

32

cadernos de teatro

A COMEDIA DEL'ARTE

ARLEQUIM, SERVIDOR DE DOIS PATRÕES: GOLDORI

CONFISSÕES DE UM ATOR: LAWRENCE OLIVIER

CENOGRAFIA OU TEATRO — GIANNI RATTO

O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM: M. C. M.

MOVIMENTO TEATRAL

cadernos de teatro -- n. 32

Outubro-Novembro-Dezembro de 1965

a comédia del'arte

Comédia del'Arte — ou de máscara, ou de improviso, ou de bufões, ou mais diretamente comédia italiana — é o termo que indica o teatro dos cômicos italianos, organizados em uma atividade que hoje chamaríamos profissional, no período de tempo que vai da metade do Século XVI a todo o Século XVII, considerando-se êsse último o século da sua crise e da sua morte, sem se levar em consideração alguns acontecimentos episódicos nos primeiros anos do século seguinte.

O teatro literário, aquêle que hoje chamados comédia erudita, foi uma das razões imediatas do aparecimento da Comédia del'Arte.

Observemos as imagens, as gravuras, desenhos, pinturas que pretendem documentar ou interpretar o fenómeno da Comédia del'Arte, isto é, a representação viva em si e por si mesma, pronta a morrer a cada instante, mas frenética na rapidez de uma existência presente. Observemos essas imagens: em algumas vemos pequenos palcos improvisados, construídos nas praças, rodeados de gente que ouve, comenta, se diverte ou continua a conversa iniciada. Os atôres se movem, falam, cantam, tocam, chamam o público e prendem com cenas cômicas, alusões pessoais e atitudes engraçadas. São funâmbulos, máscaras, músicos e quase sempre há um bastão levantado sôbre a cabeça de alguém. Os espectadores se renovam, diminuem, aumentam. Muitas vêzes descobre-se que são elementos a serviço de charlatães ou de vendedores de mercadorias várias e a presença dêles na praça onde o cômico tem sua atividade, tem a finalidade de vender qualquer coisa (a venda de qualquer objeto na rua e nas praças tem sempre êsse caráter espetacular e agressivo. Mas êsses são minoria.

Devemos lembrar a *piazza* (praça) como o lugar onde a Comédia del'Arte mediu suas possibilidades e frente a qual se transformou a sala de teatro da côrte, a sala de teatro acadêmica.

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

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

DIRETOR-RESPONSÁVEL: João Sergio Marinho Nunes

DIRETOR-EXECUTIVO: Maria Clara Machado

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFE: Déa Soares Leite

SECRETÁRIO: Vania Leão Teixeira

COLABORA NESTE NÚMERO: Pedro Proença

Mais tarde os *comici*, com a necessidade de funções contínuas, preferiram abandonar a praça e deixá-la a manifestações menores ou às manifestações por ocasião das grandes festas de Carnaval.

Outras imagens mostram uma cenografia que se repete quase sempre, os mesmos elementos funcionais: uma perspectiva, a praça, a casa do Doutor Graziano, a hospedaria, etc. No século XVII vemos as grandes invenções cenotécnicas, a aparição da máquina de voar, da máquina de nuvens, etc. Vemos máscaras em posições acrobáticas, plásticas, grotescas, com seus músicos cômicos, mas ambíguos e ferinos e a agitação de todos quase sempre em volta de Pantaleão (nome adotado pela máscara que era de início o Magnífico), do Capitão, pretencioso Doutor, dos enamorados (esses últimos sempre sem máscaras). Alguns atores eram verdadeiros virtuosos e tocavam variados instrumentos em um único espetáculo, em números de grande sucesso. Muitos eram identificados pelo uso de determinados objetos, como o Arlequim pelo bastão, o Magnífico pela bolsa de dinheiro, o Doutor pelos livros, o Capitão pela espada, mas todos pelo jogo mínimo acrobático, dançante, desenfreado. O diálogo devia atingir várias intensidades: do cômico ao grotesco, do lamentoso, chorado, ao heróico, do vulgar ao grosso, pesado, mas tudo devia resultar num nutrido diálogo, nutrido de sentido, de ocasiões fantásticas e imaginativas, que unia a regra da improvisação ao dom do imprevisito. O espetáculo resultava do indispensável conhecimento de uma técnica, da qual falaríamos adiante, e da contribuição da criação individual do ator.

os cômicos em cena

Que faziam esses cômicos em cena? Leiamos um livro publicado em Veneza em 1585, intitulado "La piazza universale di tutti le professioni del mondo" para ver com uma Companhia del'Arte — possivelmente não de excelente categoria — chega na praça anunciando seus espetáculos de um modo que já é uma representação, uma prévia. Eis o que diz o autor: "Da maneira como esses cômicos entram numa cidade imediatamente se sabe que os Senhores Cômicos tal e qual chegaram. Vem uma senhora vestida de homem, com uma espada na mão, falando sobre o espetáculo e convidando o povo a assistir a comédia, tragédia ou pastoral no Palácio ou na hospedaria e imediatamente o povo, ansioso por coisas novas e curioso

de natureza, acorre à sala de representação. Na sala preparada encontra-se um palco e improvisado, um cenário esboçado a carvão, sem muitos detalhes e não muito naturalista. Ouve-se música e assiste-se a um prólogo em tom cômico e por vezes um pouco pesado."

É uma companhia ambulante e não uma companhia protegida pelo duque ou pelo príncipe. Podem participar da mesma atores de renome, mas a indicação serve para estabelecer um uso e um comportamento que deveria ser norma da vida cotidiana e constituir um acontecimento esperado na organização de uma comunidade. Era a chegada dos cômicos, fossem eles de qualquer categoria, tipo ou valor, pois sabemos que mesmo as companhias dependentes dos signori tinham também uma atividade ambulante, não só na Itália como em outras nações européias.

Uma companhia, portanto, como aquela já indicada adverte os cidadãos de sua presença na cidade e sobre o espetáculo daquela noite. A expectativa é geral e muitas vezes a população acolhe com calor os cômicos e as celebrações provocam manifestações extraordinárias.

Os atores da Companhia que chega são as máscaras que vimos nas várias imagens da Comédia, acrobatas, músicos e bailarinos, mas com uma linguagem preferencialmente mímica. As palavras que pronunciam são abafadas pela máscara de expressão arguta, lasciva, bestial ou grotesca, que escondem Arlequim, Pantaleão, Capitão, dos quais todos já conhecem, de maneira clara e peremptória, a função, o caráter, a linha que adotarão durante o espetáculo, seja do ponto de vista das coisas que deverão acontecer como das falas e diálogos, todos previstos mesmos, se não já conhecidos. (Poderíamos aqui lembrar os palhaços de nossos circos, cujas graças e situações são já de todos conhecidas).

Até o cenário já é conhecido. Desenhado a carvão, como o da companhia já citada, mas freqüentemente obra de artistas famosos. Eram, no entanto, sempre parecidos. Devemos frisar apenas a descoberta da perspectiva. Os atores com suas roupas vistosas, fantasiosas e coloridas recitam a comédia esquematizada por roteiros ou enredos.

Depois de termos tido uma imagem da cena e dos atores colocados para o espetáculo, tomemos conhecimento agora do fundamento sobre o qual improvisavam os cômicos mascarados. Para esse fim transcrevemos parte de um manuscrito do "scicento" existente na Biblioteca Casanense di Roma. O roteiro do qual damos o primeiro quadro se chama: "A ninfa celeste ultrajada e a força do arrependimento." Depois dos nomes dos personagens vem a lista de elementos de cena e a descrição do cenário, isto é, do necessário para a representação. Cenário: Palácio no meio do bosque de um lado, com três fontes. Cadeira, palheta de pintor com pincéis bem acondicionados, tela para retrato, uma escada, roupa íntima para Casimira, arcabuz e pistola, duas cartas escritas, uma de Don Carlos e outra da Infanta, sela de cavalgar, corneta de arauto, espeto para assar caça, corda, armas para os vilões, costume de morte e de diabo, bonito espelho, peles para Casimira, roupa de Mercúrio.

**“A ninfa celeste ultrajada
e a força do arrependimento”**

PRIMEIRO QUADRO

(tromba, tambores e vozes que gritam viva, viva)

DUQUESA CASIMIRA (narrando a Guglielmo e conselheiros da corte que terminou o luto pela morte do pai e hoje, com pompa solene recebeu o título de Duquesa. Todos gozam com o sucedido e a exortam, diante da sucessão, a casar-se, já que não existe outro membro na família senão ela. Casimira que não sente ainda a chama do amor, ordena a realização de festas e caçadas solenes para alegrar seu povo depois de tão longo recolhimento e entra com todos, menos Guglielmo que fica lamentando seu amor por Casimira e o fato de ter vindo incógnito servi-la e vai embora).

BERTOLINO (falando com Oliveta sobre o amor que os prende faz uma cena de amor e afetuosa, com promessa de matrimônio e com o fim de aproveitar a festa, entram).

DON CARLO E BUFETO (chegando de viagem, fizeram esse longo caminho por terra para que Don Carlo visse Casimira. Bufeto o repreende, pois poderia ter ido, por mar, de galera, esposar a Infanta da Sicília e não estar nessa corte fazendo o Ganimede o que entende errado. Don Carlo diz-lhe que quer fazer a coisa a sua moda) Nisto

GUGLIELMO (vendo Carlo, depois de cumprimentá-lo diz ser um pintor e vir de Messina onde retratou a Infanta e diz estar a caminho do Nápolis para fazer o retrato de Don Carlo. Tendo chegado a Consenza a fama de Casimira êle diz ter o desejo de retratá-la) Nisto

CASIMIRA (entra e recebe os agradecimentos de)

OLIVETA (que de jardineira foi promovida a sua dama), Don Carlo diz também a Casimira ser excelente pintor e mostra o retrato da Infanta. Casimira olha com afeto o retrato e também o pintor, pedindo-lhe que permaneça um pouco por ali, pois deseja ser retratada por êle; entra Bufeto que *fa lazzi* para Oliveta que entra. Don Carlo diz a Bufeto que Casimira lhe agrada e gostaria de casar-se com ela. Bufeto tenta dissuadi-lo. Don Carlo lhe ordena que arrume a palheta e os pincéis, pois com esse truque teve ingresso em muitas cortes e sucesso com muitas Damas.) Nisto

CASIMIRA (vem dizendo a)

OLIVETA (não ver a hora de ser retratada por Don Carlos, que crê um virtuoso pelo seu belo aspecto. Oliveta diz que também se fará retratar pelo seu aluno (Bufeto) que lhe parecera ser um bravo homem) Nisto

BUFETO (que tem ordem de pintar Oliveta fala-lhe sobre o grande pintor Bufeto que breve ela deverá conhecer).

DON CARLO (depois de muita encenação pega a palheta e os pincéis para começar o retrato, como se fôsse o melhor pintor do mundo que deve retratar beleza tão singular; ela o repreende mas se envaidece, fazem uma cena

de altercação, êle se revela um príncipe, dá-lhe a carta, promete ser dela, se dão as mãos. Começa a escurecer. Ela o espera no jardim e entra. Êle está muito satisfeito) Nisto

GUGLIELMO (pergunta-lhe se fêz o retrato e Carlo lhe mostra o esbôço e lhe entrega para que termine e saem)

BUFETO E OLIVETA (fazem cena de amor e ela o espera no jardim. Principia a anoitecer).

Assim é o primeiro quadro do 1.º ato. Há um segundo quadro, mais ou menos com o mesmo desenvolvimento. Seguem-se outros dois atos carregados de romantismo. O exemplo não dá para entender-se o enredo da peça, mas serve para dar uma idéia de como eram feitos esses roteiros. Os milhares de roteiros del'Arte conhecidos não se distinguem muito deste exemplo.

—:—

Digamos agora que a necessidade de uma nova organização técnico-cultural, a necessidade e a utilidade de se unirem para levar avante uma atividade a mais rendosa possível implicava em um modo de espetáculo, de recitação e de preparação que não podiam prescindir de certas condições. Via-se a gradual tomada de posição profissional por parte dos cômicos, que declaravam prescindir das comédias escritas. O tempo ideal de teatro, pensavam os cômicos, não corresponde ao tempo criado pelo autor e o retomado pelos atôres para comunicá-lo à platéia, mas é um tempo que corresponde ao acontecimento cênico, ao desenvolvimento concreto de um fato que não tem um passado e tem um futuro ligado apenas a sua suposta repetição, — nunca a mesma — atribuída àqueles que, unicamente, têm tal possibilidade de renovamento: os atôres.

Afirmavam ainda uma coisa mais importante, que o autor de teatro é o ator, dispensando o autor e pedindo-lhe somente um esquema para suas invenções. Daí por diante os próprios atôres mesmos escreveriam para aumentar seus repertórios. A guerra a comédia literária ou erudita estava declarada.

—:—

A Comédia del'Arte, na sua realidade cênica cotidiana, não foi uma forma de teatro popular como alguns dizem, se bem que gozando do favor do público, no sentido mais vasto da palavra. Na definição de tal teatro vemos a confluência de diversos tipos da cultura e do gosto da época que provocam o desencadear de um tipo de teatro

natural, cômico, que mede sua fantasia em uma criatividade onde prevalece a ordem técnica no sentido de provocar a união imediata do palco e da platéia em correspondência com o que estão encenando. O que vale é a invenção cômica fantástica que se impõe e se esgota nas suas manifestações irresistíveis e esplêndidas, grotesca e provocante, absolutamente credível em aparência. O que acontecia no palco podia ser recusado pela platéia, cortesã ou não, somente se a imprevisibilidade necessária ao ato teatral não correspondesse ao que cada espectador esperava que cada máscara impusesse ao público e a si mesma. Eram sempre iguais na sua atuação concreta e na sua alusiva abstrata, mas sempre ligados a uma experiência reconhecível do momento teatral; Arlequim, Pantaleão, Lélío, Angélica, Lavinia, Esmeraldina, repetem com mil variações e inumeráveis surpresas, a mesma comédia cada noite.

Esses fragmentos cômicos, mesmo as de origem jogral, tomaram corpo, ordem cênica, senão ordem lógica e mesmo consciência, nas festas de Carnaval e outros festejos tradicionais. O fato de têmos feito referência às festas e ao Carnaval nos leva a dizer qualquer coisa sobre as máscaras e dialetos usados por cada personagem. Foi o Carnaval especialmente que mais estimulou a Comédia del'Arte, propondo tipos e mesmo diálogos, mas a ação ativa é recíproca, pois os cômicos propõem ao Carnaval toda uma mímica, e sobretudo uma capacidade de linguagem e de comunicação consciente.

Recordemos que na tradição carnavalesca mais antiga o fato de se usar uma máscara tinha um significado particular. Era um ato com o qual a pessoa renunciava a si própria e por conseguinte as suas responsabilidades normais durante aqueles dias de festa, encoberto e protegido por uma aparência inquietante.

As máscaras representam diversas regiões italianas ou melhor dito, os dialetos o (Milão dá Beltrani e Scapin, irmãos de Briguella; Nápolis, depois de Polichinelo, de Scaramouche e Tartaglia; Roma, Meo-Pataca, Marco-Pepe e Cassandrino; Turim, Gianduja; Veneza, Pantaleão; Bergamo Arlequim; Bolonha o Doutor etc.)

As máscaras podem ser a proclamação da vitalidade dos personagens que se repetem ao infinito sabendo repetir-se e classificam tal certeza como uma técnica especial.

Os dialetos não são uma sugestão popular ou uma concessão ao sucesso. Cada personagem usa o dialeto que melhor se adapta à sua máscara e tipo.

(O sério, o patético dos innamorados era confiado ao toscano).

Os personagens são sempre os mesmos, derivados das comédias clássicas, de suas situações e intrigas. Oposição de velhos ricos e avaros e de jovens dissolutos ou innamorados, de velhos e jovens rivais em amores, de velhos e de servidores astutos, fantasiosos e aproveitadores; depois surgem os parasitas, os capitães, os adivinhadores, os pais, os filhos; os naufragos, o reconhecimento, todo o romanesco da comédia erudita transportado para outro clima como pretexto. A dupla fábula, duas situações iguais, duas

intrigas amorosas que vêm alargada sem limites até criar uma confusão que provavelmente aumentavam as possibilidades de improvisação. No que diz respeito a *improvisação* é claro que se criou um mito bem como a figura romântica do ator que improvisa diretamente no palco suas comédias. Essa idéia se estabeleceu na mente de muitos. A verdade é muito mais consistente e séria. Os Cômicos del'Arte aprendiam a técnica e os modos de improvisação a tal ponto que em determinados momentos do espetáculo improvisado eram *obrigados* a corresponder ao anteriormente estabelecido. O desenvolvimento das comédias eram confiada a atores com preparo técnico, entre os quais estavam aqueles "apontadores" que se impunham pela personalidade como os verdadeiros criadores e guiavam o desenvolvimento cênico. Os cômicos que não possuíam recursos de improvisação tinham de possuir capacidade técnica que lhes permitissem responder e continuar fulminantemente o diálogo cênico proposto pelo protagonista ao antagonista. Mas todos do maior ao menor, sem nenhuma exceção se apoiavam no conhecimento dos instrumentos (noções básicas) que formavam a característica da improvisação típica da Comédia del'Arte. Por isso se disse que os cômicos aprendiam a improvisar. Isso não constitui um contrasenso, pois a improvisação era a qualidade da qual mais se orgulhavam.

A base de tudo eram os roteiros sobre o qual o diretor construía com seus atores o espetáculo. Existiam coleções de roteiros, chamados Zibaldoni, que continham sugestões várias, ditos típicas ligados a cada personagem e às situações em que freqüentemente se metiam. Tais sugestões tinham nomes precisos. Eram as *tiradas*, monólogos explicativos da situação; *conceitos*, quase sempre de amor e de ciúmes desenvolvidos numa linguagem barroca; as *saídas* que sublinhavam uma situação, os *fechos as metáforas*, os *conselhos* ou as *maldições* ao filho ("O filho — quase te chamei de cornudo — é assim que me pagas ter-te posto no mundo? Assim começa uma invectiva de Pantaleão). Continuam ainda sugestões a respeito da bravura do capitão, os diálogos de amor correspondido, de amor desdenhado, de desdenho e desdenho, de desdenho e paz. E acima de tudo os *lazzi* confiados à memória, à técnica e a capacidade criativa dos grandes improvisadores. O *lazzo* (da expressão *fare una azione, fare l'azione* decomposta o artigo se une à palavra que se quer expressar abolindo-se o verbo) é o fragmento mímico e verbal que interrompe a ação principal e sublinha o lado grotesco. Era o alimento predileto dos Zanni e tinha suas regras. (Ainda aqui, com Zanni, a pesquisa etimológica tentou vários caminhos para firmar-se no significado mais óbvio: Zanni é igual a Giovanni ou Gianni, e era o nome dado aos empregados, àqueles que faziam trabalho pesado, em Veneza durante o Renascimento). É lógico pensar-se que se tratava de uma indicação genérica, a menos quando o roteiro exigisse uma definição para um *lazzo* especial. Em alguns roteiros se lê, por exemplo, que *Mezze-tanto, fa lazzu* ou então que *fa lazzu* de sonolento, ou *lazzi* de alegria ou *lazzi* de desdenho.

Na segunda metade do Século começa a delinear-se a involução que levará à crise e ao fim a Comédia improvisada e que veio a culminar no século seguinte.

Enciclopedia dell Sterria e del costume - Vallardi



decadência da commedia dell'arte

Na primeira metade do séc. XVII a **Commedia Dell'Arte** entra em decadência. A essa altura, já se enriqueceu, tornou-se granfina, teve contatos com a nobreza e os reis e perdeu o seu feitiço popular. Não ousa mais enfrentar assuntos de atualidade; os grandes atôres dedicam-se aos papéis cômicos, deixando as partes sérias aos atôres novatos ou mediocres. Este desequilíbrio se nota na construção dos enredos, onde as cenas de amor são repetidas com fórmulas fixas. Particularmente grave é a decadência do elemento feminino. Como terceiro fator de decadência: a pornografia invade o espetáculo. Também o luxo da montagem, os truques de carpintaria, a abundância de trechos dançados e cantados tiram à **Commedia** o seu feitiço ingênuo de espetáculo pobre e inteligente, confiado exclusivamente ao talento dos atôres, talento que agora se deixa sufocar pela parte visual do espetáculo. E o excesso de tradições (hábitos, cacoetes técnicos repertórios escritos, efeitos repetidos) mata a improvisação. A **Commedia Dell'Arte** acabou sendo uma comédia escrita, se não no papel mas na memória dos atôres, e uma comédia ruim, de enredo convencional, perdendo qualquer contato com a espontaneidade popular.

o aparecimento de Carlo Goldoni

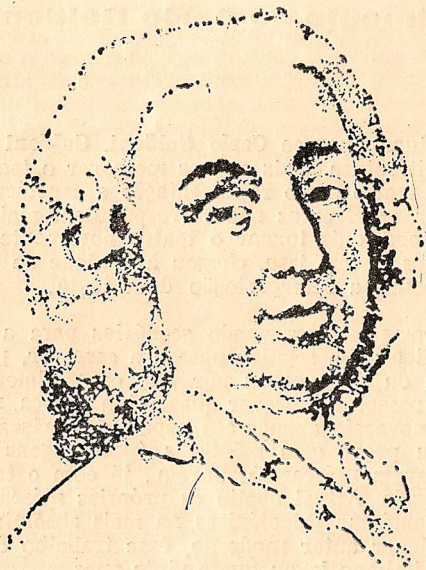
A essa altura aparece **Carlo Goldoni**. **Goldoni** não pretendeu fazer literatura. Quis apenas melhorar o teatro e antes de tudo o teatro como representação e espetáculo. Verificando que os espetáculos não correspondiam mais à mentalidade da época, quis tornar o teatro novamente vivo como o fôra antes e, com isso, chegou à verdade de que o espetáculo é apenas a interpretação dum texto.

Goldoni começou escrevendo **cenários** para a improvisação dos cômicos; em seguida passou a escrever, para cada **cenário**, uma ou duas cenas por ato, especialmente cenas sérias; depois passou a escrever quase toda a peça, reduzindo a parte de **canovaccio** apenas aos papéis das **máscaras**. Mais tarde escreveu peças com **máscaras** (personagens da **commedia** que usavam **máscaras**), porém, já com o texto completamente fixado. Afinal aboliu as próprias **máscaras** e escreveu suas comédias psicológicas na mais absoluta liberdade, como qualquer autor moderno, esse trabalho de revolução do teatro italiano levou quase vinte anos.

Teatro Cômico, (1749) na obra de **Goldoni**, representa um verdadeiro manifesto de reforma, que abriu a série de peças polêmicas que se passam na caixa de teatro e que deviam culminar com **Pirandelo** (seis personagens).

Arlequim, servidor de dois patrões (1745) foi a última e maior expressão — a única — da **Commedia Dell'Arte**. Fez escrita em **pisa**, a convite do Arlequim (Truffaldino) Antonio Sacchi, famoso ator do Teatro San Samuele, de Veneza, o qual lhe sugeriu o título e o argumento.

Esta peça é definida por **Goldoni** como **comédia jocosa**, pois nela o jogo de Arlequim é a maior parte. É uma comédia-intriga ou comédia-farsa e, neste sentido, é uma obra-prima. Tudo que há de velho e romanesco na vã perseguição dos dois namorados (Florindo e Beatriz) não constitui elemento negativo naquele mundo dos **máscaras**. Toda a vida poética da peça está concentrada na personagem de Arlequim, que se apresenta aqui como o único, maravilhoso Arlequim remanescente da **Commedia**. O melhor ato é, sem dúvida, o segundo, da famosa cena do almôço; mas por toda a peça a alegria goldoniana continua fluindo com a fertilidade de seu gênio.



Carlo Goldoni, poeta cômico, nasceu em Veneza em 1707. Faleceu em 1793. Ficou conhecido como o Molière italiano. Escreveu, além de Arlequim servidor de dois amos, La Locandiera (Mirandolina), e a Viúva astuciosa, já vistas no Brasil além de muitas outras, ficando conhecido como o Molière italiano.

O mundo civilizado celebra em Carlo Goldoni a memória, e a incorruptível presença do fundador do realismo teatral, do autor que abriu as portas do teatro moderno para a vida concreta dos homens, das cidades, das profissões, das classes, dos pequenos ou grandes afetos familiares e diários. É todo um cosmo de fatos e figuras — e, conseqüentemente, de valores — que só se movimentam no amável e preciso caleidocóscpio de teatro goldoniano: mundo evocado por uma arte que não primitiva ou inicial, com relação à noção

Goldoni fundador do realismo teatral

Ruggero Jacobbi

de realismo, mas sim, final e paradigmática. Com efeito, o realismo goldoniano já é, antes de qualquer suspeita da possível chegada de um fenômeno como o naturalismo, antinaturalista por definição, graças ao seu respeito pela forma humana e civil dos sentimentos, os quais não são encândalos, mas sim, acontecimentos, e não determinaram o pitoresco, o agressivo, o colorido, mas sim, o cotidiano, o simples, o límpido. Da mesma forma, o realismo goldoniano é, apesar da espantosa capacidade de caracterização psicológica dos personagens, um realismo antipsicológico, isto é, antianalítico, pois visa sempre e vigorosamente a síntese, o traço essencial, o traço e o momento que não “descrevem” a figura ou a situação cênica, mas — muito ao contrário — a transformam constantemente numa “função”; nada vê, nada aceita, afora o funcional. Ninguém, porém, pense em Goldoni (na base do que acabamos de dizer) como num monstro de premeditação técnica, como num desses místicos da estrutura e do mecanismo teatrais; Goldoni é um prodígio de fluidez e de naturalidade, tudo sai fácil de sua mão, tudo é feito por obra e graça e sua espontaneidade poética, de seu instintivo bom senso de observador das coisas e de artesão incansável. Goldoni é antes de Balsac, de Gogol, de Tolstoi, o primeiro autor europeu que traz em si mesmo a mais simples das verdades estéticas, e que parece feito de propósito para nos convencer de tal verdade: ser realista, para um moderno, é o único modo possível de ser clássico. Não há outra chave para o equilíbrio, essencial à idéia de classicismo; que é sinônimo (nos antigos) de obediência a um conceito transcendental de Beleza — e, nos modernos, de fidelidade à consciência imanente da vida, à sua variedade tumultuária, a que o artista devolve o senso e a paz. O antigo

é clássico na medida em que olha para o mundo como se fôsse Deus o moderno, na medida em que o vê com os olhos da História. Apenas, em Balzac ou Tolstoi, essa verdade estética tem outra perspectiva: o classicismo (o realismo) deles, vem paralelo, ou posterior, ao seu contrário, isto é ao romantismo nas suas várias formas: ao passo que Goldoni vem antes do romantismo, e contém igualmente, por força de antecipação, aquela parte insuprimível de contribuição romântica, que nos outros realistas está presente por força de experiência, convivência e influência. Nisto, também, Goldoni reflete com espantosa fidelidade o momento mais afirmativo da burguesia européia; momento que culmina na revolução francesa e na construção de um mundo de ciências e indústrias, cuja cultura, de tipo enciclopédico e iluminado, presta uma radical homenagem à Razão, porém guarda em si mesma, como incentivo dialético um aspecto afetivo, literário e humanitário, que é a sua marca de dignidade moral e que constituirá o fermento mais positivo do primeiro romantismo.

No teatro, esse maravilhoso século XVII de Diderot e de Mozart — esse lúcido e corajoso despertador de uma consciência coletiva, inclusive estética, que nunca mais devia encontrar um modo de expressar tão singular e conseqüente — no teatro, o século traz os nomes de Goldoni, de Beaumarchais, de Lessing. Três gigantes, cuja grandeza reside justamente na ausência de qualquer titanismo: na sua defesa de óbvio, de razoável, de necessário. Nada há, do que nós mais profundamente desejamos e invocamos para o teatro do nosso tempo, que já não exista nesses três mestres; eles nos mostram, com toda a clareza o que é o que há de ser, uma literatura de hegemonia — do momento hegemônico de uma nova classe e de uma nova cultura, quando elas se apresentam à ribalta da História.

Dos três, Goldoni é o menos polêmico, e absolutamente não é ideológico; muito pelo contrário, não tem quase consciência da sua situação cultural e histórica. Não sabe de filosofias, não pertence a partidos, comporta-se aparentemente como o mais conformado cidadão; faz, apenas teatro; não conhece senão o teatro, que é a sua vida e a sua razão de ser. Mas, de teatro tem uma idéia tão instintivamente limpa e alta — uma idéia essencialmente moral — que o projeta de uma vez no mundo implacável de verdade e da responsabilidade. Não pode mentir, não pode inventar diversões; e sabe que tem de prestar contas, do que o teatro propala, à própria consciência e ao Deus em que calmamente acredita, um Deus bonachão como ele mesmo.

Bonachão, porém terrivelmente sério. O divino sorriso goldoniano é como a divina melancolia de Mozart: empenham o homem sem forçá-lo, através da paciência e da indulgência, através do espetáculo da própria perfeição feita de honestidade. Eu, veneziano, sei de que cores, de que horas, de que águas é feita esta luz; mas todo o mundo o sabe melhor do que eu — porque há três séculos que, graças a Goldoni, nas noites mais serenas e sinceras oferecidas aos povos pelo teatro, o mundo é veneziano.



Arlequim, servidor de 2 patrões produção do Tablado direção de

Esta Peça pertence mais à Commedia dell'Arte do que a obra de Goldoni. Não fôsse êsse Arlequim, não teríamos da **Commedia** senão informações e lendas, além do esquematismo indecifrável dos **scenários** e da comicidade bolorenta dos **zibaldoni**. Quer o considere como o relatório taquigráfico dum espetáculo do teatro improvisado, quer o intérprete como uma fiel estilização, fruto da inteligência goldoniana, não há dúvida de que a peça pertence, por espírito e técnica, à **Commedia dell'Arte**, da qual nos dá um testemunho movimentado e brilhante, em que a máscara de Trufaldino vive para nos contar tudo.

que é o arlequim

Tudo o que se queira que êle seja, responderia o Arlequim Gherardi. Encontra-se dificuldade em descobrir a sua primeira imagem, devido às suas transformações sucessivas. É preciso não esquecer antes de mais nada a silhueta fina de losangos multicores e rutilantes, o bicórnio negro, a máscara veneziana. O Arlequim de Bérghamo era antes de tudo um pobre diabo que fazia sua roupa de pedaços remendados de outras roupas; e mesmo mais tarde, quando êsses pedaços tomaram formas regulares sôbre a túnica e sôbre as calças, mesmo quando sua cintura, muito baixa, passou com o tempo para o lugar normal, ainda conservava êle aquela máscara sombria, de barbas hirsutas. A verdade é que o herói bergamasco escondia sob sua ingenuidade tôda, um bom senso popular e reservas de malícia que lhe garantiam o favor e a simpatia do público.

arlequim

É uma das mais antigas máscaras da comédia-de-arte e sempre foi a mais popular, devido ao seu caráter essencialmente cômico. Foi interpretado, nos séculos XVI, XVII e XVIII, por grandes atôres, dos quais o mais famoso foi Domenico Biancolelli, chamado Dominique e durante muitos anos o principal ator dos **Comédiens du Roi**, companhia fundada por Mazarino, no reinado de Luiz XIV. Seu traje típico consistia, a princípio, numa roupa comum de criado, com remendos de várias côres. Mais tarde êsses remendos se estilizaram em losangos de diversas côres. O último dos grandes Arlequins foi Sacchi, para quem GOLDONI escreveu **Arlequim, servidor de dois Amos**. Arlequim é um criado ignorante, mas inteligente, hábil, endiabrado, capaz de emburhar seu dono e o mundo inteiro. A fertilidade imaginativa de Arlequim está desenvolvida numa forma mais universal na própria personagem de Lelio, n' **O Mentiroso**, e o aspecto



Maria Clara Machado Cenários e figurinos de Anna Letycia

da mesma personagem, que representa a evolução popular paralela à decadência da nobreza às vésperas da revolução francesa, foi sem dúvida o ponto de partida para o imortal **Figaro**, de Beaumarchais.

Esta peça foi escrita a pedido do Arlequim Antonio Sacchi famoso ator do Teatro E. Samuele, de Veneza, que deu a **Goldoni** o argumento e o título. É provável que Sacchi tivesse enviado a **Goldoni** um resumo do **Arlequim valet de deux maitres** para que êle o usasse como base de sua peça.

De fato **Goldoni** permaneceu fiel ao esqueleto do **cenario** francês, conservando a mesma intriga romanesca, os **lazzi** principais e até muitos nomes de personagens. Todavia no **Servitore di due padroni** representado pela primeira vez, provavelmente em 1746, só estavam escritas três ou quatro cenas sérias de cada ato. Não sabemos quando **Goldoni** reescreveu a peça por completo.

A representação de **Arlequim** em vários países, em épocas diversas, sempre teve enorme sucesso, destacando-se a dirigida por Goethe, em Weimar e a de Max Reinhardt, considerada uma **audaciosa deformação**.

No Brasil, **Arlequim** foi representada pelo Teatro dos Doze, na interpretação de Sergio Cardoso, no **Arlequim** e Beyla Genauer, no papel de Beatriz e êste ano pelo Tablado — numa produção dirigida por Maria Clara Machado com cenários e figurinos de Ana Letycia cujos desenhos reproduzimos ilustrando êste artigo.

Pantaleão

O velho mercador veneziano Pantaleão dos Bisonhos representa a burguesia e tôdas as manobras dessa classe para se sobrepor à aristocracia decadente do séc. XVIII. Pertence a família do **Pappus**, uma das antigas máscaras do teatro romano que representava o velho ridículo, apaixonado por mocinhas, aparentando-se com Harpagon, Shylock e outros mercadores avarentos do teatro clássico. A habilidade com que êsse comerciante consegue enriquecer e dominar os nobres por meio de empréstimos, evela a vitalidade da classe burguesa nessa época e sua vingança contr a aristocracia pelos sofrimentos dos séculos precedentes. Pantaleão, sem piedade para com seus ricos fregueses, é cheio de dedicação para com a família. O traje de Pantaleão — preto e vermelho — provém diretamente da roupa do Tentador das farsas religiosas medievais.



o doutor

No teatro do século XVIII, assistimos à formação de um monopólio econômico e de um monopólio intelectual por parte da classe média. O lado intelectual é representado pela máscara do Doutor que, numa peça é advogado e, noutras, médico, mudando também de nome, dos quais os mais frequentes são o Doutor Balanção e o Doutor Lombardi. A maneira usada pelo Doutor para dominar seus fregueses é a do típico cabotino, falando latim, pronunciando frases empoladas e incompreensíveis, afim de impressionar os ignorantes. É o natural aliado de Pantaleão, com que une as forças pelo casamento dos filhos. O traje do Doutor é sempre preto, a fim de sublinhar a austeridade e dignidade de que se reveste o personagem. Fala o dialeto de Bolonha, cidade tradicional da cultura universitária.

Esmeraldina colombina

Assim como Arlequim se chamou sucessivamente Trufaldino, Escapino, Trivelino, Mezzetino, etc., o mesmo aconteceu com Colombina que, seja na **Commedia**, seja no bra de **Goldoni**, recebeu os nomes de Coralina, Diamantina, Esmeraldina, etc. A personalidade de Colombina é mais ou menos a de um Arlequim de saia. É tipo representativo do período que antecede a revolução e mesmo, em algumas peças, Colombina tenta ou consegue se casou com o patrão, chegando a se tornar duquesa ou marquesa. Em outras peças, especialmente em **Goldoni**, recusa pretendentes nobres e ricos para permanecer fiel ao homem do povo, que é quase sempre o próprio Arlequim. Foi desse último tipo de Colombina que **Goldoni** extraiu a maior personagem de toda a sua carreira de autor, Mirandolina, protagonista de **La Locandiera**.

As citações feitas neste artigo, sobre a **Commedia Dell'Arte** e a obra de **Goldoni** são transcritas ou adaptadas por Virginia Valli dos seguintes autores:

Sheldon Cheney (**The Theatre**)

Ruggero Jacobbi (**Expressão Dramática**)

Xavier de Courville (**A Máscara e a Commedia Della'Arte**).



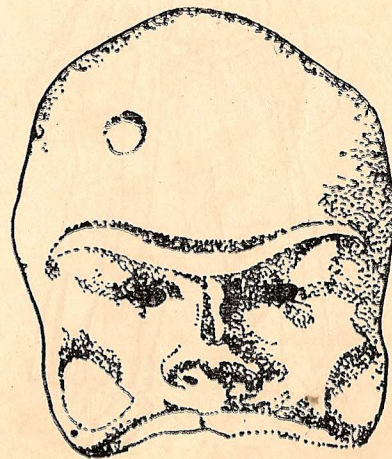
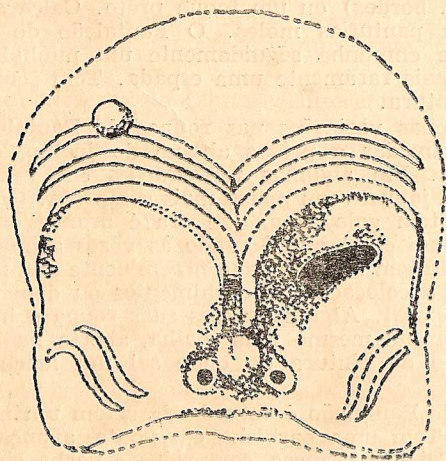
os figurinos



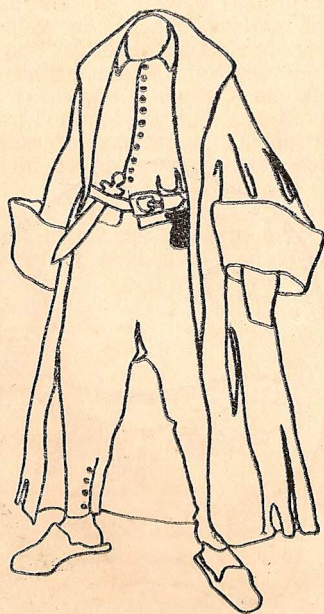
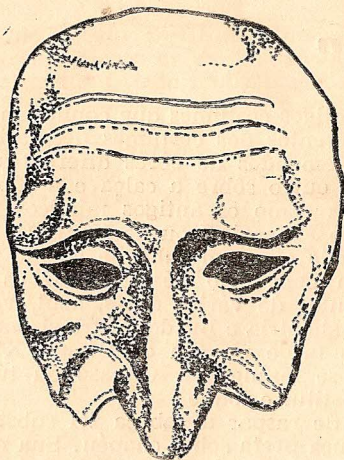
Arlequim

Os mais antigos costumes que conhecemos de Arlequim são muito diferentes dos costumes decorativos que vemos atualmente. Remendos de cores diferentes são presos de um lado e de outro sobre a calça e a túnica. Ele tem a cabeça raspada como os antigos mímicos. Seu toque segue a moda de François I ou de Henri II, foi e será sempre ornamentado com um rabo de coelho ou de rapôsa e raramente um pena. No Século XVII os remendos tornam-se triângulos de várias cores, azul, vermelho, verde, dispostos com simetria e ligados entre si por um fino galão amarelo. Mas tarde no fim do Século XVII esses triângulos tornam-se losângulos. O caso ou túnica encurta e o bicórnio substitui o toque.

O hábito de raspar a cabeça foi substituído pelo uso de uma carapuça preta sob o chapéu. Sua máscara é preta. A seu respeito diz Duchartre: "Esta máscara tem muito de fato e de negro, tal como os viam os pintores renascentistas. Pode-se sonhar indefinidamente diante da máscara de Arlequim, sendo que a menor modificação fisiológica muda sua expressão." Uma grande verruga, avermelhada, está sempre sobre o olho direito. Arlequim usa um cinto no qual está presa uma bolsa e muitas vezes um bastão, uma faca e raramente uma espada.



Pantaleão



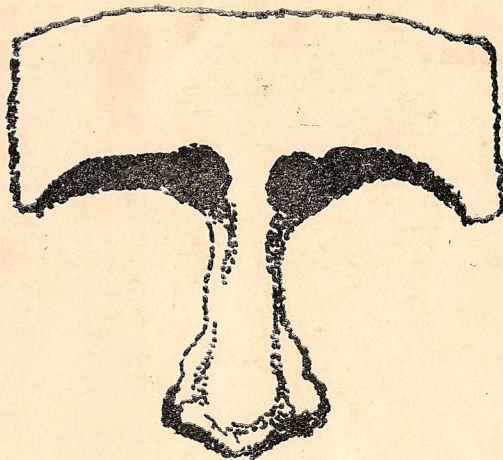
A roupa mais antiga de Pantaleão caracteriza-se por uma blusa curta, colante, vermelho-laranja, longas calças da mesma cor que se ajustam na perna e no tornozelo. Quando êle usa um casaco é êste geralmente de mangas largas, compridas e todo prêto, é a *zimmará*. (Esse casaco foi vermelho e passou a prêto em virtude de luto decretado na cidade de Veneza). Pantaleão tem na cabeça um bonê grego (sem bordos) ou um toque prêto. Calça sandálias turcas ou pantufas moles. O Pantaleão do Século XVI traz e empunha, seguidamente um punhal de lâmina larga e mais raramente uma espada. Tem sempre uma bolsa na cintura.

Vemos pequenas variações nas roupas de Pantaleão: calças largas, franzidas e prêsas abaixo do joelho, com meias vermelhas. Em algumas reproduções em vez de blusa vemos uma jaqueta um pouco mais comprida. Quase sempre a blusa tem gola, fina, que ora é branca ora é vermelha. Tem um cinto que é usado às vêzes acima da cintura. Pantaleão tem um estômago proeminente que pode ser forçado com a colocação de enchimentos ou depender de expressão corporal. Algumas vêzes suas roupa é inteira, podendo ser até mesmo uma malha, aberta na barriga, logo abaixo da cintura de onde sai um lenço ou pano branco.

A máscara de Pantaleão é esverdeada e tem um nariz fino, comprido. Tem uma barbicha em ponta, avançando para a frente. Cabelos brancos, compridos e barba cinza.

Pantaleão é de Veneza.

o doutor



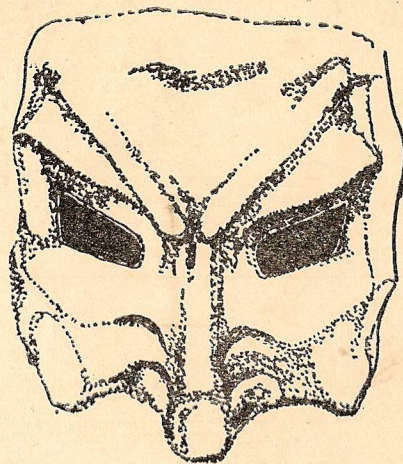
A roupa do Doutor no Século XVI até o comêço do Século XVII é aquela que os homens de ciência e letrados de Bolonha usavam tanto na cidade como na Universidade. O Doutor está sempre vestido de prêto: calças pretas e sôbre essa uma túnica preta que chega até os joelhos. Sôbre isso traz uma longa capa preta que vem até os tornozelos. Usa um toque prêto. Por volta de 1653, Augustin Lolli, que fazia o papel do Doutor, transforma o figurino. Traz um chapéu prêto extravagante (de abas largas e moles) se veste à Luiz XIV, com uma calça curta, franzida, prêsa um pouco abaixo do joelho, meias pretas e em volta do pescoço um colorate (fraise) branco. Traz muitas vêzes prêsa à faixa da cintura suas luvas brancas ou um lenço.

A máscara do Doutor é diferente da das outras figuras da Comédia, cobre apenas a frente e o nariz, que é bem grande. Sua côr é avermelhada. As suas faces são pintadas de vermelho. A antiga máscara do Doutor se completava com uma pequena barba talhada em ponta. O aspecto geral do rosto do Doutor vem dessa mistura da máscara que lhe dá um ar de tolo e de tôda sua pretensa suficiênciã e correção.

Transcrevemos uma descrição do Doutor da Enciclopédie Vallardi: "A máscara do doutor tem uma tradição antiga, teatral e novelista, e que faz dêsse pedante objeto de riso e de comicidade. O Doutor torna-se, com o nome de Graziano e posteriormente de Balanzone, o segundo velho da Comédia dell'Arte em contraposição a Pantaleão. Fala bolonhez e corrige o dialeto com frases italianas e com sentenças em latim macarrônico. É um personagem destinado a ser objeto de pilhérias e troça."



Briguela



Sua roupa é freqüentemente composta de uma túnica e de uma calça larga, com galões sôbre as costuras, ou tiras pequenas de fazenda verde. Ele traz o *tabaro*, casaco curto que é prêso no ombro esquerdo e cai sôbre o braço direito. Pode trazer em vez do *tabaro* uma capa, com gola larga. Na cabeça um chapéu de copa larga e franzida com uma pequena aba. Briguela tem quase sempre uma grande bolsa de couro e um pequeno punhal, presos a seu cinto. Indicações claras de suas tendências. Sua máscara é esverdeada; tem olhos oblíquos, querendo acentuar sua vivacidade e matreirice. Tem muitas vêzes um bigode fino, levantado nas pontas e um pouco ralo. Seus cabelos caem até os ombros, ralos e um pouco encaracolados. Muitas reproduções antigas mostram Briguela com um pequeno cavanhaque. Conserva sempre o chapéu tradicional.

Sua roupa evolui com a aproximação do Século XVII e torna-se praticamente uma redingote branca, sempre enfeitada com galões verdes.

No Século XVIII os descendentes de Briguela não serão mais do que lacaios — pois sua personalidade também veio sendo alterada — com libré, ao gôsto do dia e do país.

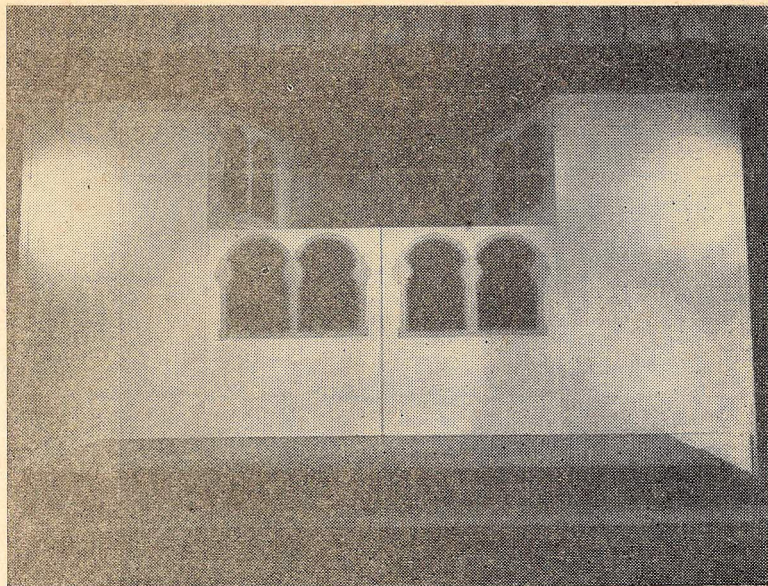
Flautino é uma variação da máscara de Briguela. Briguela é de Bergamo.



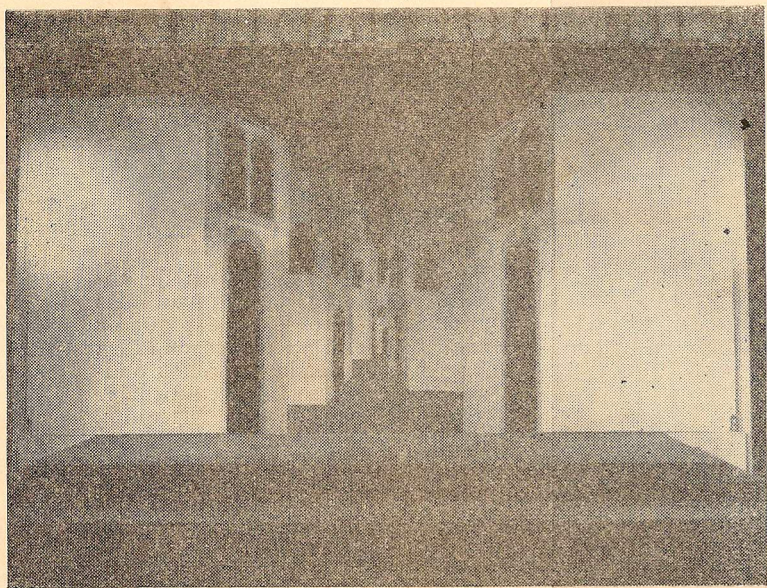
Antonio Duarte

De todos os personagens da comédia italiana, Briguela é o mais inquietante. Não se pode esquecer a expressão cínica e adocicada dessa máscara esverdeada, de olhos oblíquos, nariz grosso, lábios sensuais. Da mesma maneira que Arlequim, Briguela é de Bérghamo.

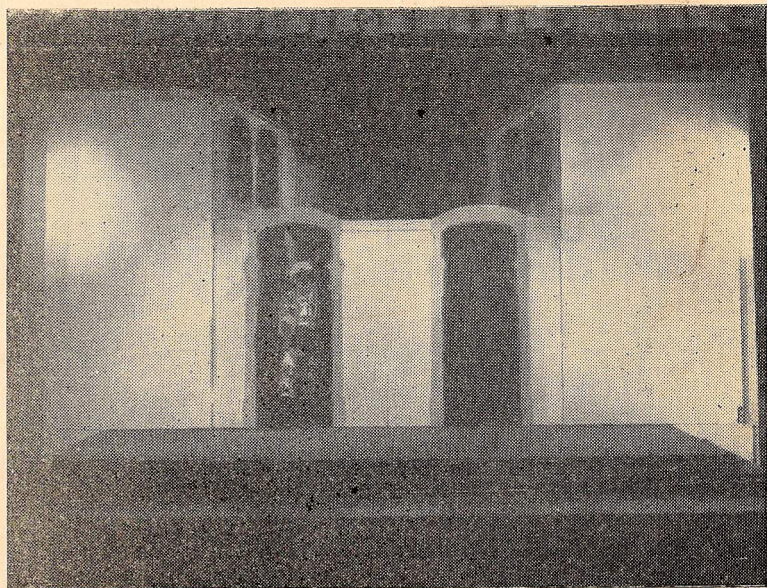
Os cenários



Casa de Pantaleão



Rua em frente ao hotel de Briguela



Hotel de Briguela

o problema do estilo das peças e sua interpretação

MICHEL SAINT-DENIS

Hoje em dia, a idéia de “estilo” tornou-se impopular; trata-se de uma idéia confusa, principalmente nos países que não possuem obras clássicas em seu vernáculo e não podendo comparar não lhes é possível opor suas produções contemporâneas com a massa de obras que possuem os velhos países em virtude de suas tradições. Agora a palavra “tradição” está fora de cogitações. Tornou-se suspeita e com boas razões. Incapazes de transmitir-se a si mesmas, as tradições esterilizam e embalsamam as peças. Fidelidade às “tradições estabelecidas”, em um meio de nível cultural alto, só pode gerar convenções, e assim ela corrompe as obras que quer servir. Não é surpreendente que precisamente nos países “de tradição” a noção de “estilo” seja tão pouco popular — os tradicionalistas manipularam o estilo durante muito tempo, como uma defesa contra qualquer tipo de mudança ou evolução natural. Eles estão atualmente em plena derrocada — as tradições estão condenadas, e a concepção de estilo, acusada de favorecer a artificios e falsidades, é afastada como sendo convencional e fora de moda.

De fato, tanto os velhos como os novos países estão hoje combinando suas forças mais ativas e avançadas para lutar contra os valores profundos que são a base de nossa civilização desde a Renascença. Disto resulta, por um lado, uma reação vigorosa que cria trabalhos novos, cheios de múltiplos e contraditórias características, uma fetesemunha das lutas e das riquezas de nossos tempos; e, por outro lado, suscita, ora uma rápida rejeição de obras relativamente novas, ora a adoção de trabalhos antigos, interpretados “à moderna”, negando desta maneira todos os valores tradicionais.

Agora, chegando ao fundo do problema, é necessário que façamos algumas distinções. Quando uma época passou, o que vai constituir sua tradição são as obras que ficam conosco, e algumas delas são suficientemente fortes para sobreviver. É claro que estas obras serão interpretadas nos períodos seguintes de uma maneira viva, somente dentro do espírito que lhe é próprio. Tem que haver conexão entre este espírito e a natureza da obra, revelada pelo seu texto, livre de tôdas as tradições dramáticas do passado. Tradições em representação são quase sempre frívolas e efêmeras.

Mas parece-me importante salientar, para aqueles que estejam interessados em formação teatral, que, no drama de cada país, uma tradição autêntica é lentamente construída, que lhe é transmitida pelos textos, na sua língua original (somente pelos textos e através de sua língua original) e que o sinal e o instrumento desta tradição é o estilo. E assim voltamos à idéia de estilo.

Estilo não é monolítico. Não estou tratando aqui do estilo de um período determinado. Não estou confundindo aqui estilo com período histórico. O que eu considero importante, em vista de nossos estudos dos diferentes tipos de improvisação é o **estilo de uma peça**. Já ouvi PETER BROOK dizer várias vezes que, em qualquer obra de Shakespeare,

pode-se encontrar todos os estilos — desde o Naturalismo até a poesia Lírica ou Épica. Para mim o estilo das grandes obras de Shakespeare se compõe justamente desta variedade. A unidade do estilo não é destruída, ao contrário, é enriquecida. O que eu chamo de estilo de uma obra é sua aparência. Um homem se revela por sua aparência — a face de um homem não é sempre fácil de ser analisada, mas é importante, ela presta testemunho de uma vida até a velhice. A face de uma obra testemunha sua natureza, sua idade em relação aos outros trabalhos de um mesmo autor. O estilo expressa o conteúdo de uma obra, como a face exprime o homem — é inconcebível separar ou mesmo distinguir estilo de conteúdo. Quem dirá qual deles está na origem do outro? Há, ou pode haver, qualquer conteúdo sem forma? SAMUEL BECKETT disse-me, o ano passado, que suas intenções, seus pensamentos só existiam a partir da forma. Antes desta forma se compor, êle não sabe exatamente como a sua idéia original vai se desenvolver. E esta forma é o estilo, ligado à obra, como a pele é ligada ao homem. Uma face é quase sempre secreta, assim como o estilo. Devemos ser capazes de decifrá-lo para chegar à essência da obra.

Devemos saber reconhecer um estilo, e isto não é trabalho fácil. É muito difícil ler Shakespeare no original, e deixar que o estilo apareça por si mesmo (o estilo não é só linguagem, é também composição).

Em minha opinião, precisamos primeiro de uma atitude objetiva — a subjetiva terá bastante chances depois — mas acho ainda essencial, no começo, ter a obra à distância, interrogá-la sem descanso, antes de enamorar-se dela e possuí-la.

A mesma dificuldade existe para todos os tipos verdadeiros de Arte. Uma peça autêntica, qualquer que seja seu período, implica no estilo. Todos conhecem o exemplo do famoso TCHEKHOV e “A GAIVOTA”. A princípio, a peça foi montada por um teatro acadêmico, de acordo com as “tradições dramáticas” de seu tempo: os atores “recitavam” o texto, preocupados, eu acho, com sua beleza formal, e a peça foi um fracasso. Foi preciso que surgisse STANISLAVSKY, que aproximando-se laboriosamente da escola de TCHEKOV reconheceu o seu verdadeiro estilo, isto é o estilo impressionista.

Partindo na natureza do texto, STANISLAVSKY notou que teria de procurar a continuidade vital e de humor dos personagens nas entrelinhas do texto, para que este finalmente adquirisse um senso dramático. Isto levou ao que os americanos e ingleses chamaram de “subtexto”, o ponto de partida para tôdas as improvisações realistas, destinada a alimentar o trabalho de ator através de descoberta de uma continuidade psicológica nas entrelinhas. Isto foi descoberta de grande valor para os teatros. Impressionista e Realista é Elítico; uma descoberta bastante perigosa quando aplicada

indiscriminadamente a todos os estilos. Levada aos limites máximos, força à criação de um mundo essencialmente psicológico, emocional e subjetivo, na consciência do ator, que pode entrar em conflito com o estilo de algumas peças, onde o fator psicológico é menos importante e onde a união forma-conteúdo é indissolúvel.

Um exemplo irrefutável deste perigo aconteceu em Nova Iorque, no começo da temporada, com a montagem da peça "THE CHANGELING", de Middlton & Rowley; esta foi a primeira peça clássica a ser levada pelo Lincoln Center Repertory Theatre. Os ensaios, conduzidos por ELIA KAZAN, foram longos e dolorosos. Completo fracasso, e por que?

O crítico americano RICHARD SCHECHNER escreveu no "The Tulane Drama Review":

"O trabalho do diretor parece estar situado fora da peça. Não se trata de uma variante interpretativa, e sim de um diretor que não compreendeu a peça em seu conjunto... Parece incapaz de entender que a beleza da peça está baseada mais na ação que na inspeção..."

E, em uma carta, Mr. SCHECHNER continua:

"A falha dos nossos atores americanos nas produções clássicas é que eles não conseguem captar a "frieza" ou a "ironia" que envolve estas peças: suas grandes paixões são controladas...; temos a tendência de negligenciar a forma dentro da qual estas peças estão contidas... O ator tem que aprender a trabalhar com o seu "equipamento", não no seu equipamento "interior" ou "exterior". Se nós conseguirmos fazer o ator sentir que ele é feito de uma peça, e não de duas, talvez feremos produções mais proveitosas. Do mesmo modo STANISLAVSKY, no final de sua vida, afirmou que a distinção entre conteúdo e forma é suspeita..."

Destes exemplos e declarações sou levado a concluir que, se cada obra se mostra como uma pessoa distinta, com seu próprio caráter, aparência e voz, é impossível e estúpido abordar todas as obras de uma mesma maneira.

Uma nova aproximação tem que ser adotada pelo diretor e pelos atores para cada estilo. De fato, cada peça tem seu próprio estilo. "Esperando por Godot" de Becket, é diferente em aparência de "Fim de Jogo"; "O Rinoceronte" de IONESCO, se desenrola em um mundo mais racional que "AS Cadeiras". Mas acho que, em todos estes casos, é inútil querer sentar-se à uma mesa e ficar lendo e relendo os textos prescrevendo o significado de cada linha. É melhor começar logo a trabalhar e fazer viver os personagens o mais rápido possível — o sentido será descoberto, na maioria das vezes, pela ação. Esta atitude me pareceria fatal no caso de TCHEKOV e, por diferentes razões, também em BRECHT. Ambos os autores se revelam melhor nas repetições em uma

lenta progressão, de natureza psicológica e emocional para o primeiro, e essencialmente racional e ligada ao comportamento social dos personagens no que concerne o segundo.

Em STRATFORD-ON-AVON, a interpretação de SHAKESPEARE, em todos os seus múltiplos aspectos, é anti-romântica e anti-psicológica; tenta ser concreta e sóbria; tende a salientar as ambiguidades, as contradições e aqueles contrastes delicados, tão característicos em SHAKESPEARE. Oferece ao público uma visão clara do tema geral das peças e uma expressão falada do texto, baseada em um detalhado estudo de suas estruturas e imagens. A poesia não canta — ela fala, segundo a sintaxe, a pontuação e a métrica do verso Elizabethano. É o texto, a forma do texto, seja o verso quebrado ou regular, que instrui o ator e o leva a marcar a dimensão do personagem, o tamanho de suas visões e a natureza de seus tormentos. Ao correr dos ensaios, constantes dificuldades aparecem em busca de um equilíbrio entre a força da ação e a inteligência do texto.

Isto explica porque um Estúdio, reservado apenas aos membros da Companhia, foi fundado; é aí, em ligação com o trabalho de palco, que se realiza o treinamento da voz e do corpo, o estudo dos textos e, acima de tudo, a procura de um tipo de improvisação que, por um lado esteja a altura do mundo poético shakespeariano, e, por outro lado, reforce a vitalidade física da representação. Para cada estilo deve haver um tipo correspondente de improvisação. Sabemos que as improvisações realísticas de hoje não têm nada em comum com SHAKESPEARE. Elas criam em cada ator um mundo subjetivo, enraizado no indivíduo e que, cedo ou tarde entra em conflito com o estilo; e é sempre o estilo que sofre.

cenografia ou teatro?

GIANNI RATTO

Quando me pedem para falar da cenografia atual, não consigo me libertar de certo fastio relacionado à limitação do argumento que é apenas parte de um tema bem maior e amplo: o do teatro contemporâneo, o da angústia nascida da falta de autores que consigam fugir da sugestão da cultura, da inteligência, da pequena análise de “mundos” e “ambientes”

Interessa relativamente parece-me, falar de técnica ou de estética, quando a nossa história de homens pede um teatro que seja nosso, autenticamente nosso, e não a repetição constante e podre de experiências e pesquisas acabadas no momento mesmo da sua enunciação.

A cenografia é o resultado visível de dois componentes: o texto a ser representado e o espetáculo a ser realizado.

A cenografia existirá sempre, ainda, quando, por pobreza de meios econômicos ou para obedecer a um claro critério estético, for reduzida a um palco vazio, a uma simples estante: nós a descobriremos cada vez que uma ou mais pessoas se reunirem para dizer palavras que alguém escreveu, destinadas a serem pronunciadas sob as luzes da ribalta e dos refletores.

O cenógrafo que se aproxima de um texto para realizá-lo, tem que fazer — nos limites que lhe pertencem — o mesmo trabalho dos atores, do diretor, numa pesquisa e numa realização em que o individualismo não se deverá sobrepor, fundindo-se num resultado em que será quase impossível distinguir qual foi a contribuição de um ou de outro.

A obra do cenógrafo não poderá, portanto, limitar-se à tradução formal de um ambiente, de um lugar qualquer que seja, mas deverá, em tôdas as minúcias (assim como na visão geral do seu projeto cenográfico), encontrar total justificação humana e dramática das personagens e dos assuntos que, no cenário realizado, terão de se movimentar e viver. Deverá prescindir de tôdas as complacências formais para chegar a um resultado de análise e síntese, de seleção e procura, que obedeça às leis do espetáculo, através do controle constante dos adjetivos e da pontuação, no emprêgo, visual dos tempos e dos espaços.

É um trabalho — o do cenógrafo — que tem de ser feito com absoluta humildade, no constante esquecimento de si mesmo e da própria personalidade. Se o artista, individualmente (o pintor, o poeta, o escultor etc.) tem que obe-

decer só a si mesmo, sendo e seu único responsável, do ponto de vista crítico, o cenógrafo — assim como o ator, o técnico, o encenador, o homem de teatro, enfim — como participante e colaborador de uma coletividade operante, deve entregar-se generosa e totalmente ao trabalho, cujo resultado determinar-se-á através do esforço anônimo e calculado dos diversos colaboradores.

A cenografia não existe fora do palco. O projeto, o “croquis”, a “maquete”, correspondem só a mínima porcentagem do que será a cenografia colocada no palco, porque somente quando, nesta realização, viverão as personagens e vibrarão suas palavras, a cenografia terá a sua razão de ser.

O que no “coquis” pertence ao campo decorativo, na cenografia realizada se traduzirá em valores dramáticos. Se admitimos que o teatro não pode existir a não ser no palco, compreenderemos como o desenho, a grafia, a composição bidimensional do “croquis”, não poderão ter — separada dos outros componentes — nenhum valor autêntico.

O problema da cenografia não pode ser uma dissertação de estética decorativa. O da cenografia é e será sempre (até que se consiga fixar uma síntese ideal e polivalente) um problema de ordem interpretativa. Assim como o ator deverá construir suas personagens através da pesquisa de ordem psicológica, histórica e moral, o cenógrafo deverá descobrir os gestos e as intenções dos seus elementos, para que uma cadeira seja efetivamente uma forma que possa conter determinada personagem, para que uma tonalidade de côr coincida com um estado de ânimo, para que a estrutura geral seja, ao mesmo tempo, síntese e análise de um pensamento cuja responsabilidade e autoridade pertencem ao autor.

A cenografia não é arte, no sentido absoluto da palavra. Não é arte assim como não a é a dos atores, a do diretor. Não é arte porque é interpretação e não criação; não é arte porque não se fixa no tempo e vive (e aqui está sua razão de ser) só para o momento e no momento na qual se realiza totalmente: o do espetáculo. E todos êsses momentos são inevitavelmente ligados à personalidade de quem, cada vez, os determina.

A angústia que acompanha os autênticos homens de teatro pertence propriamente a essa impossibilidade de fixação definitiva, mas repito, é também a sua autêntica razão de ser.

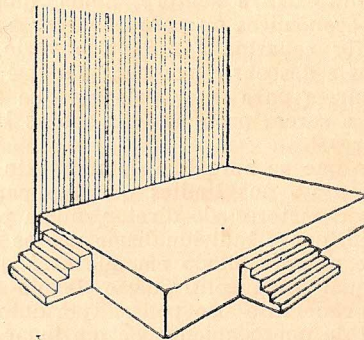
Porque o teatro (como o ato de amor que precisa de duas identidades para se realizar) vive única e exclusivamente no momento em que duas comunidades (dos espectadores e a dos participantes e realizadores do espetáculo) conseguem fazer explodir a centelha do diálogo em que o autor — escrevendo somente o texto — instruiu num tempo e num espaço de ideais.

Nasce, portanto — para mim — espontânea a necessidade de deixar de lado, ao menos por um momento, uma digressão limitada como a da cenografia, sendo que, me parece, muito importante compreender a razão por que os homens precisam falar juntos, precisam se comunicar, quer numa praça, quer numa igreja, quer num teatro. Como o homem, o teatro é fenômeno social.

O teatro é feito de dois momentos: o da criação da obra pelo autor e o da realização do espetáculo. Tudo que se passa entre esses dois momentos pertence à mecânica, à técnica da realização. O que interessa é o que veremos e ouvimos. E, embora possa parecer paradoxal, a cenografia terá que ser ouvida mais do que vista, percebida mais do que revelada.

O que os cenógrafos atuais deverão compreender, se pretenderem viver do e no teatro — e não considerar a cenografia como uma aventura provisória entre outras atividades sem dúvida mais lucrativas — é que o Teatro, com T maiúsculo, é uma profissão de fé à qual precisa se entregar generosa e humildemente. Porque ao teatro, ontem como hoje, parece-me, pertence a tarefa de reunir e ligar espiritualmente (numa linguagem comum, com assuntos universais) uma humanidade que, para reencontrar a sua razão de ser, para conseguir se olhar nos olhos com serenidade, tem que redescobrir, como já o fez em certas épocas, as palavras e os temas que lhe possibilitem reconhecer-se no meio da babel das línguas além das fronteiras que a dividem.

Até atingir esse momento, qualquer outra consideração — que não seja de ordem puramente técnica, desta técnica que pertence à nossa profissão e da qual não conseguimos nos libertar — nos parecerá sempre limitada e pequena, como se, frente a um grave acontecimento, nós nos preocupássemos apenas com os pratos que deverão conter a comida destinada ao nosso sustento.



avant-garde

EUGÈNE IONESCO

O que quer dizer teatro de **avant-garde**? Existe uma grande confusão, voluntária ou não, nascida principalmente de preconceitos, em torno destes vocábulos. A locução em si, aliás, já é confusa e o ridículo no teatro de **avant-garde** poderia bem ser um ridículo causado pela definição. Um crítico de um país estrangeiro onde minhas peças foram representadas, favorável aliás ao meu teatro, duvidava no entanto se esse tipo de teatro não seria simplesmente uma transição, uma etapa. Pois aqui está a significação de **avant-garde**: um teatro que prepara um outro teatro, este, definitivo. Nada no entanto é definitivo, tudo é etapa, nossa própria vida sendo essencialmente transitória: tudo é ao mesmo tempo realização e preparação. Pode-se dizer assim que o teatro francês do século XVII prepara o teatro romântico (o que aliás não vale grande coisa na França) e que Racine e Corneille são a **avant-garde** (vanguarda) do teatro de Victor Hugo, ele mesmo vanguarda dos que o sucederam, renegando-o.

E ainda: o mecanismo das posições e oposições é muito mais complicado do que o imaginam os simplistas da dialética. Existem **avant-garde** fructuosas que nasceram da oposição a realizações de gerações anteriores ou, ainda, que são permitidas ou facilitadas por uma volta às fontes, a obras antigas e esquecidas. Shakespeare é sempre muito mais atual do que Victor Hugo (já citado); Pirandello muito mais na vanguarda do que Roger Ferdinand; Büchner infinitivamente mais vivo, pungente do que, por exemplo, Bertolt Brecht e os seus imitadores de Paris.

E é aqui que as coisas parecem mais claras: a **avant-garde** na realidade não existe; ou, melhor, é coisa totalmente diferente do que se pensa ser.

Sendo sem dúvida revolucionária, a **avant-garde** tem sido e continua sendo até agora, como a maior parte dos acontecimentos revolucionários, uma volta, uma restituição. A mudança é apenas aparente: este **aparente** tem muita importância pois é ele que permite a revalorização, o reajustamento do permanente. Exemplos: os transtornos políticos acontecendo nos momentos em que um regime cansado, **liberalizado** — cuja estrutura relaxou-se a tal ponto que o desmoronamento está iminente, prestes a produzir-se por assim dizer de si mesmo — preparam, favorecem a reconstituição, o endurecimento da estrutura social de acordo com um modelo arquétipo, sem mudanças: a mudança existe no pessoal, evidentemente, nas condições superficiais, na linguagem: isto significa que as coisas, idênticas na essência, adotam outros nomes, sem que a realidade profunda, o modelo de organização social se tenha modificado. O que aconteceu? Simplesmente o seguinte: a autoridade fortaleceu-se, a **ordem** foi restabelecida, a tirania retoma o passo sobre as liberdades, os dirigentes reencontram o gosto, a vocação do

poder com a consciência tranqüila, sentindo-se investidos por uma nova **graça de Deus** ou pelo alibi de uma justificação ideológica segura e mais firme do cinismo inerente ao poder. E temos então, nitidamente reafirmada, reconstituída, a estrutura hierárquica social fundamental, com o rei, os chefes políticos) sustentado pelos dogmas e a Igreja (os ideólogos, os escritores, os jornalistas, os artistas, os propagandistas novamente obedientes), seguida ou suportada pela maioria — o povo (os crentes, os fiéis ou os passivos) que não mais sabe insurgir-se.

Nas revoluções artísticas, acontece mais ou menos o mesmo fenômeno, quando realmente há revolução ou tentativa, ou experiência revolucionária de **avant-garde**. Esta aparece necessariamente, por assim dizer de si mesma, no momento em que certos sistemas de expressão estão cansados, usados; quando se corromperam; quando se afastaram de um modelo esquecido. É assim que, na pintura, os modernos puderam **reencontrar** naqueles que são chamados de primitivos as formas puras e permanentes, os esquemas fundamentais de sua arte. E esta redescoberta, tornada necessária pela história artística na qual os modelos, os formas se deterioraram — foi feita graças a uma arte, uma linguagem tomando por fonte uma realidade extra-histórica.

Realmente, é na conjugação da história e da não-história, do atual e do não-atual (quer dizer, do permanente) que se revela aquele fundo comum inalterável que se pode chegar também a descobrir dentro de si mesmo, diretamente; sem ele, nenhuma obra pode ter valor, é ele que alimenta tudo. Tanto assim que, no final das contas, não receio nem um pouco afirmar que a verdadeira arte dita de **avant-garde** ou revolucionária é aquela que, opondo-se audaciosamente ao seu tempo, revela-se como **inatural**. Revelando-se como inatural, vai ao encontro desse fundo comum universal de que já falamos e sendo universal, pode ser considerada clássica, ficando entendido que este lado clássico deve ser encontrado além do novo, através o novo de que deve estar impregnado. A volta a um classissismo **histórico** qualquer, dando-se as costas ao novo, só poderia favorecer um estilo ultrapassado, acadêmico. Exemplo: Fim de jogo, de Beckett, obra teatral dita de **avant-garde**, está muito mais perto das lamentações de Jô, das tragédias de Sófocles ou de Shakespeare do que do teatro de, quer seja aquele dito engajado ou aquele dito de **boulevard**. O teatro de atualidade não dura (por definição) e não dura porque não interessa realmente, profundamente aos homens.

Também digna de nota é o fato que as mudanças sociais nem sempre concordam com a revolução artística. Ou melhor: quando a mística revolucionária se torna regime, toma a formas artísticas (e daí a uma mentalidade) ultrapassadas, tanto que o novo realismo reencontra os **clichés** do espírito

chamados de burgueses e reacionários. Os bombeirismos encontram-se e os retratos acadêmicos de bigodes da nossa geração não diferem — estilisticamente falando — dos retratos acadêmicos com ou sem bigodes da época burguesa que não compreendia Cézanne. Diante disso, é possível dizer, de uma maneira talvez paradoxal, **que é a "história" que se esclerosou, que é a não-história que permanece viva.**

Chekhov nos mostra no teatro homens morrendo com determinada sociedade; o desperdício, no tempo que se esvai e se gasta, dos homens de uma época; Proust já fizera isso antes nos seus romances — e Gustave Flaubert também, na **Educação Sentimental**, mostrando-nos o último, como pano de fundo de seus personagens, uma sociedade não em declínio mas em ascensão. Não é pois o desmoronamento ou a desarticulação ou o desgaste de uma sociedade que é o tema principal, a **verdade** destas obras: mas o desgaste do homem no tempo, sua perdição através de uma história, mas verdadeira para toda a história: todos nós somos mortos pelo tempo.

Desconfio muito das peças pacifistas que parecem nos mostrar que a guerra é a perdição da humanidade e que só na guerra morreremos. É mais ou menos isso o que parecia dizer um jovem crítico, dogmáticamente cabeçudo, ao comentar **Mãe Coragem**.

Morre-se mais na guerra: verdade de atualidade. Morre-se: verdade permanente, não-atual, que diz respeito a todo o mundo, isto é também às pessoas que não vão à guerra: **Fim de Jogo** de Beckett é mais verdadeira, mais universal do que a **Histoire de Vasco**, de Schehadé (o que todavia não impede esta obra de possuir qualidades poéticas).

Já que **o que nos diz respeito a todos fundamentalmente** é curiosamente menos acessível, à primeira vista, do que aquilo que diz respeito somente a parte das pessoas ou do que aquilo que nos diz menos respeito — torna-se evidente que as obras de **avant-garde** cujo objetivo é (peço desculpas por insistir tanto) reencontrar, dizer a verdade esquecida — reintegrando-a, inaturalmente, no atual — é evidente que estas obras só podem ser incompreendidas pela maior parte das pessoas, quando do seu aparecimento. São pois não-populares, o que de maneira nenhuma as torna menores. As realidades evidentes, o poeta as descobre na solidão, no seu silêncio. Também o filósofo descobre, no silêncio da

biblioteca, verdades dificilmente comunicáveis: quanto tempo foi preciso para que se compreendesse o próprio Marx e será que **todo mundo** pode agora compreendê-lo? Ele não é popular. Quantas pessoas puderam assimilar Einstein? O fato que apenas algumas pessoas estão capacitadas para entender as teorias dos físicos modernos não me faz duvidar de sua verdade; e esta verdade que eles descobriram não é nem invenção, nem visão subjetiva, mas realidade objetiva, fora do tempo, eterna, à qual o espírito científico acaba apenas de ter acesso. Nada fazemos sempre senão aproximarmos, afastar-nos, para depois chegar mais perto de uma verdade imutável.

Existe também — já que temos que falar de teatro — uma linguagem de teatro, um caminho a limpar para aceder a realidades objetivamente existentes: e este caminho a limpar (ou reencontrar) não é outro senão aquele que convém ao teatro para realidades que só podem se revelar teatralmente. É o que se convencionou chamar de trabalho de laboratório.

É perfeitamente possível fazer teatro popular (não sei muito bem o que vem a ser o povo, se não fôr a maior parte das pessoas, os não-especialistas), de **boulevard**, de propaganda, edificante, numa linguagem universal: trata-se de um teatro de vulgarização. Não se deve por causa disso impedir que o teatro possa ser feito: de pesquisa, de laboratório, de **avant-garde**. Se não é seguido pelo grande público, não quer dizer de jeito nenhum que não seja uma necessidade absoluta do espírito, da mesma maneira que a pesquisa artística, literária ou científica. Nem sempre se sabe **para que pode servir** — mas já que atende a uma exigência do espírito, vem a ser, sem dúvida, realmente indispensável. Se esse teatro tem todas as noites um público de cinquenta pessoas (e pode tê-las), sua necessidade está provada. Esse teatro está em perigo. A política, a apatia, a maldade, o ciúme ameaçam, infelizmente, por todos os lados, Beckett, Vauthier, Schehadé, Weingarten, outros ainda, assim como os seus defensores.

(Revista Arts, janeiro 1958).

confissões de um ator

Laurence Olivier

For Deus do céu, não sei porque escolhi fazer Otelo. Naturalmente é um desafio, mas não sei quem está me desafiando. Estava dizendo outro dia que, Shakespeare e Richard Burbage (provavelmente o primeiro Hamlet, Lear, Otelo) tomaram uma bebedeira uma noite e Burbage disse: "Eu posso representar qualquer coisa, qualquer coisa mesmo". E Shakespeare disse: "Perfeito, darei um jeito em você, meu filho!" E escreveu Otelo.

Para começar, trata-se de um papel mal desenhado. Há climaxes demais. No ato do meio, temos "como o mar Portico" e "adeus aos penachos coloridos" e coisas nesse gênero, coisas maravilhosas. Logo após você tem que ter um ataque: rugir e usar a linguagem bombástica, dizer uma porção de coisas como "eu vou fazer picadinho dela, vou cortá-la em pedacinhos" — tôdas essas coisas que pedem que você grite com tôda a sua voz. Na última cena, você mata Desdemona, e isto é um climax — seguido de dois ou três tremendas explosões, em curto espaço de tempo. Se você explode demais, a platéia começa a se coçar atrás da orelha.

Mas o que principalmente faz de Otelo um papel tão difícil, é o enorme peso que o autor dá a Iago, em detrimento de Otelo. Isto é porque "Otelo" tem sempre sido considerado como um duelo entre dois atores. Por volta de 1832, o fogoso Edmund Kean representou "Otelo" diante do "Iago" de William Charles Macready, um grande inovador daquela época. Kean era tão alto e corpulento, que Macready literalmente teve que sair do palco. De lá a frase: roubar a cena.

Há em resumo dois tipos de Iago. Um deles é o tipo maquiavélico, o vilão da Renascença, o outro é o tipo do oficial não comissionado. Acreditamos neste último. Trata-se de um tolo do qual não se poderia suspeitar tal duplicidade. Desta maneira Otelo não parece tão absurdamente bobo, incompreensível e pouco trágico para a platéia moderna.

Apesar de ter representado o papel há muitos anos, não compreendi Iago até que tive na marinha durante a guerra. Acho que quando alguém consegue meia estrêla mais do que você, sua alma pode ficar cheia de inveja e amargura. Estava servindo numa base aérea da Real Marinha perto de Winchester. Havia um oficial que conseguiu uma estrêla a mais, e decidiu logo me gozar. Ele dizia: "Como vai nosso ator de cinema hoje de manhã?" Me chateava tanto que não dormia direito.

As vêzes, quando estava de bom humor, me convidava para ir à sua fazenda e conhecer sua mulher. Sempre recusei. Um dia estava andando através do aeródromo, e pensava: "como poderei dar um jeito nesse cara? Como?" Parei e me disse: "Mas naturalmente, ele é casado!" Poderia muito bem ir à fazenda e conhecer a espôsa. Aí um dia iria

sem ser convidado, e êle me surpreenderia com sua mulher. Levantaria meio sem jeito e muito rapidamente ou qualquer coisa no gênero. Êle ficaria terrivelmente infeliz... De repente disse a mim mesmo: "Opa! Cuidado Iago".

Otelo foi quase sempre representado como um verdadeiro nobre, super-ciumento e super-bobo. Mas o diretor John Dexter e eu chegamos à conclusão que Otelo é simplesmente um sujeito bondoso que somente tomou ares de nobre. O que o destrói trágicamente, é a desilusão de si próprio. Na cena do senado, quando êle conta como conquistou Desdemona, êle está óbvia e absolutamente apaixonado por si próprio, e acha que é impermeável ao orgulho, à impaciência ou ao mau humor — a tôdas as paixões ordinárias.

Naturalmente, é esta imagem que êle fez de si mesmo que o faz tão vulnerável à astúcia de Iago — além do mais, êle é um homem selvagem — mas não por causa de sua côr; não quero dizer isso. Êle é em primeiro lugar um pagão que abandona o Cristianismo numa de suas tiradas com Iago. Êle explora tôdas as infernais cavernas do ciúme, com Iago. O telo tem aquêle desejo animal de achar culpa na coisa que se ama — realmente uma das tentações. O assassinato é uma tentação em todos.

Como em todos os meus papéis, não sinto o sinal verde até que sei exatamente como devo parecer e como devo soar. Acho que começo a soar como deve ser, quando falo um pouco cautelosamente como um Mouro que não fala Veneziano bem. Tenho certeza que Otelo deve ter uma voz mais profunda do que consigo atingir — um baixo, um som que deve ser violeta escuro aveludado.

Otelo deve parecer sempre muito forte — ficar em pé como um homem forte, com aquêle "aplomp", provavelmente as costas retas e o pescoço apumado. Tenho certeza que Otelo é muito gracioso. Não sei porque tenho essa certeza, mas tenho. Quando êle enforca Desdemona, tenho certeza que êle o faz lindamente. Tenho certeza de que quando êle matava seus inimigos com sua espada, a cena era linda. Ainda não encontrei o andar dêsse camarada. Naturalmente êle deve andar suavemente como uma pantera negra.

É muito difícil dizer como eram os Marrôquinos daquela época. A coisa tôda está nos lábios e na côr. Tive observando os lábios de pretos cada vez que os vejo num trem ou em outro lugar, e seus lábios parecem pretos ou violeta escuro mais do que vermelhos. As variações são naturalmente enormes. Usarei um ligeiro toque de azul, e muito mais de marron e um pouco de lilás.

criando um personagem

Com Shakespeare, sempre tento assegurar à platéia que não irão ver alguma coisa grotesca ou grande demais para ser entendida ou simpatizada. Se você consegue isto nos primeiros momentos, ou com uma caracterização muito forte para que a platéia veja em você um ser humano, ou por uma aproximação calma, então tenho certeza que não haverá fim a grandeza da interpretação que você mostrará mais tarde à noite. Deus sabe como você deve ser grande em Otelo. Tudo isto parece ser uma mistificação, não é? Talvez seja.

Por outro lado, auto indulgência — se deixar levar — é uma arapuca muito comum e das maiores. Você deve ser sempre como um jóquei numa corrida: observador, observando, prestando atenção, ouvindo a si próprio todo o tempo. O que quero dizer é que os jóqueis não ousam deixar os cavalos esticarem o pescoço. “Entram bem” se o deixarem. Não me importo o quanto é grande a interpretação, a que altura você está rugindo, quão estridentemente você está gritando — nunca deve estar no máximo de sua voz. Se você dá tudo o que pode, a platéia pode de repente ver a sua medida. De um momento para o outro você parecerá fraco em vez de forte, e a platéia pensará: “Puxa vida, êle está se forçando, não está?”.

Durante ensaios, experimento as coisas de maneira extravagante — maneiras de usar mãos, meus olhos, meu corpo. Trata-se de uma espécie de auto flagelação que pratiquei tôda a minha vida — fazendo desde cedo um palhaço de mim mesmo. O elenco verá logo como será difícil, e ganha-se um tempo enorme. Se você tem medo de fazer um palhaço de si mesmo, se você começa a representar sutilmente, somente dando impressões ligeiras, você terá que dar um salto sobre um enorme precipício antes de realmente representar de maneira grandiosa.

Assim você começa a andar para cá e para lá, deixando as coisas acontecerem. Você escuta a você mesmo, olha para você mesmo — não muito intensamente no princípio, ou você acabará num nó — sentindo-se tão mal que não tem peito de continuar. Às vezes acontece um acidente, às vezes uma maneira de se postar, um gesto, uma pose, uma atitude, e de repente você diz: “Bem, é êste o homem: eu o sinto, é êle mesmo”. Na cena do lenço entre Otelo e Desdemona, queria transmitir uma insistência raivosa, mas acabei fazendo uma imploração raivosa. Foi uma coisa que simplesmente aconteceu. Acho que vou continuar com essa imploração raivosa. Acho mesmo. Parece estar certo.

Charles Laughton me disse uma vez que, em cada filme que fazia, para começar maquilava suas sobrancelhas de maneira diferente, ou qualquer outra coisa no gênero, qualquer coisa na qual podia se apoiar. Estas coisas lhe deram o que chamamos em teatro de guarda-chuva verde. Trata-se de uma conhecida história do teatro. Acho que Max Reinhardt, o grande diretor alemão, estava ensaiando um ator que não

conseguiu desenvolver uma característica para seu papel, não conseguia dar ao papel uma cor que o diferenciasse dos outros papéis que tinha interpretado, de fazer sentir que estava fazendo alguma coisa definida e específica. Um dia o ator ensaiou com um guarda-chuva verde debaixo do braço. Reinhardt disse-lhe: “Sua performance está absolutamente perfeita, absolutamente maravilhosa. Por favor vá para casa e sintase feliz”. O ator ensaiou no dia seguinte sem o seu guarda-chuva verde e Reinhardt disse: “Não serve. Cadê o guarda-chuva? Vá buscá-lo. Ôbviamente é o que estava falando”.

As caracterizações acontecem da maneira estranha — com fatos os mais sem graça — com as idéias as mais bobas. Decidi que Macbeth seria um homem cujo braço queria nunca pegaria atravessando a rua. Para Ricardo III eu queria falar como o grande ator Henry Irving que morreu a 59 anos. Já tinha visto imitações, e a voz era fina. Achei que seria divertido fazer o mesmo. Talvez não divertiria ninguém mais do que eu mesmo, mas no mínimo eu teria feito uma coisa muito diferente do que tinha sido feito antes.

Aí decidi parecer com o produtor americano Jed Harris. Entre esta decisões, entre a voz, o aspecto, o jeito da cabeça, o “timing” no declamar o texto, alguma coisa acabou por desenvolver-se, completamente diferente de tudo.

Às vezes você vê alguém no ônibus ou no trem e você pensa: ‘Gostaria de tê-lo na peça, a maneira de se pentear, a maneira que coça a barba, ou que limpa a calça...’ Você vê o porque deses maneirismos, e sem saber, se você é um ator, você observa tudo isto ao mesmo tempo.

Minha maneira de criar um personagem não está muito na moda hoje em dia. Sou um ator muito exterior. Características externas são para mim um apoio, um apoio contra o não sentir nada, contra o fato de se ver em plena cena, com somente o texto para ser dito, sem indicação de como tratá-lo ou como me mover. Construo o personagem de fora, com pequenas técnicas, idéias, imagens; uma vez que o personagem torna-se real, êle começa a vir para dentro.

Representar é uma ilusão, tanto quanto o é a presdigi-tação — Não é o caso de ser real. Acho que estou chocando Lee Strasberg. Me lembro ter ido ver o Actors Studio, e me pareceu que os atores do Método estavam inteiramente preocupados de se sentirem reais êles mesmos muito mais do que de criarem a ilusão da realidade. Êles procuram o carôço absoluto do personagem antes de começar a exprimir alguma coisa. Achei, talvez um pouco apressadamente, que era um bom treino para representar no cinema, onde a câmara e o microfone pegam a sua realidade, a menor sombra do tom de voz, cada pequeno trejeito de expressão. Mas o problema no palco é transmitir uma ilusão além de 50 metros. É aí que vem o grande esticamento, é aí que entram a imaginação o “know-how” acima e além da realidade interior. Não acho porém que seja de suma importância se você começa de dentro ou de fora, conquanto que a ilusão resultante seja a mesma.

Acho que há uma grande diferença entre eu e qualquer escola moderna de teatro. Há uma razão, tenho 56 anos. Se a nova geração tivesse que fazer o que faço, teria uma grande dificuldade em fazê-lo, pois leva tempo. Se a nova escola quisesse me ensinar o que ela ensina, acho que o faria muito depressa, pois sou muito versado na minha profissão. O que se faz nestas novas escolas, admito que não o faço. Mas não me acho absolutamente pouco natural.

Nunca me senti antiquado. Como acontece com todo o mundo, dentro de mim mesmo tenho 17 anos. Antiquado é um termo pejorativo. Mas muito drama — atitudes com o teatro, técnicas, métodos — não são antiquados, mas fora de moda.

Tôda a inovação no teatro, seja muito elogiada ou inelegante, não necessária, vulgar ou ruim, muda um pouco o aspecto do teatro. Veja a produção de Peter Brock: "King Lear". Não acho que ele fique descontente se eu disser que não sou um grande admirador dessa produção. Ele tirou de Lear todo o glamor e realza. A gente começou a apelidar a peça de Sr. Lear. Queira você ou não, o fato é que a imagem de King Lear ficou ligeiramente mudada.

Tenho uma pequena decepção. Tinha planejado fazer Lear de nôvo. Se eu alterar minha concepção de Lear, seria por causa do que Brock introduziu na imagem. Fazer uma coisa destas por razões de moda, poderia me ajudar a levar a peça, mas seria de mau caráter. Mas se eu der a velha interpretação, a gente diria: "Isto está ficando meio cansativo". Estou com uma certa e pequena dúvida.

Numa era como a nossa na qual a saudade é uma das prerrogativas das menos populares, é melhor que você não seja antiquado. Ninguém virá ver o velho queridinho para ouvi-lo por sentimentalismo. Fiz grandes esforços para ficar mudando. Uma surpresa me aparece de vez em quando. Se eu estou mudando com os tempos ou não, não saberia dizer, pois faço parte dêles.

Uma das coisas mais enervantes que pode acontecer com um ator no palco é algo que chamo de "secar por dentro". Acontece geralmente quando você conhece uma coisa bem demais. Quando eu representava Ricardo III alternadamente durante quatro anos, lá pelo fim, o texto de repente não significava nada para mim — é como se nunca o tivesse ouvido antes na minha vida — acabava por dizê-lo sem o sentir. Orgulhava-me em inventar textos que parecessem Shakespeare, para esconder tudo isso.

Tenho horror de uma representação que se torna mecânica e automática. Presto atenção a êsse fato com olhos de águia. Quando os sinais começam a aparecer, o que faço é procurar idéias novas e emoções novas para tornar o texto espontâneo de nôvo. Quando você representa seu papel um pouco diferentemente, isso surpreende seus companheiros, e os mantem vivos. Há uma hora em "Tio Vanya", em que Joanie, (Joan Plowright, mulher de Sir Laurence) representando Sonya, está aflita porque estou bebendo durante tôda a cena. Ela me olha sorvendo mais e mais vodka. A um certo

momento vou ao armário para pegar outra garrafa. Neste momento ela me oferece um pouco de queijo, para tentar me fazer deixar de beber. Eu vario o timing de minha marca de maneira que ela tem que olhar-me com muito cuidado. Isto a mantem na realidade da situação. Nossos fluidos continuam a funcionar.

a carreira de ator

Representar é quase um desejo infantil, não é? Fazer de conta que somos outrem. Minha irmã guarda com grande carinho uma grande caixa que foi meu primeiro palco quando tinha 6, 7 ou 8 anos. O tamanho da caixa era o mesmo do interior de um carro, e eu punha cortinas no lugar da tampa. Papai fumava cigarros Goldflake e os comprava em latas de 50. Eu cortava as latas e punha velas dentro, e fabricava assim pequenas luzes de ribalta. Representava minhas próprias peças.

Vamos fazer de conta.. Acho que é o impulso original de representar. É por causa disto que representar torna-se mais e mais difícil quanto mais velho você fica. Representar é um entusiasmo jovem. A excitação infantil e o glamour de tudo isto desaparece muito cedo. Aí começa o esforço no sentido de melhorar, de esculpir-se em diferentes formas, de ter sucesso, de ser famoso.

Uma vez que você atinge o cume, o pêso para ficar lá em cima é quase sôbre humano. Você se sente tão cansado da responsabilidade; os esforços que devem ser feitos para não se deixar cair, não deixar outras pessoas caírem, não deixar o teatro cair. Há períodos na vida dos atores em que êles caem completamente fora de sua arte. Representar parece ser uma coisa a ser feita atrás de um muro de pedra, e você não pode mais continuar a dar marradas nêle. Eu o senti eu mesmo, e vi a mesma coisa acontecer com amigos. Trata-se de um pesadêlo de tocaia.

Mas você sabe, um artista — péssima palavra a ser usada, eu sei — supostamente não deve encontrar satisfação em seu trabalho. Há demais choro e ranger de dentes. Macready, penso eu, disse que seu coração ainda batia aceleradamente 48 horas após representar Macbeth. Bombear com intensidade os sentimentos, é um trabalho duríssimo. Se você está sem inspiração tem que utilizar tôda a técnica que aprendeu para poder conseguir com rapidez uma certa voltagem.

Porém tenho certeza que se não representasse por um ano, ficaria completamente infeliz. Tenho certeza disso. Não se pode descrever o que acontece dentro de você. É como se tratasse de um bridão ou de uma canga a qual se está acostumado. Há prazer nisso? Pegunto ao cavalo de corrida se êle se diverte. Não sei.

Quando representei Antônio e Cleopatra, tive uma rara experiência uma matinê, e anotei-a no meu diário: "tive prazer na representação de hoje". Coisa rara. Só escrevo coisas no meu diário dêsse gênero: "nasceu minha filha hoje".

hollywood

Tenho certeza que há mais satisfação em minha vida como ela é, do que se tivesse ficado em Hollywood, e me tornado tão eminente como Gary Grant. Não acho que teria achado tanto interesse numa vida como a do meu querido Gary, como achei na minha. Mas é simplesmente meu próprio gosto. O filme não é o meio do ator, é do diretor. Este último é um homem de mistérios, um bruxo. Ele não tem que responder a nenhuma pergunta, mas somente diz: "Esperem e vejam". Só dirigi quatro filmes. Foi o que mais se aproximou, para mim, à sensação de criar.

Mas demorou muito para que eu gostasse do mundo do cinema. Detestava-o e esnobava-o, e só fazia filmes para ganhar dinheiro. Era época em que achava Ronald Colman o máximo. Em meu primeiro papel principal no palco, numa coisa chamada "Beau Geste", tinha um diretor que dizia: "Vamos rapaz, mostre-nos algum charme". Fui ver todos os filmes dos grandes charmeurs da época, e copiei todos: Du Maurier, Colman, Alfred Lunt, Coward. Deixei crescer um bigodinho como Colman, e bigodes fazem você ficar assim, assim, e esconder o lábio superior. Eis porque não tenho mais lábio superior. Imagine só. Quando era um garoto, eu tinha um lábio superior.

Quando comecei a me debater com William Wyler que dirigiu "O Morro dos Ventos Uivantes", tomei ares de superioridade com obstinação: saidinho do Old Vic, com toda a sorte de idéias sobre representações de alta dimensão. Wyler com o seu método bruto e cruel, não tinha paciência nenhuma com essas idéias. E com razão. Vi "O Morro dos Ventos Uivantes" pela primeira vez recentemente. Acho que Wyler quando acabou de cortar todas as minhas escrescências e incrustações acabou por não deixar nada. Restou somente um pedaço de pau.

Mas Wyler no fundo, me deu muita coisa a pensar. Quando eu disse que não se podia fazer Shakespeare no cinema, que era um meio anêmico demais (que o tiro era potente demais para o canhão), Wyler ficou doido. Lógico, chamar aquele meio seu, tão maravilhoso, de anêmico. Acabou dizendo: "Pode-se fazer qualquer coisa com o cinema. Qualquer coisa mesmo. É só ser bastante esperto, e descobrir como. Só". Assim, cinco anos mais tarde, tive a oportunidade de dirigir, produzir e representar em Henrique V, pensei no que Wyler me tinha dito. A coisa se tornou um desafio. Há, mas há, com certeza, uma maneira de fazer Shakespeare no cinema.

fazendo shakespeare

Quando pela primeira vez representei Shakespeare, os críticos me disseram que eu não seria capaz de fazê-lo, que eu não era um ator Shakespereano. Me disseram que eu não podia dizer versos. Isto me perturbou muito, pois desde criança, sempre tinha pensado que falava Shakespeare como um nativo. Mas a maneira lírica de dizer versos naquela

época estava contra minha natureza e contra minha maneira de sentir de como representar; a realidade. Passei grande parte do princípio de minha vida lutando contra as tendências líricas de meus colegas. A música é a metade superior de Shakespeare. Há a metade inferior a observar: o animalismo, a terra, a atualidade e tudo o mais. Tinha tanta certeza de mim mesmo dentro de minha roupa azul, fazendo força contra aqueles meninos líricos de roupa vermelha, que nunca aprendi a fazê-lo eu mesmo. Minha melhor música vem do piston. Poucos pistonistas tocam violino.

Não há mais uma coisa chamada treinamento shakespeareano. Quero dizer que a gente não representa mais seus pequenos Henrique V até serem considerados aptos a fazê-lo bem. Na minha geração podíamos, quando estávamos no Old Vic em Londres, dar uma divertida tentativa em Macbeth. Tínhamos 27 anos ou menos.

Hoje em dia os atores jovens não representam Shakespeare muito, não é? Talvez pudessem. Albert Finney, meu substituto em Coriolanus, foi ótimo. Mas eles não devem esperar até que sejam atores de cinema, como meu caro Marlon, para representar Antônio. Não é justo arriscar o pescoço, quando já se atingiu tal fama.

Shakespeare é difícil de compreender. Difícil de representar. Os personagens são geralmente super-homens, reis ou rainhas trágicos. Para representá-los é necessário um nível artístico muito alto devido a treinamento ou um instinto extraordinariamente raro. Talvez alguns pudessem achar a comédia da Restauração ainda mais difícil que Shakespeare. Acho que todos acham a tragédia grega um pouco mais alta ainda, mais rara. Trata-se da coisa mais longe possível dos sentimentos naturais. Lembra-me que antes de representar Edipo, falei com Sir Maurice Bowra, o grande catedrático em literatura grega de Oxford. Disse-lhe que só há uma coisa a fazer em "Edipo Rei". Não se pode sentir-se real. A única maneira é sentir-se comandado pelo destino.

Você tem que entrar numa espécie de vácuo, se você representa papéis como Edipo, você tem que estar num mundo todo seu, com seu próprio estilo, de sua própria imaginação. Esse mundo por sua absoluta autenticidade de propósito parece real.

Nesses terrivelmente realísticos momentos de drama estão as grandes queixas dos atores a respeito de tais papéis: não conseguem se sentir reais. Como eu disse, a arte de representar não tem sempre que haver com "ser real", o que é muito difícil de compreender.

o público

Sabem de uma coisa? Acho que há uma enorme quantidade de público que não entende nada sobre teatro. Quero dizer... acho que entendem muita mais de futebol do que de representação. Naturalmente as suas simpatias seguem o personagem. Quero dizer que, se um homem está repre-

sentando um tipo mau, platéia nenhuma do mundo gostará dele tanto quanto de um outro que estará representando um tipo bonzinho — sem falar do tipo engraçado. Este fato é alimentado pela tendência de escolher o elenco segundo o tipo. A ambição de minha vida tem sido de levar o público para a apreciação do representar, de maneira que não venham somente para ver a peça, mas para ver a representação pelo prazer de ver representar. No 18.º e no 19.º séculos, as platéias conheciam as peças de cor e salteado. Mas vinham ver o Sr. Keen ou o Sr. Macreadk ou qualquer pessoa no gênero, ou o Sr. Booth ou o Sr. Forrest.

Para chamar a atenção da platéia para o representar, fui ao teatro de arena. Perguntei a Chris Plummer como era a coisa, e me lembro que o fiz rir. “Você não pode mentir”, disse ele. E eu respondi: “Deus do céu, que vamos fazer?”.

Adoro as massas, como todo bom sujeito deve. Mas um personagem na peça de Arnold Wesker “Roots”, disse o que eu temo do gosto do público: “Você é de terceira classe porque você quer ser de terceira classe, e esta é a verdade”. Tantas coisas do show-business, tantas coisas dos jornais, tantas coisas que você vê, tôdas essas coisas provam o que acima foi dito. Tudo é tão barato, tão deliberadamente barato, porque o público o engole. Mas ainda tenho fé. Ainda acho que o público gostará de melhores coisas, se essas melhores coisas lhe forem dadas.

Eis as razões porque fiz do British National Theatre a minha vida inteira — e acho que deva haver um teatro nacional dos Estados Unidos. Acho que deva se desenvolver, crescer e ter filhos. Acho que deva nascer em teatros nos estados, em Detroit e em Los Angeles, em Cincinnati e Indianapolis, em tôda a parte. Todos os estados devem ter o seu teatro, e se orgulharem deles, e se interessarem por eles. Texas deveria ter um ciúme atroz do teatro do Missouri! Ai então teremos boas escolas de teatro e as representações na TV, em filmes, em tôda a parte, serão de um mais alto nível.

Por Deus do céu, representar não é tão importante como futebol? O teatro, é o que inicialmente da glamour ao pensamento. O teatro doura a pilula do pensamento mais do que qualquer outra forma de ensinar.

Uso dizer que a arte de representar está em alguma parte entre as relações do ator com a platéia. Entre o ator e o espectador que quer ser entretido, pode haver uma espécie de ligação. É como a corda de um arco, de uma harpa ou de um violino, corda que você toca se você é bastante esperto. É o momento de arte para um ator. Eu sentava cada vez mais perto para ver Sid Field, um dos maiores comediantes da Inglaterra, e via sua maravilhosa energia espoucar de seus poros, de seus olhos. Isto tudo tem algo que haver com o amor, acho eu.

Finalmente acabei por descobrir isto para mim mesmo, logo após que o Estado Maior nos deu baixa, a mim e a Ralph

Richardson em 1944, para que fundássemos o nôvo Old Vic. A primeira estréia foi em Manchester em “Arms and the Man”. Ralph representava o papel principal de Bluntschli. Eu representava o papel considerado secundário e extremamente difícil de Sergius. Sabia que eu não estava bem. Estava com as minhas habituais relações com os críticos. Sempre os detestei. E a maior parte do tempo estava em antagonismo com a platéia. Sentia que era um bom ator e estava num estúpido estado de frustração.

No dia após a estréia, fui ao teatro com Ralph. No caminho de volta ele comprou um jornal, e dei uma olhadela por cima de seu ombro, e li: “O Sr. Ralph Richardson estava brilhante como Bluntschli. O Sr. Laurence Olivier por outro lado...”. E eu pensei: “Voltarei para a marinha. Não vou aguentar mais. Acabou”.

Naquela noite, Tyrone Guthrie — que foi nosso administrador chefe por alguns anos — e eu voltamos ao hotel, e ele olhou-me de sua altura e disse: “Gostei de sua performance muito mesmo”. E eu disse: “Hm, obrigado”. Disse ele: “Você se satisfaz?” Respondi: “Você perdeu a cabeça? Como pode qualquer pessoa gostar daquele personagem idiota, pantomímico e absurdo?” Ele olhou de cima de sua grande altura e disse: “Bem, naturalmente se você não ama Sergius, você nunca estará bem no papel”.

Bem, pense um pouco nisso, e você terá um jovem que nunca tinha pensado em amar a platéia — enquanto que Sid Field nunca tinha pensado em outra coisa. Isto poderá parecer sentimental. Está bem. Todos podem dar risotas se quiserem, mas isto fez tôda a diferença em minha vida. Desculpe mas é a absoluta verdade. A palavra chave é “AMOR”.

Somente depois de duas semanas finalmente senti a verdadeira relação entre eu mesmo, o trabalho, os críticos e a platéia — tudo como uma entidade só. E isto 19 anos depois de ter estreiado no palco, no dia 1.º de janeiro de 1925. A coisa aconteceu depois de um golpe de sorte, aparentemente na primeira noite de “Ricardo III”. Eu tinha atacado o personagem da velha maneira, enfrentando a coisa e esperando pelo melhor sem saber se teria boas críticas ou não.

Mas na tarde seguinte, quando subi ao palco, vi que a coisa tinha acontecido. Eu entrava pela esquerda baixa, por uma porta que tinha um trinco de ferro. Geralmente fazia um barulho com trinco. Quando me virei para a platéia para dizer o meu monólogo, senti a coisa. Senti que pela primeira vez, estava em cima de uma onda, uma onda que a platéia me tinha dado — nunca tinha sentido uma coisa assim antes. Esse sentimento me subiu à cabeça de tal maneira, que num segundo me senti tão confiante em mim mesmo, de uma maneira tão diferente, estava tão cheio de mim mesmo, que nem tive o trabalho de capengar tão bem como tinha capengado antes.

Sempre disse uma coisa mais ou menos estúpida. Trata-se de uma coisa um tanto mística, e um tanto boba, mas sempre disse que o sucesso tem o cheiro de uma cidade praiana, como Brighton. Não é por isso que passei a viver em Brighton, mas quando entrei no teatro no dia seguinte, o teatro tinha o cheiro do mar. Parece coisa boba, desculpe.

o que vamos representar :

o boi e o burro no caminho de Belém

(Farsa-mistério de Natal)

Maria Clara Machado

... Dizem que ao chegar a época em que se comemora a Natividade de Nosso Salvador, o pássaro matinal se põe a cantar a noite inteira; nenhum espírito então se atreve a adejar pelo espaço; as noites são saudáveis, os planetas se acalmam; as fadas não atuam, nem as feiticeiras usam o seu poder de encantamento.

Como êsse tempo é feliz e cheio de graça!

(HAMLET, SHAKESPEARE)

harmonium.

Doco lento *lento*

Canto e piano

mf (*boca fechada sempre*) *p*

a tempo

Rit.

pp

1 ATO

PERSONAGENS :

Boi
Burro
Pastor
Cinco pastôras
Rei Branco
Rei Negro
Rei Amarelo
Rainha Branca
Rainha Negra
Cinco Anjinhos crianças
Maria
José

Inicia-se a peça com o côro cantando de boca fechada, a "Berceuse". O pano abre-se lentamente e de cada lado surgem o Boi e o Burro. Eles seguem o ritmo da música, examinando o ambiente. Usam máscaras de ventarolas onde estão pintadas as respectivas caras. Ao terminar a música, eles se colocam em cada lado do palco. A música é cantada pelo côro acompanhado de harmônio.

Música da Berceuse.

BOI — Muuuuuuu... (mugindo.)

BURRO — Hiiiiiii... (relinchando.)

(Tiram as máscaras-ventarolas colocando-as num banco escondido atrás da cortina.)

BOI — Burro, oh burro! você está notando qualquer coisa hoje?

BURRO — Não estou notando nada não, boi!

BOI — Você é mesmo muito burro, hein, amigo? Então não está vendo que o ar está meio mudado, meio...

BURRO — (Cheirando o ar) É verdade, amigo boi, é verdade... tudo cheira diferente por estas bandas (cheirando com barulho.)

BOI — (Olhando o céu) E nunca o céu esteve tão estrelado, tão perto!... (O boi continua olhando o céu, o burro faz o mesmo.)

BURRO — Não é que é verdade, amigo boi, não é que é verdade!... Sou mesmo muito burro... Não tinha notado antes...

BOI — E esse lugar que era quieto... silencioso... Agora... (Ouve-se uma música ao longe... É a música triste da Lapinha.)

Música da Lapinha.

BURRO — (Escutando em direção à direita) Boi, você está ouvindo?

BOI — (Também escutando na direção à direita que é por onde entram as pastôras) Burro, você está vendo?

(Ao som da música "Nossa Lapinha" aparecem 5 pastôras andando lentamente de mãos dadas, de olhar triste. Elas descem a rampa, a última deixando cair flôres pelo caminho.)

BURRO — (Tentando pegá-las, desce também a rampa) Pastôras... Oh, pastôras... Oh, pastôras, por quê!,...

Maestoso *Eis as*

reis que vêm lá del-ri-en-te E ca-da um tra-zen-do seu pre-sen-te Mal-chi-

-or co pre-to rei Gaspar E fi-nal-mente o velho Bal-lazar Vêm lo-ga-

-trás de-fen-den-do ouro Grandes guerreiros e guardas do te-souro Vêm lo-ga-

-trás de-fen-den-do ouro Grandes guerreiros, guardas do te-souro.

BOI — (Correndo atrás do burro e puxando-o pelo rabo até o palco.)

Deixa burro. Então você pensa que elas vão dar confiança a um burro feio como você?

BURRO — Veja boi... elas deixaram cair flôres pelo caminho...

BOI — Ah! E o que é que você queria que elas deixassem cair? Estêrco... como nós dois?

BURRO — É melhor chamar o pastor, hein, boi? Talvez êle nos explique tudo. Que é que acha? (O boi faz que sim com a cabeça. Corre cada qual para um lado da cena, pegam as máscaras, colocam-na e chamam para fora da cena.)

BOI — Pastor... Muuuuuuuu...

BURRO — Pastorzinho... Hiiiiiii...

(Pausa. Esperam a resposta.ouve-se a música solene da Marcha dos Reis Magos. O Boi e o Burro continuam estarecidos ao verem surgir os três reis magos carregando presentes. Sobem a rampa, dão uma volta pela cena e desaparecem pela direita.)

BOI — (Tirando a máscara) Eu não disse?!

BURRO — (Tirando a máscara) Você não disse nada.

BOI — Disse, sim. Disse que vai acontecer alguma coisa.

BURRO — (Medroso) Aqui no estábulo?!

BOI — Você está maluco, burro? Aqui no estábulo! (ri) há, há, há... Isto é lá lugar para acontecer alguma coisa? (Imitando mugido) Nãooooooo...

BURRO — Por êstes lados, não é? (Imitando relincho) Por aquiiii!...

BOI — Éeeeeee... (Todos dois estão muito desconfiados e medrosos) Mas você viu como êles procuravam? (Olham para o céu.)

BURRO — Procuravam no céu... alguma estrêla perdida.

BOI — Antigamente ninguém se perdia por êstes caminhos.

BURRO — Só nós dois.

BOI — É mesmo. Só nós dois.

BURRO — Agora, até estrêla se perde por aqui.

BOI — (Muito preocupado) Estranhíssimo! (Pausa) Burro, que estrêla é essa que puxa ao mesmo tempo

BURRO — Mas elas nunca passaram por aqui... (Intrigado) Por que todo êste movimento hoje?

* Vai nas-cer o me-ni-no Deus... Vin-de can-tar, vin-de vós pas-to-res

Vai nas-cer o me-ni-no Deus... Ce-le-bre-mos os seus lou-vo-res **Fim**

En-tre-as tri-bus d'Is-ra-el... No-mei-o de vir-gens tan-tas

Pre-fe-ris-tes a Ma-ri-a Por ser a san-ta das san-tas **D.C.**

BOI — (Misterioso) Alguma coisa está para acontecer por êstes lados.

BURRO — (Cheirando o ar) O ar está esquisito... (Mudando de tom e correndo assustado para o boi) Será que o mundo vai se acabar, hein, boi?

BOI — Talvez comece um outro mundo, hein, burro?

BURRO — (Muito triste) E nós, boi? Haverá pastagens para nós dois no outro mundo?

BOI — Não sei, não. Mas por via das dúvidas, vamos arrumar um pouco o nosso estábulo. Nunca se sabe... para êste lado da terra três reis?!

BURRO — Tão ricos!

BOI — Riquíssimo... E não tiravam os olhos do céu.

BURRO — Nem nos viram.

BOI — Nem nos viram! Para onde irão êles?

BURRO — Para onde, meu Deus?

BOI — Para Jerusalém?

BURRO — Para Belém?

BOI — Para além de Belém?

(Os dois passeiam para lá e para cá, muito preocupados, segundo os rabos, coçando a cabeça como quem quer resolver um problema. O burro pára de repente e com cara cansada diz:)

BURRO — Boi, estou cansado de pensar.

BOI — (Parando também do outro lado) Burro, eu também estou cansado de pensar.

(Os dois se encontram no centro da cena e ombro a ombro, sentam-se no chão, dizendo:)

BURRO — Só sei relinchar. Hiiiiii (relincha.)

BOI — Só sei mugir. Muuuuuuu (muge.)

(Ficam os dois nesta posição por algum tempo. Roncam relinchando e mugindo baixinho. Ouve-se a música alegre das pastorinhas: "Vai nascer o menino Deus".)

As pastôras sobem a rampa fitando o céu e dançam em volta do boi e do burro que acordam assustados e são puxados para a dança, o burro segurando o rabo do boi e êste a mão de uma das pastôras. Dançam até acabar a música e as pastôras desaparecem cada qual por um lado da cena. O boi e o burro não percebem que já acabou a música e que as pastôras já desapareceram e continuam de mãos dadas dançando. Ouve-se a flauta do pastor que vem subindo a rampa. Só aí é que o boi e o burro percebem que dançam sôzinhos. Olham espantados para o pastor que sopra na flauta de bambu, olhando para o céu.

PASTOR — (Já no palco, parando de tocar flauta, olhando sempre o céu) Oh!

BOI — (Idem) Oh!

PASTOR — A estrêla parou.

Burro — Parou...

Boi — Bem em cima...

Os dois — Bem em cima do nosso estábulo.

Pastor — (Sempre fitando a estrêla) Tudo ficou quieto de repente.

Grande como um girassol.
Única no céu distante!
Com brilho de mil estrêlas. (pausa)
Nunca se viu outra igual.
Apagou os outros astros
e da noite fez o dia.
Vêde burro, vêde boi:
A luz da estrêla limpou
A geada lá no vale
E fecunda as velhas ramas.
Dão fruto as árvores sêcas
E tudo exala perfume.
Ovelhas ontem perdidas

Ao aprisco estão voltando
Aves com as fontes cantando
Ó coisas inexplicáveis!
O que estará acontecendo
Que em plena noite amanhece?

Boi — (Sempre olhando a estrêla)
A estrêla parou!

Boi — Bem em cima...

Os dois — Bem em cima do nosso estábulo.

Boi — (Aflito) Pastor, explica... explica porque a estrêla parou bem em cima do nosso estábulo.

Pastor — Mistério! Mistério, amigo boi. Mistério, amigo burro. Mistério que um pobre pastor não desvenda.

Bo — Nem eu...

Burro — (Tristemente) Nem eu... (O pastor recomeça a tocar flauta e sai dando uma volta por trás do estábulo, desaparecendo pela esquerda, ao fundo).

Boi — (Muito aflito e ainda olhando o céu) Burro!

Burro — O que é, boi?

Boi — (Aproximando-se bem do burro e falando como em segredo) Estou muito desconfiado.

Burro — De que, boi?

Boi — (Cheio de mistério) Nem diga isto, boi. Numa estrebaria tão suja, tão pobre...

Boi — Então por que tudo isto? Por que a estrêla parou bem em cima?

Burro — (Rápido) A estrêla deve ter se enganado.

Boi — (Correndo ao estábulo) E êste cheiro tão doce por tôda a parte... lírios... açucenas...

Burro — (Chegando-se para a cesta de capim encostada ao estábulo) Até o capim nosso, de cada dia, cheira bem, hoje... mas e aquêles reizinhos que passaram levando presentes?

Boi — Para quem?

Burro — Para quem, então?

Boi — Ora, para algum rei mais poderoso que êles...

Burro — Algum rei mais poderoso que êles, só pode ser...

Boi — (Rápido, interrompendo) Nem pense nisto, burro... (Riso nervoso) Neste estábulo! Você está ficando louco... (Corre ao proscênio e diz a platéia)... o burro está ficando

louco. (Para, olha a platéia e, assustado, diz) Onde já se viu isto? Pensar que ÊLE fôsse nascer aqui (Dá um salto indo para o meio da cena rindo nervosamente).

Burro — (Assustado, com a explosão do boi e segurando-o) Fica quieto, boi. (Falando para a platéia) Foi êle mesmo que disse primeiro que ÊLE ia nascer aqui...

Boi — (Correndo de nôvo para o proscênio e perguntando ao público) Eu disse isto? (O público diz, naturalmente, que sim: pausa) Então eu também estou ficando louco (gritando) o boi e o burro de Belém estão ficando loucos... estão ficando loucos... (Boi e burro dão-se as mãos e começam a pular rodando enquanto falam quase cantando:)

Burro — O boi de Belém está ficando louco!

Boi — O burro de Jerusalém, também.

Burro — E o boi de Belém!

Boi — O burro de Jerusalém!

Burro — O boi de Belém!

Boi — O burro de Jerusalém!

(Entra o pastor do fundo esquerdo da cena com um cajado na mão. Os dois animais ao verem o pastor param de repente de gritar e observam os gestos do pastor, que, muito preocupado, olha a estrêla e logo desce a rampa como que apressado em chamar alguém. Boi e Burro acompanham a descida do pastor sem notarem a chegada do rei mago amarelo que do outro lado observa o céu com uma enorme luneta. O burro vê primeiro e assustado chama a atenção do boi. Os dois, agarrados um no outro, fogem para a esquerda).

Boi — Êle está decifrando.

Burro — Está o que?

Boi — (Com jeito de conhecedor do assunto) Decifrando, ora! Desvendando, calculejando, imaginastrando, especulando, estrelando, astronomando...

Burro — (Como se tivesse entendido) Ah! Astronomando. Hii, boi, você fala difícil. (Pausa) Estão astronomando o que?

Boi — Não sei não. Pergunte ao Mago, burro. (Empurra o burro, dando mugidos. Êste amedrontado, resiste).

Burro — Eu?

Boi — É, vamos! Coragem!

Burro — (Sempre resistindo, medroso) Hiiii... (Aproximando-se do rei) Bom dia, rei.

Rei Amarelo — (Que durante todo o tempo ficou observando o céu pela luneta) Oh!

Burro — (Corre de medo pedindo proteção ao boi que, de longe, o anima de novo, fazendo-o voltar ao rei mago) Rei...

Rei Amarelo — (Olha muito espantado para o burro e põe o dedo nos lábios em sinal de silêncio) Psiuuuu...

(O rei Amarelo sai por onde entrou (direita) e volta confabulando com o rei Negro. Este também observa o céu com a luneta e continuam confabulando).

Burro — (Sempre animado pelo boi, dirige-se ao rei Negro) Rei...

Rei Negro — Oh! (Mesmo jogo anterior. O burro corre para o boi que torna a animá-lo).

Burro — Reizinho...

Rei Negro — Psiuuuu...

(Rei Negro e rei Amarelo saem e voltam com o rei Branco sempre confabulando. Cada qual coloca a luneta no olho, observa um pouco e passa para o outro.

Depois, um deles abre um grande pergaminho que coloca no meio da cena, no chão. Os três, de cócoras, examinam o papel, olhando de vez em quando para a estrêla. Falam numa língua que ninguém compreende. Boi e burro, com espanto crescente acompanham todos os movimentos dos reis. Percebe-se que estes falam das estrêlas do céu, mas que não chegam a nenhum acôrdo. Finalmente se levantam, vão até fora de cena, pegam seus presentes com displicência e descem a rampa, murmurando baixinho coisas ininteligíveis. O rei Negro deixa cair o pergaminho no meio da rampa. O burro desce correndo atrás e quando os reis desaparecem no fim da rampa, ele pega o pergaminho e torna a subir a rampa para mostrar o papel ao boi. Ambos procuram decifrar qualquer coisa, olhando ora para a estrêla, ora para o papel. Por fim, como não entendem nada, jogam fora o pergaminho.)

BOI — (Baixinho) — Burro, é bom irmos arrumando as coisas. (Pega uma vassoura de palha) Vamos fazer uma limpezinha, porque no caso de acontecer... (Começa a varrer a cena.)

BURRO — É mesmo... No caso de acontecer alguma coisa.

(O burro pega um pano e começa a limpar tudo com certo nervosismo. Limpa o rabo do boi, a própria cara, o estábulo, etc. Ouve-se de novo a marcha dos reis magos desta vez tocada somente pelo harmônico e marcada num ritmo cômico. Surgem pela rampa as 3 rainhas magas, que entram solenemente fazendo tricô com enormes agulhas e tecendo uma compridíssima faixa. O boi e o burro se assustam e observam tudo do fundo. Elas passam por eles solenemente e desaparecem pela esquerda.)

BOI — Ai!

BURRO — Ai! Ai! Ai!

BOI — As três rainhas...

BURRO — Magas!

BOI — (Para a platéia) Mas isto não estava na história...

BURRO — (Idem) Mas são elas, tenho certeza. (Neste momento, ao som de um tambor, passa por trás do estábulo a rainha branca sempre com o seu tricô) A rainha branca! (A rainha Branca desaparece do outro lado. Aparece a rainha Amarela) A rainha Amarela! (Esta desaparece também e surge a rainha Negra que também passa.)

OS DOIS — ...e a rainha Negra!!!

(Pulam de alegria, olhando a platéia. Neste momento entram as pastôras, cada qual de um lado, olhando o céu como fez o pastor. Cada uma para no meio da cena, fita a estrêla com alegria e desce a rampa apressada. O boi e o burro tentam aproximar-se delas à medida que vão aparecendo. Elas correm alegres de um lado e de outro e acabam descendo pela rampa.)

BURRO — (Envaidecido com tanto movimento no seu estábulo) Quanta gente, hein, boi?!

BOI — Quanta gente!

BURRO — (Animando-se) Vou buscar palha seca e fôfa...

BOI — E água para o banho...

BURRO — Para quê, boi? (Em silêncio) ÉLE nasce limpo.

BOI — É mesmo. Tinha me esquecido: ÉLE nasce limpo.

(Boi e burro saem e tornam a voltar segurando um pouco de palha. Cada um puxa para o seu lado. Briga.)

BOI — Não me empurra, burro. Sou eu que arrumo, deixa burro!

BURRO — Sou eu, boi. Sai daí, senão você deixa cair a sua baba e suja a palhinha...

BOI — Só mesmo um burro havia de pensar que, numa hora destas, eu fôsse babar.

BURRO — Larga, boi preguiçoso. Sou eu que quero arrumar a palhinha para o menino.

BOI — Deixa burro...

(Dão-se cabeçadas sempre puxando a palhinha até que se ouve um forte som de tambor e pratos acompanhados de uma luz azulada e misteriosa. Boi e burro caem deitados no chão, olhando extasiados para o céu.)

BOI — (Ainda por terra) Burro, olha só a estrêla!

BURRO — (Idem) Que linda!

BOI — (idem) Que brilho. Tá machucando meu olho de boi...

BURRO — (Levantando-se lentamente com o boi) E que rabo tão comprido... atravessando todo o céu, até chegar... (ambos acompanham o caminho da estrêla).

BOI — ...aqui. (Os dois se assustam quando descobrem que a estrêla parou em cima do estábulo.)

BURRO — (Correndo pela cena) Pastor... Pastor... depressa.

BOI — (Idem) Pastor... pastor... venha ver... venha ver depressa.

BURRO — (Idem) Onde estão as pastôras? Onde está o pastor? (Chamando) Pastorinhas!...

BOI — E os reizinhos? e as rainhas... Onde estão? É aqui mesmo! É aqui mesmo que vai acontecer... é aqui mesmo que ÉLE vai nascer!

BURRO — (Dirigindo-se para um lado do proscênio) Aqui mesmo no nosso estábulo.

Aqui mesmo...

BOI — (Do outro lado do proscênio, sempre falando para fora) Aqui mesmo, em Belém...

BURRO — Em Belém... Belém!

BOI — (Como num eco imitando o som de sinos) Em Belém... Blem...

BOI — Blém!...

(Os dois esperam um pouco, a ver se alguém os escuta, depois viram-se um para o outro desanimados.)

BOI — Não vem ninguém...

BURRO — Ninguém vem.

BOI — Só nós dois...

(Vão recuando de costas um para o outro, a olhar para todos os lados a ver se ainda descobrem alguém. No meio da cena se encontram, assustam-se entreolham-se.)

BURRO — Só nós dois.

BOI — (Humilde) Um boi...

BURRO — (Idem) Um burro.

OS DOIS — (Com ênfase) Para tamanho acontecimento!

(Ouvem-se sinos (vários sininhos pequenos) que cada vez mais aumentam de volume até a chegada de um anjinho segurando uma vassoura prateada. Acompanhando o som dos sininhos, o primeiro anjinho, como se estivesse voando ou bailando, varre a cena e sai pelo outro lado enquanto o segundo entra com um jarro d'água, Dois outros entram, um de cada lado; um coloca as palhinhas espalhadas pelo boi e pelo burro na manjedoura, o outro coloca uma toalhinha de linho na beirada do presépio. O último entra com um turíbulo, incensando todo o ambiente, inclusive o boi e o burro que, durante toda a cena dos anjinhos, estão estarecidos e imóveis como duas estátuas, um de cada lado do prosclênio. Os anjinhos entram e saem num movimento contínuo nas pontas dos pés. Quando o último anjinho desaparece, cessam os sininhos, boi e burro vagarosamente se aproximam do estábulo e observam as transformações do ambiente.)

BOI — Eles vieram para arrumar...

BURRO — Tudo está muito esquisito...

BOI — (Desconsolado, dirige-se para o prosclênio e encosta a cabeça na cortina, como se estivesse chorando) Ah!

BURRO — E nós, pobres bichos, que queríamos fazer este trabalho...

The musical score is written in G major and 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and describe the Nativity scene. The first system starts with the title 'Pela noite de Natal' and the word 'Noite'. The second system continues with 'da ten-ta-le-gri-a, Ca-mi-nhan-do voi Jo-sé' and 'Ca-mi-'. The third system ends with '-nhan-do voi Ma-ri-a.' The piano accompaniment features a simple, rhythmic melody in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

BURRO — (Triste) Tanta pressão!

BOI — (Irritado) Isto é trabalho de anjo, não é para burro sujo...

BURRO — (Idem) E para boi bamento...

BOI — (Conciliador) Cala a bôca, burro, não vamos mais brigar, hoje. (Chegando-se de nôvo ao presépio) Tudo está pronto.

BURRO — Só falta acontecer... Música de "Pela noite de Natal".

II

Só encontraram pousada
Dentro duma estrebaria
Ali ficaram os dois
Até ao romper do dia.

III

Veio ao mundo esta noite
Dentro duma estrebaria
Entre um boi e um burrinho
E sem outra companhia.

(Pela rampa surgem José e Maria, esta levando debaixo do manto invisível o menino Jesus. Música de "José e Maria" mais baixa, enquanto burro e boi falam.)

BOI — Oh!

BURRO — Oh!

BOI — (Ternamente, mas solene) Lá vem Maria lentamente, carregando o Mistério.

BURRO — Parece leve como a brisa...

BOI — Parece uma gota do céu no capim da manhã...

BURRO — Lá vem José.

(O côro começa a cantar mais alto. José e Maria sobem a rampa e entram no estábulo. Acaba a música e começam a soar os sininhos anunciando os anjinhos que chegam na ponta dos pés e se colocam, sempre bailando em frente ao estábulo. Maria, escondida pelos anjinhos, põe o menino Jesus no presépio e se coloca, com José, na posição clássica dos presépios, ela ajoelhada e ele no outro lado, de pé, apoiada



do no seu cajado. O côro canta o "Glória in Excelsis Dei", enquanto os anjinhos se afastam de costas e saem, sempre na ponta dos pés. Um foco de luz rai sobre o menino. Boi e burro se aproximam nas pontas dos pés.)

Música do Glória.

BOI — Que maravilha!

BURRO — (Puxando o boi pelo rabo) Não se aproxime tanto, boi; não convém que ÊLE veja logo nossas caras feias.

BOI — Tem razão, burro. ÊLE pode se assustar.

(Os dois não sabem o que fazer de tão contentes. Correm de lá para cá, sempre nas pontas dos pés. A virgem sorri para eles.)

BURRO — (Muito emocionado) A mãe dêle está sorrindo!

BOI — Para quem? Para os dois?!!!

BURRO — Éeeee! Para nós dois. Só pode ser. (Corre para o boi, pulando de alegria e olha as mãos) Meu casco, hoje, parece feito de paina!

BOI — (Lambendo os beijos) E minha baba tem gosto de flôres!

BURRO — (Puxando o boi para um canto, em segredo) Então quem sabe boi, eu e você, fazemos alguma coisinha para distrair o menino? (Continuam a combinar, um ao ouvido do outro, e depois começam a pular freneticamente em frente do estábulo, mugindo e relinchando sem parar. Param para verem o efeito que causaram. Maria sorri de nôvo, eles continuam pulando.)

BOI — (Aproximando-se com cuidado) Parece que gostaram, ela continua sorrindo...

(O boi começa a cantar para ninar o menino e é acompanhado pelo burro. Ele acompanha o canto quase dançando.)

Mímica de "Boi da cara preta"

BOI — Boi, boi, boi,

Pega êste menino que tem mêdo de careta, etc. etc.

BURRO — (Aproximando-se e parando de cantar) Mas o menino tem frio. (Puxa o boi para o proscênio e lhe diz baixinho) Quem sabe, boi você aquece o pequenino com o seu bafo quente?

BOI — (Experimentando o bafo na mão) Boa idéia, burro. Você até ficou menos burro.

BURRO — (Pensa um pouco e acrescenta) E eu, com meu rabo espanto as môscas.

(Boi e burro apanham as máscaras e voltam ao proscênio cada qual de um lado; afastam a máscara, quando falam.)

BOI — Nunca imaginei ser mais que um boi (recoloca a máscara.)

BURRO — (Afastando a máscara)

E eu então? Tão burro... tão burro... tão burro... Nunca imaginei. (Pausa) Nós dois, um boi e um burro, ligados para sempre ao mistério. (Repõe a máscara.)

BOI — (Tirando a máscara) O que você está dizendo, burro?

BURRO — (Idem) Não disse nada, boi. Apenas estou feliz.

(Boi e burro de máscaras e dando as costas ao estábulo afastam-se lentamente até se colocarem nas posições clássicas do presépio, cada qual de um lado, atrás do menino Jesus. Ao som do "Noite Feliz" sobem a rampa o pastor, os reis com seus presentes e as pastorinhas. Todos cantam juntos e se ajoelham para adorarem o menino.)

Música de Noite feliz!

II

Noite feliz! Noite feliz!

Eis que no ar vêm cantar

Aos pastôres os anjos dos céus,

Anunciando a chegada de Deus,

De Jesus Salvador!

De Jesus Salvador!

Noite fe-liz! Noite fe-liz! O Se-nhor, Deus de-a-mor, .

Po-bre-zi-nho nas-ceu em Be-lém! Eis na la-pa Je-sus, nos-so Bem!

Dor-me em paz, o' Je-sus — Dor-me em paz, o' Je-sus! —

MÚSICAS: 1) — Le Sommeil de Jesus (Natal Francês). 2) — Pastorinhas (Natal Brasileiro) 3) — Marcha dos Reis (Natal Europeu). 4) — Vai nascer o Menino Deus (Natal Francês). 5) — Noite de Natal (Natal Português). 6) — Eis que os anjos anunciaram (Glória) (Natal Francês) 7) — Noite Feliz (Natal Alemão). 8) — Boi da cara preta (folclore brasileiro).

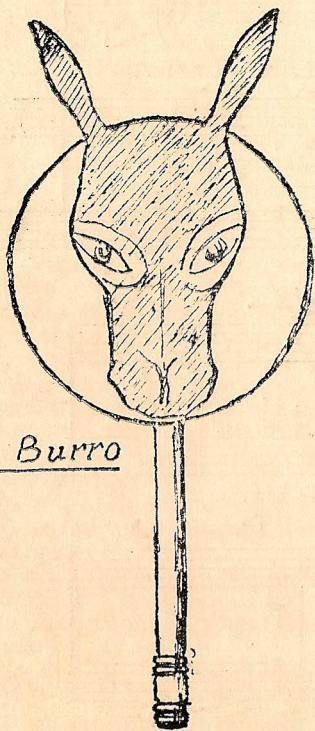
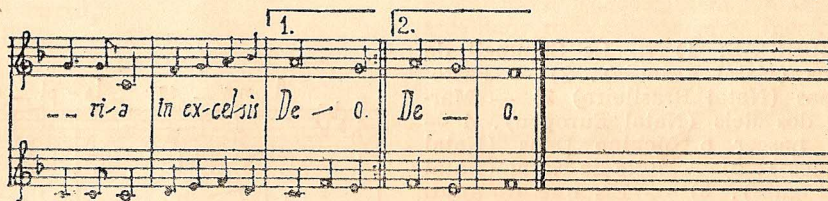
A nos - sa la - pi - nha Já vai se quei-mar.

Em bra - zas de fo - go Já vai se tor - nar.

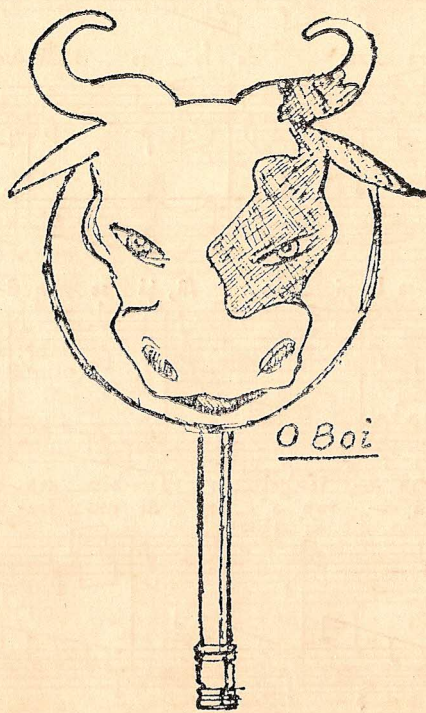
A nos - sa la - pi - nha, Ai, já se quei-mou! 1 - A
2 - In -

nos - sa le - gri - a Tam - bém sea - ca - bdu.
lé - pa - ra o a - no, Si nois vi - vas fôr.

Con moto



O Burro



O Boi

as máscaras

Cabeça do burro cinza

Cabeça do boi em branco

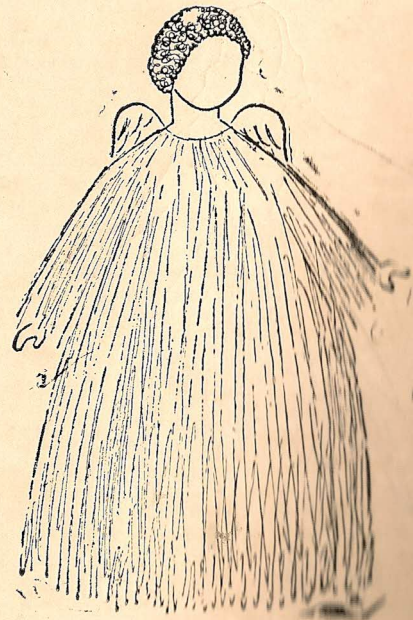
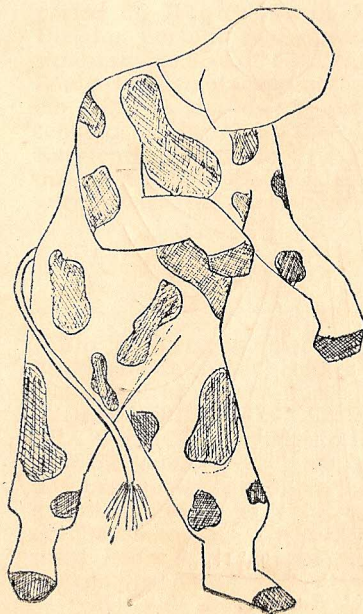
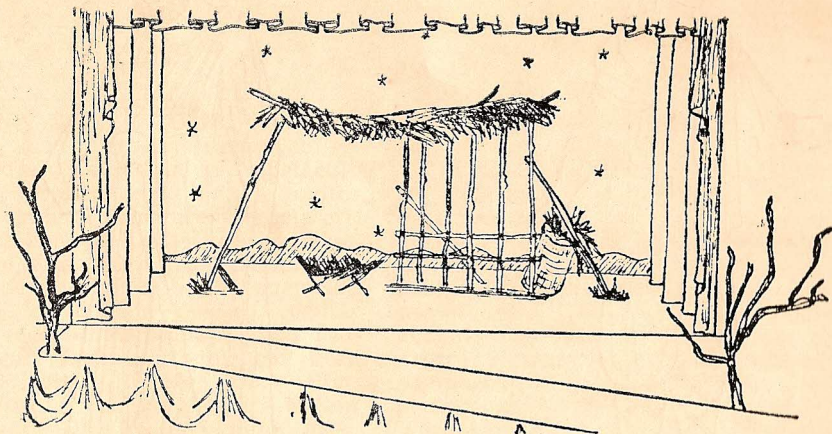
**cenário e figurinos de
Kalma Murtinho**

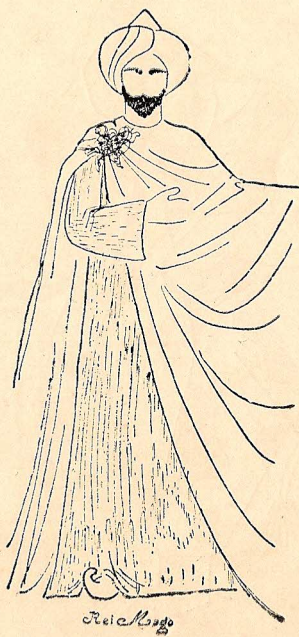
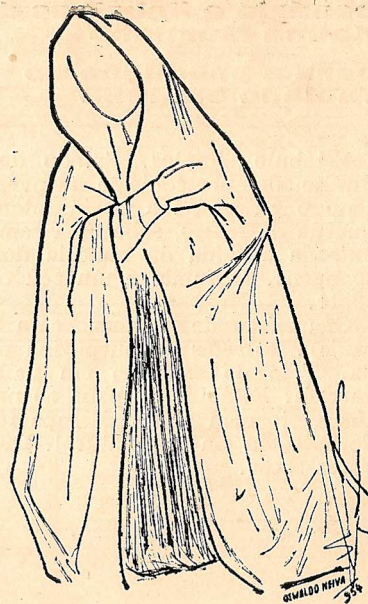
**para a produção do
Tablado em 1953**

Estábulo simples. Saindo do lado direito do proscênio e atravessando todo o palco até a porta lateral esquerda do teatro, sobe uma rampa de entrada e saída da maioria dos personagens. O fundo é um céu opalescente.

Céu (parede branca com luzes azuis). Estrêlas de purpurina prateada. Teto do estábulo em palha de garrafa. Estábulo de paus ao natural. Um cêsto com palha. Rampa forrada de anagem em tom natural. Duas árvores sêcas.

CENÁRIO





movimento teatral

Jacqueline Laurence

Como é praxe, poucas são as estréias a assinalar no último trimestre do ano:

A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR, de Clifford Oddets, está sendo apresentada no Teatro Dulcina, numa produção de Fábio Sabag. O espetáculo, muito bem dirigido por P. A. Grisolí, conta com um elenco homogêneo integrado por Wanda Lacerda, Ivan Cândido, Hélio Ary, Ganzarolli, Jorge Cherques, Camila Amado, Ivan Senna, Arthur Costa Filho e Antonio Pedro. Ótimo cenário de Marcos Flaksman.

MARTINS PENA FAZ RIR, espetáculo constituído de duas das mais conhecidas comédias em um ato de Martins Pena: *Quem casa quer casa* e *As desgraças de uma criança*, fez uma curta porém feliz temporada no Teatro Princesa Isabel. Dirigido por Sergio Viotti, o espetáculo contava com a participação de Gracinda Freire, Napoleão Moniz Freire, Helena Inez, Dorival Carper e Manuel Pêra nos principais papéis, salientando-se NMF em duas engraçadíssimas composições.

No Teatro Maison de France, foi apresentado numa temporada de apenas dez dias, durante o mês de dezembro, um espetáculo idealizado e dirigido por Fauzi Arap e produzido por Carlos Kroeber, *Perto do Coração Selvagem* com textos de Clarice Lispector, constituindo-se sem dúvida uma experiência das mais interessantes. Tomava parte no espetáculo: Glauce Rocha, Fauzi Arap, Dirce Migliaccio e José Wilker.

AS VIÚVAS DO MACHADO, de Sergio Viotti, baseada em contos de Machado de Assis, fez temporada no Teatro do Rio, numa produção de Eva Todor, a qual encabeçava o elenco que ainda contava com a participação de Mario Brasini, Yolanda Cardoso, Oscar Felipe, Pepe Ruiz e outros. Cenário e figurinos de Pernambuco de Oliveira.

ARENA CONTA ZUMBI não repetiu em sua montagem carioca o estrondoso sucesso que o espetáculo paulista vem obtendo há já muitos meses. Embora bem recebido pela crítica, que elogiou a concepção da *mise-en-scène* e a música de excepcional qualidade de Edú Lôbo, o espetáculo só tem trazido um público regular para o recém-inaugurado e lindo Teatro Miguel Lemos. No elenco: Vera Gertel, Isabel Ribeiro, Dina Sfat, Paulo José, Francisco Milani e Milton Gonçalves. Direção de Paulo José. Produção do Teatro de Arena de São Paulo.

Enfim, nos últimos dias do mês de dezembro, os cariocas tiveram a oportunidade de assistir ao tão elogiado espetáculo do TUCA (Teatro dos Universitários da Católica), MORTE E VIDA SEVERINA, dramatização do poema de João Cabral de Melo Neto. Dirigido por Silney Siqueira, o belíssimo espetáculo dos estudantes de São Paulo foi demoradamente ovacionado em todas as sessões em que foi apresentado no Teatro Maison de France. Excelente música de Francisco Buarque de Holanda e ótimos cenário e figurinos de José Armando Ferrara.

FIM DO CICT

Um lacônico comunicado nos jornais da cidade levou ao conhecimento da classe teatral carioca que o CÍRCULO INDEPENDENTE DE CRÍTICOS TEATRAIS (CICT) havia sido dissolvido. O CICT, que era integrado por alguns dos principais críticos cariocas, vinha atribuindo todos os anos, numa festa que já se tornara tradicional, a estatueta *Padre Ventura* aos melhores do ano no Rio de Janeiro.

VIRGINIA VALLI

Virginia Valli, ex-redatora-chefe destes Cadernos, depois que se desligou de nossa revista, vem dirigindo com grande sucesso o *Teatrinho Kibon*, teatro de bonecos que percorre as escolas públicas do Estado, sob o patrocínio dos produtos Kibon. Como é do conhecimento dos leitores de *Cadernos de Teatro*, Virginia Valli é autoridade em assuntos de teatro para crianças e especialmente de teatro de bonecos.

Também no setor literário, Virginia Valli está obtendo sucesso com o seu livro PINTO CALÇUDO DESCOBRE O BRASIL, uma História do Brasil para crianças, cheia de humor, que a Editôra Letras e Artes acaba de publicar neste fim de ano.

MARIA CLARA MACHADO

Como todos os anos, Maria Clara Machado realizará no mês de janeiro, no palco de O TABLADO, um curso de Iniciação Teatral e Produção destinado principalmente a professoras. O curso terá a duração de três semanas e as aulas, de duas horas, serão diárias.

PLANOS DE O TABLADO PARA 1966

Em 1966, quando completará 15 anos de existência, O TABLADO planeja montar uma peça experimental de Maria Clara Machado, INTERFERÊNCIAS, que será levada às segundas-feiras com a participação de antigos elementos de O TABLADO, hoje conhecidos profissionais do teatro carioca. Ao mesmo tempo, O TABLADO começara a produção de uma nova montagem de O CAVALINHO AZUL.

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

da Editôra Agir:	Cr\$
Auto da Compadecida, de Suassuna	1.500
Bôdas de Sangue, de G. Lorca	1.500
D. Rosita, a Solteira, de F. Garcia Lorca	1.500
A Harpa de Erva, de Truman Capote	1.500
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel	1.500
O Living-room, de Graham Greene	1.500
Natal na Praça, de H. Ghéon	1.500
Oração para uma Negra, de W. Faulkner	1.500
O Rinoceronte, de Ionesco	1.500
Fedreira das Almas — O Telescópio, de J. Andrade Teatro (O Cavalinho Azul — A Volta de Cameleão Alface — Embarque de Noé) de M. C. Machado	1.500
A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt	1.500
Yerma, de Garcia Lorca	1.500
O Pagador de Promessas, Dias Gomes	1.500

Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO:

	CAD. N.º
Os Cegos, 1 ato de M. Ghelderode	24
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo	25
O Intérprete, 1 ato de T. Bernard	20
Auto da Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente	20
O Mõço Bom e Obediente, de Barr Stevens	28
O Pastelão e a Torta, 1 ato	23
2 Farsas Tabarinicas	25
O Jôgo de S. Nicolau, de Chancerel	26
Todo Mundo e Ninguém, Gil Vicente	31
O Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Cassona	30

confissões de um ator (cont.)

Quero desfazer uma impressão que poderei estar dando. O fator mais vital no representar é a humildade diante do trabalho — e está aí um dos horrendos problemas. Um fator igualmente vital, é a auto-confiança. Tenho certeza que é a razão porque tanta coisa sai errada: trata-se de uma equação difícilíssima de resolver.

Há coisas sôbre arte — qualquer coisa intuitiva ou instintiva — que provávelmente não se pode explicar a ninguém corretamente. Me lembro ter me simpatizado mor Margot Fonteyn. Alguém disse-lhe: “Por favor, explique o que está fazendo no ballet”. Ela respondeu: “Já expliquei enquanto estava dançando. Se não expliquei, desculpe”.

O mesmo para mim. Francamente tenho pavor de ser tomado por um oráculo, pois poderia mudar de idéia. Se me perguntam algo sôbre o representar, no fim das coisas, teria que responder como o fez Margot.

Traduzido por Pedro Proença.

CADERNOS DE TEATRO, número avulso Cr\$ 400

Assinatura (4 números) Cr\$ 1.600

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a O tânico, Rio de Janeiro, GB. Pagamento: cheque visado em nome de Eddy Rezende Nunes.

TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — Jardim Bo-

ERRATA

o que vamos representar?

COMO O TEXTO PUBLICADO NO NÚMERO 32 DESSES CADERNOS "O BURRO E O BOI NO CAMINHO DE BELÉM" DE MARIA CLARA MACHADO, SAIU TRUNCADO A REDAÇÃO SE VIU NA OBRIGAÇÃO DE PUBLICAR DE NOVO A PEÇA.

Inicia-se a peça com o coro cantando de bôca fechada, a "Berceuse". O pano abre-se lentamente e de cada lado surge o Boi e o Burro. Eles seguem o ritmo da música, examinando o ambiente. Usam máscaras de ventarolas onde estão pintadas as respectivas caras. Ao terminar a música, eles se colocam em cada lado do palco. A música é cantada pelo coro acompanhado de harmônio.

Música da Berceuse.

BOI — Muuuuu... (mugindo).

BURRO — Hiiiiiii... (relinchando).

(Tiram as máscaras-ventarolas colocando-as num banco escondido atrás da cortina).

Boi — Burro, oh burro! você está notando qualquer coisa hoje?

BURRO — Não estou notando nada não, boi!

BOI — Você é mesmo muito burro, hein, amigo? Então não está vendo que o ar está meio mudado, meio...

BURRO — (Cheirando o ar) É verdade, amigo boi, é verdade... tudo cheira diferente por estas bandas (cheirando com barulho).

BOI — (Olhando o céu) E nunca o céu esteve tão estrelado, tão perto!... (O boi continua olhando o céu, o burro faz o mesmo).

BURRO — Não é que é verdade, amigo boi, não é que é verdade!... Sou mesmo muito burro... Não tinha notado antes...

BOI — E esse lugar que era quieto... silencioso... Agora... (Ouve-se uma música ao longe... É a música triste da Lapinha).

Música da Lapinha.

BURRO — (Escutando em direção à direita) Boi, você está ouvindo?

BOI — (Também escutando na direção à direita que é por onde entram as pastôras) Burro, você está vendo?

(Ao som da música "Nossa Lapinha" aparecem 5 pastôras andando lentamente de mãos dadas, de olhar triste. Elas descem a rampa, a última deixando cair flôres pelo caminho).

BURRO — (Tentando pegá-las, desce também a rampa) Pastôras... Oh, pastôras... Oh pastôras, por que!...

BOI — (Correndo atrás do burro e puxando-o pelo rabo até o palco).

Deixa burro. Então você pensa que elas vão dar confiança a um burro feio como você?

BURRO — Veja boi... elas deixaram cair flôres pelo caminho...

BOI — Ah! E o que é que você queria que elas deixassem cair? Estêrco... como nós dois?

BURRO — Mas elas nunca passaram por aqui... (Intrigado) Por que todo este movimento hoje?

BOI — (Misterioso) Alguma coisa está para acontecer por estes lados.

BURRO — (Cheirando o ar) O ar está esquisito... (Mudando de tom e correndo assustado para o boi) Será que o mundo vai se acabar, hein, boi?

BOI — Talvez comece um outro mundo hein, burro?

BURRO — (Muito triste) E nós boi? Haverá pastagens para nós dois no outro mundo?

BOI — Não sei, não. Mas por via das dúvidas, vamos arrumar um pouco o nosso estábulo. Nunca se sabe...

BURRO — É melhor chamar o pastor hein boi? Talvez ele nos explique tudo. Que é que acha? (O boi faz que sim com a cabeça. Corre cada qual para um lado da cena, pegam as máscaras, colocam-na e chamam para fora da cena).

BOI — Pastor... Muuuuuuu...

BURRO — Pastorzinho... Hiiiiiii...

(Pausa. Esperam a resposta. Ouve-se a música solene da Marcha dos Reis Magos. O Boi e o Burro continuam es-

tarrecidos ao verem surgir os três reis magos carregando presentes. Sobem a rampa, dão uma volta pela cena e desaparecem pela direita).

BOI — (Tirando a máscara) Eu não disse?!

BURRO — (Tirando a máscara) Você não disse nada.

BOI — Disse, sim. Disse que vai acontecer alguma coisa.

BURRO — (Medroso) Aqui no estábulo?!

BOI — Você está maluco, burro? Aqui no estábulo! (ri) há, há, há... Isto é lá lugar para acontecer alguma coisa? (Imitando mugido) Nãoooooo...

BURRO — Por estes lados, não é? (Imitando relincho) por aquiiii?...

BOI — Éeeeeee... (Todos dois estão muito desconfiados e medrosos) Mas você viu como eles procuravam? (Olham para o céu).

BURRO — Procuravam no céu... alguma estrêla perdida.

BOI — Antigamente ninguém se perdia por este caminhos.

BURRO — Só nós dois.

BOI — É mesmo. Só nós dois.

BURRO — Agora, até estrêla se perde por aqui.

BOI — (Muito preocupado) Estranhíssimo! (Pausa) Burro, que estrêla é essa que puxa ao mesmo tempo para este lado da terra três reis?!

BURRO — Tão ricos!

BOI — Riquíssimos... E não tiravam os olhos do céu.

BURRO — Nem nos viram.

BOI — Nem nos viram! Para onde irão eles?

BURRO — Para onde, meu Deus?

BOI — Para Jerusalém?

BURRO — Para Belém?

BOI — Para além de Belém?

(Os dois passeiam para lá e para cá, muito preocupados, segurando os rabos, coçando a cabeça como quem quer resolver um problema. O burro pára de repente e com cara cansada diz.)

BURRO — Boi, estou cansado de pensar.

BOI — (Parando também do outro lado) Burro, eu também estou cansado de pensar.

(Os dois se encontram no centro da cena e ombro a ombro, sentam-se no chão dizendo:)

BURRO — Só sei relinchar. Hiiiiii (relincha).

BOI — Só sei mugir. Muuuu (muge).

(Ficam os dois nesta posição por algum tempo. Roncam relinchando e mugindo baixinho. Ouve-se a música alegre das postorinhas: "Vai nascer o menino Deus").

As pastoras sobem a rampa fitando o céu e dançam em volta do boi e do burro que acordam assustados e são puxados para a dança, o burro segurando o rabo do boi e este a mão de uma das pastôras. Dançam até acabar a música e as pastôras desaparecem cada qual por um lado da cena. O boi e o burro não perceberam que já acabou a música e que as pastôras já desapareceram e continuam de mãos dadas dançando. Ouve-se a flauta do pastor que vem subindo a rampa. Só aí é que o boi e o burro percebem que dançam sôzinhos. Olham espantados para o pastor que sopra na flauta de bambu, olhando para o céu.

PASTOR — (Já no palco, parando de tocar flauta, olhando sempre o céu) Oh!

BURRO — (Seguindo o olhar do pastor): Oh!

BOI — (Idem) Oh!

PASTOR — A estrêla parou.

BURRO — Parou...

BOI — Bem em cima...

OS DOIS — Bem em cima do nosso estábulo.

PASTOR — (Sempre fitando a estrêla) Tudo ficou quieto de repente.

Grande como um girassol.

Única no céu distante!

Com brilho de mil estrêlas.

Nunca se viu outra igual.

Apagou os outros astros

e da noite fez o dia.

Vêde burro, vêde boi:

A luz da estrêla limpou

A geada lá no vale

E fecunda as velhas ramas.

Dão fruto as árvores sêcas

E tudo exala perfume.

Ovelhas ontem perdidas

Ao aprisco estão voltando

Aves com as fontes cantando

Ó coisas inexplicáveis!

O que estará acontecendo

Que em plena noite amanhece?

BOI — (Sempre olhando a estrêla) A estrêla parou!

BURRO — (Idem) Parou.

BOI — Bem em cima...

OS DOIS — Bem em cima do nosso estábulo.

BOI — (Aflito) Pastor, explica... explica porque a estrêla parou bem em cima do nosso estábulo.

PASTOR — Mistério! Mistério, amigo boi. Mistério, amigo burro. Mistério que um pobre pastor não desvende.

BOI — Nem eu...

BURRO — (Tristemente) Nem eu...

(O pastor recomeça a tocar flauta e sai dando uma volta por trás do estábulo, desaparecendo pela esquerda, ao fundo).

BOI — (Muito aflito e ainda olhando o céu) Burro!

BURRO — Que é boi?

BOI — (Aproximando-se bem do burro e falando com segrêdo) Estou muito desconfiado.

BURRO — De que, boi?

BOI — (Cheio de mistério) De que êle vai nascer aqui.

BURRO — (Escandalizado) Nem diga isto, boi. Numa estrebaria tão suja, tão pobre...

BOI — Então por que tudo isto? Por que a estrêla parou bem em cima?

BURRO — (Rápido) A estrêla deve ter se enganado.

BOI — (Correndo o estábulo) E este cheiro tão doce por tôda a parte... lírios... açucenas...

BURRO — (Chegando-se para a cesta de capim encostada ao estábulo) Até o capim nosso, de cada dia, cheira bem, hoje... mas e aqueles reizinhos que passaram levando presentes?

BOI — Para quem?

BURRO — Para quem, então?

BOI — Ora, para algum rei mais poderoso que êles...

BURRO — Algum rei mais poderoso que êles, só pode ser...

BOI — (Rápido, interrompendo) Nem pense nisto, burro... (Riso nervoso) Neste estábulo! Você está ficando louco...

(Corre ao prosênio e diz à platéia)... o burro está ficando louco. (Para, olha a platéia e, assustado, diz) Onde já se viu isto? Pensar que ÊLE fôsse nascer aqui (Dá um salto indo para o meio da cena rindo nervosamente).

BURRO — (Assustado, com a explosão do boi e segurando-o) Fica quieto, boi. (Falando para a platéia) Foi êle mesmo que disse primeiro que ÊLE ia nascer aqui...

BOI — (Correndo de nôvo para o prosênio e perguntando ao público) Eu disse isto? (O público diz, naturalmente, que sim: pausa) Então eu também estou ficando louco (gritando) o boi e o burro de Belém estão ficando loucos... estão ficando loucos... (Boi e burro dão-se as mãos e começam a pular rodando enquanto falam quase cantando:)

BURRO — O boi de Belém está ficando louco!

BOI — O burro de Jerusalém também.

BURRO — E o boi de Belém!

BOI — O burro de Jerusalém!

BURRO — o boi de Belém!

BOI — O burro de Jerusalém!

(Entra o pastor do fundo esquerdo da cena com um cajado na mão. O dois animais ao verem o pastor param de repente de gritar e observam os gestos do pastor, que muito preocupado, olha a estrêla e logo desce a rampa como que apressado em chamar alguém. Boi e Burro acompanham a descida do pastor sem notarem a chegada do rei mago amarelo que do outro lado observa o céu com uma enorme luneta. O burro vê primeiro e assustado chama a atenção do boi. Os dois, agarrados um no outro, fogem para a esquerda).

BOI — Êle está decifrando.

BURRO — Está o que?

BOI — (Com jeito de conhecedor do assunto) Decifrando, ora! Desvendando, calculejando, imaginastrando, especulando, estrelando, astronomando...

BURRO — (Como se tivesse entendido) Ah! Astronomando. Hii, boi, você fala difícil. (Pausa) Estão astronomando o que?

BOI — Não sei não. Pergunte ao Mago burro. (Empurra o burro, dando mugidos. Êste amedrontado, resiste).

BURRO — Eu?

BOI — É, vamos! Coragem!

BURRO — (Sempre resistindo, medroso) Hiiiiiii... (Aproxima-se do rei) Bom dia, rei.

REI AMARELO — (Que durante todo o tempo ficou observando o céu pela luneta) Oh!

BURRO — (Corre com medo pedindo proteção ao boi que, de longe, o anima

de nôvo, fazendo-o voltar ao rei mago) Rei...

REI AMARELO — (Olha muito espantado para o burro e põe o dedo nos lábios em sinal de silêncio) Psiuuuu...

(O rei Amarelo sai por onde entrou (direita) e volta confabulando com o rei Negro. Este também observa o céu com a luneta e continuam confabulando)

BURRO — (Sempre animado pelo boi, dirige-se ao rei Negro) Rei...

REI NEGRO — Oh! (Mesmo jôgo anterior. O burro corre para o boi que torna a animá-lo).

BURRO — Reizinho...

REI NEGRO — Psiuuuu...

Rei Negro e rei Amarelo saem e voltam com o rei Branco sempre confabulando. Cada qual coloca a luneta no olho, observa um pouco e passa para o outro.

Depois, um dêles abre um grande pergaminho e coloca no meio da cena, no chão. Os três, de cócoras, examinam o papel, olhando de vez em quando para a estrêla. Falam numa língua que ninguém compreende. Boi e burro, com espanto crescente acompanham todos os movimentos dos reis. Percebe-se que estes falam das estrêlas do céu, mas que não chegam a nenhum acôrdo. Finalmente se levantam, vão até fora de cena, pegam seus presentes com displicência e descem a rampa, murmurando baixinho coisas ininteligíveis. O rei Negro deixa cair o pergaminho no meio da rampa. O burro desce correndo atrás e quando os reis desaparecem no fim da rampa, êle pega o pergaminho e torna a subir a rampa para mostrar o papel ao boi. Ambos procuram decifrar qualquer coisa, olhando ora para a estrêla, ora para o papel. Por fim, como não entendem nada, jogam fora o pergaminho).

BOI — (Baixinho) Burro, é bom irmos arrumando as coisas. (Pega uma vassoura de palha) Vamos fazer uma limpezinha, porque no caso de acontecer... (Começa a varrer a cena).

BURRO — É mesmo... No caso de acontecer alguma coisa.

(O burro pega um pano e começa a limpar tudo com certo nervosismo. Limpa o rabo do boi, a própria cara, o estábulo, etc. Ouve-se de nôvo a marcha dos reis magos desta vez tocada sòmente pelo harmônio e marcada num ritmo cômico. Surgem pela rampa as 3 rainhas magas, que entram solenemente fazen-

do tricô com enormes agulhas e tecendo uma compridíssima faixa. O boi e o burro se assustam e observam tudo do fundo. Elas passam por êles solenemente e desaparecem pela esquerda).

BOI — Ai!

BURRO — Ai! Ai! Ai!

BOI — As três rainhas...

BURRO — Magas!

BOI — (Para a platéia) Mas isto não estava na história...

BURRO — (Idem) Mas são elas, tenho certeza. (Neste momento, ao som de um tambor, passa por trás do estábulo a rainha branca sempre com o seu tricô) A rainha branca! (A rainha Branca desaparece do outro lado. Aparece a rainha Amarela) A rainha Amarela! (Esta desaparece também e surge a rainha Negra que também passa).

OS DOIS — ... e a rainha Negra!!! (Pulam de alegria, olhando a platéia. Neste momento entram as pastôras, cada qual de um lado, olhando o céu como fêz o pastor. Cada uma pára no meio da cena, fita a estrêla com alegria e desce a rampa apressada. O boi e o burro tentam aproximar-se delas à medida que vão aparecendo. Elas correm alegres de um lado e de outro e acabam descendo pela rampa).

BURRO — (Envaidecido com tanto movimento no seu estábulo) Quanta gente, hein, boi?!

BOI — Quanta gente!

BURRO — (Animando-se) Vou buscar palha sêca e fôfa...

BOI — E água para o banho...

BURRO — Para quê, boi? (Em segredo) ÊLE nasce limpo.

BOI — É mesmo. Tinha me esquecido. ÊLE nasce limpo.

(Boi e burro saem e tornam a voltar segurando um pouco de palha. Cada um puxa para o seu lado. Briga).

BOI — Não me empurra, burro. Sou eu que arrumo, deixa burro!

BURRO — Sou eu, boi. Sai daí, senão você deixa cair a sua baba e suja a palhinha...

BOI — Só mesmo um burro havia de pensar que, numa hora destas, eu fôsse babar.

BURRO — Larga, boi preguiçoso. Sou eu que quero arrumar a palhinha para o menino.

BOI — Deixa burro...

(Dão-se cabeçadas sempre puxando a palhinha até que se ouve um forte som

de tambor e pratos acompanhados de uma luz azulada e misteriosa. Boi e burro caem deitados no chão, olhando extasiados para o céu).

BOI — (Ainda por terra) Burro, olha só a estrêla!

BURRO — (Idem) Que linda!

BOI — (Idem) Que brilho. Tá machucando meu olho de boi...

BURRO — (Levantando-se lentamente com o boi) E que rabo tão comprido... atravessando todo o céu, até chegar... (ambos acompanham o caminho da estrêla).

BOI — ... aqui. (Os dois se assustam quando descobrem que a estrêla parou em cima do estábulo).

BURRO — (Correndo pela cena) Pastor... Pastor... depressa.

BOI — (Idem) Pastor... pastor... venha ver... venha ver depressa.

BURRO — (Idem) Onde estão as pastôras? Onde está o pastor? (Chamando) Pastorinhas!...

BOI — E os reizinhos? E as rainhas... Onde estão? É aqui mesmo! É aqui mesmo que vai acontecer... é aqui mesmo que ÊLE vai nascer!

BURRO — (Dirigindo-se para um lado do proscênio) Aqui mesmo no nosso estábulo...

Aqui mesmo...

BOI — (Do outro lado do proscênio, sempre falando para fora) Aqui mesmo, em Belém...

BURRO — Em Belém... Belém!

BOI — (Como num eco imitando o som de sinos) em Belém... Blem...

BURRO — Blém... Blém...

BOI — Blém... Blém...

(Os dois esperam um pouco, a ver se alguém os escuta, depois viram-se um para o outro desanimados).

BOI — Não vem ninguém...

BURRO — Ninguém vem.

BOI — Só nós dois...

(Vão recuando de costas um para o outro, a olhar para todos os lados a ver se ainda descobrem alguém. No meio da cena se encontram, assustam-se entreolham-se).

BURRO — Só nós dois.

BOI — (Humilde) Um boi...

BURRO — (Idem) Um burro.

OS DOIS — (Com ênfase) Para tamanho acontecimento!

(Ouvem-se sinos (vários sininhos pequenos) que cada vez mais aumentam de volume até a chegada de um anjinho

segurando uma vassoura prateada. Acompanhando o som dos sininhos, o primeiro anjinho, como se estivesse voando ou bailando, varre a cena e sai pelo outro lado enquanto o segundo entra com um jarro d'água vai até ao meio da cena e se encontra com o terceiro anjinho com uma bacia na mão onde é despejada um pouco d'água. Dois outros entram, um de cada lado, um coloca as palhinhas espalhadas pelo boi e pelo burro na manjedoura, o outro coloca uma toalinha de linho na beirada do presépio. O último entra com um turíbulo, incensando todo o ambiente, inclusive o boi e o burro que, durante toda a cena dos anjinhos, estão estarecidos e imóveis como duas estátuas, um de cada lado do prosclênio. Os anjinhos entram e saem num movimento continuo nas pontas dos pés. Quando o último anjinho desaparece cessam os sininhos, boi e burro vagarosamente se aproximam do estábulo e observam as transformações do ambiente).

BOI — Eles vieram para arrumar...

BURRO — Tudo está muito esquisito...

BOI — (Desconsolado, dirigi-se para o prosclênio e encosta a cabeça na cortina, como se estivesse chorando) Ah!

BURRO — (Aproximando-se d'ele) O que é boi?

BOI — E nós pobres bichos, que queremos fazer este trabalho...

BURRO — (Triste) Tanta pretensão!

BOI — (Irritado) Isto é trabalho de anjo, não é para burro sujo...

BURRO — (Idem) E para boi babento...

BOI — (Conciliador) Cala a bôca, burro, não vamos mais brigar, hoje. (Chegando-se de novo ao presépio) Tudo está pronto.

BURRO — Só falta acontecer...

Música de 'Fela noite de Natal'.

II

Só encontraram pousada
Dentro duma estrebaria
Ali ficaram os dois
Até ao romper do dia.

III

Veio ao mundo esta noite
Dentro duma estrebaria
Entre um boi e um burrinho
E sem outra companhia.

(Pela rampa surgem José e Maria, esta levando debaixo do manto invisível o menino Jesus. Música de José e Maria" mais baixa, enquanto burro e boi falam).

BOI — Oh!

BURRO — Oh!

BOI — (Ternamente, mas solene) Lá vem Maria lentamente, carregando o Mistério.

BURRO — Parece leve como a brisa...

BOI — Parece uma gôta do céu no capim da manhã...

BURRO — Lá vem José.

(O côro começa a cantar mais alto. José e Maria sobem a rampa e entram no estábulo. Acaba a música e começam a soar os sininhos anunciando os anjinhos que chegam na ponta dos pés e se colocam, sempre bailando em frente ao estábulo. Maria, escondida pelos anjinhos, põe o menino Jesus no presépio e se coloca com José, na posição clássica dos presépios, ela ajoelhada e êle no outro lado, de pé, apoiado no seu cajado. O côro canta o "Gloria in Excelsis Dei", enquanto os anjinhos se afastam de costas e saem, sempre na ponta dos pés. Um foco de luz cai sobre o menino. Boi e burro se aproximam nas pontas dos pés).

Música do Glória.

BOI — Que maravilha!

BURRO — (Puxando o boi pelo rabo) Não se aproxime tanto, boi; não convém que ÊLE veja logo nossas caras feias.

BOI — Tem razão, burro. ÊLE pode se assustar.

(Os dois não sabem o que fazer de tão contentes. Correm de lá para cá, sempre nas pontas dos pés. A virgem sorri para êles).

BURRO — (Muito emocionado) A mãe dêle está sorrindo!

BOI — Para quem? Para nós dois?!!!

BURRO — Eeeee. Para nós dois. Só pode ser. (Corre para o boi, pulando de alegria e olha para as mãos) Meu casco, hoje parece feito de paina!

BOI — (Lambendo os beiços) E minha baba tem gosto de flôres!

BURRO — (Puxando o boi para um canto, em segredo) Então quem sabe boi eu e você, fazemos alguma coisinha para distrair o menino? (Continuam a combinar, um ao ouvido do outro, e depois começam a pular freneticamente em frente ao estábulo, mugindo e re-

linchando sem parar. Param para verem o efeito que causaram. Maria sorri de novo, êles continuam pulando).

BOI — (Aproximando-se com cuidado) Parece que gostaram, ela continua sorrindo...

(O boi começa a cantar para ninar o menino e é acompanhado pelo burro. Êle acompanha o canto quase dançando).

Música de "Boi da cara preta".

Boi, Boi, Boi,

Boi da cara preta,

Pega este menino que tem medo de careta, etc., etc.

BURRO — (Aproximando-se e parando de cantar) Mas o menino tem frio. (Puxa o boi para o prosclênio e lhe diz baixinho) Quem sabe, boi, você aquece e pequenino com seu bafo quente?

BOI — (Experimentando o bafo na mão) Boa idéia, burro. Você até ficou menos burro.

BURRO — (Fensa um pouco e acrescenta) E eu, com meu rabo espanto as móscaas.

Boi e burro apanham as máscaras e voltam ao prosclênio cada qual de um lado; afastam a máscara, quando falam).

BOI — Nunca imaginei ser mais que um boi (recoloca a máscara).

BURRO — (Afastando a máscara) E eu então? Tão burro... tão burro... tão burro... Nunca imaginei. (Pausa).

Nós dois, um boi e um burro, ligados para sempre ao mistério. (Repõe a máscara).

BOI — (Tirando a máscara) O que você está dizendo burro?

BURRO — (Idem) Não disse nada, boi. Apenas estou feliz.

(Boi e burro de máscaras e dando as costas ao estábulo afastam-se lentamente até se colocarem nas posições clássicas do presépio, cada qual de um lado, atrás do menino Jesus. Ao som do "Noite Feliz" sobem a rampa o pastor, os reis com seus presentes e as pastotinhas. Todos cantam juntos e se ajoelham para adorarem o menino).

Música de Noite feliz!

II

Noite feliz! Noite feliz!

Eis que no ar vêm cantar

Aos pastôres os anjos dos céus,

Anunciando a chegada de Deus,

De Jesus Salvador!

De Jesus Salvador!