dramática é devido à preeminência das escolas episcopais sobre as abadias nesta época. A importância crescente destas escolas, de onde mais tarde saíam as universidades, sabe-se que está ligada ao nascimento das franquias comunais que provocaram um deslocamento dos centros culturais. "Abrindo-se às classes novas, escola e cultura, mudando de população, mudarão também de espíritos... Espírito secular, se não laico — pois todos são evidentemente clérigos — que dão livre curso aos seus gostos literários e libertam suas pesquisas científicas de uma tutela religiosa indiscreta; espírito de concorrência de um lado e de associação de outro, pois os mestres estarão sujeitos às rivalidades, às invejas, às discussões apaixonantes na praça pública, ao mesmo tempo que sentem aos poucos a necessidade de se entender mutuamente para sustentar seus direitos e privilégios contra a burguesia de onde vêm. Estamos sem dúvida no mundo, fora do mosteiro. A escola "episcopal" reflete em sua organização e em seu trabalho todos os traços da comunidade. Constitui propriamente a criação do século XII e da sociedade nova.

Este é o ambiente palpitante onde devemos colocar, se não o nascimento, pelo menos o triunfo do teatro na linguagem vulgar. É importante assinalar, nas citações precedentes, o papel que desempenhava neste meio a idéia de associação<sup>(1)</sup>. É para estas associações de caráter religioso, confrarias profissionais ou "puys" literários que clérigos, mais ou menos libertos da tutela eclesiástica, compõem os "Jogos" e os "Milagres" e são elas que fornecerão os atores dos "Mistérios".

## As Obras

Se analisarmos as obras teatrais da Idade Média sob o ponto de vista cronológico, teremos a impressão que a atividade dramática diminuiu de ritmo e até mesmo chegou a parar completamente em certas ocasiões. É uma impressão contra a qual devemos chamar a atenção do leitor: é provável que as lacunas que encontramos em certos momentos são devidas simplesmente ao extravio de documentos e podemos ainda esperar que pesquisas futuras nos tornarão menos ignorantes.

Em uma data sem dúvida bem vizinha da do "Jogo de Adão", Jean Bodel, trovador de Arras, morto em 1210, autor

de uma canção de gesto, "Les Saisnes", escreve sobre um assunto já tratado por Hilário, discípulo de Abelardo, o "Jogo de São Nicolau" onde se misturam, de uma maneira curiosa cenas realistas de taverna e uma inspiração heróica que às vezes faz pensar em Corneille. Pelos meados do século XIII Ruteboeuf, maior talvez como poeta lírico, inaugura um gênero que terá um considerável desenvolvimento no século seguinte, o gênero do Milagres de Nossa Senhora, escrevendo para uma confraria parisiense seu "Milagre de Teófilo", tentativa talvez ainda pouco madura, mas de forma alguma desprovida de arte e até muito emocionante de uma adaptação da lenda de Fausto.

Na primeira metade do século XIII começa a moda dos espetáculos da Paixão. Parecem realmente ter saído dos dramas litúrgicos, mas sofreram também a influência dos poemas narrativos compostos pelos jograis. Este gênero se torna tão em voga que no fim do século diversas confrarias são constituídas com o único fito de explorar este tema. A existência destas companhias dramáticas serão consagradas em 1402 pelas cartas atribuídas a Carlos VI à confraria parisiense da Paixão que dava seus espetáculos na sala do Hospital da Trindade. É neste documento que aparece pela primeira vez o nome de "Mistério"(2) dado a estes espetáculos.

Um manuscrito da Biblioteca Nacional conservou quarenta "Milagres de Nossa Senhora" da segunda metade do século XIV: constituem provavelmente o repertório de uma confraria fixada nas vizinhanças de Paris. Estas peças, inspiradas nas mais diversas fontes, têm o mérito de nos dar em certas cenas um quadro bem vivo da vida burguesa daquela época. Em geral contém um verdadeiro sermão em honra à Virgem e terminam sempre com a sua intervenção miraculosa.

O século XV foi dominado pelo triunfo dos Mistérios. Os primeiros são bem curtos e com um estilo bem simples. Entretanto vão tomando proporções cada vez maiores misturando os diálogos geralmente patéticos com todas as formas líricas da época. Eustache Marcadé, numa Paixão em quatro jornadas (3) e 25 000 versos foi o primeiro a indicar o tema central do assunto em um prólogo onde é debatido diante de Deus o destino do homem entre a Justiça e a Misericórdia. Este plano será retomado e desenvolvido em 1450 por Arnauld Gréban, em 43 450 versos. O sucesso desta obra, escrita para a confraria parisiense é atestado pela reputação que gozou até os meados do século XVI.

Ela foi revista em 1486 e prolongada em dez jornadas e 45 000 versos por Jean Michel, médico de Angers, que entretanto diminuiu a parte relativa à vida de Cristo. Pode-se dizer, de uma certa maneira, que os mistérios constituem uma obra coletiva: cada um retoma o trabalho de seu predecessor e aumenta o edifício. Mas a obra será finalmente arrasada pela sua própria riqueza. Atingiu com Gréban o apogeu e é através de sua obra que devemos estudar o teatro medieval. Seu "Mistério da Paixão" é uma das

obras-primas da Idade Média e mereceria se tornar acessível aos leitores de hoje na íntegra. Como as catedrais, como o "Romance da Rosa" trata-se de um compêndio. Trás em si os germens da decadência, mas se a Idade Média sucumbe sob o seu peso, é por excesso de vitalidade, é por falta de equilíbrio.

## A Montagem

A invenção mais original da Idade Média em matéria de teatro é a montagem simultânea que, em uso desde o século XII (Conversão de São Paulo) se prolongará até Corneille. Consiste em antecipar e também agrupar lado a lado todos os cenários, os personagens se deslocando de um para o outro conforme as necessidades da ação. O prólogo do fragmento da Ressurreição pode dar uma idéia deste processo em sua simplicidade primitiva. Eis uma tradução desta peça por Sepet: "Destá maneira recitemos — a santa ressurreição. — Primeiramente disporemos — todos os lugares e as moradias: — o crucifixo em primeiro lugar — e depois o túmulo. — Não pode faltar uma cadeia — para prender os prisioneiros. — Que o inferno seja pôsto deste lado, — as moradias do outro — e depois o céu, — e sobre os assentos — em primeiro lugar Pilatos e seus vassallos: haverá seis ou sete cavaleiros. — Caifás estará do outro lado, — com êle todos os judeus; — depois José de Arimatéia. — Em quarto lugar esteja o senhor Nicodemus. — Cada um tem os seus perto de si. — Em quinto lugar os discípulos de Cristo. — Que as três Marias estejam em sexto lugar. Procure-se conseguir imaginar — a Galiléia no meio da praça. — Que também aí esteja Emaús, — palácio para onde Jesus foi conduzido — E que o senhor José, o da Arimatéia — venha encontrar Pilatos — e que lhe diga..." etc.

No "Jogo de Adão" existem no mínimo três lugares, o paraíso teresire, em um plano mais elevado, envólto em cortinas, decorado de fôlhas e flôres, a terra onde veremos Adão e Eva trabalhar depois da queda, o inferno de onde saem os demônios que se espalham entre os espectadores, pois já o teatro da idade média utiliza o processo de comunicação entre o palco e a platéia, tão procurado por certos teóricos modernos.(4) Enfim não nos esqueçamos da Igreja para onde o ator que representa Deus se retira quando sai de cena. Tem-se a idéia do progresso realizado neste quadro em três séculos, lendo o "Livro de conduta do diretor e as despesas para o Mistério da Paixão representado em Mons em 1501" publicado por G. Cohen (Champion 1925). Setenta casas se enfileiravam num percurso de quarenta metros, desde a roda do Paraíso diante do qual estava o trono de Deus Pai até a abertura do Inferno. A admiração do público se prendia sobretudo às maravilhas da maquinaria, à aparição dos anjos, ao dilúvio,

ão mar onde flutuava um navio. Mas todas estas magnificências anunciavam o fim de um gênero: quando o teatro está unicamente entre as mãos dos maquinistas, seu fim está próximo. E não resta outra coisa senão esperar a hora em que um poeta, talvez desconhecido como o autor do "Jogo de Adão", o ressuscitará graças a seu talento através de uma harmonia perfeita entre o texto e a montagem.

Jean Frappier e A. M. Gossart

Traduzido e adaptado do LE THEATRE RELIGIEUX AU MOYEN AGE — coleção CLASSIQUES LAROUSSE.

## O Teatro na idade média

É com desânimo que entramos nos anos que seguiram a queda de Roma e a conquista de Constantinopla, que precederam a Renascença. O ponto de vista ortodoxo é que o teatro acabou misteriosamente depois das indecências do Império Romano, para ser recriado nos dramas da Igreja 500 anos depois. Contudo alguns estudiosos como Reich, Nicoll e Ducharte sustentam que o teatro continuou com suas funções.

A Igreja Romana condenava as representações, alegando que os fiéis assistiam aos espetáculos de mímicas e jogos em vez de freqüentarem o Santo Ofício da Missa, e em todos os Concílios da Igreja esse assunto era ventilado, entre eles o de Cartago, que decretou que atôres não poderiam receber a Santa Comunhão enquanto se intitulassem atôres. Contudo nas suas célebres Confissões, Santo Agostinho (345-430) admitia se entusiasmar com espetáculos dramáticos na sua juventude.

Siseberto, rei da Espanha em 612 a 621, comenta a popularidade do "ludis theatricis" nas festas e casamentos achando, contudo, que o clero deveria se retirar quando estivessem representando. Ao mesmo tempo em Constantinopla as representações continuavam a ser populares, tanto assim que um Concílio em 691 ameaçava os padres e excomungava os leigos que assistissem a essas representações.

Uma das mais valiosas fontes de informações sobre esse período, é o livro de Isidoro de Sevilha, que fala sobre construções de teatro no passado, mas que se refere indignado às mímicas vergonhosas do presente. Em 813 o Concílio de Tours decreta que o clero não poderá testemunhar as obscenidades dos atôres e o de Aix-lá-Chapelle em 816, decreta que padres não poderão estar presentes quando peças fossem encenadas em palcos ou casamentos. Uma vez mais a Igreja ia contra o teatro.

O ponto mais importante na história do Império Romano do Ocidente é o Édito de Carlos Magno, que reinou de 800 a 814, que proclamava que nenhum ator poderia usar roupas sacerdotais, de qualquer tipo, sob pena de sofrer castigo corporal, significando que, ou representações anticristãs continuavam ou, o que é mais provável, que os atôres se submetiam à Igreja e representavam peças religiosas. Esse deve ter sido o começo do teatro eclesiástico na primeira metade do século IX, um ponto de vista que alguns historiadores defendem, mas que não pode ser documentado.

O teatro secular certamente continuou na pessoa dos *ioculatores* (trovadores), bem como os menestrelis, poetas-cantores e atôres-cantores, que cantavam as proezas dos guerreiros alemães, anglo-saxônicos e normandos, que se fundiram na figura do ator cômico dos gregos e romanos.

Esse fato também não é absolutamente verdadeiro, mas com a passagem do tempo e a fusão das profissões e dos interesses, aproximaram seus fins. Todos esses menestrelis ambulantes, acróbatas, dansarinos com espadas, se fundiram na mímica verdadeira e formaram a classe dos histriões.

O drama eclesiástico surgiu com a elaboração da Missa e parece que primeiro na França. Ai os dramas litúrgicos são chamados de *mystères*, na Itália, *sacre rappresentazioni*, na Inglaterra *mystery plays* e na Alemanha *Geitspiele*. Essas peças eram escritas em latim e somente mais tarde foram escritas na linguagem do povo. Na Inglaterra esse fato deu-se mais tarde, pois eram representadas durante muito tempo em anglo-normânico, a língua da nobreza e dos senhores.

Uma das primeiras formas de representação teatral acontecia na Igreja, durante a missa. Um membro do clero ficava escondido atrás da porta; o bispo e a procissão dos padres se aproximavam e o bispo gritava qualquer coisa nesse sentido: "Abri as portas e o Rei da Glória chegará". Uma voz de escárneo (o espírito do mal) respondia por detrás da porta: "Quem é o Rei da Glória?".

Os bispos e os cléricos respondiam triunfantemente: "O Rei dos Exércitos, Ele é o Rei da Glória". As portas se abriam e as forças do bem passavam por elas enquanto o padre escondido fugia e se juntava aos outros.

Outro exemplo era o cerimonial da Sexta-Feira Santa. Depois da adoração do Crucifixo, era ele carregado em procissão como se nele estivesse mesmo o corpo de Cristo e era escondido num sepulcro construído para a ocasião perto do altar. Quietamente, na manhã da Páscoa, quatro padres se aproximavam do sepulcro. Um se assentava e segurava uma palma, fazendo o papel do anjo. Os outros três se aproximavam, como que buscando algo — representavam as três Marias. Quando o anjo as encontra, canta com voz melodiosa: "Quem Queritis" (in sepulcro, ó Christicolae); Quando acabava, os três cantavam "Jesum Nazarenum". O anjo respondia: "Non est hic, surrexit sicut". Então os três viravam para o côro e diziam: "Alleluia! resurrexit Dominus". Foi esse o começo bonito e simples do drama litúrgico.

Uma das primeiras peças do período medieval é uma Paixão de Cristo, que continha muitas linhas de Ésquilo e Eurípedes — o que mostra que a ligação era maior com escritores gregos do que com a Igreja Cristã. Uma freira alemã, Hrosvitha (935-1000) escreveu seis peças moldadas em Terêncio, o qual admirava, tendo lido sua obra. Outros esforços literários foram baseados nas passagens sacras da Bíblia, daí o nome de Mistérios. O primeiro é o famoso

“Representação de Adão” (Ordo representationis Adae), um mistério franco-normando do século XII. Essa peça começava com conselhos aos atôres para dar suas “deixas” e serem cuidadosos para não acrescentarem nem omitir sílabas nos versos que deveriam ser claramente pronunciados. Sugere o discurso para os atôres de Hamlet. Essa primeira peça da dramaturgia francesa era representada nos adros das Igrejas e os atôres, mesmo o que representasse Deus, entravam na Igreja, quando não estavam representando.

Era costume na França construir uns pórticos, numa linha reta sempre que possível, dentro ou fora da Igreja, para os atôres se movimentarem de um para outro. Se o céu estava num canto, freqüentemente à direita, do Crucifixo, o Inferno estava no outro e no meio dêles, se a estrutura da Igreja permitisse, o Limbo, a Porta de Ouro, o Palácio dos Bispos, a Casa de Pilatos, o Templo, Belém e outros lugares dependendo da história. Esse arranjo era sempre bom, quando a representação era ao ar livre. A bôca do Inferno era de grande importância para a audiência da Idade-Média e causava maior interesse do que o Céu. Instalações mecânicas eram construídas e permitiam que um enorme maxilar abrisse e fechasse, emitindo fumaça e fogo, quando uma vílma era jogada dentro por enormes garfos.

Enquanto essas representações aconteciam, um grande festival era decretado na cidade, as portas dos muros eram fechadas, para que não houvessem interrupções. As ruas vazias eram patrulhadas por guardas armados para proteger as propriedades dos cidadãos enquanto estivessem tomando parte nas representações, como atôres ou espectadores.

Essas representações algumas vêzes eram feitas em estruturas que lembrava a velha arena romana, com fileiras de assentos dispostos num círculo completo. Peças religiosas, *sacrae representationes* eram dadas no Coliseu de Roma, em corales na Espanha e em rounds na Cornuália e sudoeste da Inglaterra.

Algumas vêzes a carroça ambulante era usada em lugar dos pórticos fixos na França e na Holanda. É claro que somente quando os mistérios eram ao ar livre. Mas o grande uso dêles foi certamente na Inglaterra. Eram construídos em 2 andares, com teto cobrindo. A parte inferior era usada como camarim e a superior como palco.

Por muito tempo os atôres eram os padres da Igreja, os monges e os irmãos leigos. Os papéis femininos eram desempenhados por coróinhas e com o tempo por mulheres e mesmo meninas, quando eram fora da Igreja, é claro.

Além da encenação da Sexta-feira Santa improvisada num túmulo e o mistério de Adão, pouco se sabe sobre as peças teatrais da época. Na França se desenvolve primeiro. João Bodel e Arras escreveu o “Jogo de São Nicolau” no século XIII — a peça se passa na Terra Santa durante as Cruzadas. Todos os cristãos são mortos, com exceção de Prudhomme, que rezando para São Nicolau, causa espanto num rei Sarraceno. Esse rei é avisado que o Santo culdará de seus bens, mas ladrões roubam seu dinheiro. São Nicolau aparece diante dos ladrões e ordena a devolução do tesouro. O rei se converte, bem como toda sua côrte.

Outra peça popular foi escrita por Ruteboeuf, contemporâneo do canonizado Luiz IX e intitulada “O milagre de São Teófilo”. Conta a história do Santo ambicioso que se vendeu ao diabo, arrependeu-se da barganha e pela intercessão da Virgem Maria foi libertado. A misericórdia da Virgem Maria e seu amor aos pobres e aflitos muito impressionaram os autôres — que viam nesse tema o grande impacto que causava aos espectadores — daí surgirem várias peças sobre o assunto e serem intituladas “*Maries*” ou “*Mary-plays*”.

Além dos “mistérios” e “milagres”, surgiram as “moralidades”, que ao contrário do que se pensa não são seus sucessores, mas seus contemporâneos, se bem que na época não se intitulassem assim. A mais antiga que se tem conhecimento é a “*Play of the Lord's Prayer*”, onde os pecados capitais eram ilustrados para o público. Com relação à farsa, que se desenvolveu na França, a mais famosa é a do “*Maitre Fierre Pathelin*” (1470), que ainda hoje quando representada causa sucesso.

As experiências notadas na França e na Inglaterra foram as mesmas na Itália, Alemanha e Espanha.

Conscientizando o tremendo impacto que o instinto dramático despertou no povo, a Igreja medieval traduziu sua história religiosa e seus dogmas numa forma teatral que interessava aos espectadores, despertando nêles um instinto e uma emoção. Durante centenas de anos essa forma floresceu dentro e fora da Igreja, primeiro sob controle eclesiástico e depois secular, o que nos faz afirmar que a Igreja Católica prestou um enorme serviço ao teatro amador e profissional atual sob vários pontos de vista.

Adaptado do “*A History of the Theatre*”  
de Freedley and Reeves

## Quem escreveu os dramas medievais ?

Esta é uma questão com muitas respostas, porém, sem grande importância, pois os diálogos raramente têm um grande valor literário ou valores teatrais, além de seu efeito melodramático. Originariamente, o texto foi escrito por um padre ou monge, houve depois diversas versões, usadas numa e noutra cidade, cada uma com suas variantes e acréscimos feitos à medida que a peça se afastava da Igreja ou que novos grupos de produtores seculares e atores acrescentavam a fim de torná-la mais popular.

Hoje em dia encontramos analogia na **Paixão do Tirol** e dos Alpes da Bavária. Cada cidade ou aldeia apresenta uma peça escrita por um padre do lugar, outra tem um texto de idade imemorial readaptado cada dez anos por sucessivos produtores, outros, sem talento para a composição literária, o tomam de empréstimo ao dos atores de Oberammergau. O mesmo raciocínio pode sem dúvida se aplicar ao fenômeno do drama medieval religioso, do qual essas modernas Paixões são remanescentes ou revivências. Não há dúvida também que alguns dos antigos Milagres ingleses são adaptações dos textos franceses.

Poucos nomes de autores daquela época são hoje conhecidos. Citam-se o francês **Jean Bodel**, trovador de Arras, falecido em 1210, que criou o **Milagre de São Nicolau**, com texto intercalado de cenas realistas de tavernas. Outro — **Ruteboef** (séc. XIII), poeta lírico, que inicia um gênero que se desenvolve no século seguinte, dramatizou a história do padre que vendeu a alma ao diabo e depois, arrependido, foi salvo pela Virgem. Este foi o gênero que mais tarde floresceu como os **Milagres de Nossa Senhora**.

Outro autor — **Hilarius** — que talvez seja mais inglês que francês, escreveu em latim, ocasionalmente misturado ao francês, três peças que sobreviveram: **Milagre de São Nicolau**, **Lázaro** e **Daniel**.

Das peças bíblicas francesas, **Mistérios** mais do que **Milagres**, há três grupos ou ciclos que devem ser mencionados. O referente à história do Antigo Testamento é conhecido como **O Mistério do Velho Testamento**, editado em 1500, com 44 325 versos, supõe-se ser a compilação de muitos autores. Da coletânea dos **Mistérios do Novo Testamento** há muitas versões, a mais conhecida é de **Arnoul Greban**, com 34 374 versos, escrita em 1550. O terceiro grupo é conhecido como **Atos dos Apóstolos** e as 61 968 linhas manuscritas contêm diversos **Milagres** que, dizem, foram apresentados regularmente em Paris no ano de 1545.

Na primeira metade do séc. XIII, desenvolve-se a moda dos espetáculos da **Paixão**, oriundos dos dramas litúrgicos, que sofreram a influência dos poemas narrativos compostos pelos trovadores medievais. Esse gênero floresce de tal maneira que no fim do século, se formam, em diversos locais, confrarias com a finalidade única de explorá-lo. Essas

companhias recebem carta patente em 1402, concedida por Carlos VI, para representar a **Paixão**. Nesse documento aparece pela primeira vez o nome de **Mistério**, dado a esses espetáculos.

Uma gravura da época reproduz o cenário em que se apresentava o **Mistério da Paixão (Valenciennes, 1547)**, vendo-se simultaneamente em cena templos, palácios, portais, casas, altares, mar com um barco, céu e do lado oposto a **Boca do Inferno**. As diversas estações do drama não se passavam num único dia. A **Paixão** era apresentada em 25 quadros. Apresentava-se no primeiro dia, a história de **Maria** no quarto dia — **Nascimento de Jesus**, a **Adoração dos Pastores** e a **Chegadas dos Três Magos**; no décimo — a **Conversão de Maria Madalena** e o **Sermão da Montanha**; no décimo oitavo — a **Última Ceia** a **Noite do Jardim das Oliveiras** e assim por diante.

Nota-se na divisão dos episódios, que mal se tenta seguir a ênfase dos evangelista-autores; o material é modificado tendo em vista os valores humanos e espetaculares. A história de **Madalena** é desenvolvida generosamente, uma meia jornada é dedicada à **Decapitação de São João** e presumivelmente à história de **Salomé**, e uma representação inteira é dedicada às **Aparições de Jesus Ressuscitado**.

Mesmo na **Paixão** se nota a predominância do **Inferno** no palco elemento emprestado dos **Milagres**, onde os inimigos de Deus vão invariável e visivelmente para o Inferno. Um prólogo e um Epílogo são acrescentados ao início e ao final de cada um dos 25 quadros.

Documento da época mostra a maneira de produção do espetáculo do qual se encarregam os superintendentes e chefes: três para o texto e distribuição de papéis, um para construir o palco outro para a encenação, um para a música, outro para a maquinária e os efeitos. Além desses, contavam-se 38 atores principais, cada um intervindo em muitos dos 25 quadros e às vezes em papéis múltiplos. Além do grande número de atores menores, incluindo crianças que faziam os anjos. Os artistas trabalhavam sob rígida disciplina, até com risco de vida conforme consta que, em Metz, em 1437 dois Cristos crucificados e um Judas enforcado foram soltos a tempo de escapar da morte.

O ciclo dos **Milagres de Nossa Senhora** é também importante no corpo da literatura dramática medieval ao lado dos três ciclos dos **Mistérios**, já mencionados. Existem textos manuscritos de **40 Milagres de Nossa Senhora por Personagens**, datado da segunda metade do séc. XIV.

Nessa época são introduzidos os efeitos espetaculares por meio de máquinas, conforme consta de descrição contemporânea, como personagens que aparecem e desaparecem mágicamente, **Lucifer** saindo do inferno inexplicavelmente carregado por um dragão, água se transformando em vinho, pão e peixe que se multiplicam, etc. Em conjunção com infer-



no e purgatório, apareciam chamas, um caldeirão de óleo fervente e rodas em movimentos com pecadores chicotados. Em muitos casos a boca do inferno era construída de modo a abrir e fechar realisticamente as mandíbulas.

O século XV é dominado pelo triunfo do **Mistério**, a princípio curto, de estilo muito simples, vai tomando proporções cada vez mais vastas, entremeando seu diálogo patético com todas as formas líricas da época.

**Rustache Marchade**, numa **Paixão** em Quatro Dias e 25 000 versos, desenvolve o tema a partir do prólogo em que se debate o destino do Homem entre a Justiça e a Misericórdia. O mesmo tema é tomado em 1450 por **ARNOUL GREBAN**, já em 34 450 versos, com sucesso. Mais tarde, em 1486, o mesmo é representado em dez dias e 45 000, por **Jean Michel**, médico de Angers.

Pode-se dizer que os **Mistérios** são obra coletiva: cada um retoma o trabalho no ponto em que o precedente o deixou e aumenta a construção. Finalmente, a obra cai esmagada pela própria riqueza. Atinge a perfeição com **Greban**. Seu **Mistério da Paixão** é uma das grandes obras da Idade Média.

Em Paris e outras cidades haviam organizações que representavam farsas que tinham como ponto de partida as antigas **Festas dos Loucos**. Algumas dessas confrarias também conhecidas como sociedades festivas produziam farsas com o único objetivo de recreação e sátira. A sátira atacava diretamente a Igreja. Essa foi a mais antiga e grosseira forma da posterior comédia satírica francesa, que iria florescer quando a comédia francesa vulgar e a comédia italiana improvisada fertilizassem o gênio de **Molière**. Aquilo que, nas mãos dos Loucos e Asnos, era mera diversão e tolice, no século XV, transformou-se, sob a influência literária, em qualquer coisa próxima da verdadeira comédia. Data de 1470 a **Farsa do Mestre Pathelin**, a obra-prima da farsa medieval. Essas farsas eram representadas conjuntamente com os **Mistérios**, o sagrado e o profano no mesmo tablado, tudo ao gosto do espírito medieval.

O mais importante de todos os remanescentes do teatro medieval é a **Paixão** decenal de Oberammergau nos Alpes. A cena dessa paixão é uma mistura da cena arquitetural tradicional do **Mistério**, com uma caixa moderna para a mudança dos telões pintados. Os atores, contudo, conservavam sua antiga fé, sinceridade e reverente devoção ao interpretar. Desde 1633, época da primeira apresentação, houve muita modificação no texto dessa Paixão, na música e na encenação. O espírito de medievalismo, porém, persiste, no seu melhor sentido. Um tanto da cruzeira e da ingenuidade daquele tempo desapareceu. Mas apesar da modernização introduzida, não se pode assistir a essa produção sem reconhecer a humildade, a convicção e devoção, qualquer coisa de tipicamente medieval, que se perdeu nos restantes teatros de nossos dias.

Livros consultados:

.. **The Theatre**, Sheldon Cheney.  
**Le Théâtre Religieux au Moyen Age**, Larousse,

# Desenvolvimento do vestuário nos séculos X, XII, XIII, XIV e XV

Betty Coimbra

No século XI reapareceu o traje longo. Não era como o dos Romanos, era bem cobiado e acentado; amarrado dos lados ou nas costas deixando aparecer a camisa de baixo. Para as mulheres era longo, e para os homens um pouco abaixo do joelho ou bem comprido.

Em meados do século XII apareceu o "surcoat", era usado tanto pelas damas como pelos cavaleiros, consistia numa espécie de túnica usada por cima de uma camisola bem mais larga e mais longa "cainse" e que em casa era usada sôzinha. A manga era estreita no antebraço e se abria num largo funil (deixando aparecer a manga apertada da camisola), ou continuava estreita e se abria sôbre o punho, eram tão longas que arrastavam no chão. Em fins do século XII continuavam tão largas e tão compridas, que eram pregueadas ou viradas sôbre o punho. Eram enfeitadas com galões decorativos aplicados no decote, punho, ante-braço e na barra. Esses galões eram tecidos à mão em pequenos teares, pelos monjes e mulheres do povo. Ambos os trajes eram usados pelos nobres e pelos burgueses.

O progresso nos tecidos foi um fator que fez o traje ficar mais ajustado e comum o uso das meias. No século XII a seda começou a ser tecida na Itália e em algumas cidades Flamenegas. A Inglaterra produziu um novo material flexível chamado "scarlet", a Alemanha começou a estampar linhos e lãs. Na Alemanha em 1153, surgiram os alfaiates que no século XIII eram divididos de acôrdo com a categoria do seu trabalho, alfaiates para os homens e costureiros para as mulheres.

Armaduras e heráldicas também influíram nos trajes masculinos e femininos. As divisas usadas nas túnicas dos cavaleiros eram também usadas pelas damas; a do pai no lado direito e do marido no lado esquerdo.

Nos séculos XIV e XV, os reis tentaram infrutiferamente dominar as classes mais baixas que cresciam rápida-

mente, por isso surgiram inúmeras leis. Na França foi proibido o uso dos sapatos pontudos, aos quais a Igreja sempre se opôra, porque dificultava a quem os usava, ajoelhar-se para rezar. Na Inglaterra tentaram controlar o luxo nos alimentos e vestuário.

Mesmo assim tecidos mais elásticos eram produzidos, as meias aumentavam de comprimento e ficavam mais bem adaptadas. O traje ao qual eram amarradas as meias ficou mais curto, acentado e acolchoado (pou-point). No século XIV, desapareceram os cintos elaborados que se usavam sôbre as ancas, era usado sômente com a longa túnica de cerimônias. A comprida ponta dos capuzes começou a se enrolar em volta da cabeça para formar um turbante.

Tanto homens como mulheres usavam fileiras de botões para garantir seus trajes no século XIV. Começou também a aparecerem as luvas, no século XV eram indispensáveis.

As jóias eram pedras grandes e maciças.



BOUFFLONNE



COTE AREN

## A roupa masculina

A túnica superior ou b্লাuid, tinha côr forte, a manga um feitiço afunilado forrada ou debruada de peles.

Em baixo do b্লাuid, os homens usavam uma camisa grande e larga, calções ajustados nas pernas por dobras, ou enrolados por tiras de lã ou couro.

No primeiro quarto do século XIV, as longas túnicas haviam passado de moda, eram usadas só em cerimônias. Apareceu então o "pour-point", um gi-



COTE HARBI



POUR-POINT

bão acolchoado e bem acentado que era usado em baixo da armadura ou do "cote-hardi", e onde eram amarradas as meias aos ilhoses da bainha.

"Cote-hardi" apareceu na metade do século XIV, bem aberto no pescoço, amarrado ou abotoado no centro, as mangas tinham grandes pontas que caíam dos cotovelos. Esse traje foi encurtado progressivamente de um pouco abaixo dos joelhos até a coxa, e em fins do século XIV apareceu com gola. No século XV era extravagantemente acolchoado nos ombros, a parte de cima das mangas também era acolchoada e quando aberta aparecia a manga de baixo. Em fins do século XIV surgiu o "houppelande", masculino e feminino. Era aberto na frente, gola com feitio, mangas arrastando no chão de forma afunilada; na terceira metade do século XV em forma de saco; com grandes pontas penduradas, em meados desse mesmo século. Era confeccionada em brocado, forrada ou debruada de peles, com as longas pontas cuidadosamente trabalhadas. O houppelande se usava em pregas bem arrumadas presas por um cinto, o comprimento ia de um pouco abaixo dos joelhos à arrastando pelo chão para as grandes ocasiões.

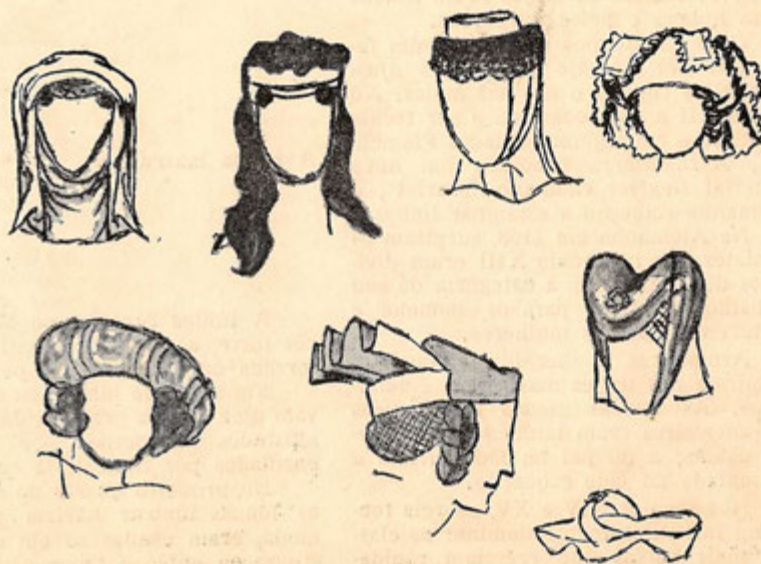
Por algum tempo no século XII a capa oblonga ou semi-circular era presa sobre o ombro esquerdo, depois passou a ser usada amarrada na frente com um cordão, corrente ou broche. Essas capas eram em geral forradas de peles. No fim do século XII apareceu o sobretudo com capuz e também a peliça. Eram no feitio de um poncho sem costura lateral e aberto na frente. Na segunda metade do século XIII era ainda no feitio de poncho, prêsso ou costurado dos lados caindo dos ombros como uma capa.

Os cintos eram peça importante no século XII. Usavam-se dois, um na altura certa da cintura e outro mais em baixo, servia para carregar uma bolsa ou sacola que continha material de escrita e armas. Eram também tecidos à mão em pequenos teares.

As meias ficaram mais compridas e melhores adaptadas, algumas vezes em duas cores. No fim do século XV a sola era costurada ao pé.



Bibliografia: La historie du Costume François Boucher.  
The Book of Costume Millia Davenport.



No século XI começaram a aparecer os sapatos com grandes pontas. Para o ma utempo usava-se tamancos de madeira como proteção. Os sapatos eram de pano quase sempre tintos de vermelho e algumas vêzes trabalhados. No fim do século o feitiço era simples, na altura do tornozelo, amarrados na frente ou por dentro.

Desde o século XII eram usadas boinas, gorros, petasus, chapéus com as abas acolchoadas usados na parte de traz da cabeça; no século XIII, faixas enroladas na cabeça; no século XIV eram usadas toucas e grande variedade de chapéus em peles e feltro, altos e cônicos (para as mulheres), com feitiço nas abas e sempre na parte de traz da cabeça. No fim do século XV o capuz que era usado com a longa ponta enrolada ao redor da cabeça e com o final pendurado, transformou-se num turbante. Também em fins do século XV apareceram as plumas, alfinetes e bordados.

Os nobres usavam cabelos compridos e o plebeu cortado. As barbas não eram bem aceitas no século XII e no século XIII eram bem raras. No meio do século XIV os cabelos eram repartidos expondo a testa ou enrolados na nuca. Mais tarde no século XIV apareceu o corte de cabelo curto; o cabelo era penteado de um ponto no alto da cabeça em tôdas as direções, testa, dos lados sem cobrir as orelhas e mais comprido atraz. Já no século XV a cabeça era barbeada até um pouco acima das orelhas, os cabelos formavam uma espécie de gorro.

### A roupa feminina

No século XII, as túnicas eram longas com as mangas afunilando desde a cintura até os punhos. No século XIII, os corpos eram estreitos sôbre o busto, com cintura baixa e blusada dando evidência à barriga, a saia era alargada com encaixes e prêsa sôbre a coxa, sempre com aplicações na barra, mangas e decote. Já no começo do século

XIV os trajes começaram a ser mais ajustados, amarrados ou abotoados, as mangas apertadas e abotoadas de cima a baixo, sôbre essa manga uma outra grande que terminava numa ponta bem comprida, sempre trabalhada ou forrada de peles. Pela terceira metade do século XIV as mangas estreitas, cobriam os dedos.

Em meados do século XIV os trajes começaram a ser cortados separados, apareceu o "surcoat", espécie de casaco sem os lados na parte de cima do corpo, sempre forrado de peles e enfeitado com botões. Pelo fim do século XIV apareceu o "houppelande", era de corpo curto, acentuado decote em V; o cin.o era largo e colocado logo abaixo dos seios, as saias eram fartas com grandes barras. As saias eram tão longas que precisavam ser levantadas nos braços ou carregadas por um serviçal. Aparecia assim a saia de baixo que quase sempre era de tecido luxuoso combinando com a manga que também aparecia.

A capa era usada em cerimônias, e o capuz pelas burguêsas.

Usavam os cabelos trançados enfeitados com fitas e borlas para as grandes ocasiões. No começo do século XII as mulheres casadas usavam um pequeno véu circular e seguro por um diadema, aro de metal ou corôa. As jovens usavam completamente sôlto e atados com fitas. No fim do século XII apareceu o "wimple", que era semelhante a uma touca ou véu de freira. No primeiro quarto do século XII as faixas que prendiam os cabelos alargaram e passaram a envolver a cabeça e queixo. Em meados do século XIII surgem as "barbettes", pequenos gorros presos sob o queixo, os cabelos eram também presos em redes simples ou enfeitadas "crespines". Durante a primeira metade do século XIV os cabelos eram arrumados bem de lado por sôbre as orelhas. Pelo terceiro quarto do século XIV o wimple passou, e pol fim do século surgem penteados em forma de coração, cobertos por véus, o cabelo não aparecia. Os cabelos compridos e soltos eram apenas para as crianças, jovens, noivas e a rainha na coroação.

No cinturão levavam uma bolsa ou sacola.



TUNICA



HOUPPELANDE



HOUPPELANDE



## O que vamos representar

### A farsa do advogado Pathelin

Autór anônimo

tradução de Luiz Hasse'mann

#### CENA I

**PATHELIN** — For Deus, Guilhermina.

Por mais que dê tratos à bola, não consigo descobrir um meio de ganhar um vintém. Houve tempo, no entanto, em que não me faltavam clientes nem belos escudos.

**GUILHERMINA** — Pois é, êsse tempo já vai longe. Para mim, a advocacia é a pior profissão do mundo. Um dia bem, um dia mal, ora enganando, ora enganado. Nunca vi coisa assim.

**PATHELIN** — E posso jurar que não há nesta cidade melhor advogado do que eu. Ninguém conhece como eu as correntes, as molas, as engrenagens dos processos. Não há quem seja mais experto do que o doutor Pathelin para torcer as leis. Sou um verdadeiro mestre...

**GUILHERMINA** — (Cortando) ... de trapaça! Neste domínio você não cede a ninguém o primeiro lugar.

**PATHELIN** — Não confunda os nomes nem as coisas. Sou simplesmente hábil.

**GUILHERMINA** — Bela habilidade... enfim, tudo neste mundo pode ter dois nomes.

**PATHELIN** — Isso não vem ao caso. O que precisamos é achar algum modo de ganhar dinheiro. Veja em que estado estão o seu vestido e a minha roupa. Até parece que estamos vestidos de gase, como anjos de procissão.

**GUILHERMINA** — É verdade. Cada vez que sento ou encosto em algum lugar, tenho medo de deixar cola-

do um pedaço da minha saia. O dia em que isto acontecer, só me resta o recurso de fingir de paralítica e esperar passar o resto da vida sentada... porque ganhar outro vestido, não tenho a menor esperança.

**PATHELIN** — Fois você ganhará, um, e hoje mesmo.

**GUILHERMINA** — O quê?! Você enlouqueceu?

**PATHELIN** — Longe disso. Nunca tive tanto juízo.

**GUILHERMINA** — Está-se vendo.

**PATHELIN** — É isso mesmo. Acabo de ter uma idéia magnífica.

**GUILHERMINA** — Minha Nossa Senhora! Suas idéias magníficas já o levaram ao pelourinho. Será que o lugar é tão bom que deseje voltar para lá?

**PATHELIN** — Deixe-se de tolices. O que pretendo fazer não terá a menor consequência.

**GUILHERMINA** — Hum!

**PATHELIN** — Vamos, de que côr e de que fazenda você quer seu vestido?

**GUILHERMINA** — Da côr e da fazenda que você conseguir extorquir do comerciante, que fôr bastante tolo para lhe vender fiado.

**PATHELIN** — Está bem. Você verá que o espírito é mais forte que a matéria e que o homem de espírito não precisa de dinheiro para vestir sua cara-metade e a si próprio. Até já.

**GUILHERMINA** — Vá com Deus. Se encontrar algum otário, não se esqueça de beber com êle.

#### CENA II

**PATHELIN** — Deus o guarde, senhor Guilherme.



Geraldo Queiroz e M. Clara Machado, numa produção dos "Farsantes" em 1950

**GUILHERME** — E ao senhor também, doutor Pedro.

**PATHELIN** — Ainda bem que o senhor me reconhece. Não houve maior amigo do falecido senhor seu pai do que eu. Deus dê glória à sua alma. Que santo homem era êle! Mas o senhor é retrato vivo dêle...

**GUILHERME** — Todos dizem isto...

**PATHELIN** — E é coisa evidente. Mas, como vão os negócios?

**GUILHERME** — Hum... assim, assim. O senhor sabe, comércio é profissão ingrata.

**PATHELIN** — Sem dúvida, mas para um homem honesto, inteligente e ativo como o senhor, as coisas não podem deixar de ir bem.

**GUILHERME** — Bom, sempre dá para viver, mas os negócios podiam ir melhor...

**PATHELIN** — Certamente. Enfim, quando se tem suas qualidades físicas e morais, quando se é assás bem feito de corpo para atrair os olhares femininos e bastante inteligente para tirar proveito duma impressão causada a uma rica senhora... vendendo-lhe a bom preço uma fazenda que ela não examina porque tem o olhar embevecido no vendedor...

**GUILHERME** — Qual nada, doutor Pedro...

**PATHELIN** — Ora vamos, eu o conheço... seria preciso que neste ponto o senhor não parecesse nada com o falecido senhor seu pai — que Deus tenha sua alma! Aliás é muito justo. As belas coisas devem ser pagas. Se Deus lhe deu belotes, foi para que o senhor tirasse proveito deles.

**GUILHERME** — O senhor está me confundindo...

**PATHELIN** — Dizer a verdade confunde-o?! Mas meu Deus, quanto mais eu o olho o acho parecido com o senhor seu pai. Os mesmos olhos, a mesma boca, o mesmo nariz... Ah, duas gotas d'água não seriam mais parecidas.

**GUILHERME** — O senhor conheceu muito o meu pobre pai?

**PATHELIN** — Se o conheci! Não havia dois amigos mais inseparáveis nesta cidade. Eu gostava de sair com ele porque tôdas as môças o olhavam, e eu ia recebendo as sobras. Que homem era ele! Bom comerciante e finório como ele só. Ninguém o enganava. Exatamente como o filho!

**GUILHERME** — O senhor sabe, no comércio, se não se abre os olhos, todos nos roubam.

**PATHELIN** — Naturalmente... Mas que linda fazenda é esta...

**GUILHERME** — É fazenda de Ruão, muito bem tecida, veja.

**PATHELIN** — É muito cara?

**GUILHERME** — Não tanto... doze soldos a vara...

**PATHELIN** — E o senhor diz que não é cara?

**GUILHERME** — A tosquia está tão difícil, O senhor não sabe como a

fazenda tem subido de preço... tenho tido tanto prejuízo... Os tecelões aumentaram o preço do trabalho, os carneiros têm morrido de peste ou então pela falta de cuidados dos pastores. Eu mesmo estou agora com um caso desses.

**PATHELIN** — Qual?

**GUILHERME** — Um patife de um pastor que eu próprio criei, matava-me os carneiros para comê-los ou vendê-los. Depois vinha dizer que tinham morrido de peste. Acabei descobrindo e a brincadeira vai lhe sair cara. Fiz queixa ao meirinho e ele mandou buscar o pastor para apresentá-lo hoje diante do juiz. O canalha pegará pelo menos umas boas horas no pelourinho.

**PATHELIN** — Se o senhor precisa de um advogado, estou às suas ordens. Não é para me gabar, mas não sou dos piores. Liquidado em um instantinho o seu caso. Se o senhor quiser posso mandar enforcá-lo.

**GUILHERME** — Não quero tanto, o pelourinho basta... Mas, voltando à fazenda, tudo isso faz com que o preço dos tecidos tenha subido prodigiosamente.

**PATHELIN** — Estou tentado com esta fazenda. Que maravilha de tecido! Só numa casa de primeira ordem se poderia encontrar tal coisa.

**GUILHERME** — Leve-a, o senhor não se arrependará. É um tecido forte e de côr firme.

**PATHELIN** — Estou vendo, estou vendo. Só acho um pouco caro. Se o senhor deixasse a vara a dez soldos...

**GUILHERME** — Por Deus, que não posso. Doze soldos foi quanto ela me custou. Estou lhe vendendo pelo preço do custo.

**PATHELIN** — Bem vá lá. Não vou brigar com o filho do meu maior amigo por tão pouco. O senhor pode cortar.

**GUILHERME** — Quantas varas?

**PATHELIN** — Para mim, uma... duas... três e meia. Para minha mulher, duas e meia. Ela é alta... e, é isso mesmo. Cinco varas e meia. Não, seis,

**GUILHERME** — Por que não leva tôda a peça? São sete varas.

**PATHELIN** — É, está bem. Sobra um pouco, mas não faz mal.

**GUILHERME** — Fazenda nunca é demais. Está aí a peça. São nove escudos.

**PATHELIN** — O senhor virá recebê-los em minha casa, onde jantará comigo um admirável pato que minha mulher está cozinhando.

**GUILHERME** — Mas eu não posso, estou muito ocupado.

**PATHELIN** — Ora, deixe de bobagem. Às seis horas o senhor é obrigado a deixar a loja. O senhor não é judeu para trabalhar de noite.

**GUILHERME** — Está bem. Quando eu fôr levarei a fazenda.

**PATHELIN** — De modo algum. Então vou deixar um comerciante conceituado como o senhor, filho de um grande amigo meu, carregar uma peça de fazenda? Absolutamente! Isso é bom prá gente sem importância.

**GUILHERME** — Mrs... não senhor... eu posso levar. Está bem assim.

**PATHELIN** — (Apanhando a fazenda) Não consinto de modo algum. Só assim o senhor virá à minha casa.

**GUILHERME** — Mas eu posso ir levando a fazenda.

**PATHELIN** — Será que o senhor desconfia de mim?

**GUILHERME** — Não, mas acho inconveniente que o senhor ande com fazendas debaixo do braço pela cidade.

**PATHELIN** — E o senhor ficaria bem carregando fazendas? Não consentirei nunca em tal coisa.

**GUILHERME** — Nada de cerimônias, doutor Pedro, eu posso levar muito bem.

**PATHELIN** — Se o senhor não tem confiança em mim, se acha que sou desonesto, é outra coisa. Mas neste caso não lhe faço a injúria de pensar que o senhor me julga de tal maneira.

**GUILHERME** — Não julgo, não. Enfim, se não há outro meio...

**PATHELIN** — Está claro que não há outro meio. Venha sem falta às seis horas. Posso garantir que o

senhor não terá comido em sua vida muitos patos como o que o senhor vai comer em minha casa. Quanta ao vinho, prefiro nem falar. O senhor mesmo o julgará. A propósito, como quer que lhe pague? Em ouro, ou em prata?

GUILHERME — Prefiro em ouro, se for de bom pêso.

FATHELIN — Meu ouro é antigo. É do tempo do falecido rei.

GUILHERME — Então não se esqueça de tê-lo à mão quando eu lá chegar.

PATHELIN — Sim, mas o senhor só receberá depois do jantar. Por Deus, mestre Guilherme, só assim o senhor conhecerá o caminho de minha casa. Seu falecido pai o conhecia muito bem. Nunca deixava de me cumprimentar quando passava. Mas o senhor não se dá com gente pobre...

SAI

GUILHERME — (Só) Pobre sou eu... eu... O dinheiro que ele vai me pagar ficará bem guardado. Bem diz o ditado que não há um esperto que não encontre outro mais esperto. Esse advogado, mestre da trapaça, levou por doze soldos um tecido que não vale nem nove...

### CENA III

(Casa de Pathelin. Sala)

PATHELIN — (Entrando) Então?

GUILHERMINA — Então o quê?

FATHELIN — Eu não lhe dizia? Pode jogar fora seu vestido velho.

GUILHERMINA — Que diabo é isto?

FATHELIN — (Desdobrando a fazenda) Veja e creia.

GUILHERMINA — Virgem Nossa Senhora! Algum cliente deixou isto como penhor? Você comprou fiado? Meu Deus, quem pagará?

PATHELIN — Quem pagará? Mas já está paga e bem paga. Fosso afirmar a você que o comerciante que me vendeu não é nenhum tolo.

GUILHERMINA — Já sei. Você prometeu, mediante uma assinatura ou um juramento, pagar a fazenda

dentro de algum tempo. Belo trabalho! Quando chegar o termo, como não haverá dinheiro, eles virão e levarão tudo.

PATHELIN — Deixe estar que não levariam grande coisa... mas não se preocupe, torno a repetir que a fazenda já está paga e que eu nem assinel contrato nem fiz juramento algum.

GUILHERMINA — Vá enganar a outra. Não se esqueça de que estamos casados já há alguns anos. Conheço você como a palma da minha mão.

PATHELIN — Não temos tempo a perder, por isso vou lhe contar o caso em duas palavras. Você conhece o mestre Guilherme Cövado? Pois bem, é o comerciante mais avarento e ladrão que já vi, tal qual seu falecido pai. Fois muito bem, eu, com a minha lábria, abordei-o fazendo mil elogios a um e ao outro, assinalando a semelhança entre ambos, fazendo-lhe tantas cortesias, que quando chegou a hora de me fiar a fazenda, apesar de gemer, não teve coragem de negar.

GUILHERMINA — A eterna história da raposa e do corvo...

PATHELIN — Sem tirar nem pôr. Enfim, prometi-lhe pagar aqui na hora do jantar, copiosamente regado com um vinho que ainda está nas uvas. E prometi também, um pato que ainda está no ovo. Agora chegou a sua vez de trabalhar.

GUILHERMINA — Que devo fazer?

PATHELIN — Coisa muito simples. Jurar por todos os santos do céu que há onze meses estou de cama, doente, louco, furioso, fazendo o desespero de todos os médicos. O resto é por minha conta. Você saberá fazer isso?

GUILHERMINA — E muito mais. Não é em vão que sou sua espôsa. Chorrarei lágrimas de sangue, hei de convencer o comerciante de que ele está louco ou que viu o diabo.

PATHELIN — Ótimo! Vamos preparar a farsa. Vou deitar-me, porque Guilherme não deve tardar. (SAI)

GUILHERMINA — (Só) Valha-me Deus! E Santo Onofre Milagroso,

ajudai-me nessa empresa, que eu vos prometo dar uma vela de cêra... se acaso tiver o dinheiro que ela custa antes de minha morte. (SAI)

### CENA IV

(Primeiro na rua, diante da casa de Pathelin. Depois, no interior. Sala. Entardecer)

GUILHERME — (Na rua) Creio que já está na hora de beber o vinho e comer o pato lá do tal doutor Pathelin! Ah! meu querido dinheiro, até que enfim vou te ver. Meu coração quase pára quando me lembro que vendi fiado uma peça de fazenda. Ho! Ho! Dr. Pedro Pathelin.

GUILHERMINA — Que barulho é esse? Se o senhor tem alguma coisa a dizer, fale baixo.

GUILHERME — Deus vos guarde, minha senhora.

GUILHERMINA — Fale baixo.

GUILHERME — Mas o que há?

GUILHERMINA — Eu lhe peço, pelo amor de Deus, não grite!

GUILHERME — Onde está seu marido?  
GUILHERMINA — Meu Deus, onde é que o senhor queria que ele estivesse?

GUILHERME — O doutor Pedro não está aí?

GUILHERMINA — Quisera Deus que ele estivesse com bastante saúde para não estar aqui.

GUILHERME — Mas o que quer dizer isto?

GUILHERMINA — Coitado do homem... ele está na cama... onze meses de martírio!

GUILHERME — Quem?

GUILHERMINA — Desculpe, mas não posso ficar aqui muito tempo. Tenho que voltar para perto do meu doente.

GUILHERME — Mas quem é o seu doente?

GUILHERMINA — Quem há de ser senão meu marido?

GUILHERME — O doutor Pedro Pathelin?

GUILHERMINA — Não me consta que eu tenha outro marido.

GUILHERME — Mas não há quinze minutos que êle estêve comigo, e por sinal me comprou fiado uma peça de fazenda. Vim aqui para receber o dinheiro.

GUILHERMINA — Que brincadeira mais sem graça! Não se está em hora de diversões...

GUILHERME — São nove escudos. Quero já o meu dinheiro!

GUILHERMINA — O senhor está doído? Vá contar suas lorotas a outra, ou se é uma brincadeira, ela está muito fora de hora.

GUILHERME — Faça o favor de acabar com as suas loucuras e vá chamar o doutor Pedro.

GUILHERMINA — Diabos levem o senhor! Então é o momento de fazer um homem agonizante sair de cama?

GUILHERME — Mas não é aqui a casa do doutor Pedro Pathelin?

GUILHERMINA — Quantas vêzes o senhor que que lhe diga que sim? Está louco, vá para o hospício.

GUILHERME — A senhora me diz para falar baixo e grita mais que um general em manobras...

GUILHERMINA — É que o senhor me faz perder a paciência.

GUILHERME — Basta de histórias. Já lhe disse que o doutor Pedro me comprou sete varas de fazenda hoje, agora mesmo.

GUILHERMINA — Quê? O senhor continua na sua loucura? Meu pobre marido há onze meses que está doente, pregado na cama, gemendo de cortar o coração, havia de ter hoje que comprar fazenda na sua loja? Meu Deus! Como o mundo está cheio de gente perversa!

GUILHERME — Vamos! Meu dinheiro!

GUILHERMINA — O senhor está bêbado? Só pode ser isso.

GUILHERME — Bêbado eu? Que desafôro!

GUILHERMINA — Só um bêbado pode dizer que um homem doente, paralisado pelo sofrimento, saiu para comprar fazenda. Só se fôsse uma mortalha!

GUILHERME — Essa história vai continuar?

GUILHERMINA — Vamos, fale baixo ou vá embora.

PATHELIN — (De dentro) Guilhermina, um pouco de água de rosa. Meu Deus, você me deixa sôzinho aqui! Água, venha depressa!

GUILHERMINA — Ai está o que o senhor fêz. O pobre homem acordou.

GUILHERME — Ainda bem.

PATHELIN — Guilhermina, vem depressa expulsar tôda esta gente preta que está aqui fazendo caretas para mim. Socorro!

GUILHERMINA — Que é isso, meu bem? Você não tem juízo de levantar assim?

PATHELIN — Olha êsse frade prêto que está voando. Peguem, peguem! Gonham-lhe uma estola. Pára, gaio. Meu Deus, como êle voa...

GUILHERMINA — Veja como êle sofre, coitado!

GUILHERME — Mas êle caiu doente ao voltar da feira?

GUILHERMINA — Que feira?!

GUILHERME — Onde tenho minha loja de fazenda.

PATHELIN — Ah! é o senhor, doutor João? Chegou a tempo. Seus remédios me deram tanta cólica que estou que não posso.

GUILHERME — Que é isso? O senhor não se lembra de mim? Meu dinheiro?

PATHELIN — Eu não tomo mais nenhum remédio que o senhor me receitar. Além de serem amargos como fel, fazem uma tal revolta no meu ventre que parece que tenho um exército na barriga.

GUILHERME — Que é isso? Sou eu quem está louco ou é o senhor? Mas, o meu dinheiro, onde está?

PATHELIN — Corram, corram! Ai vêm êles, socorro! Eles estão me matando...

GUILHERMINA — Coitadinho, em que estado está.

GUILHERME — Não sei o que diga, nem o que pense. Foi êle que veio à minha loja? Foi outro? Só se fôsse o diabo. Vamos, minha senhora, diga-me, a senhora não tem um pato cozinhando?

GUILHERMINA — Ora vejam, que pergunta! Havia eu de ter um pato

cozinhando, quando meu marido está neste estado? Mestre Guilherme, procure um médico, o senhor não está bom da cabeça.

GUILHERME — É possível, é possível, a senhora me estonteou tanto que já nem sei onde estou. Foi êle? Não sei, meu Deus! Ah! meu rico dinheiro! Que pesadelo! Enfim, creio que não há mais nada a fazer... Adeus... Será possível?

(SAI)

PATHELIN — Êle já foi?

GUILHERMINA — Fslu! Êle está perto. Rosna mais que um velho cão de caça. Parece que está sonhando acordado.

PATHELIN — Quero me levantar.

GUILHERMINA — Espere um pouco, êle pode ouvir.

PATHELIN — Êle, tão desconfiado, acabou caindo como um patinho.

GUILHERMINA — É para descontar o que êle rouba dos outros. O homem só falava de pato, sem perceber que êle era um, e de que tamanho!

PATHELIN — Não ria assim, êle pode escutar.

GUILHERMINA — Não posso me conter quando me lembro da cara dêle. Enfim, consegui pô-lo para fora daqui.

PATHELIN — Silêncio, que êle pode voltar...

GUILHERME — (Na rua) Será possível que eu tenha sido enganado por um advogado de água doce? Um João-ninguém? Não! Volto lá e hei de arancar o meu dinheiro custe o que cus'ar. Vejam só, a tal mulher dêle está rindo... Esperem aí. Estou muito grosso para pavio.

GUILHERMINA — Meu Deus, êle me ouviu. Está voltando. Depressa, vá se deitar.

GUILHERME — Ho, ho, abram a porta.

GUILHERMINA — Que gritaria!

GUILHERME — A senhora está rindo, ou pensa que não ouvi?

GUILHERMINA — Tenho muito motivo para rir, na verdade.

GUILHERME — Meu dinheiro. Exijo o meu dinheiro.

GUILHERMINA — Lá vem o senhor com sua história. É para me di-



vertir? Escolheu muito mal o momento. Meu marido já me dá bastante diversão de um outro gênero. Ele canta, chora, ri, dança, fala em línguas diferentes, de maneira que choro e rio ao mesmo tempo.

GUILHERME — Não tenho nada que a faça rir ou chorar, o que eu quero é ser pago, ouviu?

GUILHERMINA — O senhor continua com sua extravagância?

GUILHERME — Não estou habituado a ser pago com palavras. A senhora pensa que tomo gato por lebre?

PATHELIN — Vamos, rápido! De pé. A rainha das guitarras deu à luz vinte e quatro guitarrinhas. Ela está aí, façam-na entrar. Ela vem me convidar para o batismo. Quero ser seu compadre.

GUILHERMINA — Ah, pense em sua alma, meu bem. Deixe em paz as guitarras.

GUILHERME — Que contadores de sandices são esses dois. Vamos, meu dinheiro em ouro ou prata.

GUILHERMINA — Será possível que o senhor ainda não se convenceu do seu engano?

GUILHERME — A senhora já pensou, bela dama, o que significa tudo isso? Nunca fui enganado. Mas, palavra de honra, ou a fazenda será paga ou restituída ou então a senhora e seu marido serão enforcados. Juro por Deus!

GUILHERMINA — Que coragem, atormentar assim um doente! Estou vendo, vendo bem pelos seus modos que o senhor está fora do seu juízo. Valha-me Deus! Não bastava meu marido.

GUILHERME — Que raiva que tenho de perder assim o meu dinheiro...

GUILHERMINA — Que loucura! Faça o sinal da cruz. O senhor deve estar com uma legião de demônios avarentos no corpo. Abrenúncio!

GUILHERME — Quero ser esquarterado se tornar a vender fazenda fiado em minha vida.

PATHELIN — Madre de Dios, por mi fé, quiero irme. Que me queres niña? Venga. Vote monstro. Quie-dinero? No lo tengo, no lo tengo...

GUILHERMINA — Ele tem um tio es-

panhol, que era irmão do filho da tia-avó dele, por isso ele fala espanhol...

GUILHERME — Ele veio de mansinho e carregou a peça debaixo do braço. Será possível?

PATHELIN — Kome hier, komme hier. Ach! Was ist das? Mein Gott! Wie ist hart dieser Kaufmann!

GUILHERME — Mas como ele fala tantas línguas, meu Deus...

GUILHERMINA — Sua mãe era sobrinha de um neto de alemão. É por esta razão que ele fala essa língua...

PATHELIN — Ho, Signore mio, que me vol cose mercatore? Argento? Non abiamo noi, e si volio uno piccolo asso, lo daré, stupido huomo!

GUILHERME — Que é isso? Deu-lhe na teima de falar todas as línguas do mundo? Se ao menos ele me desse meu dinheiro eu ia embora.

GUILHERMINA — Que homem o senhor é! Já se viu maior maldade? Quando há de se convencer da verdade?

PATHELIN — If you please, sir, what will you? Money? Money? I don't... Get out... get out... Oh God... oh God!

GUILHERME — Que língua renegada. Será possível que ele não se cale?

GUILHERMINA — O avô do irmão do cunhado dele era inglês e lhe ensinou a falar a língua.

GUILHERME — Minha Nossa Senhora, estarei sonhando? Foi ele ou foi outro que foi à minha loja, ou foi o demo por ele? Juraria que foi ele quem esteve comigo há meia hora... estou tonto... não sei o que pense...

PATHELIN — Et bona dies sit vobis — Magister amantissime, Pater reverendissime. Quomode bralis, quæ nova? Parisius non sunt ova.

GUILHERMINA — Meu Deus, ele está falando latim, é sinal próximo da morte. Que os anjos e serafins da corte celeste o assistam...

GUILHERME — Mas que será isso, meu Deus?! Ele vai morrer falando, não há sombra de dúvida, ele está

muito mal. Pobre homem. É melhor que eu me vá, ele pode dizer segredos que eu não deva ouvir. Certamente não foi ele quem me tirou a fazenda. Deus vos guarde, bela dama. Desculpe-me pelo incômodo. Mas jurava que era ele quem tinha me comprado a fazenda fiado...

GUILHERMINA — Adeus, que os anjos o acompanhem. Reze por mim. O senhor bem vê em que sofrimento estou. (GUILHERME SAI) Então, sou ou não sou uma digna esposa? Meu Deus, como conseguimos enganá-lo...

PATHELIN — Ele saiu resmungando, estonteado, jurando ter visto o diabo em meu lugar. Bom proveito lhe faça.

GUILHERMINA — Há-há-há! (ENTRA E VIRASE MEIO CONFUSA PARA PATHELIN) Você não acha que o que nós fizemos foi muito feio?

PATHELIN — (Embaraçado) Bem... eu... Ora, ladrão que rouba ladrão...

## CENA V

(Rua, anoitece)

GUILHERME — (Só) Foi sem dúvida o diabo que veio me tentar na forma daquele advogado. Antes tinha a minha fazenda que a minha alma. Afinal é bem verdade que quem faz a Deus, paga ao diabo. Meus pobres lucros, já se foram em boa parte. Enfim, seja tudo pelo amor de Deus.

TEOBALDO — (Entrando) Deus vos guarde, mestre Guilherme.

GUILHERME — Como, seu canalha, você tem coragem de aparecer na minha frente?

TEOBALDO — Mas o que há, meu bondoso patrão?

GUILHERME — Como? Você me mata os carneiros, come a carne, vende a lã e ainda tem a petulância de aparecer na minha frente?

TEOBALDO — Por que não, patrão? Eu sei que o senhor é o melhor dos homens.

**GUILHERME** — Chega! Só falarei contigo diante do juiz. (SAI).

**TEOBALDO** — (Só) Estou bem arranjado. Desta vez o negócio é sério. Tenho que arranjar um advogado. Me disseram que por aqui há um. Se não me engano é essa a casa... Ó de dentro...

**PATHELIN** — (De dentro) Quem é?

**TEOBALDO** — Deus o guarde, meu senhor. O senhor não é advogado?

**PATHELIN** — Sim, e você com isso?

**TEOBALDO** — (Humilde) É que queria consultá-lo sobre um caso muito grave...

**PATHELIN** — Bem... vejamos...

**TEOBALDO** — Eu recebi hoje, por um homem de roupa riscada, a ordem de comparecer diante do juiz.

**PATHELIN** — Iiii... o negócio é mau. Que foi que você fez?

**TEOBALDO** — Nada de mais... Meu patrão é um miserável sovina...

**PATHELIN** — Bem, bem, bem... isto não vem ao caso. Diga sem mentir o que fez.

**TEOBALDO** — Eu andei matando uns carneirinhos... coisa sem importância...

**PATHELIN** — O negócio é grave. Roubo, extorsão, dolo. Estás mal parado.

**TEOBALDO** — Meu Deus, e eu que não pensei fazer mal algum...

**PATHELIN** — Me responde. Você tem dinheiro para pagar o advogado que o defender?

**TEOBALDO** — Tenho sim, uns escudos de ouro, daqueles que têm uma coroa marcada.

**PATHELIN** — Ah, então sua causa é boa. É ótima mesmo... Vou lhe ensinar um excelente meio para sua defesa. Venha cá. Você (cochichando) Dzz... entendeu?

**TEOBALDO** — Não é difícil. Farei exatamente o que o senhor está mandando.

**PATHELIN** — Então fique tranqüilo. Garanto o bom resultado do seu processo. (Olhando em torno) Agora vá-se embora. Não convém que vejam você comigo. (TEOBALDO SAI) Alguma coisa há de vir. Esse pastor não me parece

tão inocente como se faz, mas enfim... se ele não tem escudos de ouro, alguma coisa há de ter. E na situação em que estou, tudo que cai na rede é peixe.

## CENA VI

### O Tribunal

**Entram primeiro o juiz e escrivão, que tomam seus lugares. A seguir Guilherme e, por fim, Pathelin, seguido do pastor**

**PATHELIN** — Deus vos dê toda a felicidade que o vosso coração deseja, senhor juiz.

**JUIZ** — Seja bem-vindo, doutor. Tome seu lugar.

**PATHELIN** — Salvo vosso respeito, estou bem aqui.

**JUIZ** — Se há alguma causa a debater, vamos depressa com ela para que possa levantar a sessão.

**GUILHERME** — Meu advogado vem já. Ele está acabando um negócio rápido. Peço o favor de esperar um pouquinho.

**JUIZ** — Não pode ser. Tenho outras causas para ouvir. Se a parte contrária está presente, exponha o caso rapidamente. O senhor não é o queixoso?

**GUILHERME** — Sim senhor.

**JUIZ** — Quem é o defensor do réu? Está presente?

**GUILHERME** — Sim, ei-lo que não diz uma palavra, só Deus sabe o que pensa.

**JUIZ** — Já que todos estão presentes, comecemos logo.

**GUILHERME** — Eis minha queixa: eduquei por caridade este pastor aqui presente e quando o julguei bastante forte, mandei-o para o campo para pascentar meus rebanhos. Juro por Deus, senhor Juiz, que é tão verdade como estar o senhor sentado nessa cadeira e esse miserável, abusando da minha confiança, fez tal morticínio entre os meus carneiros que...

**JUIZ** — Vejamos, ele era seu empre-

gado? O senhor lhe pagava ordenado?

**PATHELIN** — Qual nada, senhor juiz, o pobre pastor não recebia vin-tém.

**GUILHERME** — (Reconhecendo Pathelin) Seja eu hereje se não fôr ele. Não há erro possível! (Pathelin tapa o rosto com a mão).

**JUIZ** — Por que o senhor levanta assim a mão, doutor Pathelin? Está com dor de dentes?

**PATHELIN** — Sim, nunca tive uma dor igual. Mas... continuemos o debate.

**JUIZ** — (A Guilherme) Vamos, continue, acabe depressa.

**GUILHERME** — É ele, não há dúvida, foi a ele que vendi sete varas de fazenda.

**JUIZ** — Por que o senhor fala de fazenda?

**PATHELIN** — Ele delira, senhor juiz, porque não sabe concluir. Naturalmente ensinaram-lhe a lição para recitar diante do tribunal e ele se esqueceu; por isso vai dando por paus e por pedras.

**GUILHERME** — Seja eu enforcado, se foi a outro que vendi minha fazenda de Ruão.

**PATHELIN** — Onde esse malvado vai buscar estas invenções para aumentar a culpa do pastor que é sua vítima? Ele quer dizer, eu compreendo muito bem, que o pastor vendeu a lã de que foi feita minha roupa. Vejam que maldade! Não basta a acusação mentirosa de que o pastor lhe roubou só os carneiros, é preciso acusá-lo de ter roubado uma fazenda que comprei há mais de três anos!

**GUILHERME** — Deus me dê febres quartãs se o senhor não tem o meu tecido.

**JUIZ** — Calma! Onde estamos nós? O senhor não sabe o que diz. Volte à sua causa sem fazer o tribunal perder tempo com suas asneiras.

**PATHELIN** — (Rindo) Estou louco de dor de dentes e não posso deixar de rir. Ele está tão embaraçado que não sabe mais o que dizer. Senhor juiz, é preciso lembrar-lhe onde ele estava.

JUIZ — Vãmos, volte aos seus carneiros. O que aconteceu?

GUILHERME — Ele comprou sete varas a nôve escudos.

JUIZ — Estamos todos loucos? Onde o senhor pensa que está?

FATHELIN — Senhor juiz, êsse homem toma V. Exa., com perdão, da palavra, por um tolo. A julgar pelo seu exterior, no entanto, parece um homem de bem. Propôno que se interrogue o acusado.

JUIZ — O senhor tem razão. Ele deve conhecê-lo, pois o queixoso é seu patrão. Adiante-se. Fale.

TEOBALDO — Bée!

JUIZ — Está aí um outro caso. O que quer dizer be? Eu sou por acaso cabra ou bode? Vamos, fale direito.

TEOBALDO — Bé!

JUIZ — Você está caçoando de mim?

FATHELIN — Pobrezinho! Não, senhor juiz, jamais êle iria isso. E porque êle é um aroleimado pelos maus tratos do patrão.

GUILHERME — Quero ser apedrejado se não foi ao senhor que vendi minha fazenda! (Ao juiz) V. Exa. não sabe com que malícia...

JUIZ — Cale-se! O senhor está louco? Deixe de parte o fato acessório e venha ao fato principal.

GUILHERME — Está bem, juro não tocar mais no caso da fazenda. Mas o caso me faz enraivecer... porém meus lábios não se abrirão mais sôbre esta questão. Por hoje ao menos, porque isso não ficara assim. Eis, portanto, o caso do pastor: eu dizia que êle guardava sete varas de fazenda, quer dizer, meus rebanhos, perdão, foi um engano. Esse senhor pastor, quando oeuvia estar nos campos, disse-me que eu teria em pagamento escudos de ouro... não, quero dizer que quando êle começou a guardar os meus rebanhos, prometeu-me um excelente jantar com pato... mas o que estou dizendo? Desculpe-me, sennor juiz, queria dizer que êsse patife do pastor jurou-me guardar sem traição nem dolo os meus carneiros. Pois bem, êle os matava sem piedade e agora nega tudo:

dinheiro e fazenda. Ah! doutor Pedro, isso não se faz! Sim, senhor juiz, êste canalha de pastor matava-me sem temor de Deus todos os carneiros; quando êle se pilhou com a peça de fazenda debaixo do braço, disse-me que fôsse à sua casa...

JUIZ — Cale-se! Cale-se! Basta de asneiras, sua queixa não tem rima nem razão. O senhor é um louco. Ora vejam: só fala de carneiros, depois emenda com fazenda, com pato, com jantar, com escudos de ouro... Qual! Só mesmo um louco. Isto aqui não é manicômio.

FATHELIN — Naturalmente é porque êle tem a consciência pesada de não pagar ao pobre pastor e ainda por cima inventar um processo ao coitado.

GUILHERME — O senhor faria bem em calar-se. ouviu? Minha fazenda, onde está ela? Não é o senhor que a tem?

JUIZ — O que é que o doutor Pedro tem?

GUILHERME — Nada, senhor juiz. Isso não vem ao caso. O que eu posso afirmar é que o doutor Pedro é o maior trapaceiro, mas isso fica para outra vez; trata-se agora dos meus carneiros.

JUIZ — Vamos, trate de lembrar-se bem dos fatos e conclua logo.

GUILHERME — Estou confuso, senhor juiz, peço-vos que interrogueis novamente êsse patife. Vejamos o que êle tem para dizer. Ele bem que sabe falar...

JUIZ — (Irritado) Mas...

FATHELIN — O pobre pastor não pode falar por si mesmo, nem saberá responder às acusações que lhe foram feitas. Se V. Excelência permitir, eu falarei por êle.

JUIZ — O senhor quer assisti-lo? Creio que só terá aborrecimentos sem proveito nenhum.

FATHELIN — Nem quero ter lucro. Tenho pena de ver um pobrezinho sem defesa, exposto às malévolas acusações de um perverso. Quando se é honesto, o lucro não interessa. Com permissão de V. Excelência, vou interrogar o acusado.

Aproxima-se, meu amigo. Você me entende? Vamos, fale!

TEOBALDO — Bée.

FATHELIN — O que é? Explique-se melhor.

TEOBALDO — Bée!

FATHELIN — Sempre a mesma coisa. Você não está vendo que os seus interesses estão em jôgo? Responda direito.

TEOBALDO — Bée.

FATHELIN — Diga ao menos sim ou não. Não me entende? (Baixo) Muito bem, continue a dizer isto...

TEOBALDO — Bée!

FATHELIN — Não há nada a fazer.

O pobrezinho é idiota mesmo. Veja V. Excelência, senhor juiz, ate que ponto pode ir a maldade humana. Esse homem tem coragem de trazer perante êste Tribunal respeitável um pobre idiota, vitima de seus maus tratos, para acusa-lo de um crime que o coitado nunca poderia ter cometido, e isto porque não quer lhe pagar o salario de anos de trabalho. Ele, que devia ser o réu, trás ao banco dos culpados um inocente, como ave de rapina que não quer soltar a prêsã por nada. (A Guilherme) Mas tu te enganas, homem perverso! O juiz, diante de quem estás, jamais se deixará enganar pelos malvados. Sua alta inteligência, seu profundo saber, já descobriram na incoerência de tua queixa, como na idiotice do pastor, onde está a verdade...

JUIZ — O senhor tem razão. Este pastor é um d;ébil mental. Não pode, portanto, responder a processo. Aumentis non suht subjectis juris.

GUILHERME — Juro que V. Excelência se engana. Juro que êsse patife tem mais bom-senso do que eu.

FATHELIN — Só esta reflexão mostra bem o que é o queixoso. Diante de um tribunal que reconhece a debilidade mental do pobre pastor, êle ousa proclamar o perfeito juizo do acusado. Senhor juiz, para evitar delongas ineptas, mande embora o pastor.

JUIZ — Sim, é o que resta a fazer.

GUILHERME — Ele será absolvido sem que eu tenha pleiteado?

JUIZ — Por que não? Se o senhor, além de louco, não diz coisa com coisa, e ele é um enfermo mental?

GUILHERME — Suplico a V. Excelência que me deixe ao menos expor minhas conclusões. Juro-lhe que em tudo que disse não houve mentira nem desejo de caçoada.

JUIZ — O que prova que o senhor é realmente louco, e eu não estou aqui para perder tempo com loucos.

GUILHERME — E eles vão se embora sem que eu seja ouvido?

JUIZ — O senhor não acha que já fez o tribunal perder muito tempo?

GUILHERME — Que a causa seja ao menos adiada...

JUIZ — Adiada? Para quê? O senhor é um louco e esse rapaz um san-deu. Com tal gente é impossível um processo.

FATHELIN — V. Excelência diz bem. Não é possível lidar-se com tais pessoas, por isso peço a quitação do meu cliente.

JUIZ — Com toda razão. (A Teobaldo) Vá, você está livre o tribunal reconhece sua inocência. Não se preocupe mais com as calúnias levantadas contra sua pessoa, não volte nem que um oficial de justiça vá intimá-lo.

GUILHERME — Mas isto não pode ser, senhor juiz! Esse pastor é um tratante, um ladrão... Eu posso...

FATHELIN — O senhor persiste na sua loucura?

GUILHERME — O senhor devia ter vergonha e não falar mais comigo, ouviu? Minha fazenda, onde está ela?

JUIZ — Vamos, eu tenho mais que fazer do que estar ouvindo loucuras... Doutor Pedro, o senhor quer jantar comigo?

GUILHERME — Jantar?

FATHELIN — Agradeço-lhe muito, mas os meus dentes...

JUIZ — É verdade, eu já havia me esquecido. Deus vos guarde. (SAI)

GUILHERME — Ah, doutor Pedro, que o diabo me leve se o senhor não é o maior trapaceiro do mundo! Então... minha fazenda, meu dinheiro, sua doença?

FATHELIN — Sempre a mesma coisa. O senhor devia mudar de nota, porque esta já está monótona. Eu doente. Esta é grande!

GUILHERME — Não está doente? Espere aí, vou já já à tua casa... (SAI)

FATHELIN — É isso, vá ver se eu estou doente. (A Teobaldo) Então, Teobaldo, teve ou não teve sucesso a minha idéia?

TEOBALDO — Béé!

FATHELIN — Vamos, fale direito. Já acabou a farsa.

TEOBALDO — Béé!

FATHELIN — Já lhe disse que fale direito. Vamos, meu pagamento.

TEOBALDO — Béé!

FATHELIN — Que é isso? Você quer me burlar, a mim, o homem mais esperto desta cidade? Vamos, meu dinheiro, já, senão vou buscar um soldado.

TEOBALDO — Béé!

FATHELIN — Não tirarei nada. Será possível que eu tenha caído no meu próprio ardil? E que um camponês, uma criança, uma raposinha engana uma velha raposa matreira? Espere um pouco, miserável, eu vou buscar quem faça você falar. Olá, soldado! Olá, soldado! (SAI)

TEOBALDO — Se ele me agarrar, consigo em ser prêso.

FATHELIN — (Voltando) O quê?

TEOBALDO — Béé!

## F A N O

CENÁRIO — No teatro medieval os cenários são simulâneos, isto é: todos os locais necessários ao desenvolvimento da ação eram justapostos. Aconselhamos a estilização. Pode ser feito com rotunda escura e elementos mutáveis de acordo com o estilo da peça.

## PERSONAGENS

FATHELIN — Advogado, esperto e ardiloso.

GUILHERMINA — Sua mulher, astuciosa.

GUILHERME — Comerciante. Simplório.

TEOBALDO — Pastor. Ingênuo e confiante.

UM JUIZ — Autoritário, solene.

# O Jôgo de Adão

Jean Frappier e A. M. Gossart

O JÔGO DE ADÃO, cujo único manuscrito pertence à Biblioteca de Tours, data dos fins do século XII. Foi composto, provavelmente, por um padre normando ou anglo-normando, anônimo, para ser representado nas festas de Natal fora da Igreja, no átrio, como o mostram as indicações escritas em latim no manuscrito referente ao cenário aos figurinos, à mímica e mesmo à dicção dos atôres. Divide-se em três partes: a queda de Adão e Eva, o assassinato de Abel por Caim, o desfile dos profetas que anunciam a vinda do Messias. O tema dominante da redenção assegura a unidade dramática do JÔGO DE ADÃO.

## PRIMEIRA CENA

A FIGURA (1) — Adão!

ADÃO — Senhor!

A FIGURA — Eu o formei do lodo da terra.

ADÃO — Senhor, eu o sei.

A FIGURA — Eu o formei à minha semelhança, eu o tirei, à minha imagem, da terra. Você não deverá nunca estar contra mim.

ADÃO — Não o farei, mas acreditarei no senhor; obedecerei ao meu criador.

A FIGURA — Eu lhe dei uma boa companhia: é sua mulher, Eva é seu nome. Ela é sua mulher e sua semelhante; você deve lhe ser fiel. Ame-a e que ela o ame, e todos dois serão amados por mim. Que ela seja submissa à sua autoridade e os dois à minha vontade. Eu a formei de sua costela: ela não é uma estranha, nasceu de você. Modelei-a conforme seu corpo, ela saiu de você e não de outro lugar.

(1) FIGURA — Nome que se atribuía à pessoa divina.

Governe-a pela razão. Que jamais entre vocês haja disputa, mas grande amor e muita complacência; esta deve ser a lei de sua casa. (A Eva): A você, também, Eva, falei. Guarde minhas palavras e faça-o em seu proveito: se fizer a minha vontade, a bondade que está dentro de você se conservará. Ame e honre em mim seu criador e me reconheça como seu senhor. Ponha todo seu zelo, toda sua força e seu espírito em me servir. Ame Adão e guarde para ele seu carinho: é seu marido, você é sua mulher; mostre-se disposta a não desobedecê-lo; sirva-o e ame-o com todo seu coração, é o direito do casamento. Se lhe prestar boa assistência, você entrará com ele na minha glória.

EVA — Farei, Senhor, conforme lhe apraz, jamais me subtrairei em nada. Reconhecê-lo-ei como meu senhor e a ele como meu esposo e mestre. Ser-lhe-ei sempre fiel: ele terá de mim bons conselhos. Farei, Senhor, com todas as minhas forças, o que fôr do seu agrado e estarei à seu serviço.

A FIGURA — (faz Adão se aproximar e lhe diz com mais insistência): Escute, Adão, e compreenda meu discurso. Eu o criei, eis agora o dom que lhe farei: você poderá viver para sempre, se me obedecer, guardar a saúde e ignorar o medo. Jamais você terá fome, você não beberá por necessidade, jamais terá frio, jamais sentirá calor. Você estará sempre na alegria, jamais se fatigará, e, no prazer jamais conhecerá a dor. Toda sua vida você a passará na alegria: ela durará para sempre, não será breve. Digo-lhe e quero que Eva o escute: ela é bem louca se não o compre-

der. Vocês têm o domínio sobre toda a terra, sobre os pássaros, sobre os animais e sobre seus outros habitantes. Não importa se alguém os invejar, pois o mundo inteiro lhes está submisso. Em vocês colocarei o bem e o mal. Quem possui tal força não está acorretado. Desta maneira, saibam escolher. Não tomem nenhum partido que não seja o da lealdade para comigo. Deixe o mal e prenda-se ao bem. Ame seu senhor e permaneça com ele. Não abandonem meus conselhos por nada deste mundo: se agir assim, não cometerão pecado algum.

ADÃO — Dou-lhe graças pela sua bondade, ó Senhor, que me criou e me concedeu uma tal felicidade, pondo sob meu domínio o bem e o mal. Porei minha vontade em servi-lo. Você é o meu Senhor, eu sou sua criatura. O Senhor me formou e sou sua obra. Minha vontade nunca será tão rebelde quanto o meu cuidado em servi-lo.

A FIGURA — (Indicando o Paraíso) Adão!

ADÃO — Senhor!

A FIGURA — Eu lhe direi minha intenção. Veja este jardim.

ADÃO — Qual é o seu nome?

A FIGURA — O Paraíso.

ADÃO — É muito bonito.

A FIGURA — Eu mesmo o plantei e desenhei. Aquêlê que o habitar será meu amigo. Entrego-lhe este jardim para que o habite e o guarde. (Faz Adão e Eva entrar no Paraíso, dizendo: Entrem. (1))

ADÃO — Podemos morar aqui?

A FIGURA — Vivam para sempre aí.

(1) O autor modificou os dados do Gênesis, seguindo o qual Eva foi criada no Paraíso.

Não têm nada que temer. Ai já mais morrerão ou ficarão doentes.  
O CÔRO canta o responso:

### Tulit ergo Dominus.

A FIGURA — (estende a mão em direção ao Paraíso): Eu lhe direi a natureza dêste jardim: tôdas as delícias poderão aí ser encontradas. Não existe no mundo bem algum desejado pela criatura que não possa aí ser encontrado por alguém com abundância. A mulher não sofrerá nenhum mal da parte do homem; o homem não terá nem vergonha nem medo de sua mulher. para pocriar o homem não pecará; para dar a luz, a mulher não sentirá a dôr. Você viverá eternamente; como o clima é bom, jamais você mudará de idade. Você não terá medo da morte, ela não poderá atingí-lo. Não saia daqui: aqui você fará sua morada.  
O Côro canta o responso:

### Dixit Dominus ad Adam.

(Em seguida A FIGURA mostra a Adão as árvores do Paraíso, dizendo): Pode comer de todos os frutos à vontade. (Mostra-lhe a árvore proibida e seu fruto): Mas aquela ali, proibo-o de se utilizar dela. Se você a comer, morrerá imediatamente; perderá meu amor, transformará sua sorte em infelicidade.

ADÃO — Guardarei todos seus mandamentos; nem eu nem Eva falharemos em nada. Por um só fruto se perde uma tal habitação! É justo que seja lançado lá fora ao vento se por uma maçã eu abandonar o seu amor: deverá ser julgado conforme a lei dos traidores aquêlle que é perjuro e traír seu senhor.  
A FIGURA se retira para a Igreja. Adão e Eva passeiam pelo Paraíso divertindo-se honestamente.

### 2.<sup>a</sup> CENA

Enquanto isto os demônios se espalham pela praça com gestos bem característicos. Um de cada vez se aproxima do Paraíso, mostrando a Eva o fru-

to proibido como se estivesse seduzindo-a a comê-lo. Finalmente o diabo se volta para Adão.

O DIABO — O que você está fazendo, Adão?

ADÃO — Vivo aqui em grande alegria.

O DIABO — Você é feliz?

ADÃO — Não sinto nada que me aborreça.

O DIABO — Fode-se ser mais feliz.

ADÃO — Não posso imaginar de que maneira.

O DIABO — Eu sei como.

ADÃO — Que me importa?

O DIABO — E por que não?

ADÃO — De nada me serviria.

O DIABO — De muito lhe serviria.

ADÃO — Não sei por que?

O DIABO — Não lhe direi imeditadamente.

ADÃO — Diga-me agora.

O DIABO — Não, até que você se canse de tanto me pedir.

ADÃO — Não tenho necessidade em sabê-lo.

O DIABO — Nenhum bem vai tirar em não saber: você não sabe gozar do bem que possui.

ADÃO — Como?

O DIABO — Você quer sabê-lo? Dir-lhe-ei em particular.

ADÃO — Está bem.

O DIABO — Escuta-me, Adão, preste bem atenção. Tirará grande proveito do que vou lhe contar.

ADÃO — Bem que o quero.

O DIABO — Você acredita em mim?

ADÃO — Acredito.

O DIABO — Em tudo que disser?

ADÃO — Com exceção de uma só coisa.

O DIABO — Que coisa?

ADÃO — Eu lhe direi: não ofenderei meu criador.

O DIABO — Tem tanto medo dêle assim?

ADÃO — Na verdade, amo-o e também o temo.

O DIABO — Isto não é sabedoria: o que pode êle lhe fazer?

ADÃO — Tanto o bem como o mal.

O DIABO — Deve estar maluco em pensar que algum mal pode lhe acontecer. Você não está na glória? Não pode morrer.

ADÃO — Deus me disse que morreria se transgredisse seu mandamento.

O DIABO — Que grande transgressão é esta? Quero sabê-lo sem demora.

ADÃO — Eu lhe direi com tôda sinceridade. Êle me deu uma ordem: posso comer tôdas as frutas do Paraíso, disse-me êle, menos uma; esta me foi proibida, esta não tocarei com minhas mãos.

O DIABO — E qual é esta?

ADÃO — (mostrando-lhe com a mão o fruto proibido): Vê ali? É aquela que êle me proibiu terminantemente.

O DIABO — Sabe por quê?

ADÃO — Eu? Certamente que não.

O DIABO — Eu lhe direi a razão. As outras frutas não lhe interessam, (mostrando com a mão a fruta proibida) mas aquela que está pendurada lá em cima, é outro caso: aquela é a fruta da sabedoria que faz conhecer tôda a verdade. Se a comer, você fará um grande bem.

ADÃO — Eu? E qual êste bem?

O DIABO — Você verá. Seus olhos serão imediatamente abertos, tudo que deve ser, lhe será revelado, você poderá fazer tudo o que quiser. Você fará um grande bem em comê-lo. Não temerá mais o seu Deus em nada, mas em tudo você será seu igual. Eis porque êle pensou em lhe proibir. Acredita em mim? Prove a fruta.

ADÃO — Não o farei.

O DIABO — Você está brincando. Não o fará?

ADÃO — Não.

O DIABO — Está bem! Você é um idiota. Ainda há de lembrar das minhas palavras.

(O diabo se retira e vai encontrar os outros demônios. Depois de ter passado pela praça por algum tempo, êle volta, alegre, a tentar Adão).

O DIABO — Adão, que faz você? Já mudou de idéia? Continua com os mesmos pensamentos loucos? Acho que o ouvi dizer outro dia que Deus o fêz seu prebendeiro(1) e

(1) Aquêlle que recebe o alimento de outro.

que ele o pôs aqui para comer esta fruta. Você tem por um acaso algum outro prazer?

ADÃO — Lógico, nada me falta.

O DIABO — Não pretende subir mais alto na vida? Acha que é uma grande coisa Deus fazê-lo seu jardineiro? Deus o fez guarda do seu jardim: você não procurará jamais uma outra ocupação? Será que ele o criou somente para você encher a barriga? Não querará ele elevá-lo a uma honraria mais alta? Escute, Adão, veja se me compreende. Pode confiar nos meus conselhos: você poderá ficar sem senhor e será igual ao seu criador. Dir-lhe-ei tudo numa só palavra: se você comer a maçã, (estende a mão em direção ao Paraíso), você reinará em majestade, pode dividir o poder com Deus.

ADÃO — Saia daqui!

O DIABO — O que está dizendo, Adão?

ADÃO — Saia daqui: Você é Satã, dá maus conselhos.

O DIABO — Eu, mas como?

ADÃO — Quer que eu caia no tormento, quer que me desentenda com meu senhor, privar-me de alegria, lançar-me na dor. Não acreditarei em você. Saia daqui. Não ouse aparecer mais diante de mim. Você é traidor e sem fé!

(Triste e com a cabeça abaixada, o diabo se afasta de Adão e vai às portas do inferno, onde ele se distrai com os outros demônios. Em seguida circula no meio do povo. Finalmente ele se aproxima do Paraíso, do lado de Eva, com um ar alegre e meigo).

### 3.<sup>a</sup> CENA

O DIABO — Eva, vim aqui para falar com você.

EVA — Diga-me, Satã, de que se trata?

O DIABO — Procuro seu proveito, sua honra.

EVA — Deus não-lhe concede!

O DIABO — Não tenha medo. Há muito tempo que conheço todos os segredos do Paraíso: dir-lhe-ei uma parte.

EVA — Comece então, escuto-o.

O DIABO — Você me ouvirá?

EVA — Com certeza, não o repreenderei em nada.

O DIABO — Guardará segredo?

EVA — Dou-lhe minha palavra.

O DIABO — E se fôr revelado?

EVA — Não será por mim.

O DIABO — Confiarei então em você, sem outra garantia.

EVA — Pode acreditar na minha palavra.

O DIABO — Você é de boa escola. Es-tive com Adão, mas ele não compreende.

EVA — Ele é um pouco duro.

O DIABO — Ele amolecerá. É mais duro que o inferno.

EVA — É muito franco.

O DIABO — Não, é muito servil. Se ele não quer tomar conta dêle próprio, pelo menos que ele tome conta de você. Você é frágil e meiga e mais fresca do que uma rosa; é mais branca do que o cristal, do que a neve que cai sobre o gelo no vale. O criador fez um casal muito mal combinado: você é por demais meiga e ele duro demais. Entretanto, você é a mais sábia, pois submete seu coração à razão. Além disso, conversei com você é um prazer.

EVA — Pode ter confiança.

O DIABO — Ninguém deve saber.

EVA — Quem tem necessidade de o saber?

O DIABO — Nem mesmo Adão.

EVA — Não, dou-lhe minha palavra.

O DIABO — Vou me explicar então, ouça-me. Só temos nós dois neste caminho e Adão está lá em baixo, mas ele não pode nos escutar.

EVA — Fale alto, ele não saberá de nada.

O DIABO — Chamo-lhe a atenção de uma armadilha na qual você está envolvida neste jardim. O fruto que Deus lhes deu não é bom, mas aquele que lhes foi proibido tem uma grande virtude: nele está a graça da vida, do poder e do domínio, de todo o conhecimento, tanto do bem como do mal.

EVA — Que gosto tem?

O DIABO — Celestial. Seu belo corpo, seu rosto bem que merecem ser a rainha do mundo, do céu e do inferno, de conhecer tudo o que existe, de ser senhora de tudo.

EVA — O fruto é mesmo como diz?

O DIABO — Sem dúvida.

EVA — (Depois de ter contemplado por muito tempo o fruto) — Só em contemplá-lo já me faz bem.

O DIABO — Que será então depois que o comer?

EVA — Como é que vou saber?

O DIABO — Não acredita em mim? Tome-o em primeiro lugar e ofereça-o a Adão. Vocês possuirão imediatamente a coroa dos céus, serão semelhantes ao Criador, ele não poderá esconder-lhes seus desígnios. Logo que tiverem comido do fruto, seu coração se transformará. Serão sem dúvida iguais a Deus em bondade e em poder. Prove só este fruto.

EVA — Bem que tenho vontade.

O DIABO — Não creia em Adão.

EVA — Mais tarde provarei.

O DIABO — Quando?

EVA — Espere até que Adão esteja dormindo.

O DIABO — Coma-o, não tenha medo; retardar seria infantil.

(O diabo se afasta de Eva e volta ao inferno. Adão se aproxima dela, descontente por tê-la visto conversar com o Diabo).

### 4.<sup>a</sup> CENA

ADÃO — Diga-me, mulher, o que perguntava este maldito Satã? O que queria ele com você?

EVA — Ele me falava de nossa honra.

ADÃO — Não acredite neste traidor... Sim, ele é um traidor.

EVA — Eu sei.

ADÃO — Você? Como sabe?

EVA — Eu o sei, digo-lhe. Mas que importa que fale com ele?

ADÃO — Ele a fará mudar de opinião.

EVA — Não, pois não acreditarei em nada antes de experimentá-lo.

ADÃO — Não o deixe mais se aproximar de você, pois ele é de má-fé. Ele já quis trair o seu senhor e se elevar acima dêle. Não quero que um tal miserável, que se comportou desta maneira, tenha acolhida junto a você.

(Uma serpente, muito bem caracterizada, sobe o tronco da árvore proibida. Eva aproxima dela os ouvidos como para escutar seu conselho. Em seguida colhe a maçã, oferece-a a Adão. Mas ele não a aceita ainda).

EVA — Coma, Adão, você não sabe de que se trata. Aproveitemos este bem que nos é oferecido.

ADÃO — Será que é tão bom assim?

EVA — Você saberá... Não pode sabê-lo antes de prová-lo.

ADÃO — Isto me faz medo.

EVA — Então deixe!

ADÃO — Não comerei.

EVA — Você é um idiota em hesitar.

ADÃO — Então está bem! Vou comê-lo.

EVA — Coma sim: assim você conhecerá o bem e o mal. Provarei primeiro.

ADÃO — Eu em seguida.

EVA — Não tem perigo. (Ela come um pedaço da maçã. A Adão) — Já provei. Deus! Que sabor! Já mais senti algo tão doce. Esta maçã tem um gosto!...

ADÃO — De quê?

EVA — Jamais se conheceu gosto igual. Agora tudo me parece tão claro que sinto-me semelhante a Deus em seu poder. Tudo que foi, tudo que deve ser, conheço-o totalmente, sinto-me dona de tudo. Coma, Adão, não demore mais; tome esta maçã, é para sua felicidade.

ADÃO — (Tomando a maçã das mãos de Eva) — Acredito em você: você é a minha metade.

EVA — Coma, você não tem nada a temer.

(Adão come uma parte da maçã; imediatamente reconhece seu pecado e se abaixa, de maneira a não ser mais visto pelo público, despe suas roupas festivas, veste umas pobres roupas feitas de folhas de figueira; depois, parecendo estar na mais profunda dor, começa a se lamentar):

ADÃO — Ai de mim, pecador, o que fiz? Agora estou morto sem salvação; sem nenhuma solução, estou morto, tanto que decai da minha condição! Meu destino se modificou tristemente: era bem-aventu-

rado antes, agora é, bem dura a minha vida. Abandonei meu Criador pelos conselhos de uma mulher maldosa. Ai de mim, pecador, que devo fazer? Como esperarei meu Criador que abandonei por causa da minha loucura? Jamais fiz uma troca tão desastrosa. Agora sei o que é o pecado. Ah morte, por que ainda permite que eu viva? Por que o mundo não se vê livre de mim? Por que é necessário que eu seja apontado como culpado pelo mundo? Foi preciso que tocasse às profundezas do inferno. Minha morada será o inferno até que venha alguém me salvar. No inferno será minha vida. Ali, de onde me virá o auxílio, ali, de onde me virá a salvação? Quem me livrará de tamanha dor? Por que agi mal diante do meu senhor? Estou perdido para sempre. Agi tão mal diante do meu senhor que não posso me defender diante dele, pois ele está com a razão e eu no erro. Deus! Como é impossível defender a minha causa. (1) Quem, desta maneira, se lembrará de mim? Sou culpado diante do rei da glória, diante do rei do céu, sou tão culpado que não posso apresentar nenhuma desculpa. Não tenho nenhum amigo nem vizinho que possam me ajudar. A quem pedirei auxílio quando minha própria mulher me traiu, ela que Deus me deu como minha metade? Ela me deu um mau conselho. Ah, Eva! (Olha para Eva, dizendo): Ah, mulher louca! Para minha desgraça, você nasceu de mim! Deveria ter sido queimado este lado que me colocou em tão má situação! Deveria ter sido consumido pelo fogo o lado que me lançou em tão grande sofrimento. Quando Deus retirou de mim este lado,

(1) Apesar de seu desespero, Adão considera a sua infelicidade como um jurista. Nossa literatura da Idade Média dá em geral uma forma jurídica aos problemas morais. Neste monólogo, apesar de exprimir a esperança na Redenção, Adão não implora jamais a piedade de Deus.

por que ele não o queimou, por que não me matou? O lado traiu todo o corpo, tornou-se louco e o colocou nesta situação horrível. Não sei o que fazer nem o que dizer. Se não me vier auxílio do céu, não poderei sair deste sofrimento: tal é o mal que me atormenta. Ah, Eva! Que má hora foi aquela em que você se tornou minha esposa! Que grande maldição caiu sobre mim. Eis que agora estou perdido em virtude do seu conselho, pelo seu conselho fui lançado no mal, caí de bem alto. Nenhum homem vivo poderá me retirar de onde estou, se Deus em sua majestade não intervir. Ai, o que estou dizendo? Por que o invoquei? Ele me ajudará? Atrai sua cólera sobre mim. Ninguém me trará auxílio, a não ser o filho que nascerá de Maria. Não sei o que decidirá de nós, pois não guardamos a fé em Deus. Agora seja o que for do agrado de Deus! Só me resta morrer!

## 5.<sup>a</sup> CENA

(O côro entoia o verso "Dum deambularet". Depois do canto, aparece a Figura trazendo uma estola(2).

Ele penetra no Paraíso olhando em redor, como se estivesse à procura de Adão. Mas Adão e Eva se escondem em um canto do Paraíso, indicando assim que conhecem sua miséria).

A FIGURA — Adão, onde está você?

(Ambos se levantam, em pé dian-

(2) Ornamento sacerdotal consistindo em um pedaço de fazenda com 3 cruzeiros e que desce do pescoço aos pés. No início do Jogo, Deus estava vestido com uma dalmática, túnica longa de mangas largas, que a princípio era usada pelos diáconos, depois pelos padres e bispos. Esta mudança de roupa representa uma mudança de papel: "A estola é símbolo de jurisdição. Deus não vem mais como no início, como criador. Ele virá desta vez como juiz". (H. Chanard "Le Mystère de Adam" pág. 71).



te da Figura, entretanto não mais erectos, mas um pouco curvados sob o peso do seu pecado e muito aflitos).

ADÃO — Estou aqui, majestade. Escondi-me por causa de sua cólera e me agachei porque estou nu.

A FIGURA — O que fez você? Por que você se afastou do bom caminho? Quem foi que o despojou do estado de dem-aventurança? O que fez você? Por que tem vergonha?

ADÃO — Como poderei lhe dar contas do que fiz?

A FIGURA — Outro dia você não se envergonhava de nada. Agora o vejo triste e sombrio. Aquêlê que se conserva neste estado deve estar com a consciênciã suja.

ADÃO — Tenho tanta vergonha, Senhor, que me escondo.

A FIGURA — E por que?

ADÃO — A vergonha é tão grande que não ousa olhar em seus olhos.

A FIGURA — Por que você transgrediu minha proibição? Ganhou alguma coisa com isto? Você é o meu servo e eu sou o seu senhor.

ADÃO — Não posso lhe dizer o contrário.

A FIGURA — Formei-o à minha semelhança: por que transgrediu meu mandamento? Modelei-o exatamente à minha imagem: como recompensa você me fez êste ultraje! Você não observou minha proibição, transgrediu-a deliberadamente. Comeu o fruto que havia sido proibido por mim. Pensou tornar-se meu igual.

ADÃO — (Estendendo a mão para a Figura, em seguida para Eva) — A mulher que o senhor me deu, foi ela quem primeiro cometeu esta desobediência. Ela me deu o fruto e o comi. Agora reconheço que foi a minha perdição. Fiz mal em comê-lo: agi mal por culpa de minha mulher.

A FIGURA — Você acreditou mais em sua mulher do que em mim, comeu o fruto sem a minha permissão. Eis agora o pagamento: maldita será a terra onde você quiser semear o trigo, ela recusará seu fruto. Ela será maldita sob sua mão,

em vão você a cultivará. Seu fruto se degenerava, a terra lhe dará espinhos e cardos. Maldita sob esta sentença, sua semente ficará alterada. Seu pão será comido com grande trabalho e esforço. Com grandes penas e sob suor você viverá seus dias e noites. (Dirigindo-se a Eva com um ar ameaçador): E você, Eva, mulher má, observou bem pouco meus mandamentos.

EVA — A maldita serpente me enganou.

A FIGURA — Por causa dela você pensou em tornar-se igual a mim? E agora, você sabe desvendar o futuro? Antigamente vocês possuíam o domínio sobre todo ser vivo: como foi perdê-lo tão depressa? Agora eis que você está triste e confusa. Ganhou ou perdeu com isto? Recompensarei seu trabalho, pagarei conforme o serviço. A infelicidade virá sobre vocês de todos os lados. Dará à luz na dor e seus filhos viverão no sofrimento. Eles nascerão na dor e acabarão seus dias com grande angústia. Eis o sofrimento, eis a ruína na qual você e toda sua linhagem se lançaram. Todos os que nascerem de você hão de chorar seu pecado.

EVA — Agi mal: foi uma loucura. Por uma maçã eu e minha descendência sofreremos um mal tão grande. Pequeno proveito me valeu um grande castigo. Se fiz mal foi porque a serpente me enganou. Ela é esperta no mal, não se parece com a ovelha. Escolhê-la como guia é tomar maus conselhos. Comi a maçã, agora sei que cometi uma loucura: você o havia proibido. Por isso cometi uma rebeldia. Fiz mal em prová-la. Eis-me odiada. Por um pedaço de fruto, eis que perco a vida.

A FIGURA — (Ameaçando a serpente) — E você, serpente, seja maldita! Retomarei meus direitos sobre você. Você se arrastará sobre o ventre enquanto viver. O pó será sua comida, na floresta, na planície, na charneca. A mulher terá sempre ódio de você, será sempre uma vizinha perigosa. Você pro-

curará sempre picá-la no calcanhar, ela arrancará seu pistilo, ferirá violentamente sua cabeça com um malho, o que lhe causará grande sofrimento. Vingá-lo será para ela uma preocupação constante. Você fez mal em maquiná-lo esta traição; ela lhe fará abaixar a cabeça. Um dia sairá dela um rebento que confundirá todos seus artificios. (Em seguida a Figura a expulsa do Paraíso, dizendo): Agora saia do Paraíso: você trocou uma moradia maravilhosa por uma bem inferior. Você se estabelecerá sobre a terra, não terá mais direito ao Paraíso, não poderá reivindicá-la mais nada aqui. Você sairá sem poder recorrer a nada. Não tem mais direito algum aqui. Instale-se em outra parte. Saindo daqui, você abandona a felicidade: não lhe faltarão fome e fadiga, não lhe faltarão dores e penas, todos os dias da semana. Sua vida sobre a terra será um horror e no final você morrerá. Depois de experimentar a morte, você irá para o inferno. Os corpos terão a terra por exílio, as almas estarão em perigo no inferno. Satã terá vocês sob sua jurisdição. Ele não é pessoa em quem se possa confiar, de quem possa vir alguma salvação, se eu não tiver piedade de você(1).

(O côro canta o versículo "In sudore vultus tui". Em seguida vem um anjo, vestido de branco, segurando na mão uma espada flamejante. A Figura o coloca à porta do Paraíso dizendo): Guarde bem o Paraíso. Que esta geração não possa mais aí ter acesso, que não tenha mais poder nem permissão de tocar o fruto da vida. Com esta espada flamejante, barre-lhe o caminho.

(Fora do Paraíso, Adão e Eva, tristes e confusos, se conservam acorados e encurvados. A Figura os indica o caminho com a mão, enquanto seu rosto está voltado para o Paraíso e o côro enlôa o versículo "Ecce Adam quasi unus".

(1) Alusão direta à Redenção.

Depois do canto a Figura volta para a igreja).

## 6.<sup>a</sup> CENA

(Adão com uma enxada e Eva com um ancinho começam a cultivar a terra e a semear trigo. Em seguida vão se sentar um pouco afastados, fatigados por este trabalho e olham várias vezes em direção ao Paraíso, chorando e batendo no peito. Enquanto isto, o Diabo coloca na plantação espinhos e cardos, depois se retira. Adão e Eva voltam. Quando avistam os espinhos e os cardos, presos de uma dor violenta, batem no peito e nas coxas com gestos de aflição e Adão começa sua lamentação):

ADÃO — Ai de mim, miserável! Para minha desgraça vi o dia em que meus pecados caíram sobre mim, porque abandonei o senhor que devia ter adorado. Quem apareceria para me socorrer? (Ele olha o Paraíso e com as duas mãos estendidas em sua direção, a cabeça piedosamente inclinada, continua): Ó Paraíso, moradia tão maravilhosa, pomar glorioso, como é belo contemplá-lo! Em verdade fui exulso e por causa do meu pecado. Ferdi todas as esperanças em recuperá-lo. Já habitei dentro de seus muros e não soube aproveitar. Acreditei na palavra que em breve me fêz partir. Agora me arrependo, tenho motivos para sofrer, mas é tarde demais e meus suspiros não me adiantam nada. Onde estava meu bom-senso? Onde estava meu juízo quando abandonei o Rei da Glória por Satã? De nada me serve agora me atormentar como o faço. Meu pecado será escrito na história. (Ele estende a mão para Eva que está um pouco acima e afastada e sacode a cabeça com grande indignação): Ah maldita mulher! Cheia de traição! Você me lançou bem depressa na perdição quando me fêz perder o bom-senso e a razão. Arrependo-me, mas não posso obter perdão! Desgraçada Eva, como você atendeu tão depressa ao mal ao seguir

os conselhos do dragão! Por sua culpa estou morto... sim, perdi a vida. Seu pecado será escrito no livro. Vê os sinais de uma grande transformação? A terra também sofre a nossa maldição. Semeamos trigo e eis que nos nascem cardos. Veja o começo do nosso castigo: é uma grande dor para nós, mas um mal maior nos espera. Seremos levados para o inferno: lá saiba não nos faltará nem pena nem tormento. Pobre Eva, que lhe parece? Eis sua conquista, o que lhe foi dado por dote! Jamais você saberá transmitir o bem ao homem, mas será sempre inimiga da razão. Todos os que saírem de nossa linhagem sofrerão as conseqüências do seu crime. Você pecou, será julgada por todos: Aquêle que a reabilitará ainda se fará esperar por muito tempo.

EVA — Adão, meu senhor, você tem me censurado bastante, você tem me lembrado e condenado minha vilania. Se fiz mal, sofro a punição: sou culpada, serei julgada por Deus. Errei gravemente diante de Deus e diante de você. Meu crime será lembrado por muito tempo. Minha falta é grande, detesto o meu pecado. Sou infeliz, destituída de todo o bem. Não tenho nenhum argumento para apresentar a Deus para me defender do meu pecado. Perdoe-me, pois nada posso fazer. Se pudesse, faria uma oferenda. Ah, pecadora! Ah, infeliz! Ah, miserável! Como o meu crime me faz temer a Deus. Morte, leve-me, não me deixe viver! Estou em perigo, não posso mais me salvar. A serpente feroz o dragão maldito me fêz comer a maçã da desgraça. Dei-a a você, pensando fazer o bem, mas conduzi-o ao pecado do qual não posso retirá-lo. Por que desobedecei ao Criador? Por que não guardei Senhor, seus mandamentos? Você errou, Adão, mas eu é que fui a origem de todo nosso mal, cuja cura ainda está bem longe. Meu crime, minha funesta aventura custará bem caro aos nossos filhos. O fruto era doce, o castigo duro,

Nós o comemos para nossa desgraça, o castigo será conservado. Entretanto minha esperança está em Deus; Ele acabará perdoadando esta falta. Deus me restituirá sua graça e sua presença, tirar-nos-á do inferno pelo seu poder.

(Entra o Diabo, acompanhado de três ou quatro demônios, carregando nas mãos correntes de ferro que passam ao pescoço de Adão e de Eva. Uns o empurram, outros os puxam para o inferno. Outros aparecem dançando diante deles como para manifestar a alegria em virtude de sua perdição. Alguns, vendo-os se aproximar, apontam para eles, agarram-nos e jogam-nos no inferno. Uma grande fumaça se eleva. Ouvem-se gritos de alegria e um barulho de caldeiras e çacarolas se entrecrocando. Depois de alguns instantes os diabos saem e correm em todas as direções na praça, com exceção de alguns que continuam no inferno).

## 7.<sup>a</sup> CENA

(Entram Cain e Abel. Cain está vestido de vermelho, Abel de branco. Eles cultivam a terra que foi preparada em seguida Abel, descansando um instante, dirige-se a seu irmão com uma voz doce e amável).

ABEL — Cain, somos dois irmãos, filhos do primeiro homem, Adão. Eva é o nome de nossa mãe. No serviço de Deus, não sejamos maus. Sejamos sempre submissos ao Criador, sirvamo-lo para conquistarmos seu amor que nossos pais perderam por causa de sua loucura. Amemo-nos com uma amizade forte, sirvamos a Deus tão bem que possamos dar-lhe prazer. Ofereçamos-lhe o que lhe é devido, sem reservas. Se quisermos obedecer-lhe com o coração puro, nossas almas não temerão mais a morte. Paguemos-lhe o dízimo (1) e todos seus direitos, premis-

(1) A palavra é ao mesmo tempo bíblica e feudal: trata-se da décima parte da colheita ou do rebanho, oferecido a Deus ou dada aos levitas ou judeus, e na Idade Média dada à Igreja ou ao senhor.

sas, oferendas, dons, sacrifícios. Se cedermos à tentação de faltar a esta obrigação, nos perderemos irremediavelmente. Guardemos entre nós um grande afeição, sem inveja, sem usurpação. Por que haveríamos de brigar? Toda a terra nos foi confiada.

CAIN (olhando Abel zombeteiramente) — Querido irmão Abel, você sabe fazer lindos sermões, exercitar sua inteligência e expor seu pensamento. Quem fôr atrás de seus conselhos, ficará quase sem nada em poucos dias. Não gosto de pagar o dizimo. Com o que é seu, faça suas liberalidades; usarei o que fôr meu como bem entender. Você não se perderá por causa do meu pecado. A natureza nos ensina a nos amar: que entre nós dois não haja dissimulação. Aquêlê que primeiro declarou a guerra entre nós, fêz porque o quis, não tem nada que se queixar.

ABEL (com uma voz mais doce ainda) — Cain, querido irmão, escute-me.

CAIN — De bom grado, de que se trata?

ABEL — Do seu bem.

CAIN — Tanto, melhor.

ABEL — Não se rebelo jamais contra Deus, não seja orgulhoso diante dêle, creia-me.

CAIN — Bem que o quero.

ABEL — Siga meu conselho, levemos ao Senhor nosso Deus uma oferta que lhe dê prazer. Com o apaziguamento, jamais o pecado nos dominará, jamais a tristeza se abaterá sobre nós. É bom procurar seu amor. Vamos oferecer-lhe sobre seu altar um dom que êle saiba apreciar. Pecamos-lhe que nos dê seu amor e de nos defender dia e noite.

CAIN (como se o conselho de Abel lhe agradasse) — Querido irmão Abel, você falou muito bem, seu sermão é do melhor estilo e atendê-lo-ei. Façamos-lhe uma oferta, você tem razão. O que vai oferecer-lhe?

ABEL — Um cordeiro, o melhor e o mais bonito que puder encontrar em casa, eis o que vou oferecer-lhe, e não outra coisa, e acrescentarei incenso. Já que participei-lhe minha

intenção, diga-me, o que vai oferecer-lhe?

CAIN — Meu trigo, tal como Deus me concedeu.

ABEL — Do melhor.

CAIN — Não falando a verdade, dêste farei pão esta noite.

ABEL — Esta oferta é inaceitável.

CAIN — O que está dizendo? Você está brincando.

ABEL — Você é rico e possui um enorme rebanho.

CAIN — Isto é verdade.

ABEL — Por que não conta cabeça por cabeça e dá o dizimo? É ao próprio Deus que você o oferecerá. Se o fizer com o coração puro, receberá uma boa recompensa. Vai fazê-lo?

CAIN — Jamais em minha vida, querido irmão Abel! Que loucura! De dez só me restarão nove. Este conselho não me serve. Vamos! Cada um oferecerá aquilo que quiser.

ABEL — Está bem.

(Eles se dirigem a duas grandes pedras que foram preparadas para êste fim e bastantes afastadas uma da outra, para que Deus, ao aparecer, tenha a pedra de Abel à sua direita e a de Cain à sua esquerda. Abel oferece o cordeiro e o incenso, cuja fumaça sobe até o céu. Cain oferece um feixe de trigo. Aparece então a Figura, bendiz os presentes de Abel e rejeita os de Cain. Depois da oblação, Cain lança a Abel um olhar sombrio, em seguida cada um segue seu caminho).

CAIN — (dirigindo-se a Abel procurando conduzi-lo para fora, a fim de matá-lo) — Vamos sair.

ABEL — Para quê?

CAIN — Para relaxar nossos corpos e contemplar nosso trabalho, ver se nosso trigo cresceu, se es'á em flôr. Logo estaremos de volta e nos sentiremos mais dispostos.

ABEL — Irei com você aonde quiser.

CAIN — Venha então. Far-lhe-á bem.

ABEL — Você é meu irmão mais velho, faça sua vontade.

CAIN — Vá na minha frente. Seguirei seus passos tranquilamente.

(Eles se dirigem a um lugar afastado e quase escondido onde Cain se lança

sobre Abel, furiosamente, para matá-lo).

CAIN — Abel, você está morto.

ABEL — Eu, e por quê?

CAIN — Quero vingar-me de você.

ABEL — Qual foi o crime que cometi?

CAIN — Sim! Você é um traidor, está provado.

ABEL — Claro que não.

CAIN — Você o nega!

ABEL — Jamais ameí a traição.

CAIN — Mas você a cometeu.

ABEL — Eu, e como?

CAIN — Você o saberá em breve.

ABEL — Não compreendo.

CAIN — Farei você compreender.

ABEL — Jamais, em verdade, você poderá prová-lo.

CAIN — A prova não está longe.

ABEL — Deus me ajudará.

CAIN — Vou matá-lo.

ABEL — Deus o saberá.

CAIN — (ameaçando-o com mão levantada) — Eis quem dará a prova.

ABEL — Em Deus está toda a minha confiança.

CAIN — Contra mim êle lhe será pouco útil.

ABEL — Êle pode confundir-lo.

CAIN — Não poderá evitar sua morte.

ABEL — Coloque-me em tudo sob sua decisão.

CAIN — Quer saber por que vou matá-lo?

ABEL — Diga-me.

CAIN — Eu lhe direi: você se faz íntimo demais de Deus, por sua causa êle recusou-me tudo, você é culpado por ter êle recusado a minha oferta. Pensa que não o farei pagar por isso? Dar-lhe-ei o que merece. Você ficará estendido aí sobre a terra, morto.

ABEL — Se me matar, você cometerá um grande erro e Deus vingará minha morte. Não fiz nenhum mal, Deus o sabe; não o indispus consigo. Ao contrário, disse-lhe o que devia fazer para ser digno de sua paz. Preste-lhe as homenagens que lhe são devidas: dizimo, premissas, oblações: assim você conquistará o seu amor. Se não o fizer, conhecerá sua cólera. Deus é verdadeiro: cuida bem de seus servos, não os deixará perecer.

CAIN — Você fala demais, vai morrer agora mesmo.

ABEL — Irmão, o que está dizendo? Você me ameaça? Vim aqui para fora sob sua palavra.

CAIN — Não terá mais necessidade de confiança. Vou matá-lo, asseguro-lhe.

ABEL — Peço a Deus que tenha misericórdia de mim.

(Abel se ajoelha em direção ao Oriente: o ator terá sob as vestes uma arma oculta que ferirá Abel. Abel cairá por terra, morto.)

O côro canta o versículo: "Ubi est Abel, frater tuus?")

### 8.<sup>a</sup> CENA

(Enquanto isto a Figura sai da igreja em direção a Cain, e, depois do canto do côro, dirige-lhe a palavra corêlricamente).

A FIGURA — Cain, onde está seu irmão Abel? Você agora resolveu se rebelar? Entrou em choque comigo, agora quero que me mostre o seu irmão vivo.

CAIN — Como posso saber, Senhor, para onde ele foi, se está em casa ou se foi ver os campos de trigo? Por que tenho que ser eu quem deva encontrá-lo? Nunca fui seu vigia.

A FIGURA — O que fez você? Onde o colocou? Bem que sei, você o matou. Seu sangue gritou aos céus, sua alma já se reuniu a mim. Você se rebelou contra o seu Senhor, toda sua vida será maldita, a maldição não o deixará nunca. Tal o crime, tal o castigo. Não quero que você seja morto, mas que passe a vida no sofrimento. Se alguém matar Cain, Cain será vingado sete vezes. Você matou seu irmão que pôs toda sua confiança em mim: terrível será sua penitência.

(Em seguida a Figura se dirige à Igreja. Os diabos vêm e conduzem Cain ao inferno, batendo-lhe nas costas. Eles conduzem também Abel, mas este com delicadeza.)

Os profetas se conservarão escondi-

dos, prontos para aparecer, um de cada vez. Cada profeta se adiantará majestosamente ao ser chamado e recitará sua profecia com voz clara e distinta. Cada vez que um acaba de falar, é conduzido ao inferno por um diabo).

### A PROFECIA DE ISAÍAS

(1) Post hunc veniet Ysaías ferens librum in manu, magno indutus pallio; et dicat propheciam suam:

Egredietur virga de radice Jessé, et flos de radice ejus ascendet et requiescet super eum spiritus Domini.

ISAÍAS — Agora dir-lhes-ei maravilhas:

Jessé fará sair de sua raiz  
Uma vara que se transformará em flôr,  
Que é digna de grande louvor.

O Espírito Santo a tomará sob seus cuidados

Sôbre esta flôr Ele repousará.  
Tunc exurgit quidam de sinagoga, disputans cum Ysaia, et dicet ei: (2)

JUDEUS — Ora, responda-me, senhor

Isaías  
Será fábula ou profecia,  
Isto que você diz?

Onde o ouviu? Onde está escrito?

Você dormiu e o sonhou?  
Tem certeza ou graceja?

ISAÍAS — Não é fábula, é tudo verdade.

JUDEUS — Então mostra-nos.

ISAÍAS — O que disse foi profecia.

JUDEUS — Em que livro está escrito?

ISAÍAS — No livro da vida.

Não o sonhei, mas o vi.

JUDEUS — Você, como assim?

ISAÍAS — Pela virtude de Deus.

JUDEUS — Você me parece um velho duvidoso.

Tem a visão perturbada, prematuramente,

(1) Depois dêle (Jeremias) virá Isaías com um livro nas mãos e coberto por um grande manto e diz sua profecia:  
Um ramo sairá da raiz de Jessé, uma flôr nascerá de sua raiz e o espírito do Senhor repousará sôbre ela.

Depois de ter pronunciado em latim este texto bíblico, Isaías o comenta em vernáculo.

Parece mais um adivinho, sabe olhar no espelho?

Ora, olhe esta mão.

Tunc osiendet ei manum sua. (1)

Veja se estou são ou doente.

ISAÍAS — Você tem o mal da rebeldia, que não será curado enquanto viver.

JUDEUS — Estou doente?

ISAÍAS — Sim, de êrro.

JUDEUS — Quando ficarei curado?

ISAÍAS — Nunca em dia nenhum.

JUDEUS — Ora, começam suas adivinhações.

ISAÍAS — O que digo não é mentira.

JUDEUS — Ora, diga-nos de nôvo sua visão,

Se de vara ou de bastão

Nascerá uma flor;

Respeitá-lo-emos como a um mestre,  
E esta geração

Escutará sua lição.

ISAÍAS — Ora, escutem a grande maravilha,

Tão grande que ouvido algum escutou;

Nunca foi ouvida maravilha tão grande,

Desde que começou o mundo onde vivemos.

Ecce virgo concipiet in utero, et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel. (2)

Ele está próximo, não está longe. Não tardará, pois está entre nós.

Aquêle que uma virgem conceberá.

E, virgem, dará a luz um filho.

Ele se chamará Emanuel,

E o mensageiro será S. Gabriel.

A donzela será a Virgem Maria;

Que carregará o fruto da vida,

Jesus, nosso salvador,

Que tirará Adão da dor,

E o reconduzirá ao paraíso.

Isto que lhes digo, de Deus o ouvi.

Tudo isto acontecerá breve e em verdade.

Nisto devem conservar a esperança.

Traduzida por Déa Soares Leite do Livro "Le Théâtre Religieux ou Moyen

(2) Então se levantará um homem da sinagoga para discutir com Isaías, e lhe dirá:

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

Saiu o 3.º volume das peças de Maria Clara Machado com: A MENINA E O VENTO, A GATA BORRALHEIRA, MAROQUINHAS FRU-FRU e MARIA MINHOCA. Pedidos para o Tablado. Preço: NCr\$ 4,00.

**Textos publicados para CADERNOS DE TEATRO:**

Caminho de Estrêla de MCM (peça de Natal para ser representada por crianças) .....	14
Auto de Natal, adaptação do Evangelho segundo S. Lucas, por Octávio Lins .....	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente .....	14
Vamos Festejar o Natal, peça em um ato para teatro de máscaras de Hilton Carlos de Araújo .....	17
Os Viajantes, peça de Natal para ser representada por crianças, de MCM .....	19
Irmão Chiquinho e o Lobo, peça para ser representada por crianças, de MCM .....	19
Os Mistérios da Virgem ou Auto de Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente .....	20
O Pastelão e a Torta, 1 ato .....	23
Os Cegos 1 ato, de M. Ghelderole .....	24
2 Farsas Tabarinicas .....	25
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo .....	25
O Jôgo de São Nicolau, de Chancerel .....	26
O Môço Bom e Obediente, de Barr Stevens .....	28
O Urso, peça de 1 ato, de Tchekov .....	29
O Vaso Suspirado, peça de Francisco Ferreira da Silva .....	30
Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Casona .....	31
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente .....	31
O Boi e o Burro do Caminho de Belém, de MCM ..	32
O Carteiro do Rei, de Rabindranath Tagore .....	33
Antígona de Sófocles, adaptação de Leon Chancerel ..	35
As Interferências de MCM .....	36
Piquenique no Front, de Arrabal .....	36

**S Ó B R E F A N T O C H E S**

Acham-se publicados os seguintes artigos nos Cadernos de Teatro, à venda na secretaria do TABLADO:

N.º 14 — O Palco — A História — Temas simples para serem improvisados.

Peças de Fantoques ns. 14 — 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 23 — 24 — 26 — 31.

N.º 22 — Fantoche de Vareta

da Editora AGIR

Cr\$

Bôdas de Sangue, de G. Lorca .....	2.500
Yerma, de G. Lorca .....	2.500
D. Rosita, a Solteira, de G. Lorca .....	2.500
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes .....	2.500
Oração para uma Negra, de Faulkner .....	2.500
Living-Room, de Graham Greene .....	2.500
O Natal na Fraça, de Henri Ghéon .....	2.500
O Auto da Compadecida, de Suassuna .....	2.500
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel .....	2.500
O Rinoceronte, de Ionesco .....	2.500
A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt .....	2.500
Teatro II, de Maria Clara Machado .....	2.000
Teatro III, de Maria Clara Machado .....	4.000

**da Editora LETRAS E ARTES:**

Cr\$

A Megera Domada, de Shakespeare .....	2.500
Lisbela e o Frisioneiro, de Osman Lins .....	1.500
Teatro, de Stark Young .....	2.500
Método ou Loucura, de Robert Lewis .....	2.500
Alto Tor, de Maxwell Anderson .....	2.000
Anjo de Pedra, de Tennessee Williams .....	2.500
Como fazer Teatro, de Henning Nelms .....	4.500

**Acha-se à venda na secretaria do O TABLADO:**

Cr\$

Finto-calçado descobrê o Brasil, de Virginia Valli ..	3.000
O Disco de Cavalinho Azul, Música de Reginaldo de Carvalho .....	2.000
CADERNOS DE TEATRO, número avulso .....	800
Assinatura (4 números) .....	3.200

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a: O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC-20 — Rio de Janeiro — GB. Pagamento: cheque visado em nome de Eddy Rezende Nunes, ou pelo Serviço de Reembolso Postal.

**ONDE ENCONTRAR OS CADERNOS DE TEATRO:**

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machaõ, 795

LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B

LIVRARIA LER — Rua México, 31-A

LIVRARIA S. JOSÉ — Rua S. José, 38

LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE — Av. Copacabana, 291-D

**SÃO PAULO:**

LIVRARIA TEIXEIRA — Rua Marconi, 40 — Caixa Postal, 258 — S. Paulo-1