

36

cadernos de teatro

O QUE É TEATRO DO ABSURDO? MARTIN ESSLIN

TEREI FEITO UM ANTI-TEATRO? EUGENE IONESCO

ATUALIDADE DE BRECHT

O QUE VAMOS REPRESENTAR? PIQUENIQUE NO FRONT DE ARRABAL

AS INTERFERÊNCIAS DE MARIA CLARA MACHADO

DOS JORNAIS; ARIANO SUASSUNA, TRISTÃO DE ATHAYDE, GENET

MOVIMENTO TEATRAL

Teatro

cadernos de teatro -- n. 36 **Outubro-Novembro-Dezembro de 1966**

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

“É condição primordial do autor uma simpatia universal por todo o humano, uma curiosidade de contemplador desinteressado que deve alcançar a mais perfeita amorabilidade, isto é, desvincular-se do fim moral ao considerar os seus personagens. Todos êles têm o mesmo direito à vida dramática. A moral das suas ações depende da consciência do espectador.”

Jacinto Benavente

* * *

“O dramaturgo deve falar de coisas que o espectador conhece, mas que não teve a curiosidade ou o talento para aprofundar-se nelas; fazer aos que o rodeiam revelações transcendentais sobre o que vêm todos os dias, mas que não compreendem e não podem definir”.

Jean Béraud

* * *

“A função de um grande dramaturgo não é só mostrar-nos os aspectos mais luminosos dos homens, mas também iluminar, para nós, os seus aspectos mais obscuros”.

Pierre Aimé Touchard

* * *

No teatro a revolução literária sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer. O teatro como o cinema, não depende só de inspiração mas de um conhecimento técnico que não se adquire sem uma certa íntima convivência. — Para se escrever bem teatro, é necessário nascer e crescer dentro de bom teatro, recebendo as primeiras lições e as primeiras influências na idade em que se deve recebê-las: na adolescência.

Décio de Almeida Prado

* * *

O teatro é um dos mais úteis e expressivos instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca sua grandeza ou seu declínio. Um teatro sensível e bem orientado em todos os seus setores, desde a tragédia até o valdeville, pode mudar em poucos anos a sensibilidade do povo; e um teatro em destroços, onde as patas substituem as asas pode adormecer uma nação inteira.

Garcia Lorca

* * *

Um povo que não ajuda ou não fomenta seu teatro, se não está morto, está moribundo.

Garcia Lorca

* * *

Um velho problema nos foi impôsto desde os primórdios conscientes de nossa existência e é sob seu imperativo que vivemos. Esforcemo-nos, pois, por mudar o curso das coisas, por transformar os acontecimentos. Isto nos será fácil tendo pureza e sinceridade perante nós mesmos e perante Deus”

Antonin Artaud

O que é teatro do absurdo?

Traduzido e adaptado do livro **THE THEATRE OF ABSURD** de Martin Esslin.

A 19 de novembro de 1957 um elenco nervoso se preparava para enfrentar uma platéia toda especial. Os atores eram membros da Cia. de "San Francisco Actor's Workshop". A platéia consistia de 1.400 presos da penitenciária de San Quentin. Desde de Sarah Bernhardt em 1913 não se apresentou mais nada naquele palco. Agora, 44 anos mais tarde, a peça escolhida, em grande parte por não aparecer nenhuma figura feminina, foi "Esperando por Godot" de Samuel Beckett.

A tensão dos artistas e do diretor Herbert Blau era mais do que justificada. Que reação eles deveriam esperar de uma das platéias mais rudes que até então enfrentaram e com uma peça altamente intelectual e obscura que por sua vez provocara tanto protesto em platéias altamente sofisticadas da Europa Ocidental? Herbert Blau decidiu preparar a platéia de San Quentin para o que desse e viesse. Subiu ao palco e se colocou diante daquela massa escura de homens fumando seus cigarros. Blau comparou a peça a um trecho de jazz "para o qual tem que se prestar atenção, seja qual for a reação que em nós provoque". Esperava também que cada um conseguisse encontrar na peça "Esperando por Godot" uma mensagem que pudesse aplicar a si próprio.

A cortina abriu. A peça começou. E o que perturbou tanto a platéia sofisticada de Paris, Londres e Nova Iorque foi imediatamente apreendido pelos presos.

Além da reação da platéia que evidenciou uma total identificação entre atores e público, os jornais da penitenciária testemunharam também com artigos o sucesso da peça. Um reporter de um famoso jornal americano, presente na ocasião, anotou algumas opiniões proferidas pelos presos: "Godot é a sociedade". Um outro dizia: "Ele representa a liberdade". Um professor da penitenciária declarou: "Eles sabem o que significa esperar... e eles sabiam que se Godot aparecesse finalmente, seria uma decepção... Nós ainda estamos esperando por Godot e continuaremos a esperar. Há fases na nossa vida em que melhor seria sumir, mudar. Mas então é que se coloca a terrível pergunta: para onde ir?"

Enfim, a recepção da peça foi tão positiva que desde então "Godot" e outros personagens e mesmo cenas da peça se incorporaram a uma linguagem particular, se transformaram em uma espécie de instituição mitológica da penitenciária de San Quentin.

Por que será que uma peça reconhecidamente esotérica e de vanguarda provocou um impacto tão profundo e imediato na platéia dos penitenciários? Será que eles identificaram a sua situação com a apresentada? Talvez. Ou talvez a falta de sofisticação permitiu que eles fossem ao teatro sem nenhuma noção preconcebida e julgamento pré-estabelecido, e por conseguinte evitaram o erro de muitos críticos de categoria que condenaram a peça pela ausência de um enredo, de um desenvolvimento adequado e de personagens mais definidos, suspense ou simplesmente por absoluta falta de senso comum. Com efeito, os prisioneiros de San Quentin não podem ser recriminados de snobismo intelectual, pecado de que muitas platéias de "Esperando por Godot" foram acusadas. Ninguém pode duvidar da sinceridade do sucesso da peça junto àquela platéia tão simples.

A recepção de "Esperando por Godot" em San Quentin, e ainda a repercussão que as peças de Ionesco, Adamov, Pinter e outros provocam, revelam que estas peças, apesar de muitas vezes serem apontadas como mistificações, realmente têm algo a transmitir e podem ser entendidas. A sua incompreensão por parte de alguns críticos e técnicos em teatro e a estupefação que ainda causam em um número grande de espectadores se deve ao fato destas peças fazerem parte de uma nova concepção de teatro que ainda não foi aceita por ainda não ter sido devidamente definida. Inevitavelmente, peças escritas dentro desta nova concepção, se julgadas pelos critérios de outra estrutura, forçosamente serão consideradas como falsas e vazias de sentido. Se uma boa peça tem que ter um enredo bem construído, estas com efeito não possuem uma história. Se o critério de uma boa peça é a sutileza dos personagens e das motivações, estas estão fora desta classificação, pois em geral apresentam ao público figuras humanas mecanizadas, sem nenhum traço marcante, quase que verdadeiros bonecos. Se uma boa peça tem que ter um tema completo, satisfatoriamente explanado que é claramente exposto e resolvido, estas peças serão condenáveis, pois não possuem um princípio nem um fim demarcado. Se uma boa peça consiste num espelho da natureza e retrata os hábitos de uma época através de situações dramáticas bem construídas, se uma boa peça requer um diálogo inteligente, então novamente estas peças não podem ser aceitas, pois que refletem mais sonhos e pesade-

lões e o diálogo muitas vezes se resumem em um balbuciar incoerente.

Mas as peças que estamos analisando pretendem um objetivo bem diferente da peça convencional e por isso seguem métodos bem diferentes. Elas só podem ser julgadas pelos critérios do Teatro do Absurdo que nós estamos tentando esclarecer e definir.

É importante assinalar, entretanto, que os dramaturgos em questão não fazem parte de um movimento definido e proclamado por eles próprios. Ao contrário, cada um destes escritores se considera um marginal solitário em relação à literatura, isolado dentro do seu próprio mundo. Cada um tem seu ponto de vista pessoal sobre o problema de matéria e forma. Cada um tem suas próprias raízes, suas fontes e seu contexto. Se sua obra claramente nos revela pontos em comum, apesar deste trabalho isolado, é porque retratam e refletem as preocupações e ansiedades, as emoções e o pensamento de muitos seus contemporâneos no mundo ocidental.

Não queremos dizer com isso que suas obras representem atitudes de massa. Dizer que cada época apresenta uma estrutura homogênea representativa é uma simplificação lamentável. Sendo a nossa uma época eminentemente de transição, menos ainda do que as outras não pode dispor de um modelo estratificado. Podemos observar em nossos dias crenças medievais ao lado de um excessivo racionalismo herdado do século XVIII e de teorias marxistas dos meados do século XIX, ao mesmo tempo que tivemos ocasião de assistir a uma explosão de um fanatismo pré-histórico e cultos verdadeiramente primitivos. Cada um dos componentes deste modelo cultural da nossa época possui seus próprios meios de expressão artística. Entretanto, o Teatro do Absurdo pode ser considerado como o reflexo da atitude mais genuinamente representativa dos nossos tempos.

O traço marcante desta atitude é a sensação de que todas as crenças fundamentais e incondicionalmente aceitas em épocas passadas podem ser postas em dúvida e que todos os princípios básicos foram testados e revelaram-se incapazes de se sustentar como certezas e podem muito bem ser consideradas ilusões infantís. O declínio da fé religiosa foi camuflado até à 2.^a Guerra Mundial por ter sido substituída por outras religiões como a fé no progresso, o nacionalismo etc. Tudo isto foi arrazado pela guerra. Em 1942, Albert Camus calmamente se perguntava porque os homens não procuravam a solução no suicídio, já que a vida havia perdido inteiramente o sentido. No "Mito de Sisyphus", Camus tentou diagnosticar a situação humana num mundo de crenças delapidadas:

"Um mundo que pode ser explicado racionalmente, é um mundo familiar. Mas em um universo que súbitamente foi privado de ilusões e de luz, o homem se sente um estranho. Ele se sente irremediavelmente no exílio, porque lhe foi negada a lembrança de uma pátria perdida tanto quanto lhe falta a promessa de uma terra prometida. Este divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e o seu cenário constitui verdadeiramente o sentimento do Absurdo."

"Absurdo" originariamente quer dizer "desharmonia" em um contexto musical. Eis o que encontramos no dicionário: "desharmonia em relação a uma razão ou a uma pro-

priedade; irracional, ilógico, incongruente." Na linguagem comum, "absurdo" pode simplesmente designar "ridículo". Mas não é com este sentido que é empregado por Camus nem quando usamos o termo em Teatro do Absurdo. Em um ensaio sobre Kafka, Ionesco define "absurdo" da seguinte maneira: "Absurdo é aquilo que é desprovido de uma meta... O homem, cortado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, fica perdido. Todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis."

Este sentido de uma angústia metafísica provocada pela absurda condição humana é, de um modo geral, o tema das obras de Beckett, Adamov, Ionesco e Genet. Mas não é somente a matéria que define aqui o que chamamos de Teatro do Absurdo. Um sentido semelhante da falta de sentido da vida, da inevitável desvalorização dos ideais constitui o tema de muitos dramaturgos assim como Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre e o próprio Camus. Porém estes escritores diferem dos dramaturgos do Absurdo em um ponto essencial: eles apresentam seu sentido da irracionalidade da condição humana numa forma altamente lúcida e com argumentos construídos dentro das leis da lógica. O Teatro do Absurdo, entretanto, procura expressar seu sentido de irracionalidade da condição humana e a deficiência de qualquer análise racional pelo abandono do pensamento discursivo e da argumentação racional. Enquanto que Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo pelo antigo convencionalismo, o Teatro do Absurdo dá um passo adiante, procurando realizar uma unidade entre aquilo que eles querem dizer e a maneira como é transmitida. De certa maneira, o teatro de Sartre e de Camus é menos adequado como expressão da filosofia de Sartre e de Camus — isto em termos artísticos e não em termos filosóficos — do que o Teatro do Absurdo.

Se Camus argumenta que o mundo deixou de ter sentido em nossos dias, ele o fez em peças bem construídas e polidas, no estilo elegantemente racional dos moralistas do século XVIII. Se Sartre argumenta que a existência precede a essência, que a personalidade humana pode ser reduzida à sua pura potencialidade e a liberdade de escolha tem que ser colocada a cada momento, ele apresenta suas idéias em peças onde seus personagens apresentam caracteres bem definidos, e conseqüentemente conservam-se consistentes e desta maneira refletem a velha convenção de que cada ser humano tem um âmago imutável que é a sua essência ou seja, sua alma. E todo o brilhante fraseado tanto de Camus como de Sartre em suas argumentações, por implicação, proclama uma convicção táctica de que o pensamento discursivo lógico pode oferecer soluções válidas e que a análise da linguagem conduzirá ao descobrimento de conceitos básicos — as idéias Platônicas.

Esta é uma contradição interna que os dramaturgos do Absurdo, mais por intuição e instinto do que por um esforço conscientes, estão tentando resolver. O Teatro do Absurdo renunciou argumentar sobre o absurdo da condição humana. Simplesmente apresenta o fato em termos de imagens no palco. Esta é a diferença entre o filósofo e o poeta. Para tomar um exemplo em outra esfera é a mesma diferença entre a idéia de Deus nas obras de Tomás de Aquino ou Spinoza e a intuição de Deus de um S. João da Cruz ou um

Meister Eckhart -- a própria diferença entre teoria e experiência.

É esta tentativa de integração entre matéria e a forma em que é apresentada que separa o Teatro do Absurdo do Teatro dos Existencialistas.

É importante também diferenciar o Teatro do Absurdo de uma outra corrente paralela no teatro francês contemporâneo, igualmente importante que também está preocupada com o absurdo e a insegurança da condição humana: é a "vanguarda poética", teatro de dramaturgos como Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux e na geração mais nova, Georges Schehadé, Henri Pichette e Jean Vauthier, dentre os mais importantes. A linha divisória aí é mais difícil de traçar porque ambos têm uma faixa em comum. A "vanguarda poética" se apoia também em sonhos e fantasias assim como o Teatro do Absurdo. Também não toma em consideração o axioma tradicional da unidade básica e consistência da personalidade humana e despreza a construção de um enredo. Entretanto, basicamente a "vanguarda poética" apresenta um humor bem distinto. É mais lírica, menos violenta e grotesca. Mais importante ainda é a sua atitude em relação à linguagem: a "vanguarda poética" emprega uma linguagem consciente e, como o próprio nome o sugere, poética. Aliás o que ela pretende é de fato identificar suas peças com poemas, onde as imagens constituem essencialmente associações linguísticas.

Por outro lado, o Teatro do Absurdo tende a uma desvalorização da linguagem, a uma poesia que deverá surgir das imagens concretas e objetivadas pela própria cena. O elemento linguístico é importante nesta concepção, mas apesar disso, o que acontece no palco transcende e até mesmo contradiz as palavras proferidas pelos personagens. Em "As Cadeiras" de Ionesco, por exemplo, o conteúdo poético de uma peça poderosamente poética, não está nas palavras banais que são proferidas, mas no fato delas se dirigirem a um número cada vez maior de cadeiras vazias.

O Teatro do Absurdo participa, desta maneira, do movimento anti-literário dos nossos tempos, que encontra seu correspondente na pintura abstrata com a rejeição dos elementos "literários" nos quadros. Ou também no "Nôvo Romance" francês, que se propõe somente a descrição de objetos e a rejeição da empatia e do antropomorfismo.

Não é de estranhar que o Teatro do Absurdo, assim como todos os movimentos que procuram criar novas formas de expressão artística, tenha se originado em Paris. Isto não quer dizer que o Teatro do Absurdo seja essencialmente francês. Ele tem as suas raízes em uma tradição antiga da Civilização Ocidental e tem seus expoentes na Inglaterra, Espanha, Itália, Alemanha, Suíça e tanto nos Estados Unidos como na França. Aliás, seus líderes que vivem em Paris e escrevem em francês não são franceses.

Como a central elétrica deste movimento moderno, Paris é mais um centro internacional do que propriamente um centro francês: age como um ímã atraindo artistas de todas as nacionalidades que pretendem trabalhar livremente e viver a sua vida, indiferentes à opinião alheia. Este é o segredo de Paris como capital do mundo individualista. Lá, num ambiente de pequenos cafés e hotéis é possível viver sem ser molestado pelos outros.

É por este motivo que cosmopolitas de origem incerto como um Apollinaire, espanhóis como Picasso e Juan Gris, russos como Kandinsky e Chagall, rumenos como Tzara e Brancusi, americanos como Gertrude Stein, Remingway e E. E. Cummings, irlandeses como Joyce e muitos outros dos quatro cantos do mundo se reuniram em Paris e delinearam as bases do novo movimento tanto nas artes como na literatura. O Teatro do Absurdo nasce desta mesma fonte e se alimenta das mesmas raízes. Um irlandês, Samuel Beckett, um rumeno, Eugène Ionesco, um russo de origem armeniana, Arthur Adamov, não somente encontraram em Paris a atmosfera propícia que lhes permitiu experimentar livremente, como também ali encontraram as oportunidades para produzir suas obras.

O padrão das peças produzidas pelos teatros menores em Paris é muitas vezes criticado como sendo muito baixo. Isto pode ser verdade, entretanto não há outro lugar no mundo mais propício para escritores e dramaturgos desafiar suas experiências e desta maneira adquirirem uma técnica de palco inigualável como aconteceu com Lugné-Poë, Copeau, Dullin, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Roger Blin, Nicolas Bataille, Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau e uma multidão de outros cujos nomes estão indiscutivelmente ligados ao que há de melhor no teatro contemporâneo.

Igualmente importante constitui o fato de que Paris possui um público tradicionalmente ligado a teatro e que é ávido e capaz de absorver idéias novas. Isto não quer dizer que as primeiras manifestações do Teatro do Absurdo não tenham provocado manifestações hostis e tiveram que enfrentar casas vazias. O que interessa é que estes escândalos foram produtos de discussões apaixonadas e que mesmo a casa mais vazia apresentou uma minoria de entusiastas que proclamaram em alta voz os méritos da experiência assistida por eles.

Entretanto, apesar destas circunstâncias favoráveis inerentes ao fértil ambiente cultural de Paris, o sucesso do Teatro do Absurdo, realizado dentro de um pequeno espaço de tempo, continua sendo um dos aspectos mais espantosos desse espantoso fenômeno. Que peças, tão estranhas e embaraçosas, tão desprovidas da atração tradicional de um drama bem construído, tenham, no prazo menor do que uma década, conquistado os palcos desde a Finlândia até o Japão, da Noruega até à Argentina e que além disso tenham estimulado a produção de outras peças dentro das mesmas convenções, constituem por si só provas irrefutáveis da importância do Teatro do Absurdo.

O estudo deste fenômeno como literatura, como técnica de palco e como manifestação do pensamento de uma época tem que partir da análise das próprias obras. Somente desta maneira podem ser compreendidas como parte de uma antiga tradição cujas raízes encontramos na antiguidade e que tenha desaparecido em muitas épocas. Somente depois que o movimento atual tiver sido colocado dentro de seu contexto histórico, poderemos determinar seu significado e estabelecer sua importância e a parte que lhe cabe dentro do pensamento contemporâneo.

Terei feito um anti-teatro?

Eugène Ionesco

Creio que na história da arte e do pensamento sempre houve, em cada momento vivo da cultura, uma "vontade de renovação". Essa não é uma característica exclusiva do último decênio. Tôda história é uma seqüência de "crises" — de rupturas, de negativas, de oposições, de tentativas de retornar a posições abandonadas (mas com novos pontos de vista, porque então, as voltas seriam "reacionárias" ou "conservadoras"). Se não houver "crise", haverá estagnação, petrificação, morte. Todo pensamento, tôda arte é agressiva.

O romantismo foi igualmente uma vontade agressiva de renovação: o simples desejo de "épater le bourgeois", os manifestos românticos sôbre a maneira de conceber e exprimir uma verdade oposta à verdade universal do classicismo e principalmente as próprias obras onde um sistema nôvo de expressão se afirmava (uma "linguagem nova", como se diria atualmente). tudo exprime bem uma vontade de renovação, uma renovação bem real.

O parnasianismo se opunha ao romantismo, tentando uma volta a um nôvo classicismo, o simbolismo se opunha ao parnasianismo, o naturalismo ao simbolismo e assim por diante.

História da Arte

Cada movimento, cada geração nova de artistas produz um estilo nôvo ou experimenta produzir, porque constata, clara ou obscuramente, que determinada maneira de dizer as coisas está esgotada, e que uma nova maneira de dizê-las deve ser encontrada, ou que a linguagem antiga usada, a forma antiga deve desaparecer porque tornou-se incapaz de conter as coisas novas que devem ser ditas.

O que ressalta nas obras novas é a constatação, logo de saída, que se diferenciam nitidamente das obras precedentes. Mais tarde as diferenças se acentuarão, e então, serão sôbre tudo as semelhanças com obras antigas, a constatação de uma certa identidade e de uma identidade certa que poderão prevalecer, todo mundo admitirá como verdadeiro e tudo acabará por integrar... a história da arte e da literatura.

Pode-se pretender, eu sei, que não houve finalmente nada de nôvo. Que não houve nenhuma corrente nova de idéias — no que temos feito. Creio que ainda é muito cedo para se saber se houve ou não algo de inovado. Talvez, por certos aspectos de nossas obras, estamos ligados ao existencialismo, talvez continuamos, cada um com sua pequena contribuição, a grande revolução artística, literária, começada por volta de 1915 ou 1920, que ainda não acabou e que está expressa nas novas descobertas científicas, na psicolo-

gia profunda, na arte abstrata, no surrealismo, etc. — não sabemos, não podemos ainda saber, se sômos ou não, os operários de uma transformação da mentalidade — não há ainda uma perspectiva suficiente para se julgar.

Arquitetura dos "Clichés"

Mais uma vez — no nôvo existe o antigo e creio mesmo que êsse "antigo" irreduzível seja talvez o permanente, o âmago permanente do espírito humano que justamente pode ter pêsso, valor, uma garantia de que não estamos fora de tudo, mas na continuação de uma realidade fundamental, que muda nos seus acasos, mas por ser humana não muda na sua essência: as obras românticas não são de tal modo "essencialmente" diferentes, afinal, das obras clássicas. Através dos diferentes sistemas de expressão, de "linguagem" diferentes — o fundamentalmente humano permanece... e as diferenças são poucas de um decênio a outro, de um meio século a outro: a metamorfose histórica é lenta, as transformações visíveis exigem um tempo maior.

Se, dentro do que tentamos fazer, houver alguma coisa de perceptível, será a denúncia, em determinadas obras, da inanidade, do vácuo, da irreabilidade das ideologias. Constatamos, talvez, o fim das ideologias, de esquerda, direita ou de centro. Não gosto da palavra crise ou crítica da linguagem ou da linguagem burguesa. É tomar as coisas pelo lado ruim, de qualquer modo, pelas aparências. Trata-se antes, por exemplo, da constatação de uma espécie de crise de linguagem do pensamento, que se manifesta certamente por uma crise da linguagem — as palavras não significam mais nada, os processos do pensamento não sendo mais do que dogmas monolíticos, arquiteturas de clichés onde os elementos são palavras, como nação, independência nacional, democracia, luta de classe, assim como Deus, socialismo, matéria, espírito, personalidade, vida morte etc.

O sistema do pensamento, em tôdas as formas, não sendo mais que alibis, que nos encobre o real (mais uma palavra cliché), que canalisa irracionalmente nossas paixões é evidente que nossos personagens são loucos, infelizes, perdidos, estúpidos, convencionais e que sua maneira de falar é absurda, que sua linguagem é desagregada, como suas idéias. Experimentamos nêsse momento, me parece, uma nova edição da Torre de Babel.

Os "Artistas"

Eis, talvez, uma mensagem, uma mensagem anti-mensagem que virá trazer um testemunho de nossa época, "Esperando Godot", de Beckett, assim como as pequenas peças

tragicamente irônicas e bastantes desconhecidas de Jean Tardieu, assim como as primeiras peças de Roger Vitrac, como o explosivo "Akara" de Weingarten e principalmente como "La Parodie", "Tous contre tous", "La grande et la petite manoeuvre" de Adamov. Estas três obras são de uma verdade objetiva, de uma lucidez e de uma justeza extremas. Adamov renegou essas três obras, certamente deseja ter uma fé. Mas somente o futuro dirá, melhor que Adamov, se teve razão ou não em renegá-las.

E o que restará de fundamental, de permanente nessas obras novas entre as ruínas dos sistemas de pensamento de todas espécies (e não só desta ou daquela sociedade)? O escárneo a angústia a confusão em estado puro, o terror — quer dizer a realidade humana essencialmente trágica, que de tempos em tempos, uma doutrina, uma fé, conseguem dissimular.

É por isso que podemos (e devemos) ser ao mesmo tempo novo e moderno. Nosso teatro pode ser testemunho desta crise universal (ressentida psicologicamente mais que teoricamente porque afinal somos todos "artistas") do pensamento, das certezas.

O Insólito

Acrescento que gostaria, bem no fundo, de "inovar" quando escrevesse mas este não foi o meu objetivo; gostaria sobretudo de dizer coisas além do significado das palavras habituais ou através ou apesar delas. Acharam que fiz "anti-teatro" que fiz teatro de "vanguarda" — expressões vagas mas que bem constituem a prova de que inovei.

Renovação técnica? Talvez na tentativa de ampliar a expressão teatral fazendo cenários, acessórios e por meio de um jogo simplificado, despojado do ator. Os atôres souberam encontrar um estilo mais natural e mais excessivo ao mesmo tempo, um jogo situado entre o personagem realista e a marionete: insólito no natural e natural no insólito.

Dez anos... é pouco para saber se fizemos verdadeiramente qualquer coisa. Não saberei jamais. Posso então morrer com a ilusão de que fiz qualquer coisa.

Mas posso afirmar que nem o público nem a crítica me influenciaram.

"Tenho o teatro por coisa muito séria e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer".

Resposta a uma "enquête" publicada no "Express",
Junho, 1961.

Machado de Assis



A Atualidade de Brecht

Henri Acserald e Wilton Fonseca

Há 10 anos morreu Bertolt Brecht. Viveu praticamente meio século, mas não somente viveu como também participou ativamente de sua época, época conturbada por duas guerras mundiais e pelas várias revoluções e crises.

“CRESCI COMO FILHO
DE PESSOAS QUE TÊM BENS. MEUS PAIS
PUSERAM-ME UM COLARINHO EM VOLTA DO PES-
COÇO E

HABITUARAM-ME A SER SERVIDO
E ENSINARAM-ME A ARTE DE MANDAR.

MAS QUANDO CRESCI E OLHEI À MINHA VOLTA
NÃO ME AGRADARAM NEM AS PESSOAS DE MINHA
CLASSE,

NEM O COMANDO NEM TAMPOUCO SER SERVIDO.
ABANDONEI MINHA CLASSE E ASSOCIEI-ME
ÀS PESSOAS INFERIORES”.

É um dos dramaturgos mais discutidos da atualidade, sendo ao mesmo tempo direto e dissimulado, simples e complexo, agradando ao povo e ao intelectual. Tem um claro compromisso com uma causa política, mas em momento algum deixa de ser um verdadeiro artista, verdadeiro criador e renovador, deixando suas concepções para sempre marcadas na história do teatro.

Em meio à primeira guerra mundial, da qual ele participa como bom representante da “geração perdida”, escreve seus poemas e as palavras que vêm ao papel são desta ordem: sangue, cadáver, decomposição, putrefação, morte... Terminada a guerra, ele se lança contra certos valores e crenças como o militarismo, o patriotismo, o “heróico” jogo da guerra, e o slogan “Gott mit uns” (Deus conosco). Desta vez, num bar de Munique, ao ler a sua “Estória do Soldado Morto”, os velhos combatentes jogam-lhes seus copos de cer-

veja à guisa de aplausos. Ninguém ousa publicar seus versos.

Suas primeiras peças (Baal, A Vida de Eduardo II da Inglaterra, Na Floresta das Cidades), bem como suas poesias (Os Sermões Domésticos) são fracassos. Estas, com exceção de “Tambores na Noite”, não contêm crítica social propriamente dita. Estão presentes aí o niilismo, o sarcasmo, o cinismo, a inquietação filosófica, mas não a revolução. Era a época da destruição dos ídolos burgueses — e só. Era a época de Kafka. Os dois têm muito em comum. Viveram um mesmo momento histórico e ambos procuraram uma representação da realidade social através da alienação. O método foi o mesmo, mas a atitude diante dessa realidade foi diversa. Kafka sentia-se deprimido e no seu desespero negava o progresso, enquanto Brecht, no amadurecer de sua obra, acreditava no constante aparecimento de novas coisas em luta contra as velhas.

A peça mais importante para a vida artística e pessoal de Brecht foi “Na Floresta das Cidades”, que representou uma evolução no pensamento do autor. A ação da peça se desenrola em Chicago, entre 1912 e 1915. São onze cenas sobre “o inexplicável jogo de boxe entre dois homens”. Dez destas cenas são dedicadas à luta, e a primeira ao início do conflito, fora do ringue. O tema é puramente filosófico — a impossibilidade de se estabelecer contato permanente entre os homens — e, das conclusões de Garga, o herói da peça. Brecht tira as suas próprias: “não é importante ser o mais forte, mas ser o sobrevivente”. Idealismo, heroísmo, individualismo, liberdade — palavras... São muito importantes para Brecht as conclusões filosóficas desta obra. Vê ele que o seu niilismo não inspiraria nenhuma criação e que, se o seu individualismo o levaria ao caos, seria necessário abandoná-lo. A saída para o seu desespero existencial foi o socialismo, “não a loucura, mas o fim da loucura... não o caos, mas a ordem”.

Por volta de 1928, Brecht começa a tomar lições no Colégio Marxista Operário de Berlim. Suas peças e seus poemas tornam-se cada vez mais despojados, mais simples. É desta época "Ópera dos Três Vinténs", adaptação de uma peça inglesa do século XVIII. Está nela uma das características de Brecht e do artista em geral: a renovação e a atualização de temas e obras. Adapta também peças de Sófocles, Shakespeare, Marlowe.

A Alemanha de após-guerra oferecia ao artista um campo vastíssimo de produção. Tudo era luta, tudo era movimento, paixões de toda a sorte; miséria, muita miséria. Era Berlim um centro cultural intenso, com um grande número de teatros, autores e atores de gênio. Em poucos anos Brecht se torna célebre e monta suas próprias peças, discutidíssimas por toda a capital.

Com a ascensão de Hitler, Brecht é obrigado a se retirar do país, indo para a Dinamarca, Finlândia e, finalmente, para os EUA, num exílio que se prolongou por quinze anos. Datam desta época do exílio peças como "As Cabeças Pontudas", satirizando a teoria racial. "A Ascensão Irresistível de Arturo Ui", que não era outro senão o próprio Fuehrer. "A Vida do III Reich", retrato lúcido de um povo acorrentado pelo nazismo. Na vida quotidiana retratada (baseou-se em notícias verídicas dos jornais da época) um grito é lançado na última palavra da peça: Não!

Além de trabalhar como roteirista em Hollywood, Brecht ainda escreveu diversas peças importantes antes de retornar à Alemanha. Já em Berlim, dirige, com sua mulher, Helene Weigel, o teatro oficial da Alemanha Oriental, o "Berliner Ensemble".

Num ensaio intitulado "Cinco Dificuldades ao Escrever a Verdade", publicado em 1934, Brecht fala do poder que o artista tem em transformar sua arte em uma arma. Este livro é mais um libelo contra o nazismo com uma boa argumentação. Considera ele que o homem, num mundo como o nosso, não pode ser bom. O homem se torna mau se participa dos acontecimentos, por uma série de condicionamentos, torna-se mau. Mas isto não é fatalismo, pois as causas da maldade podem ser observadas, analisadas e combatidas. A maldade, para Brecht, confunde-se com a própria classe social da qual ele saiu.

Teatro Épico e Sociologia da Forma

A revolta contra a arrogância dos poderosos, contra

toda a disciplina cega, contra certas classes são fatores que vão fazer com que o autor se sinta capaz de exprimir com as palavras e segundo as regras dos gêneros literários dos outros artistas. Como os outros não alcançam a massa e é a massa que Brecht quer alcançar, ele "cria" a balada em oposição ao poema lírico, o "teatro épico" em oposição à tragédia clássica. Isto foi chamado de "sociologia da forma", ou seja, a adaptação e a mudança de gêneros e formas literárias visando ao aspecto social. Tudo isto Brecht conseguiu quando recriou peças e temas de escritores finlandeses, ingleses, poloneses, russos, japoneses e chineses, sendo mesmo acusado de plágio. Como um estudante consciencioso fez exercício para si mesmo com um tema dado: "behrtücke", as peças para aprender.

O "teatro épico" de Brecht foi o nome dado a um todo de teoria e prática de uma revolução das idéias e dos costumes, aplicada à expressão dramática. Enquanto que na tradicional forma dramática a cena "encarna" a ação, faz o espectador participar dela provocando seus sentimentos, no "teatro épico" a cena "conta" a ação, faz do espectador um observador crítico, despertando sua ação através do "acordar" de sua consciência. Na forma dramática, o espectador encontra-se no meio da ação, agindo o teatro por meio da sugestão, enquanto que na forma épica o espectador está oposto à ação, agindo o teatro por meio de argumentos. O "teatro épico" tem um caráter dialético, considerando o homem não como supostamente conhecido, mas como objeto de pesquisa, não como universal e imutável, mas como ser que muda e que pode ser mudado, considerando o mundo não tal qual ele é, mas tal qual ele se torna.

O distanciamento crítico (alienação) traz efeitos múltiplos, não só ao espectador como também à direção e à iluminação, caindo entretanto todo o seu peso sobre o ator. Brecht crê que o ator deve dar à sua interpretação uma função histórica, justamente porque crê que o espectador deve ser o juiz da sociedade. Ao interpretar um papel, o ator deve dizer a si próprio: era assim que aquele homem falava em tal época de sua vida, era assim que ele comia, era assim que as pessoas de sua classe agiam, e eu vou reproduzir sua vida. Além dessa distância que deveria haver entre o ator e o personagem, Brecht aconselhava-o acrescentar algo seu, além das recomendações do diretor.

Pelo que foi visto acima, não é preciso reforçar que, apesar de fazer um teatro popular, Brecht não fez um tea-

tro "fácil". Sua obra constitui algo construtivo, é a mensagem de quem um dia disse: "Queremos preparar o solo à amizade".

Oportunidade de Brecht

Em 1963, no Congresso pelo Desarmamento Geral e pela Paz, Sartre lançou um desafio aos artistas de todo o mundo ao recomendar a coexistência pacífica entre as diversas posições dentro da arte. Desta maneira, êle visava a que, exposta aos olhos do público, a competição cultural desenvolvesse uma capacidade de escôlha entre a arte participante e ativa ou a arte conformada e de caráter digestivo. Sartre sabia ser o teatro político pouco montado nos EUA, assim como o teatro apolítico na URSS. A discriminação feita pelos produtores teatrais do ocidente em relação à obra de Brecht tem sua razão de ser. Suas peças colocam em debate o sistema pelo qual os próprios capitalistas, que financiam o teatro americano, alcançaram a fortuna. É isso que explica o fato do escritor ter sido acusado de atividades subversivas durante a sua estada em solo americano. Brecht foi um autêntico representante do teatro de ação social com o sentido de mostrar que o homem tem a capacidade e o direito de transformar o mundo em que vive. A sua filosofia está impregnada de combatividade e por isso o seu teatro tem condições de aceitar o desafio de Sartre. A arte que representa os interesses dos que desejam manter estática a situação deve coexistir com a dos que lutam por uma mudança. A análise do espectador poderá, assim, chegar mais perto da verdade. Certamente dar-se-á a alternativa: participar ou se acomodar. Então, para muitos, a arte de Brecht se apresentará inoportuna, mas para aqueles que almejam a justiça e o progresso social ela será, pelo contrário, muito oportuna.

Os temas focalizados em suas peças são atuais e resumem tôda a problemática do nosso século. É por isso que, dos seus artigos sobre o nazismo, podemos fazer diversas analogias com situações presentes e bastante próximas de nós: "A dependência entre cada coisa e uma série de outras, que mudam constantemente, é um pensamento perigoso para a ditadura... Os governos que levam as massas à miséria, têm de evitar que, na miséria, as massas se lembrem do governo. Falam muito do destino, e os governantes mais têm culpa da penúria. Quem pesquisar as causas da penúria será prêso antes de poder mostrar sua verdadeira cau-

sa. Mas é possível enfrentar o palavreado do govêrno mostrando que o destino do homem é preparado pelo homem"

Brecht e a Juventude

"Precisamente porque as coisas estão como estão, elas assim não continuarão" — um pensamento dinâmico que guiou a obra brechtiana. É a vitória do fazer sobre o ser, do móvel sobre o estático. A presença dêsse espírito jovem é o que falta ao homem moderno para libertar-se dos laços que o prendem a fórmulas e sistemas arcaicos. A filosofia de vida baseada na ação é o elo entre Brecht e os jóvens.

Pensando no futuro do homem, Brecht assim escreveu:

Aos que vierem depois de nós

Realmente, vivemos tempos sombrios!
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade. Aquêle que ri
ainda não recebeu a terrível notícia

que está para chegar.
Que tempos são êstes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos horrores!
Êsse que cruza tranqüilamente a rua
não poderá jamais ser encontrado
pelos amigos que precisam de ajuda?

É certo: ganho o meu pão ainda.
Mas acreditai-me: é pura casualidade.
Nada do que faço justifica
que eu possa comer até fartar-me.
Por enquanto as coisas me correm bem (se a sorte me
abandonar,
estou perdido).
E dizem-me: "Bebe, come! Alegra-te,
pois tens o quê!"

Mas como posso comer e beber,
se ao faminto arrebatado o que como,
se o copo de água falta ao sedento?
E todavia continuo comendo e bebendo.

Também gostaria de ser um sábio.
Os livros antigos nos falam da sabedoria:
é quedar-se afastado das lutas do mundo
e, sem temores,
deixar correr o breve tempo. Mas
evitar a violência,
retribuir o mal com o bem,
não satisfazer os desejos, antes esquecê-los
é o que chamam sabedoria.
E eu não posso fazê-lo. Realmente,
vivemos tempos sombrios

Para as cidades vim em tempos de desordem,
quando reinava a fome.
Misturei-me aos homens em tempos turbulentos,
e indignei-me com êles.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

Comi o meu pão em meio às batalhas.
Deitei-me para dormir entre os assassinos.
Do amor me ocupei descuidadamente,
e não tive paciência com a Natureza.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

No meu tempo as ruas conduziam aos atoleiros.
A palavra traiu-me ante o verdugo.
Era muito pouco o que eu podia. Mas os governantes
se sentiam, sem mim, mais seguros, — espero.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

As fôrças eram escassas. E a meta
achava-se muito distante.
Fude divisá-la claramente,
ainda quando parecia, para mim, inatingível.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

Vós, que surgireis da maré
em que perecemos,
lembrai-vos também,
quando falardes das nossas fraquezas,
lembrai-vos dos tempos sombrios
de que pudeste escapar.

Íamos, com efeito,
mudando mais frequentemente de país
do que de sapatos,
através das lutas de classes,
desesperados,
quando havia só injustiça e nenhuma indignação.

E, contudo, sabemos
que também o ódio contra a baixeza
endurece as feições;
que também a colera contra a injustiça
enrouquece a voz. Ah, os que quisemos
preparar terreno para a bondade
nao pudemos ser bons.
Vos, porem, quando chegar o momento
em que o homem seja bom para o homem,
lembrai-vos de nós
com indulgência.

BERTOLT BRECHT

Tradução de MANUEL BANDEIRA

Iluminação

Transcrito do livro "Como Fazer Teatro" de Henning Nelms
Tradução de Bárbara Heliadora

A boa iluminação teatral serve um grande número de funções simultaneamente. A iluminação deve:

FORNECER A ILUMINAÇÃO DESEJADA. Normalmente um máximo de visibilidade é desejável. Entretanto, há casos em que a iluminação deve esconder ou obscurecer alguma coisa, em lugar de revelá-la ao público: um cenário construído às pressas pode servir quando mantido na sombra, e um assassinato parecerá menos brutal sob uma luz mortíca.

AJUDAR NA DETERMINAÇÃO DO ESTILO. É muito raro a iluminação teatral conseguir imitar perfeitamente a natureza. A maior diferença entre a iluminação do realismo e a iluminação do teatralismo é a de que o primeiro caso exige janelas ou pontos de luz que forneçam uma fonte plausível para a iluminação que na realidade é fornecida pelos instrumentos de iluminação do palco, enquanto que no segundo é suficiente que o palco fique iluminado, sem que sejam dadas explicações a respeito de onde vem essa luz. Em estilos menos realistas muitas vezes encontramos raios de luz e côres fortes que nunca são vistos na vida real.

AJUDAR A CONTROLAR O CLIMA. As luzes têm um profundo efeito sobre o clima. Muitas vezes a tèmpera de uma situação pode ser mudada do sombrio para o alegre por uma simples mudança de luz, ou pela substituição de uma tonalidade fria por outra quente.

CONTRIBUIR PARA A COMPOSIÇÃO DO QUADRO CÊNICO. A luz tem tamanha influência sobre os valores e tonalidades do quadro cênico que tôda uma cena pode ser modificada por uma simples mudança de luzes ou de efeitos especiais de iluminação.

TRANSMITIR INFORMAÇÃO. A luz pode dar uma série de informações, tais como a hora, o tempo, ou o fato de um quarto fora de cena estar ocupado ou não, ou o fogo da lareira estar ou não aceso. Por dedução a luz pode indicar, portanto, a estação, também.

DISTRIBUIR ÊNFASES. Uma luz forte dá ênfase a determinado objeto, enquanto que uma luz mortíca reduz-lhe a importância.

INTENSIFICAR OU CONSERVAR O INTERESSE. Um aumento da luz é um elemento poderoso para o crescimento de uma cena, enquanto que uma diminuição de luz pode ser utilizada para fins de conservação de interesse.

AS QUALIDADES DA LUZ

Para poder pensar em termos de luz é necessário conhecer-lhe as qualidades. Infelizmente estas não se enquadram satisfatoriamente no mesmo esquema que os pigmentos, muito embora a semelhança seja grande. A diferença não é apenas uma questão de nomenclatura mas alguma coisa mais fundamental, muito embora ninguém pareça ter descoberto até agora sua natureza exata.

DISTRIBUIÇÃO. A luz ocupa espaço e é mais concentrada em alguns pontos do que em outros. A forma da luz é chamada de "distribuição", e, a não ser que bata diretamente no olho, é invisível a não ser nos pontos em que atinge um objeto. Quando no ar há fumaça ou poeira é possível perceber-se nitidamente a distribuição da luz; de outro modo vemos apenas aqueles objetos — cenário, material de cena, atôres, etc. — que delimitam o campo da luz.

DIREÇÃO. A não ser que seja refletido ou refratado, cada raio de luz viaja em linha reta em uma direção. Uma moeda exposta a um raio de luz ficará brilhantemente iluminada em um lado e inteiramente escura do outro. A direção é o fator mais importante da iluminação teatral, de modo que o contrôle inteligente da mesma será objeto de uma grande parte de nossa atenção.

A maioria dos instrumentos de iluminação teatral produz cones de raios. Se o cone é bem definido, diz-se que a luz é "concentrada"; mas se a sua circunferência é indefinida, de forma a se tornar impossível determinar com certeza sua forma, diz-se que a luz é "difusa". A luz que foge inteiramente do cone, seja por defeito do instrumento utilizado, seja por ter sido refletida ao encontrar algum objeto, é chamada de "luz espalhada ou escapada". A luz espalhada é muitas vezes valiosa; em verdade é por meio dela que se faz a maior parte da iluminação das paredes de muitos cenários. Em outras ocasiões, no entanto, ela é inteiramente indesejável, mas é impossível eliminá-la.

CÔR. Na iluminação é muito raro podermos controlar tom e intensidade separadamente, de forma que é conveniente tratar desses dois aspectos conjuntamente sob o termo "côr".

INTENSIDADE. É a qualidade na luz que corresponde aproximadamente ao valor no pigmento. No entanto, o valor à intimamente ligado ao tom e à intensidade, enquanto que o "brilho" é em grande parte independente desses elementos, seja na teoria, seja na prática.

MOVIMENTO. Inclui tôdas as mudanças em distribuição, brilho e côr. Os movimentos de um grau de brilho para outro são muito mais comuns do que os que mudam a distribuição de cada instrumento.

AS QUALIDADES DA LUZ — FONTES E CONTRÔLE

Quase tôda luz usada num palco tem sua fonte numa "lâmpada" elétrica incandescente. Essas lâmpadas são colocadas dentro de "instrumentos de iluminação" feitos de metal e vidro que controlam a luz produzida focalizando seus raios na direção desejada. Cada instrumento é ligado à "mesa de contrôle" ou "painel" ou "quadro" por um "cabo" elétrico. A mesa de contrôle contém "chaves de interruptor" utilizadas para acender e apagar as luzes, e "resistências" que

regulam a corrente fornecida a cada instrumento e dêse modo governam a intensidade da luz emitida.

TIPOS DE INSTRUMENTOS. Um pequeno número de tipos de instrumentos é suficiente para satisfazer as necessidades rotineiras de um palco.

Panelão. Consiste principalmente de uma lâmpada cercada por todos os lados menos pela frente por uma superfície refletora. Os panelões projetam um cone de luz amplo, de beiradas difusas, com uma grande margem de "escape". São eficientes porque muito pouca luz é desperdiçada, porém quase que não permitem controle algum sobre a distribuição. Ambos os tipos ilustrados são usados para os mesmos fins.

Projetores ou Refletores (1). São equipados com lentes que tornam o jato de luz mais estreito, mais definido e mais brilhante do que o do primeiro instrumento, e permitem também um controle bastante razoável de sua distribuição. Há três tipos no mercado:

1) Projetores com refletores esféricos e lentes biconvexas ou plano-convexas. Esse tipo é ineficiente, volumoso e insatisfatório. Já devia estar obsoleto.

2) Projetor com lente de Fresnel. Tem um refletor esférico e uma lente quase plana na qual são cavados círculos concêntricos. É pequeno e eficiente e projeta luz com beiradas extremamente suaves. Quando se aproxima a lâmpada da lente o jato é alargado ("foco amplo"), e quando é afastada da lente o jato é estreitado ("foco concentrado"). Quando a suavidade das bordas provoca "escape" demais, pode-se corrigir a situação utilizando-se um funil. Omitindo-se o funil e removendo-se a lente, o instrumento pode ser usado como panelão.

3) Projetores com efeito de objetivas. Neste tipo o refletor circunda toda a lâmpada a não ser na frente. Esses eficientes instrumentos são ideais para "lançamentos" longos (isto é, quando a fonte da luz está muito longe do objeto a ser iluminado). Um ajustador dá ao jato qualquer forma desejada (em corte) e outro define ou esbate as beiradas. Muito embora esses instrumentos normalmente tenham duas lentes plano-convexas, há alguns que são equipados com a lente descrita no tipo anterior. Mas sua forma característica torna fácil distingui-lo do tipo comum da Lente de Fresnel. Ocasionalmente torna-se conveniente transformar esses instrumentos uma espécie de meio panelão pela remoção das lentes.

Gambiarras. Consistem de uma série de pequenos refletores montados numa armação única. As lâmpadas devem ser ligadas a três circuitos diferentes, com os ns. 1, 4 e 7 etc. no primeiro, ns. 2, 5, 8 etc. no segundo, ns. 3, 6, 9 etc. no terceiro. Esse arranjo permite o uso de três cores de luz diferentes e um número infinito de misturas a serem pro-

duzidas pelo mesmo instrumento. As gambiarras quase que não dão sombra projetada alguma (2).

Máquinas para efeitos Especiais. Muita engenhosidade já foi desperdiçada na invenção de máquinas de iluminação que imitam qualquer coisa desde uma tempestade de neve até uma erupção do Vesúvio. Infelizmente a maior parte é muito cara e os efeitos produzidos nem sempre são convincentes.

Contrôle da distribuição. A distribuição da luz é determinada pelo número de instrumentos utilizados seus tipos, e o modo pelo qual estão colocados. O cenário, os figurinos e as marcações também são parte vital da distribuição da luz, muito embora ninguém se lembre de referir-se aos mesmos como instrumentos de iluminação.

Contrôle de côr. A luz é colorida por meio da colocação de um material transparente, tal como vidro ou gelatina, sobre a face do instrumento. As folhas de gelatina e substâncias congêneres são tão delicadas e finas que têm de ser sustentadas por "caixilhos", sendo que a grande maioria das variedades existentes desbota rapidamente com o uso. São encontradas em cerca de setenta cores diferentes, bem como m branco "fôsko", que difunde a luz, e até mesmo em alguns desenhos de cores misturadas. O vidro colorido é mais usado em gambiarras que são equipadas para sustentar uns discos semelhantes a lentes que são chamadas "molduras". As molduras são permanentes porém caras, e o número de cores existentes em vidro é limitado.

SISTEMA DAS TRÊS CÔRES. Como todos sabem, todas as cores de pigmentos podem ser misturadas com três cores básicas. O mesmo acontece com a luz, só que na luz as três cores primárias combinadas formam luz branca. (3) de luz são convencionalmente chamadas de "vermelho", "azul" e "verde", mas do diagrama o chamado "vermelho" ficaria em verdade mais próximo do vermelho-alaranjado, o "azul" seria azul-violeta, e o "verde" seria verde-amarelado. Como indica o diagrama, as várias tonalidades de luz violeta são produzidas por misturas de "vermelho" e "azul", as misturas de "azul" e "verde" dão os azuis esverdeados, e "vermelho" e "verde" resultam nos tons alaranjados e amarelos que em luz chamamos de "âmbar" ou "palha". As três cores primárias combinadas formam luz branca. (3)

CONTRÔLE DA INTENSIDADE. Este é determinado por:

Distância entre o instrumento e o objeto iluminado. Se um objeto é colocado perto de um instrumento de iluminação e depois afastado, a intensidade diminuirá rapidamente a princípio e depois cada vez mais devagar conforme a distância vai aumentando. O princípio básico, no caso, é o princípio físico que rege a intensidade da luz é inversamente proporcional ao quadrado das distâncias. No entanto, como outros fatores afetam a situação, na prática é mais acertado dizer que a intensidade varia em proporção inversa à distân-

(1) — O termo mais correto é projetor, porém é muito comum o termo refletor, que na realidade serviria para designar a superfície refletora de qualquer instrumento.

(2) — São comuns as gambiarras com quatro circuitos, sendo o quarto branco.

(3) — No Brasil as luzes usadas normalmente nas gambiarras são vermelho, azul e amarelo.

cia, isto é, um objeto a 3m de distância será iluminado com 1/10 da intensidade de um objeto a 30 m de distância. O efeito é mais marcante nos primeiros 2,5 ou 3m de forma que normalmente um ponto de luz não deve ser colocado em nenhum local que fique a essa distância dos atôres. É por essa razão que é desaconselhável colocar-se luzes atrás dos bastidores, uma coisa que de outro modo seria altamente recomendável.

TAMANHO DA ABERTURA. Os panelões e os projetores com lente de Fresnel podem ser atenuados cobrindo-se uma parte da face anterior do instrumento com papelão. Esse recurso tem algum efeito sobre a distribuição, porém muito menor do que se possa imaginar. Esse truque tem pouco ou nenhum valor quando se trabalha com gambiarras e não tem qualquer efeito com o projetor com efeito de objetiva.

Mudança de foco do projetor com lente de Fresnel. O jato de um projetor com lente de Fresnel é muito mais intenso (brilhante) quando está em foco concentrado do que quando em foco amplo, efeito que não pode ser obtido com nenhum outro tipo de instrumento.

EFEITO DAS TRANSPARÊNCIAS DE CÔR. Os vidros ou gelatinas são extremamente ineficientes. Uma gelatina pá. lida, tal como na n.* 54 palha clara, desperdiça 15% da luz, e uma n° 36, azul-escuro, absorve 97%. Normalmente isso é uma enorme desvantagem, mas ocasionalmente é possível atenuar o efeito de um instrumento de excessiva intensidade pelo uso de uma gelatina neutra como a n.* 75, cinza. (N. da T. Usamos aqui como acima, números e nomes constantes de catálogos americanos de gelatinas).

QUANTIDADE DE CORRENTE ELÉTRICA. Este é o principal meio de se controlar a intensidade de um instrumento. Quanto mais forte a corrente, é claro, mais intensa a luz. Conforme a corrente diminui, a luz se torna mais e mais alaranjada — um efeito que por vezes adquire importância considerável.

TIPO, NÚMERO E DISPOSIÇÃO DOS INSTRUMENTOS. O efeito desses fatores é óbvio. A luz de um projetor é mais intensa do que a de um panelão, vários instrumentos fornecerão mais luz do que um só, e um jato de luz é mais intenso no centro do que na periferia. Este último efeito é mais marcado quando o jato tem as beiradas suaves.

CONTRÔLE DO MOVIMENTO. Se qualquer um dos recursos de controle acima mencionados for modificado o resultado será, naturalmente, um movimento. Entretanto, na prática, só são utilizados os controles elétricos, manipulados na mesa de controle.



O que vamos representar

Fernando Arrabal

Fernando Arrabal, espanhol de nascimento, nascido em 1932, em Molilla, (quando ainda fazia parte do Marroco Espanhol), constitui um dos grandes representantes do gênero do Teatro do Absurdo. Completou seus estudos em Madrid, mas vive na França desde 1954, escrevendo suas peças em francês. A sua concepção de absurdo deriva do fato de que seus personagens não conseguem compreender o mundo pois contemplam-no com a simplicidade de uma criança. Como crianças, eles são muitas vezes cruéis pois não conseguem apreender ou mesmo notar a existência de uma lei moral. E como crianças eles padecem as crueldades do mundo sem compreender por quê.

A primeira peça de Arrabal "Pic-nic em Campagne" (o título é um cruel trocadilho — pode ser traduzido como "Pique-nique no Campo" mas ele se referia mesmo a um pique-nique no front), revela bem claro a sua atitude. Escreveu a peça aos vinte anos sob a influência da guerra da Coreia. Esta pequena peça em um ato mostra um soldado, êapo, isolado na linha de front de uma batalha. Seu pai e sua mãe, que são muito simples para compreender a ferocidade da guerra moderna, chegam para visitá-lo a fim de proporcionar-lhe um pique-nique num domingo. Quando surge Zepo, um soldado inimigo, e Zapo o aprisiona. Mas depois de certo tempo convida-o a participar do pique-nique. A festa continua, mas de repente uma saraivada de metralhadora mata todos os participantes.

Esta é uma comédia Chapliniana sem o "happy-end" como solução libertadora. Já podemos notar nesta peça aquela perturbadora mistura entre inocência e crueldade, tão características em Arrabal. Esta também é a atmosfera de "Oraison", drama místico, como ele chama a peça, em um ato, que encabeça o livro de Arrabal "Théâtre", publicado em 1958. Um homem e uma mulher, Fídio e Lilbé (os nomes são intencionalmente infantís), estão sentados ao lado de um caixão de uma criança, discutindo os meios de se tornarem bons a partir daquele dia. Lilbé não pode compreender o que significa ser bom:

LILBÉ: Nós não poderemos mais nos divertir, como antes no cemitério?

FIDIO: Por que não?

LILBÉ: E arrancar os olhos dos cadáveres, como antigamente?

FIDO: Não, isto não.

LILBÉ: E matar pessoas?

FIDIO: Não!

LILBÉ: Então nós temos que deixá-los viver?

FIDIO: Naturalmetne.

LILBÉ: Tanto pior para eles.

Enquanto prossegue esta discussão sôbre a bondade, gradualmente nos é revelado que Fídio e Lilbé estão sentados ao lado do caixão do seu próprio filho que eles mataram. Ingenuamente discutem o exemplo de Jesus e chegam à conclusão que eles têm que tentar ser bons, se bem que Liblé pressinta que se cansarão logo dêsse esforço.

Nos "Les Deux Boureaux" (Os Dois Carrascos), enfrentamos uma situação análoga, mas aqui a moral convencional é mais atacada como sendo contraditória. Uma mulher, Françoise, veio com seus dois filhos, Benoît e Maurice, fazer uma denúncia contra o marido. Ele é culpado de um crime não especificado. Françoise, que o detesta, quer ser testemunha das torturas que lhe serão infligidas no quarto ao lado. Ela se regosija com seus sofrimentos e até se precipita na sala de torturas para colocar vinagre e sal em suas feridas. Benoît, que é filho com mais senso de responsabilidade, aceita o seu comportamento, mas Maurice protesta. Desta maneira, Maurice é o mau filho, que a desobedece e que faz ela sofrer. Quando finalmente o pai morre dos suplícios sofridos, Maurice continua acusando a mão da morte do pai. Mas finalmente ele é persuadido no caminho do dever. Pede perdão por sua insubordinação e ao fechar a cortina, mãe e filhos se abraçam.

Em "Fando et Lis", peça de 5 cenas, Fando conduz a sua amada, Lis, que é paralítica, numa cadeira de rodas. Eles se dirigem a Tar. Fando ama sinceramente Lis, mas ao mesmo tempo sente esse amor como um fardo. Apesar disso procura distraí-la tocando em seu tambor a única música que sabe acompanhar, a Canção da Pena. Eles se encontram com três cavalheiros, todos de guarda-chuva, que como eles se dirigem a Tar, se bem que todos reconheçam a impossibilidade de atingir esta meta. Em vez de chegar a Tar, eles estão sempre chegando ao ponto de partida. Fando orgulhosamente discorre sôbre a beleza de Lis e levanta sua saia para lhes mostrar suas coxas e convida-os a beijá-la. Fando ama Lis, mas não resiste à tentação de ser cruel com ela. Na 4.^a cena, nos é revelado que ele a deixa nua ao relento a noite tôda, para que os cavalheiros pudessem apreciá-la. Agora ela está ainda mais doente do que antes. Fando amarra-a em correntes só para ver como ela consegue se arrastar daquela maneira. Bate nela. Caíndo ao chão, ela quebra o seu pequeno tambor. Ele fica tão furioso que bate nela até ela ficar inconsciente. Quando os três cavalheiros chegam, ela está morta. A última cena mostra os três cavalheiros confusamente discutindo o que aconteceu. Fando aparece com uma flor e um cachorro — prometera a Lis que visitaria seu túmulo com uma flor e um cachorro. Os três cavalhei-

ros decidem acompanhá-lo ao cemitério. Depois disto os quatro podem tentar o caminho para Tar.

Nesta estranha mistura de *Commedia dell'Arte* e *Grand Guignol*, encontramos em "Fando et Lis" uma evocação poética da ambivalência do amor. Este amor é concebido como o amor que uma criança tem por um cachorro que é mimado e torturado em seguida. Projetando as emoções da infância no mundo dos adultos, Arrabal consegue um efeito trágico-cômico e profundo, porque revela a verdade escondida por detrás de uma grande parte das emoções.

A peça mais ambiciosa de Arrabal é "Le Cimetière des Voitures" (O Cemitério dos Automóveis), uma peça em dois atos, que tenta nada menos que uma reconstrução da paixão de Cristo visto através da criança que foi Arrabal e colocado numa paisagem esquálida e grotesca. A cena apresenta um cemitério abandonado de carros velhos que fica, entretanto, no caminho de um hotel de luxo. Um mordomo, Milos, providencia o serviço do hotel — comida na cama e um beijo de Dila, a prostituta, para cada cavalheiro antes de dormir. O herói, Emanou (i. é: Emanuel), um tocador de trombeta é o chefe de um grupo de três músicos: seus companheiros são Topé, o clarinetista, e Fodère, o saxofonista, um mudo do tipo Harpo Max. Emanou, como Fido em "Oraison" quer ser bom. Este desejo é expresso no fato dele providenciar música de dança, tôdas as noites, para os hóspedes no cemitério dos automóveis, apesar de ser estritamente proibido pela polícia a música tocada por instrumentos. Durante a peça dois infatigáveis atletas, um homem, Trossido, e uma mulher idosa, Lasca, atravessam a cena numa grotesca demonstração de esportividade. No segundo ato êstes dois se revelam agentes da polícia que estão atrás de Emanou. Eles pagam Topé a fim de trair o seu mestre por dinheiro — êle o identificará com um beijo. Quando isto acontece, o mudo Fodère também renega seu mestre, sacudindo vigorosamente a cabeça ao ser perguntado se conhece Emanou. Emanou é selvagemmente batido e arrastado, morrendo com seus braços preso à direção de uma bicicleta. A grotesca vida do cemitérios dos automóveis continua.

O desejo de Emanou de ser bom é apresentado como um vago desejo e não como uma convicção racional. Êle recita o credo de bondade mecanicamente: "quando alguém comete o bem, sente uma grande alegria interior, nascida da paz de espírito de se saber semelhante à imagem ideal da idéia de homem". Mas para o final da peça, parece ter esquecido êste têxto e se confunde tôda vez que tenta recitá-lo. Ao mesmo tempo, discute com tôda a seriedade com seus discípulos, se talvez não fôsse melhor arranjar outra profissão — assim como roubar ou matar — e

não se decide por elas somente porque as acha muito difíceis. Quando Dila lhe diz que ela também gostaria de ser boa, êle lhe responde: "Mas você já o é. Você dorme com todo mundo..."

Se bem que os paralelos entre Emanou e Cristo são tão evidentes que atingem à blasfêmia (êle nasceu em um estábulo, seu pai era carpinteiro, êle abandona o lar com a idade de 30 anos para tocar trombeta), a peça consegue uma impressão de inocência — a procura da bondade com total dedicação em um universo que é ao mesmo tempo pobre e desprovido de sentido. Num mundo como êste não pode haver nenhum modelo ético compreensível e a procura da bondade se torna trágica e absurda, tão absurda como a extenuada demonstração de esportividade dos espiões policiais.

A preocupação de Arrabal com o problema da bondade — a relação entre amor e crueldade, o problema que êle coloca em relação aos modelos éticos aceitos que um inocente estaria ávido em seguir se ao menos pudesse compreendê-los — tudo isto lembra a atitude dos vagabundos de Beckett em "Esperando por Godot". Arrabal, que insiste ser sua obra expressão de seus próprios sonhos e emoções, se considera um grande admirador de Beckett. Se bem que êle tivesse traduzido algumas peças de Adamov para o espanhol, não se considera influenciado por êle.

As peças publicadas de Arrabal são intensamente humanas. Porém êle também está interessado em desenvolver um teatro abstrato que eliminaria todo e qualquer conteúdo humano. Em seu "Orchéstration Théâtrale" (apresentada pela primeira vez sob a direção de Jacques Poliéri no outono de 1959), tentou criar um espetáculo dramático consistindo unicamente nos movimentos de formas abstratas em três dimensões, sendo algumas artifícios mecânicos, outras movidas por dançarinos. O mundo formal dêste estranho espetáculo estava baseado nas invenções de Klee, Mondrian, Delaunay e os móveis de Alexander Calder. Arrabal está convencido de que, as incongruências do movimento mecânico constituem uma fonte em potencial de efeitos altamente cômicos. O roteiro da "Orchestration Théâtrale", que não contém diálogo algum, se assemelha às notações de um gigantesco jôgo de xadrez (Arrabal é um apaixonado jogador de xadrez) e é ilustrado por diagramas fascinantemente coloridos. As dificuldades, entretanto, em encenar esta ousada concepção por uma companhia de vanguarda foram tão grandes que a ausência total de uma resposta do público realizada com esta experiência é sem dúvida uma prova incontestável da impossibilidade de um teatro abstrato e mecânico.

Piquenique no Front

Arrabal

Tradução de Jacqueline Laurence

Cenário: Um campo de batalha. Cerca de arame farpado de um lado a outro da cena. Vê-se perto da cerca sacos de areia.

A BATALHA ESTÁ NO AUGÉ. TIROS DE FUSIL, METRALHADORAS, BOMBAS QUE EXPLODEM. ZAPO ESTÁ SÓZINHO EM CENA, DEITADO DE BRUÇOS, ESCONDIDO ENTRE OS SACOS DE AREIA. ESTÁ COM MUITO MEDO. O COMBATE FÁRA. SILÊNCIO. ZAPO EXTRAÍ DE UMA BOLSA DE LONA UM NOVELO DE LÃ, AGULHAS E VAI TRICOTANDO UM SUÊTER JÁ BASTANTE ADIANTADA. TELEFONE DE CAMPANHA QUE ESTÁ PERTO DÊLE TOCA.

Zapo — Alô... alô... às suas ordens, meu capitão... É, eu sou a sentinela do setor 47... Nada de novo, meu capitão... Desculpe, meu capitão... Mas quando é que a gente vai recomeçar o combate?... E o que é que eu faço com as granadas? Jogo elas pra frente ou pra trás? Não me leve a mal, não disse isso para aborrecê-lo... meu capitão, eu'tou me sentindo tremendamente só... o senhor não podia mandar um companheiro pra cá?... Podia ser até aquela cabra (SEM DÚVIDA É REPREENDIDO). Às suas ordens, às suas ordens meu capitão. (ZAPO DESLIGA, RESMUNGA ALGUMA COISA ENTRE OS DENTES).

Silêncio. Entram o Sr. e a Sra Tépan carregando cestos como quem vai a um piquenique. Falam com seu filho que, de costas, não percebeu a chegada deles.

Sr. Tépan (CERIMONIOSAMENTE) — Meu filho, levante-se, e dê um beijo na testa de sua mãe. (ADMIRADO ZAPO SE LEVANTA e BEIJA SUA MÃE NA TESTA COM MUITO RESPEITO. QUER FALAR

MAS O PAI CORTA-LHE A PÁLAVRA). E agora me dá um beijo.

Zapo — Paizinho e mãezinha queridos, como vocês se atreveram a vir até aqui. É muito perigoso. Vão embora logo.

Sr. Tépan — Por acaso está querendo ensinar a seu pai o que é a guerra e o perigo? Para mim tudo isto não passa de uma brincadeira. Quantas vezes já saltei do metrô em movimento.

Sra. Tépan — Nós pensamos que você devia estar se aborrecendo então resolvemos te fazer uma visitinha. Afinal de contas esta guerra deve ser muito chata.

Zapo — Às vezes.

Sr. Tépan — Sei muito bem como é. No começo tudo é novidade: é muito divertido matar, jogar granadas; é muito chique usar um capacete, mas a gente acaba se chateando. No meu tempo a coisa era bem diferente. As guerras eram muito mais movimentadas, mais coloridas. E além do mais havia cavalos, muitos cavalos. Era uma delícia: se o capitão dizia: "Atacar", num minuto estávamos todos a postos: a cavalo, de uniforme vermelho. Era uma festa para os olhos. Depois vinham as investidas: a galope, espada na mão e, de repente, frente a frente com o inimigo que, por sua vez, também estava à altura das circunstâncias, com seus cavalos — suas botas inveralizadas, seu uniforme verde. Havia sempre cavalos, um monte de cavalos, de ancas roliças.

Sra. Tépan — Não, você se engana, o uniforme do inimigo não era verde. Era azul. Me lembro muito bem que era azul.

Sr. Tépan — Estou te dizendo que era verde. Quando era menina, cansei de olhar a batalha do terraço. Eu dizia ao garôto do vizinho — "Aposto um chicletes que os azuis vão ganhar". E os azuis eram nossos inimigos.

Sr. Tépan — Está bem, você ganhou.

Sra. Tépan — Sempre adorei batalhas. quanto era pequenina, eu dizia que quando crescesse queria ser coronel dos dragões. Mas mamãe não quis, você sabe como ela é cheia de princípios.

Sr. Tépan — Sua mãe é uma toupeira. Zapo — Desculpem, mas vocês vão ter que ir embora. Quem não é soldado não pode entrar na guerra.

Sr. Tépan — A guerra que se dane. Viemos aqui para fazer um piquenique com você e vamos aproveitar o domingo.

Sra. Tépan — Preparei uma comida ótima: salame e ovos cozidos, que você gosta muito, sanduiches de presunto, vinho tinto, salada e doces.

Zapo — Está bem, como quiserem. Mas se o capitão vier aqui vai ficar uma fera. Ele não gosta nada de visitas no front. Não para de repetir pra gente; "na guerra é preciso disciplina, granadas, mas nada de visitas".

Sr. Tépan — Pode deixar o seu capitão comigo, eu dou jeito nele.

Zapo — E se o combate recomeçar?

Sr. Tépan — Você acha que isto me mete medo? Já vi muitos! Se ainda fôssem batalhas a cavalo! Os tempos mudaram, você não pode compreender. (PAUSA). Viemos de motocicleta. Ninguém nos disse nada.

Zapo — Na certa pensaram que vocês estavam servindo de árbitros.

Sr. Tépan — Mas não foi fácil chegar até aqui. Com todos êstes tanques e jipes.

Sra. Tépan — E aquêle engarrafamento por causa de um canhão, quase na chegada?

Sr. Tépan — Em tempo de guerra tudo pode acontecer. Todo mundo sabe disto.

Sra. Tépan — Muito bem. Agora vamos comer.

Sr. Tépan — Ótima idéia, estou com uma fome de tigre. É o cheiro de pólvora.

Sra. Tépan — Vamos comer sentados sôbre o cobertor.

Zapo — Vou comer de fuzil?

Sra. Tépan — Deixa teu fuzil em paz. É falta de educação sentar na mesa com fuzil. (PAUSA). Mas menino, você está sujo como um porquinho. O que é que você fez pra ficar neste estado? Deixa eu ver as mãos.

Zapo (Envergonhado) — Tive que me arrastar no chão por causa das manobras.

Sra. Tépan — As orelhas?

Zapo — Lavei de manhã.

Sra. Tépan — Bem, estão mais ou menos. Os dentes? (ÊLE MOSTRA OS DENTES). Muito bem. E quem é que vai dar um beijo no seu filhinho que escovou muito bem os dentinhos? (AO MARIDO). Vamos, dê um beijo no teu filhinho que escovou muito bem os dentinhos.

Sra. Tépan — (Sr. Tépan beija o filho) Porque há uma coisa que eu não posso admitir, é que só por causa da guerra, você deixe de tomar banho.

Zapo — Eu sei, mamãe. (COMEM).

Sr. Tépan — Então, meu filho, você tem acertado no alvo?

Zapo — Quando?

Sr. Tépan — Nesses dias, ora!

Zapo — Onde?

Sr. Tépan — Agora, você não tá na guerra?

Zapo — Não. Quase nada. Quase nunca acerto o alvo.

Sr. Tépan — O que é que você acertou mais: os cavalos inimigos ou os soldados?

Zapo — Não, nenhum cavalo. Não tem mais cavalo, não.

Sr. Tépan — Soldados então?

Zapo — Talvez.

Sr. Tépan — Como talvez? Você não tem certeza?

Zapo — É que eu atiro sem mirar... rezando um padre nosso para o jeito que acertei.

Sr. Tépan — Você precisa ser mais corajoso. Como teu pai.

Sra. Tépan — Vou pôr um disco na vitrola. (PÕE O DISCO: UM PASSO-DOBLE. OS TRÊS FICAM OUVINDO, SENTADOS NO CHÃO).

Sr. Tépan — Isto é que é música. Sim senhora, olê!

A MÚSICA CONTINUA. ENTRA UM SOLDADO INIMIGO; ZÉPO. ESTÁ VESTIDO DA MESMA MANEIRA QUE ZAPO. SÓ A CÔR DIFERE.

ZÉPO ESTÁ DE VERDE E ZAPO DE CINZA. — ZÉPO OUVI A MÚSICA EMBASBACADO. ESTÁ ATRÁS DA FAMÍLIA QUE NÃO PODE VÊ-LO. AO LEVANTAR-SE, ZÉPO VÊ ZAPO. OS DOIS PÕEM AS MÃOS AO ALTO. O SR. E A SRA. TÉPAN OS OBESERVAM, BASTANTE ESPANTADOS).

Sr. Tépan — O que é que há? (ZAPO REAGE, HESITA, FINALMENTE, COM AR DECIDIDO, MIRA ZÉPO COM SEU FUZIL).

(ZÉPO LEVANTA OS BRAÇOS AINDA MAIS ALTO; PARECE AINDA MAIS AFAVORADO. ZAPO NÃO SABE O QUE FAZER. DE REPENTE, VAI RÁPIDAMENTE ATÉ JUNTO DE ZÉPO E DÁ-LHE UM TOQUE NO OMBRO, DE LEVE, DIZENDO AO MESMO TEMPO):

Zapo — Peguei um prisioneiro! Pronto. (DIRIGINDO-SE MUITO FELIZ AO PAI).

Sr. Tépan — Muito bem, e agora o que é que você vai fazer com êle?

Zapo — Não sei, mas, é bem capaz que eu seja promovido a cabo.

Sr. Tépan — Por enquanto é melhor amarrá-lo!

Zapo — Amarrá-lo? porque?

Sr. Tépan — Um prisioneiro a gente amarra.

Zapo — Como?

Sr. Tépan — Pelas mãos.

Sra. Tépan — Claro, é preciso amarrar-lhe as mãos. Sempre vi fazer isso.

Zapo — Muito bem. (AO PRISIONEIRO). Junte as mãos, por favor.

Zépo — Não me machuque muito, tá?

Zapo — Tá.

Zépo — Ai! Está me machucando.

Sr. Tépan — Ora, não maltrate o seu prisioneiro.

Sra. Tépan — Foi assim que eu te eduquei? Quantas vezes te disse que se deve ser atencioso com os outros?

Zapo — Foi sem querer. (A ZÉPO). E assim dói?

Zépo — Não, assim não.

Sr. Tépan — Não faça cerimônias, pode falar francamente; não se preocupe conosco.

Zapo — Assim está bem.

Sr. Tépan — Agora os pés.

Zapo — Os pés também? Que trabalheira!

Sr. Tépan — Mas, não lhe ensinaram as regras?

Zapo — Ensinaram.

Sr. Tépan — Então?

Zapo — (A ZÉPO, MUITO EDUCADAMENTE). Quer fazer o obséquo de sentar-se no chão?

Zépo — Está bem, mas não me machuque.

Sra. Tépan — Está vendo? êle vai ficar com raiva de você.

Zapo — Claro que não. Estou machucando o senhor?

Zépo — Não, está tudo bem.

Zapo — (REPENTINAMENTE). Papai, se você tirasse uma fotografia? O prisioneiro no chão e eu com um pé na barriga dêle?

Sr. Tépan — Isso. Vai ficar ótimo!

Zépo — Ah, isso não, isso não!

Sra. Tépan — Diga que sim, não seja desmancha prazeres.

Zépo — Não. Eu disse que não e é não.

Sra. Tépan — Um retratinho de nada, não vai lhe fazer mal nenhum. Poderíamos colocá-lo na sala de jantar, ao lado do diploma de salvamento que o meu marido ganhou treze anos atrás.

Zépo — Não adianta, a senhora não vai me convencer.

Zapo — Mas porque você não quer?

Zépo — Sou noivo. E se algum dia, minha noiva ver essa fotografia, vai dizer que não sei lutar na guerra.

Sra. Tépan — Ora, é só dizer que não é o senhor, que é uma pantera. Anda, diga que sim.

Zépo — Está bem. Mas é só para agradecer a senhora.

Zapo — Se espiche aí.

(ZÉPO DEITA-SE COMPLETAMENTE. ZAPO COLOCA UM PÉ NA BARRIGA DÊLE E SEGURA SEU FUZIL COM AR MARCIAL).

Sra. Tépan — Estufe o peito mais um pouco.

Zapo — Assim?

Sra. Tépan — Assim. Sem respirar.

Sr. Tépan — Faça uma cara de herói.

Zapo — Cara de herói? Como é que é?

Sr. Tépan — Ora: imite a cara do açougueiro quando contava suas façanhas amorosas.

Zapo — Assim?

Sr. Tépan — Assim, exatamente.

Sra. Tépan — Estufe bem o peito e não respire.

Zépo — Ainda vai demorar muito?

Sr. Tépan — Um pouco de paciência. Um... Dois... Três.
Zapo — Tomará que eu saia bem.
Sra. Tépan — Vai sair sim, você estava muito marcial.
Sr. Tépan — Você estava muito bem.
Sra. Tépan — Estou até com vontade de tirar um retrato com você.
Sr. Tépan — Boa idéia.
Zapo — Está certo. Se quiserem eu tiro.
Sra. Tépan — Me dá seu capacete, para eu parecer soldado.
Zépo — Não quero mais saber de retrato. Um já chega.
Zapo — Que bobagem. Qual é a diferença que isso faz para o senhor?
Zépo — É a minha última palavra.
Sr. Tépan — (A SUA MULHER) — Não insistam, os prisioneiros são sempre muito suscetíveis. Se a gente continua êle vai se zangar e estragar a festa.
Zapo — Está bem. E agora o que é que se faz com êle?
Sra. Tépan — Podemos convidá-lo para almoçar. O que é que você acha?
Sr. Tépan — Não vejo nenhum inconveniente.
Zapo (a Zépo) — O senhor almoça conosco, não almoça?
Zépo — Hum...
Sr. Tépan — Temos um bom vinho aí.
Zépo — Então tá.
Sra. Tépan — Faça como se estivesse na sua casa; se achar ruim, pode reclamar.
Zépo — Está bem.
Sr. Tépan — Diga-me, e o senhor tem acertado no alvo?
Zépo — Quando?
Sr. Tépan — Nesses dias, ora.
Zépo — Onde?
Sr. Tépan — Agora; o senhor não tá na guerra?
Zépo — Não, quase nada. Quase nunca acerto no alvo.
Sr. Tépan — O que é que o senhor acertou mais: os cavalos inimigos ou os soldados?
Zépo — Não, nenhum cavalo, não tem mais cavalo não.
Sr. Tépan — Soldados, então?
Zépo — É possível.
Sr. Tépan — Como, é possível? O senhor não tem certeza?
Zépo — É que eu atiro sem mirar. (PAUSA). E vou rezando uma Ave Maria pelo sujeito que acertei.

Zapo — Uma Ave-Maria? Pensei que o senhor rezasse um Padre Nosso.
Zépo — Não, é sempre uma Ave-Maria. (PAUSA). É mais curto.
Sr. Tépan — O que é isso? É preciso ser corajoso.
Sra. Tépan (a Zépo) — Se o senhor quiser, podemos desamarrá-lo.
Zépo — Não, senhora, pode deixar; não faz mal não.
Sr. Tépan — Não vai começar a fazer cerimônias conosco, hein? Se quiser que a gente desamarre é só falar.
Sra. Tépan — Fique à vontade.
Zépo — Bom, já que insistem, podem desamarrar meus pés; mas faço isto só para agradar a senhora.
Sr. Tépan — Zapo, desamarre êle. (ZAPO O DESAMARRA).
Sra. Tépan — Então está se sentindo melhor agora?
Zépo — Estou é claro. Mas acho que estou incomodando.
Sr. Tépan — De jeito nenhum, faça como se estivesse na sua própria casa. E se está querendo que a gente desamarre as suas mãos, é só pedir.
Zépo — não, as mãos, não; não quero incomodar.
Sr. Tépan — Não, não meu caro, já disse, não está incomodando nada.
Zépo — Já que insistem, podem desamarrar as mãos, também. Mas só para almoçar, hein? Não quero que os senhores pensem que me dão o pé e eu já quero a mão.
Sr. Tépan — Menino, desamarre as mãos dêle.
Sra. Tépan — Que bom! Já que o senhor prisioneiro é tão simpático, vamos passar um ótimo dia no campo.
Zépo — Não me chame de senhor prisioneiro. Diga prisioneiro, só.
Sra. Tépan — O senhor não se incomoda?
Zépo — Não, senhora, absolutamente.
Sr. Tépan — O senhor é muito modesto.
(RUÍDO DE AVIÕES).
Zapo — Avião. Na certa, vão nos bombardear.
(ZAPO E ZÉPO ATIRAM-SE SOBRE OS SACOS DE AREIA, ESCONDENDO-SE).
Zapo (A SEUS PAIS) — Abriguem-se.

As bombas vão cair em cima de vocês.

(O BARULHO DOS AVIÕES DOMINA TODOS OS OUTROS. IMEDIATAMENTE, AS BOMBAS COMEÇAM A CAIR. OS OBUSES CAEM MUITO PERTO DA CENA, MAS SEM ATINGÍ-LA. BARULHO ENSURDECEDOR. ZAPO E ZÉPO ESTÃO AGACHADOS NO MEIO DOS SACOS. O SR. TÉPAN CONVERSA CALMAMENTE COM SUA MULHER QUE LHE RESPONDE NO MESMO TOM TRANQUÍLO. NÃO SE OUVE O DIALOGO POR CAUSA DO BOMBARDEIO. A SRA. TÉPAN VAI APANHAR UM DOS OBJETOS QUE TROUXERAM EXTRAINDO UM GUARDA-CHUVA DO MESMO. ABRE-O. O CASAL TÉPAN ABRIGA-SE SOB O GUARDA-CHUVA COMO SE ESTIVESSE CHOVENDO. ESTÃO EM PÉ. FALAM DE SEUS NEGÓCIOS PARTICULARES ENQUANTO FICAM BALANÇANDO EM CADÊNCIA DE UM PÉ PARA O OUTRO. O BOMBARDEIO CONTINUA. FINALMENTE OS AVIÕES AFASTAM-SE. SILÊNCIO. O SR. TÉPAN ESTENDE UM BRACO PARA FORA DO GUARDA-CHUVA PARA ASSEGURAR-SE QUE NÃO ESTÁ CAINDO MAIS NADA DO CÉU).

Sr. Tépan (À SUA MULHER) — Pode fechar o guarda-chuva.

A Sra. Tépan — Obedece. (OS DOIS APROXIMAM-SE DO FILHO. CUTUCANDO-LHE O TRAZEIRO DE LEVE COM A AJUDA DO GUARDA-CHUVA).

Sr. Tépan — Vamos vamos, podem sair. O bombardeio já acabou.

ZAPO E ZÉPO SAEM DO ESCONDE-RIJO.

Zapo — Está tudo bem com vocês?

Sr. Tépan — E você acha que podia ter acontecido alguma coisa com seu pai? (COM ORGULHO). Aquelas bombinhas, imagine! Acho até graça!

ENTRA À ESQUERDA UM CASAL DE SOLDADOS DA CRUZ VERME. J. H. CARREGAM UMA MACA).

1.º Enfermeiro — Tem mortos?

Zapo — Não, por aqui nenhum.

1.º Enfermeiro — Tem certeza que olharam bem?

ZAPO — Olhamos.

1.º Enfermeiro — Nenhum morto, mesmo?

Zapo — Tou dizendo que não.

1.º Enfermeiro — Nem mesmo um ferido?

Zapo — Nem isso.

2.º Enfermeiro — (AO PRIMEIRO) — Essa não, não faltava mais nada! (A ZÉPO EM TOM PERSUASIVO). Veja por aí se não encontra um defunto.

1.º Enfermeiro — Não insista, êles já disseram que não tem.

2.º Enfermeiro — Que sujeira!

Zapo — Sinto muito. Não foi de propósito, pode crer.

2.º Enfermeiro — É o que todo mundo diz. Que não tem mortos e que não foi de propósito.

Sr. Tépan — Deixe o cavalheiro em paz. (PRESTATIVO). Se pudermos fazer alguma coisa pelos senhores, será um prazer. Estamos às suas ordens.

2.º Enfermeiro — Essa é boa. Se as coisas continuam assim, não sei o que é que o capitão vai dizer.

Sr. Tépan — Mas do que se trata?

1.º Enfermeiro — Acontece que os outros estão com os pulsos doendo de tanto carregar cadáveres e feridos, e nós ainda não encontramos nada, e não foi por falta de procurar!

Sr. Tépan — Compreendo, realmente é muito desagradável! (A ZAPO). Você tem certeza de que não há nenhum morto?

Zapo — Claro que não, papai.

Sr. Tépan — Você olhou direitinho de baixo dos sacos?

Zapo — Olhei, papai.

Sr. Tépan — (FURIOSO). Diga logo de uma vez que você não quer fazer nada para ajudar êstes cavalheiros tão amáveis!

1.º Enfermeiro — Não precisa brigar com êle! Pode deixar. Pode ser que a gente tenha mais sorte numa trincheira, que tenham morrido todos.

Sr. Tépan — Ficarei muito satisfeito.

Sra. Tépan — Eu também. Não há nada que me agrade tanto quanto as pessoas que levam seu trabalho a sério.

Sr. Tépan — (INDIGNADO, GRITANDO EM TÔRNO). Então não se vai fazer nada para ajudar êstes cavalheiros?

Zapo — Se dependesse de mim, já estaria feito.

Zépo — E de mim, também.

Sr. Tépan — Mas nenhum de vocês está sequer ferido?

Zapo — (ENVERGONHADO). Eu, não.

Sr. Tépan — (A ZÉPO). E o senhor?

Zépo — (ENVERGONHADO). Eu também não. Nunca tive sorte.

Sra. Tépan — (CONTENTE). Há! agora me lembro! Hoje de manhã, descascando cebolas, cortei o meu dedo. Serve?

Sr. Tépan — Claro que serve! (ENTUSIASMADO). Êles vão te transportar imediatamente!

1.º Enfermeiro — Não, não serve. As senhoras não servem.

Sr. Tépan — Então, continuamos na mesma.

1.º Enfermeiro — Paciência!

2.º Enfermeiro — Pode ser que seja melhor nas outras trincheiras. (RECOMEÇAM A ANDAR).

Sr. Tépan — Não se preocupem! Se encontramos um morto vamos guardá-lo para os senhores. Não o entregaremos a mais ninguém, podem ficar sossegados.

2.º Enfermeiro — Muito obrigado, meu senhor.

Sr. Tépan — De nada, meu amigo, de nada, não precisa agradecer.

(OS ENFERMEIROS DIZEM ATÉ LOGO. OS QUATRO RESPONDEM. OS ENFERMEIROS SAEM).

Sra. Tépan — São essas coisas que tornam agradável um domingo no campo. A gente sempre encontra pessoas simpáticas. (FAUSA) Mas por que é que o senhor é inimigo?

Zapo — Não sei, não tive muita instrução.

Sra. Tépan — É de nascença ou o senhor só se tornou inimigo mais tarde?

Zépo — Não sei, não sei disso não.

Sr. Tépan — Então, como foi que o senhor veio pra guerra?

Zépo — Um dia, eu estava em casa, consertando o ferro de passar de mamãe e chegou um homem que me disse: “É o senhor que se chama Zépo? — Sou eu, sim. — Muito bem, você precisa ir para a guerra”. Aí então, eu perguntei: “Mas qual guerra? e êle me disse: “Você não lê os jornais? Infeliz!” Aí então, eu disse que lia, mas não as histórias de guerra...

Zapo — Comigo, foi assim mesmo.

Sr. Tépan — Êles também vieram te buscar.

Sra. Tépan — Não, senhor, não foi a mesma coisa. Você naquele dia não estava consertando um ferro de passar, estava consertando o carro.

Sr. Tépan — Eu estava falando do resto. (A ZÉPO) Continue; o que foi que aconteceu depois?

Zépo — Aí então, eu disse a êle que tinha uma noiva e que se eu não levasse ela no cinema domingo ela ia se chatear. Êle me disse que isso não tinha importância.

Zapo — Comigo foi assim mesmo.

Zépo — Aí meu pai veio correndo e disse que eu não podia ir pra guerra porque eu não tinha cavalo.

Zapo — Meu pai também.

Zépo — Aí aquele senhor respondeu que não era mais preciso ter cavalo e eu perguntei se podia levar a minha noiva. Êle disse que não. Aí perguntei se podia levar a minha tia pra ela fazer pudim pra mim as quintas-feiras; eu gosto muito de pudim.

Sra. Tépan — (DANDO-SE CONTA DE QUE OS ESQUECEU) Oh! O pudim!

Zépo — Aí, êle disse outra vez que não.

Zapo — Pra mim também.

Zépo — E desde aquêle dia, eu fico quase sempre sozinho na trincheira.

Sra. Tépan — Já que estão tão perto um do outro e se aborrecem tanto, você e o senhor prisioneiro poderiam se visitar à tarde.

Zapo — Ah, isso não, mamãe, eu fico com medo; êle é um inimigo.

Sra. Tépan — Que bobagem! Não fique com medo.

Zapo — Se a senhora soubesse o que o general contou dos inimigos!

Sra. Tépan — Que foi que êle contou?

Zapo — Disse que os inimigos são gente muito ruim. Que quando êles têm prisioneiros, põem pedrinhas nos sapatos dêles para que se machuquem quando andam.

Sra. Tépan — Que horror! Selvagens!

Sr. Tépan — (A ZÉPO, INDIGNADO) O senhor não tem vergonha de pertencer a um exército de criminosos?

Zépo — Eu não fiz nada, não, senhor. Não estou de mal com ninguém.

Sra. Tépan — Estava se fingindo de santinho para nós, heim?

Sra. Tépan — Não devíamos tê-lo desamarrado. Se por acaso ficarmos de costas para êle, êle é bem capaz de pôr uma pedrinha nos nossos sapatos.

Zépo — Não zangue comigo.

Sr. Tépan — Mas como é que o senhor quer ser tratado? Estou indignado! Ah, já sei o que vou fazer; vou procurar o capitão e pedir-lhe que me deixe lutar na guerra.

Zapo — Êle não vai querer; você está muito velho.

Sr. Tépan — Então, vou comprar um cavalo e uma espada e vou lutar a guerra à minha maneira.

Sra. Tépan — Muito bem! Se eu fôsse homem, faria a mesma coisa.

Zépo — Por favor, minha senhora, não me trata assim! Aliás, vou dizer: o nosso general disse exatamente a mesma coisa de vocês.

Sra. Tépan — Como é que êle ousou dizer uma mentira dessas?

Zapo — A mesma coisa, tem certeza?

Zépo — Tenho. A mesma coisa.

Sr. Tépan — Então talvez tenha sido o mesmo que falou com vocês dois.

Sra. Tépan — Mas se foi o mesmo, êle poderia pelo menos mular de conversa. Que história é essa de dizer a mesma coisa a todo o mundo!

Sr. Tépan — (A ZÉPO, OUTRO TOM) Mais um traguinho?

Sra. Tépan — Espero que tenha gostado do nosso almoço!

Sr. Tépan — Pelo menos, tudo correu melhor do que no domingo passado!

Zépo — O que foi que aconteceu domingo passado?

Sr. Tépan — Imagine que fomos ao campo e colocámos o nosso farnel sôbre o cobertor. Enquanto estávamos olhando para o outro lado, uma vaca comeu o almoço inteiro, até mesmo os guardanapos.

Zépo — Que esganada!

Sr. Tépan — Fois é, mas depois, para compensar, nós comemos a vaca. (ÊLES RIEM).

Zapo — (A ZÉPO) Devem ter matado a fome!

Sr. Tépan — A saúde de todos! (TODOS BEBEM)

Sra. Tépan — (A ZÉPO) E o que é que o senhor faz, para se distrair na trincheira?

Zépo — Para me distrair, eu passo o

tempo todo fazendo flores de pano; sabe, eu me chateio muito.

Sra. Tépan — O que é que o senhor faz com essas flores?

Zépo — No comêço, eu mandava para minha noiva, mas um dia ela me disse que a estufa e o porão já estavam cheios, que ela não sabia mais o que fazer com as flores e que, se não fôsse incômodo de mais, eu lhe mandasse outra coisa.

Zépo — Tentei aprender a fazer outra coisa mas não consegui. Então, continuo fazendo flores de pano para passar o tempo.

Sra. Tépan — E depois, o senhor joga fora?

Zépo — Não, agora achei uma utilidade para elas dou uma flor pra cada companheiro que morre. Assim, eu já sei que, por mais que eu faça não vai dar pro gasto.

Sr. Tépan — O Sr. achou uma bôa solução.

Zépo — (TÍMIDO). Também acho.

Zapo — Pois eu, para não me chatear faço tricô.

Sra. Tépan — Mas, diga-me, será que todos os soldados se chateiam tanto quanto vocês dois?

Zapo — Depende do que fazem para se distrair.

Zapo — Do lado de cá, é a mesma coisa.

Sr. Tépan — Então, vamos acabar com a guerra.

Zapo — Mas, como?

Sr. Tépan — Nada mais simples; você diz aos seus companheiros que os inimigos não querem mais saber de guerra e o senhor diz a mesma coisa aos seus colegas. E todo o mundo volta para casa.

Zapo — Formidável!

Sra. Tépan — Assim, o senhor vai poder acabar de consertar o ferro de passar.

Zapo — Como é possível que ninguém tenha pensado nisso antes?

Sra. Tépan — Só o seu pai é capaz de ter uma idéia dessas: não se esqueça de que êle é ex-aluno da escola normal e filantelista emérito.

Zapo — Mas o que é que os marechais e os cabos vão fazer?

Sr. Tépan — Ora, a gente dá pra êles guitarras e castanholas pra êles ficarem quietos.

Zapo — Bôa idéia!

Sr. Tépan — Estão vendo como é fácil?

Já está tudo resolvido.

Zapo — Vai ser um sucesso louco.

Zapo — Os meus colegas vão ficar um bocado contentes.

Sra. Tépan — Que tal tocarmos o "pasodoble" novamente para festejar?

Zapo — Ótimo!

Zapo — Isso, mamãe, ponha o disco.

(A SENHORA TÉPAN PÕE UM DISCO NA VITROLA. RODA A MANIVELA. ESPERA. NÃO SE OUVE NADA).

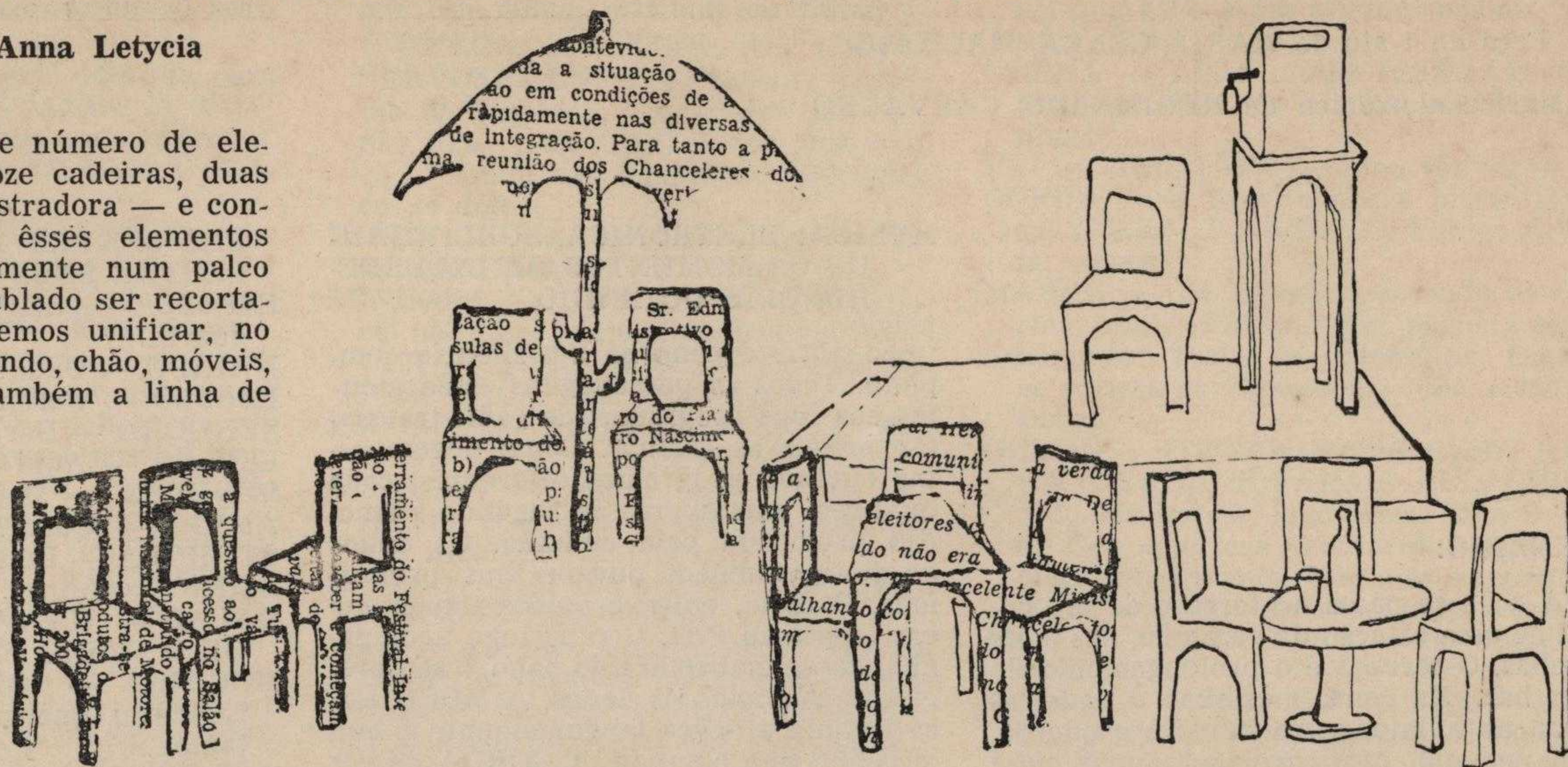
(OUVE-SE UM ALEGRE "PASODOBLE". ZAPO DANÇA COM ZÉPO E A SRA. TÉPAN COM O SEU MARIDO. ESTÃO TODOS MUITO ALEGRES. OUVES-SE O TILINTAR DO TELEFONE DE CAMPANHA. NENHUM DOS QUATRO PERSONAGENS PERCEBE QUE ESTÁ TOCANDO. CONTINUAM DANÇANDO COM MUITO EMPÊNHOS. O TELEFONE TOCA OUTRA VEZ. A DANÇA CONTINUA. O COMBATE RECOMEÇA COM MAIOR ESTRONDO DE BOMBAS, TIROS, RAJADAS DE METRALHADORAS. OS QUATRO NADA VIRAM E CONTINUAM DANÇANDO ALEGREMENTE. UMA RAJADA DE METRALHADORA DERRUBA TODOS OS QUATRO. CAEM MORTOS NO CHÃO. UMA BALA DEVE TER PASSADO RASPANDO PELA VITROLA: O DISCO REFETE CONTINUAMENTE A MESMA COISA COMO UM DISCO RISCADO. OUVES-SE A MÚSICA DO DISCO RISCADO ATÉ O FIM DA PEÇA. ENTRAM À ESQUERDA OS DOIS ENFERMEIROS. CARREGAM UMA MACA VAZIA. IMEDIATAMENTE.

CORTINA.

Cenários de "As Interferências" e "Piquenique no Front"

de Anna Letycia

Em razão do grande número de elementos de cena — doze cadeiras, duas mesas, uma caixa registradora — e considerando que todos êsses elementos iriam pesar excessivamente num palco pequeno como o do Tablado ser recortados um fundo, resolvemos unificar, no tratamento, tudo — fundo, chão, móveis, estrado, eliminando também a linha de



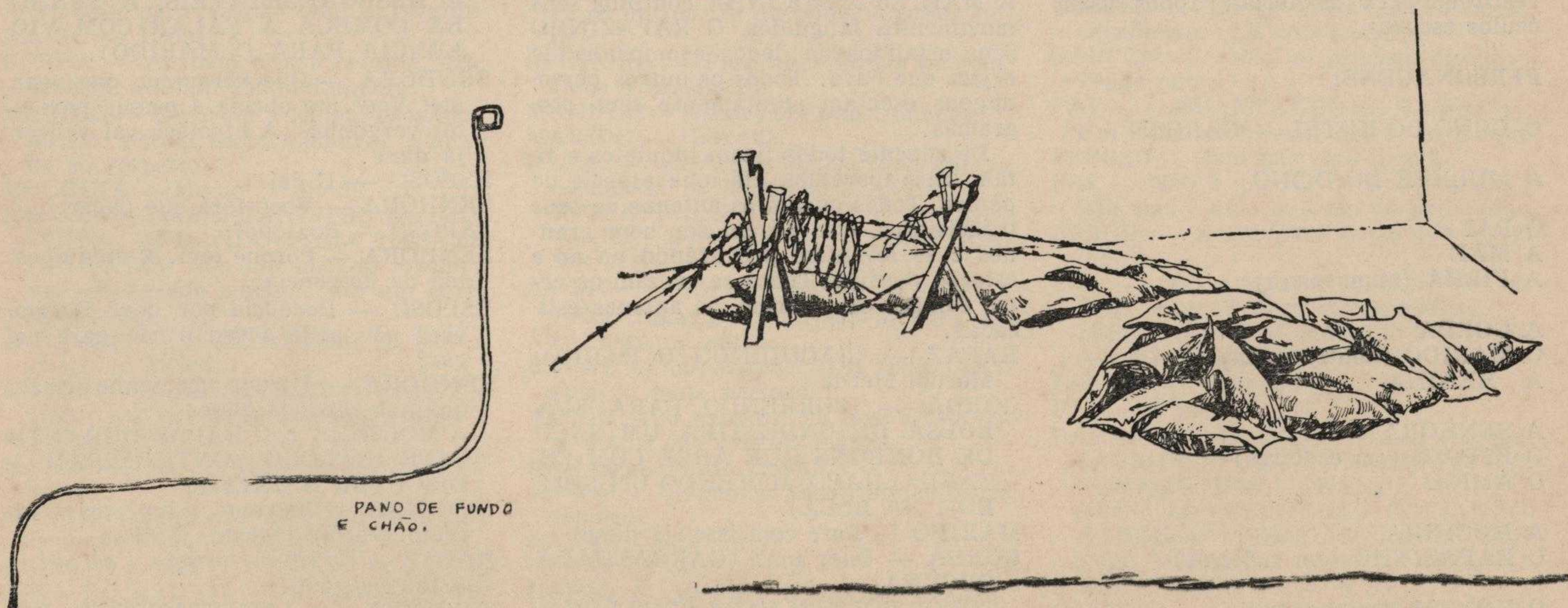
perspectiva de união entre o chão e a parede. Forramos tudo, inclusive garrafas, copos, com jornal, letra miúda, tendo antes simplificado os móveis, eliminando tôdas as saliências, pontas, e deformado seus ângulos com "papier maché". O resultado que conseguimos foi o desejado, o que entendíamos caber na peça;

um cenário um tanto irreal, valendo-nos, contudo, de peças comuns exigidas pela autora. A parte do chão recebeu, sobre o jornal, uma camada de tinta plástica, o que permitia movimentação, dança, etc., sem qualquer estrago.

O pano de fundo-chão era enrolado em tórno de uma trave no urdimento.

A segunda peça "PIQUENIQUE NO FRONT" tinha fundo azul já armado no comêço do espetáculo, e iluminado de cima.

Sacos cheios de pó de serra imitando areia que seriam pesados demais e ao fundo paus cruzados onde passavam arame farpado.



PANO DE FUNDO
E CHÃO.

As Interferências

Peça de 1 ato de MARIA CLARA MACHADO

Música eletrônica de REGINALDO CARVALHO

MÚSICA: ELETRÔNICA, SUBLINHANDO OS MOMENTOS DE INTERFERÊNCIAS DO RÁDIO.

Ao abrir o pano há um silêncio completo. Todos os personagens estão atentos aos seus programas de rádio-transistor presos às orelhas. Como devem estar ouvindo programas diferentes, cada qual tem uma expressão segundo a emoção produzida pela emissão. Os donos do hotel também ouvem seus programas. O dono, entra e coloca um chope em frente ao PAI. O rapazinho acompanha, desde a abertura do pano, o seu programa estalando os dedos. A MOCINHA se levanta e dança languidamente a música que está ouvindo. A GORDA de vez em quando chora com barulho, atenta à sua novela. O AMIGO se levanta e tira a SENHORA para dançar, cada um sempre com seu rádio ao ouvido. A MÃE repentinamente sai dançando num ritmo agitado como se estivesse acompanhando um par imaginário. O AMIGO e A SENHORA param de dançar, depois A MÃE. Só A MOCINHA continua seus movimentos languidos, O RAPAZINHO seus estalidos de dedos acompanhando o jazz que ouve. Todos os outros personagens escutam atentamente seus programas.

De repente todos ficam inquietos e fitam seus aparelhos. Há uma espécie de pânico. Todos puxam as antenas de seus transistores, que devem ser bem grandes e se levantam procurando no ar a estação perdida. Todos se cruzam na cena, sempre em silêncio, as antenas esticadas.

RAFAZ — (SACUDINDO O RÁDIO):
Merda! Merda!

GORDA — (CORRENDO PARA SUA BÔLSA DE ONDE TIRA UM SACO DE BOMBONS QUE ABRE COM ESTARDALHAÇO, METENDO UM BOMBOM NA BÔCA).

MARIDO — Pare com isso, já disse!

GORDA — Quer um? (GARGALHADA OBCENA).

TODOS VOLTAM PARA SEUS LUGA-

RES SEMPRE PROCURANDO CONCERTAR SEUS RÁDIOS.

ESPOSO — (LEVANTANDO-SE). Tem guerra!

MARIDO — Onde?

ESPOSO — Parou e não disse onde.

SENHORA — Deve ser longe.

ESPOSO — Aqui não é.

SENHORA — Deus é brasileiro.

AMIGO — Quem?

SENHORA — Deus.

AMIGO — Ahn!...

RAFAZ — (LEVANTANDO-SE, SACODE O RÁDIO COM RAIVA).

MOCINHA — (QUERENDO ABRAÇÁ-LO): Eu queria tanto... eu queria tanto...

RAFAZ — (DESVENCILHANDO-SE): Não posso... não posso... e não chateia mais... está ouvindo?

MOCINHA — Você pode... você pode...

RAFAZ — Esta porcaria não funciona mais... (TODOS OLHAM O RAFAZ).

OUVE-SE A PRIMEIRA INTERFERÊNCIA. TODOS FICAM ESTÁTICOS E DESCONFORTÁVEIS. A SENHORA COMEÇA A FALAR COM VIO-LÊNCIA PARA O MARIDO).

SENHORA — Que vergonha, que vexame! Você me obriga a passar por estas vergonhas. A hipoteca vai vencer, já disse.

ESPOSO — E daí?

SENHORA — Você terá que pagar.

ESPOSO — Por que?

SENHORA — Porque tem. É uma questão de decência.

ESPOSO — Decência por que? Porque você não pede a seu irmão para pagar?

SENHORA — Porque não tenho irmão, quantas vezes já disse.

A MOCINHA E O RAFAZ DURANTE ESTE DIÁLOGO CONTINUARAM A DISCUTIR BAIXINHO.

MOCINHA — Ingrato... ingrato... ingrato! Você é ingrato, já disse.

RAFAZ — Eu sei... eu sei... eu sei... Estou cansado...

MOCINHA — (APONTANDO O HO-

CENÁRIO:

A ação se passa no terraço de um hotel de uma estação de veraneio, nas montanhas. O terraço é o prolongamento de um bar. Na cena, mesinhas e cadeiras brancas e limpas. Ao fundo à esquerda, um pequeno praticável com uma mesa alta e uma caixa registradora. Uma senhora, a mulher do dono do hotel e garçon, está em frente da caixa. Todos estão vestidos especialmente para as férias. Roupas claras, shorts, bermudas, chapéus, sapatos de tênis, etc. Tudo muito colorido em contraste com a branqueira do cenário. Sente-se que todos se vestiram para as férias. Todos usam óculos escuros.

PERSONAGENS:

O DONO DO HOTEL — GARÇON

A MULHER DO DONO

O PAI

A MÃE

A FILHA (numa mesa)

A GORDA

O MARIDO (noutra mesa)

A MENINA

A SENHORA

O ESPOSO (em cadeiras)

O AMIGO

A MOCINHA

O RAPAZINHO (em cadeiras)

O HOMEM (em cadeira)

MEM): Aquê! ali está olhando para mim, você viu?
RAPAZ — Ninguém está olhando para ninguém... (AUMENTANDO A VOZ) Ninguém está olhando para ninguém, sua besta! (TODOS OLHAM O RAPAZ).
MÃE — (LAMENTANDO-SE): Foi por isso que eu te disse para comprar a prestação... você vê a geladeira comprada no ano passado, hoje pagaríamos o dôbro... é preciso saber prever tudo... se você tivesse feito como eu disse... mas você é cabeça dura e agora quem vai sofrer é nossa filha... um enxoval hoje em dia... (MÃE FALA TÃO ALTO QUE O PAI SEGURAR A PELO BRAÇO. ELA PERCEBE E PARA DE FALAR DE REPENTE).
A GORDA TIRA UM BOMBOM E COME COM BARULHO.
MARIDO — Pare com isso!
GORDA — (GARGALHADA): Quer um?
RAPAZ — (LEVANTANDO-SE E DIRIGINDO-SE A TODOS): Não tem ninguém aqui que saiba concertar esta droga?
2.^a INTERFERÊNCIA
AMIGO — Interferências. Isto passa (NESTE MOMENTO TODOS JÁ DEVEM TER TIRADO OS ÓCULOS).
GORDA — Aliás, acabo de receber uma carta da Alemanha. Descobriram um remédio para acabar com a celulite.
AMIGO — E daí?
GORDA — Acabam com a celulite, ora, acabam, acabam completamente.
MARIDO — E porque você vai espalhando isto por aí desta maneira? Não se dá ao respeito?
MOCINHA — Me dá... me dá...
RAPAZ — (LIBERTANDO-SE DA MOCINHA. ANDANDO PARA FRENTE DA CENA): Sou um bocado macho... sou um bocado macho... sou um bocado macho...
MOCINHA — (GRITANDO): Já sei... já sei... já sei...
AMIGO — (SEGURANDO O RAPAZ): Então por que você não entra para o partido?
RAPAZ — Não tenho jeito... Nem revolver...
GORDA — Será que ninguém aqui sabe concertar isto? Que inferno!
ESPOSO — (LEVANTANDO A ANTE-NA DO RÁDIO): Onde terá sido esta guerra?
SENHORA — Longe... longe... longe...

não fale nisso, estamos em férias...
(COMEÇA A LIXAR AS UNHAS NERVOSAMENTE) Se fôsse só a questão da hipoteca... mas você não liga, não liga... já disse... não liga nunca... assim não é possível. Enlouqueço. te digo...
ESPOSO — Eu pago, mas pare de resmungar. Estamos em férias.
SENHORA — (GRITANDO): Mas se você não tem mais dinheiro! (TODOS OLHAM PARA A SENHORA. O ESPOSO FICA ENCABULADO).
ESPOSO — (DIRIGINDO-SE A TODOS): Eu arranjo. (FAUSA)
SENHORA — Não... não... não. Já sei que você não vai pagar a hipoteca. E a hipoteca vai vencer.
ESPOSO — E teu irmão? (ENTREOLHAM SE FURIOSOS).
MÃE — Ah, meu Deus do céu. é preciso ter muita coragem para viver. Se não fôsse eu ter tido aquela idéia de comprar a geladeira e a enceradeira, fóra aquelas outras coisas. você bem sabe... a pobrezinha não teria esta garantia e se ela arranja um casamento de repente já temos a geladeira garantida.
SENHORA — E nosso filho, que será dele depois. Quero garantias, garantias. já disse!
ESPOSO — (LEVANTANDO NUMA EXPLOSÃO): Guerra! Bem longe, para os outros. Se eu pudesse saber onde!
SENHORA — Para que. Socega homem. Deus é brasileiro.
MENINA — Estou com fome, mamãe.
MARIDO — Garçon!
RAPAZ — (DANÇANDO): Uma guerra bacana lá na Martinica...
INTERFERÊNCIAS (O RAPAZ CONTINUA DANÇANDO FRENÉTICAMENTE).
AMIGO — (SEGURANDO O RAPAZ PELO BRAÇO): Pode entrar para um ou para o outro.
RAPAZ — (PARANDO DE DANÇAR): Qual o mais perto?
AMIGO — O primeiro. É logo ali na esquina. E dão café da manhã.
RAPAZ — Muito trabalho?
AMIGO — Depende. Mas neste caso dão almôco.
RAPAZ — Eu topo.
MOCINHA — E eu? E eu?
RAPAZ — Vá para o inferno. Vou entrar para o partido. Sou um bocado...
MOCINHA — (CORTANDO): Já sei... Já

sei que você é um bocado macho... já sei... já sei...
GORDA — Aliás, minha irmã escreveu também sobre as varizes na Alemanha...
FAI — (IRRITADO): Como vão elas?
GORDA — É uma invenção maravilhosa! (PARA O MARIDO). Vamos para lá, vamos?!
MARIDO — Já estamos passando as férias aqui. Paguei. Eu paguei, está ouvindo? Trate de aproveitar. Deixe as varizes na Alemanha. Olha a vista. Beba!
GORDA — (DESANIMADA OLHA PARA O RÁDIO E PARA O RELÓGIO): Iiii, que horror, logo agora! Meu Deus do Céu, que terá acontecido? Aliás, o mais interessante sobre as varizes e sobre a celulite na Alemanha, é que...
MÃE — (AGREDINDO): A senhora tem?
GORDA — Ainda não. (RINDO): Mas que conforto saber que na Alemanha já descobriram um remédio. Posso agora ter em paz...
MARIDO — Pare de gritar. Fale mais baixo.
O GARÇON PASSA COM UM CHOPE, HESITA, SE DIRIGE PARA O ESPOSO.
FAI — Tenho a impressão que este chope é para mim.
ESPOSO — Eu já havia pedido antes, cavalheiro. (LEVANTA-SE).
GARÇON — Não é preciso discutir. Trago outro.
FAI — (LEVANTANDO-SE TAMBÉM): Um momento. Favor deixar este aqui.
ESPOSO — Isto não está direito.
FAI — Não é que eu dê importância a isto mas é uma questão de princípios.
AMIGO — Entra para o partido, cavalheiro.
FAI — Sou amigo da ordem. Fui da FEB, mas não suporto injustiças. (ESPOSO E PAI PEGAM NO COFO AO MESMO TEMPO).
ESPOSO — É meu.
FAI — É meu.
RAPAZ — Sou um bocado macho! (AGRIDE O FAI COM UM SOCO E COMEÇA UMA GRANDE CONFUSÃO. AS MULHERES GRITANDO; CADEIRAS VIRADAS; COPOS CAIDOS; FORTE INTERFERÊNCIA SUBLINHANDO TÔDA A BRIGA).
GARÇON — (AOS BERROS): Vou fechar o bar! (A BRIGA CESSA E

TAMBÉM A INTERFERÊNCIA). Vou fechar o bar. Na última discussão me quebaram 27 copos.

DONA — (APANHANDO OS COPOS E VIRANDO AS CADEIRAS): 29, fora as garrafas. Não quero mais saber disto!

GARÇON — E o que adiantou? Ficaram sem chope, todos. E isso que vocês querem? Ficarem sem chope, heim? (HUMILDEMENTE TODOS VOLTAM AOS SEUS LUGARES). Ouçam os seus rádios!

MOCINHA — Será que o senhor pode consertar o meu transistor?

GARÇON — O meu também es'á que... isto é... parou.

GORDA — Mas isto é insuportável!

ESPOSA — É um desaforo!

MÃE — Farei uma reclamação!

FILHA — A quem, mamãe?

MÃE — Seu pai foi da FEB. Pode reclamar.

FILHA — A quem, mamãe?

INTERFERÊNCIAS.

GARÇON — Fiquem calmos que isto deve ser coisa passageira. (PARA SI MESMO): Não posso atinar... isto nunca aconteceu... (PARA A DONA): Vai desmoralizar o hotel...

DONA — (NERVOSA, BATENDO A CAMPAINHA DA CAIXA REGISTRADORA). Pare com isso!

GARÇON — Sejam felizes e tomem a sua cervejinha em paz. A vida é bela. as férias vão passando, calmas, tudo muito em conta, o tempo está firme. (FITANDO O RÁDIO). Assim dizia ainda a pouco o departamento de meteorologia. E agora muita ordem e paz (PAUSA). Aquêlé ali é o pico mais alto do Brasil.

GORDA — O mais alto?

MARIDO — E o que tem isto? Pra que tanto exagero?

GORDA — Tem postal do pico?

GARÇON — Na portaria do hotel. (A DONA SAI E VAI BUSCAR OS POSTAIS). Cem cruzeiros cada um. Em côres 150. Os senhores terão bem em conta a fotografia do pico mais alto do Brasil!

(A DONA VOLTA E DISTRIBUI OS POSTAIS).

MOCINHA — Me dá aí quatro.

SENHORA — Quero só um para a minha prima que está no Ceará. Ela faz coleção de cartões postais.

GORDA — Oh! O pico mais alto do Bra-

sil! O mais alto! Quem diria! Que emoção vai ter minha prima quando souber... (COME BOMBOM e ADMIRA O CARTÃO).

MARIDO — Pare de comer.

GORDA — Estou de férias. Que beleza de pico!

MENINA — (DIRIGINDO-SE A TODOS): Eu também faço coleção de cartões postais, mas só tenho 26 por enquanto, não é mamãe?

DONA — Vá juntando queridinha. É assim que a gente começa. Vê, êste, é aquêlé ali. Imagine, mesmo em frente do nosso hotel. Como valoriza o hotel!

GORDA — Isso mesmo, como valoriza!

MENINA — Como valoriza!

GORDA — (SENTINDO UMA DIMINUIÇÃO DE TENSÃO): Quem quer comprar uma rifa? (PASSEIA ENTRE OS HOSPEDES).

MÃE — Para que?

GORDA — Uma rifa, ora! A senhora vai perder uma chance dessas?

MÃE — PRECIPITANDO-SE): Me dá duas.

AMIGO — De que é a rifa?

GORDA — Ah, isto eu não sei.

ESPOSO — Quanto custa?

GORDA — Mil cruzeiros. (TODOS FOGAM).

MÃE — Quando é que sai?

GORDA — Ah!, isto também eu não sei.

INTERFERÊNCIA — APELO DA MONTANHA — SÓ É OUVIDA PELO HOMEM E PELA FILHA.

HOMEM — (LEVANTA, DEIXA O RÁDIO, OLHA EM FRENTE COMO SE FITASSE A MONTANHA): Vou escalar aquela montanha!

(PAUSA. TODOS FITAM O HOMEM).

GARÇON — E seu aparelho?

HOMEM — Pode ficar com êle.

GARÇON — E as despesas não vai pagar? Se quer fazer uma loucura faz, mas paga a conta primeiro.

HOMEM — O rádio fica por conta.

DONA — Ficamos então com o rádio. (RECEIOSA). Vai escalar aquele pico, vai?

HOMEM — É difícil?

GARÇON — Se é difícil?! É impossível. É só para olhar. São 1.200 metros na subida, com escarpas perigosíssimas, abismos cheios de feras! Não vá homem.

HOMEM — Alguém já tentou?

GARÇON — Muitos já tentaram. No ano passado um louco quiz escalar esta

montanha. Todos disseram a êle para não ir.

DONA — Mas êle teimou e foi.

GARÇON — Teimou e foi. Uma telha de menos. Foi horrível. Incomodou a todos. Tivemos que interromper um almoço em homenagem ao clube excursionista só para socorrer o homem. Mas ninguém achou mais o corpo, graças a Deus! O que o senhor acharia de um defunto aqui dentro?

(TODOS SE ESCANDALIZAM, A MÃE FAZ O SINAL DA CRUZ).

DONA — Assustar freguês é coisa que não gostamos de fazer.

GORDA — Que horror, eu nunca mais viria passar as férias aqui! Nunca!

GARÇON — Está vendo? Perderíamos os freguêses. Quem gosta de ver um morto? E morto imprudente, bem avisado por todos. Porque tirar a paz dos que vieram aqui buscá-la? Porque o senhor insiste? Aqui é só viver feliz. Não é isto que todos buscam nas férias? Não se tem êste direito?

INTERFERÊNCIAS.

GARÇON — Pois êle não tinha andado dois dias e se despencou numa ribanceira desconhecida daquelas. (PAUSA). Goze mais suas férias aqui, seu quarto é agradável, o sr. tem alguma reclamação a fazer?

HOMEM — Não.

DONA — Afinal são só 8.000 cruzeiros por dia. Nenhuma pensão da montanha cobra tão pouco, e banho quente, sabonete fino. Ninguém incomoda ninguém. Onde o sr. vai encontrar mais conforto?

MARIDO — Porque o sr. há de querer ser diferente de todos? Não está satisfeito? (PARA TODOS): Ou quer se mostrar fazendo coisas que ninguém faz?

GORDA — Com certeza quer se suicidar. Ouvi dizer...

AMIGO — Entra para o partido, homem. Se quer perigo, não é perigo que o sr. procura? Pois eu lhe arranjo.

GORDA — Aliás, minha irmã que está na Alemanha me disse que conheceu um homem que um dia quiz escalar um morro destes. Um homem interessantíssimo. Moreno, forte, com bigodes e músculos assim... e sempre calado. Assim como êste.

MOCINHA — Não vá homem. As interferências vão cessar. Veja. (PUXA A ANTENA DO RÁDIO E PROCURA

UMA ONDA, SEGUIDA POR TODOS).
Tudo vai voltar de nôvo ao normal.
(PARA SI MESMA, DESESPERADA).
Tudo tem que voltar ao normal.
RAPAZ — (CORRENDO PARA O HO-
MEM): Se não concertarem esta dro-
ga, também vou escalar o raio desse
morro.
MOCINHA — (INTERCEPTANDO-O):
Você não vai! Não vai, já disse.
AMIGO — Mas o que é isto? Estão to-
dos loucos? Que história é esta de es-
calar montanhas? Socega rapaz, você
já entrou para o partido. Tá, tá, tá,
tá... Vamos... recomeçar... anda...
se distraia um pouco enquanto... (TI-
RANDO O RÁDIO DO RAPAZ): Será
que estas interferências não acabam?
Há qualquer coisa que não entendo...
INTERFERÊNCIAS.
RAPAZ — Se não consertarem esta dro-
ga, vou morrer de tédio!!!
AMIGO — (SACUDINDO O RAPAZ):
Morrer de tédio? Que negócio é este?
Pode morrer se quiser, como herói,
mas não de tédio... Não vê que tudo
vai voltar ao normal? Tem que voltar
ao normal!
MENINA — Mamãe, me dá outro chi-
cletes!
FILHA — Lá em cima... o sol, amarelo,
queimando...
GORDA — Toma filha, toma...
MÃE — Filhinha, o que é isto?
FILHA — Eu queria também.
MÃE — Você está doida?! Não vê que
isto é uma aventura horrorosa?
FILHA — Eu preciso, antes que seja
tarde.
MÃE — Fica quietinha, goze as tuas fé-
rias. Lembra-te de teu pai que traba-
lhou tanto para dar-te estas férias.
(APELO DA MONTANHA).
FILHA — A montanha, mamãe!
MÃE — (BASTANTE PERTURBADA):
Oh, diabo! Este aparelho quebrou!
Desmancha prazeres!
GORDA — Deixa isto para amanhã, ho-
mem. Deixa sempre para amanhã o
que podes fazer hoje. O travesseiro é
o melhor conselheiro... minha mãe
dizia isto e também: diga-me com
quem andas e dir-te-ei quem és...
Mais vale um pássaro na mão do que
dois voando, on então...
(A MENINA RECITA SEMPRE A SE-
GUNDA PARTE DOS DITADOS JUN-
TO COM A MÃE).
MARIDO — Chega!

MÃE — Quando chegarmos em casa,
mamãe compra para você aquêle se-
cador de cabelos, heim, está bem? E
nada de montanhas. Você é môça de
boa família. Católica praticante. Isto
passa. Olha seu pai já deixou você es-
tudar ballet. Logo que chegarmos das
férias, heim? Ah! meu Deus do céu,
como é bom tirar férias! Descansa-se
bem de tudo... de tudo... da casa...
das obrigações... Ah, meu Deus do
céu, como a gente se cansa em casa.
(TODOS SORRIEM AFIRMATIVA-
MENTE PARA A MÃE). Olha, você
que é feliz minha filha. Tem tudo o
que a sua mãe não teve. No meu tem-
po, você pensa? Quem estudava ballet
era môça que não prestava. Mas você
não, você será uma bailarina, há de
ser. Tudo o que eu não pude ser...
Não é isto que você quer? Que seu pai
quer? Que eu quero? E não olhe mais
para esta montanha. Isto é uma verti-
gem passageira. Tôda mocinha sabe
disto. Não olhe mais para êle (REFE-
RINDO-SE AO HOMEM) que isto pas-
sa.

FILHA — (COMEÇA A CHORAR COM
AS MÃOS NA CABEÇA).

MÃE — Mas o que é isto, menina? Você
quer estragar o penteado? Porte-se
direito. Seja saudável!

FILHA — Seria a única oportunidade.

PAI — Mórvida! Já não comprei uma
ação do clube excursionista? Não bas-
ta? Escalada, só organizada e em lu-
gares conhecidos, garantidos. Filha mi-
nha não entra em aventuras desconhe-
cidas. Quem é êste aí? Você conhece?
Vamos, diga!

GORDA — Aliás, minha irmã que mora
na Alemanha, soube que um dia o tal
moreno, alto, de bigodes, e músculos
assim...

MOCINHA — Como é que êle morreu?

GORDA — No caminho... "tragado por
uma nuvem enganadora".
(O PAI COMEÇA A RIR ÀS GARGA-
LHADAS).

GORDA — (SEM JEITO): Foi assim
mesmo que minha irmã escreveu da
Alemanha. Não sei se ela estava exa-
gerando, mas escreveu assim mesmo:
"tragado por uma nuvem engana-
da"...

MÃE — Ainda acontece uma desgraça.
Sinto, sinto que vai acontecer uma
desgraça... Eu queria ir para o outro

hotel. Você quiz êste aqui. Ainda vai
acontecer uma desgraça. Eu sinto.

PAI — Fica calma. Então você acha que
vou deixar alguma coisa de ruim acon-
tecer com a minha filha? É êste ho-
mem...

GORDA — Tragado por uma nuvem en-
ganadora... Nuvem enganadora é lin-
do... lindo e perigoso...

INTERFERÊNCIAS.

GARÇON — Êste pingo não existe, ho-
mem, não existe...

SENHORA — Não existe...

INTERFERÊNCIAS.

GARÇON — Não existe. É como um car-
tão postal, só para ser apreciado. Pa-
ra o conforto dos olhos e da imagina-
ção. INTERFERÊNCIAS ENQUANTO
ÊLE FALA ATRAVÉS DO MEGAFO-
NE QUE FOI BUSCAR FORA DE CE-
NA). Se o sr. gosta mesmo de escala-
das e aventuras (VAI BUSCAR O ME-
GAFONE) amanhã sai uma excursão
às 7 e meia, logo depois do café, com
torradas, ovos, etc. tudo por conta da
excursão. Nós aqui visamos primeiro
o bem estar dos hóspedes. Pelo ônibus
do Expresso Excelsior que vai até o
quilômetro 27. Vista maravilhosa, sen-
sação de aventura. Pode levar sua má-
quina fotográfica. Lá em cima, uma
beleza, bons banheiros, tudo rústico,
mas confortável, muito confortável
mesmo e bem em conta... Vou buscar
os prospectos... (SAI).

DONA — Hoje a noite vão passar um
filme ótimo sôbre aventuras na Sibé-
ria. Aventuras arrepiantes. Os hóspe-
des entram de graça.

TODOS — De graça?! (TODOS SE PRE-
CIPITAM PARA GANHAREM OS
PROSPECTOS).

DONA — (DEPOIS DE DISTRIBUIR
PROSPECTOS. DIRIGINDO-SE AO
HOMEM): O que é que o sr. quer
mais?

GORDA — (PARA A SENHORA): Sei
que não vou conseguir dormir depois...
Adoro filmes assim.

SENHORÁ — Eu detesto! Prefiro filmes
de romances de amor, coisa leve...
(BATENDO NAS COXAS DA GOR-
DA, BRINCANDO). Celulitezinha,
heim... na Alemanha, heim? (AS
DUAS COMEÇAM A RIR FRENÊTI-
CAMENTE, SEGUIDAS PELO RES-
TO DAS MULHERES QUE SE APRO-
VEITAM DA DIMINUIÇÃO DE TEN-
SÃO).

INTERFERÊNCIAS.

MENINA — (CANTANDO, QUANDO SE FAZ SILÊNCIO DEPOIS DA INTERFERÊNCIA): Atirei um pau no gato-to mais o gato-to, não moreu-reu-reu...

MARIDO — Senta, menina! (A MENINA SENTA, DOMINADA).

GORDA — Olha aqui, homem, minha irmã que mora na Alemanha me escreveu que um homem assim como o senhor... forte, moreno, de bigodes, quis um dia fazer uma escalada, e lá ficou... (SE APROXIMANDO DO HOMEM). Coma um bombomzinho... chega-te aos outros... (PARA SI MESMA): Tudo por causa de um rádio quebrado...

AMIGO — Ele foi seduzido pela montanha...

GORDA — (RINDO): Seduzido? Que idéia!

AMIGO — Olha aqui, homem. Isto é perigoso. Também passei pela tentação da escalada. Mas venci. Fica aqui e viva a vida, homem. Se sente tédio, entra para o partido. Terá todas as emoções que procura. Arrisca a tua vida pelos outros homens. Pela estabilidade dos povos, pela igualdade. Para que todos possam gozar igualmente as delícias de umas férias neste maravilhoso recanto da terra. (O HOMEM LEVANTA-SE e DIRIGE-SE AO PROSCENIO FITANDO A MONTANHA). Veja estes poucos felizes que tiveram a chance, que puderam pagar o luxo, sim, porque ainda é um luxo, de repousarem na montanha. Num futuro próximo, todos terão a mesma chance de se sentirem felizes como nós aqui hoje...

GORDA — (CHEGANDO-SE AO HOMEM): Vamos! (PÕE AS MÃOS NO HOMBRO DO HOMEM, QUE DELICADAMENTE SE DESVENCILHA): Oh! (TOMANDO COMO UMA OFENSA E SE DIRIGINDO AO MARIDO): Oh! (TODOS OLHAM O MARIDO PARA VER SE ELE TOMA UMA ATITUDE)

MARIDO — (DIRIGINDO-SE, CONTRAFEITO AO HOMEM): Acho que isto não são maneiras de se tratar uma senhora que apenas queria demovê-lo de fazer uma loucura. Mas se além de louco o sr. não conhece as regras de boas maneiras, então o caso é realmente para se fazer uma queixa à administração do hotel. Se o sr. é inca-

paz de manter um ambiente de férias, de amena convivência entre hóspedes, se o sr. deseja perturbar a tranqüilidade, a paz de um hotel, ou mesmo a paz tão necessária às férias de um homem ou de uma mulher ou mesmo de crianças... Se o homem não tira férias, se não sai daquele ramerrão de todo o dia, se não deixa o trabalho por uns dias, ele fica louco. É preciso equilíbrio. Equilíbrio. Esta é a única maneira de suportarmos tudo com paciência. Por isso estamos aqui. Por isso, está ouvindo, homem? E não para sermos perturbados por qualquer um que se meta em nossa vida...

INTERFERÊNCIAS.

Vejo que o sr. insiste!

SENHORA — Era só o que faltava! Perturbando a todos!

MOCINHA — Porque isso não funciona mais? (SACODE O RÁDIO COM FÚRIA).

MARIDO — (GRITANDO): Serei obrigado a fazer uma queixa à administração.

SENHORA — É um louco ou então o que é muito pior, é um sedutor (O ESPOSO SEGURA-A PELO BRAÇO). Não me segure! Não me segure! Veja o estado dessa mocinha (INDICANDO A FILHA). Pudera! Quando a gente pensa que tudo vai bem, quando a gente consegue pegar uma boa estação, quando tudo parece estar bem tranqüilo (O ESPOSO TORNA A SEGURAR-LHE O BRAÇO). Me larga, já disse... quando tudo parece, (PARA O ESPOSO) parece está ouvindo? Quando tudo parece estar bem tranqüilo, este homem tinha que...

INTERFERÊNCIA

AMIGO — Ele pensa que pode nos meter medo... Ele pensa que pode nos meter medo (FALA ISSO RINDO, PARA REANIMAR O AMBIENTE).

PAI — (ENQUANTO TODOS RIEM HISTERICAMENTE): Medo? Ora, homem, lutei na FEB e sei o que é perigo... Conheço escaladas... lutei como soldado, sofri, conheço o mundo... portanto não posso acreditar que... não acredito neste perigo... não tenho medo... minha mulher não tem medo, nem minha filha, ninguém aqui tem medo...

MARIDO — Isto é uma questão de certas interferências enervantes, que nos

dão essa insegurança... ou melhor esta sensação... muito explicável aliás... é inadmissível que se permita numa época dessas... é uma afronta à nossa segurança pessoal.. coletiva... (A MENINA COMEÇA A CANTAR BAI-XINHO "ATIREI UM PAU NO GATO"). Pare com isso, menina!

MÃE — Como é que ele pode afirmar que temos medo? Medo de que? Louco!

GORDA — Não há nada aqui para a gente ter medo. Nem é de noite ainda... Agora... só se fôr da montanha...

INTERFERÊNCIA

GORDA — (AO TERMINAR A INTERFERÊNCIA A MENINA COMEÇA A CHORAR). Para de chorar, menina! (SACODE A MENINA, DEPOIS VOLTASE FURIOSA PARA O RÁDIO). É isto que não funciona mais... (SACODE O RÁDIO). O que me põe indignada é ele ter me chamado de mentirosa, nunca fui tratada assim... Podem me chamar de tudo. Você até já me chamou... de que mesmo? (O MARIDO NÃO RESPONDE). Me esqueci. Mas de mentirosa, nunca. Ora essa! Estou aqui bem quieta, comendo os meus bombons, ouvindo os meus programas, incomoda alguém, incomoda? É isto que eu quero saber! (GRITANDO). Incomoda, heim, comer bombons? Eu gosto. Ele nem se importa, compra até para mim, ora! Não compra? (TODOS OLHAM PARA O MARIDO QUE CONTINUA IMPASSIVO). Aliás, isto só interessa a nós que somos marido e mulher. Sou alegre. Sou muito alegre. Sou alegre, mas mentirosa, não. Se sou gorda a culpa não é minha, é? A culpa é minha é?! (GRITANDO).

RAPAZ — (DESESPERADO): Isto é uma sujeira! Isto é uma sujeira! Isto é uma sacanagem! Mamãe!... (GRITANDO).

INTERFERÊNCIA. ENQUANTO O RAPAZ CAI NO CHÃO CHORANDO.

GORDA — Vivo muito bem, ora! Tenho meu marido, minha filha, minhas férias, vivemos muito bem... vivemos muito bem... O que eu posso querer mais?...

PAI — Chamar um ex-combatente da FEB de medroso! (RI COM SARCASMO). Um dia na campanha de Montesi, um prisioneiro alemão foi chamar um pracinha de medroso. Vocês precisavam ver a cara do nosso coronel!

Vocês precisavam ver... (TODOS RIEM CONTRAFEITOS).

MARIDO — Bastaria que êle tivesse boas maneiras, cortezia, garanto que não se meteria com a vida dos outros. O Brasil é livre. Êle pode fazer o que quiser. Até matar-se. Ninguém tem nada com issto. Ninguém tem nada com isso, repito. O que êle não pode é perturbar deliberadamente as férias de um grupo de cidadãos. Isto está na constituição. Está na constituição. (SACODE O RÁDIO). Ê preciso providenciar um mecânico para consertar isto. Darei queixa ao departamento de telecomunicação... o sr. que é da FEB não poderia providenciar...

RAPAZ — (AGARRANDO A MOCINHA PELA CINTURA): Deixa eu te beijar... deixa...

MOCINHA — (DESVENCILHANDO-SE): Aqui não... aqui não... êle pode ver... (CORRE ATÉ O HOMEM E DÁ-LHE VÁRIOS TAPAS).

TODOS FITAM O HOMEM RECEIOSOS. PAUSA.

HOMEM — (DEPOIS DE FITAR A MOÇA, VOLTA-SE PARA A MONTANHA): Abismos, rios profundos... a noite que esconde a luz... (A FILHA SE LEVANTA E APROXIMA-SE DO HOMEM).

FILHA — Ê para chegar lá?

HOMEM — A escalada.
(O PAI SE LEVANTA E INTERCEPTA A FILHA)

FILHA — (SEM LIGAR AO PAI): Atravessar a noite...

PAI — Sedutor! Fica com tuas idéias sozinho mas não queira convencer minha filha!

MÃE — (CORRENDO ATÉ O PAI): Êle quer meter coisas na cabecinha de nossa filha. Êle quer, êle quer... coisas e idéias estranhas na cabecinha de nossa filha.

GORDA — Foi êle que fêz parar nossos aparelhos... Ê êle que está fazendo coisas que a gente não entende só para confundir nossas cabeças.

ESPOSO — Há qualquer coisa de subversivo, de fora do natural na maneira como êle olha esta montanha...

MOCINHA — Indecente! Indecente!...

DONA — Ê alguém que o hotel de lá enviou para desmoralizar nossos serviços.

GARÇON — Se êle começa a convencer

os hóspedes de partirem, vai ser pior que as chuvas do ano passado.

MÃE — Façam alguma coisa para impedir que êle continue a seduzi-la. Vejam só a fisionomia de nossa filha. Ela não era assim, ela não era assim!... nunca a vi assim! (PARA O PAI): Faça alguma coisa, faça alguma coisa, imbecil! Êle a está transtornando! Porque não chamar a polícia e mandar prendê-lo? Todos os rádios não podem ter parado ao mesmo tempo sem uma interferência de fora.

GORDA — Estou sentindo coisas que nunca senti... Nunca... meus bombons acabaram... quero outros... quero outros...

SENHORA — Foi êle. Olha o jeito como êle está vestido. Diferente de todos. Nem está preparado para as férias. Vejam a roupa dêle!

AMIGO — Tanto tempo desligado, nunca vi...

GORDA — Pare de chorar, menina! Me dá um dos seus. (TOMA UM CHICLETES DA MENINA).

PAI — Senhor, exigimos, em nome de todos os hóspedes que o senhor explique porque fêz parar os nossos rádios.

GARÇON — O senhor poderá ser acionado por perdas e danos. Exigimos que o senhor devolva a tranqüilidade a êste hotel, até esta manhã o lugar mais pacífico e calmo de tôda esta zona. Porque destruir o ganha pão de um honesto cidadão? Se sabem lá em baixo desses escândalos, perderemos a freguezia... o bom nome do hotel...

FILHA — Já estamos todos à beira da montanha.

GARÇON — Ninguém mais pede chope, não registrei mais nada depois que êste homem começou a... olhar. E nenhum hóspede nôvo se aproximou daqui.

DONA — Vou chamar a polícia.

MOCINHA — Tenho mêdo dêle, sinto-me mal... aí que dôr na espinha!... A SENHORA CONDUZ A MOCINHA PARA UMA CADEIRA.

AMIGO — Fiquem calmos. Deixem êle partir. A presença dêle está prejudicando a todos. Tratem de ignorá-lo que tudo voltará ao normal.

INTERFERÊNCIA

PAI — Porque o sr. não vai logo para a sua escalada e não nos deixa em paz?

FILHA — Esta é a nossa última chance...

PAI — O sr. está insinuando... admito tudo, menos a incoerência... O que queremos saber é a razão destas interferências, e o sr. vem insinuando que também temos a possibilidade...

ESPOSO — Êle está insinuando... êle está insinuando... Êste hotel era o lugar mais pacífico desta zona montanhosa até que... trabalhamos, lutamos para conseguirmos nossas férias, portanto nosso confôrto é justo e merecido... Não tememos nada... nada, está ouvindo?

GORDA — Os prospectos do hotel dizem (TIRANDO OS PROSPECTOS DA BOLSA)...

PAI — (INTERROMPENDO): O amigo dizia que êste hotel era o lugar mais pacífico da zona. Certo. Viemos em busca de descanso. Certo. De repente estas interferências diabólicas... êste mal estar geral... esta espécie de silêncio barulhento... (TODOS SE ENTREOLHAM). Êste homem...

GARÇON — Ninguém pode dizer que exista lugar onde o confôrto chegou ao máximo e tudo por preços bem razoáveis.

MARIDO — Todos os rádios não podem parar assim ao mesmo tempo, sem um motivo. Queremos um motivo. Precisamos de um motivo.

MOCINHA — E agora não se ouve mais nada, nadinha mesmo. (TODOS LEVANTAM AS ANTENAS DOS RÁDIOS NA TENTATIVA DE OUVIR ALGUMA COISA).

AMIGO — Estamos completamente isolados do resto do mundo!

GORDA — Não quero. Não quero! Não quero! (SEGURA O BRAÇO DO GARÇON PEDINDO PROTEÇÃO).

SENHORA — Estamos isolados? Porque? O que fizemos a êle? (PÂNICO GERAL. TODOS BUSCAM SEUS PERTENCENÇAS: RAQUETES, BOLSAS, MÁQUINAS FOTOGRÁFICAS E JUNTAM-SE NO FUNDO DO PALCO COMO SE ESCONDENDO DO HOMEM).

INTERFERÊNCIA — APELO DA MONTANHA.

FILHA — (QUE FICOU SÓ, PERTO DO HOMEM): Ouçam, o apêlo da montanha. (PAUSA). Homem, me leva nesta escalada...

PAI — (PRECIPITANDO-SE): Ela não irá! (SEGURA A FILHA).

MÃE — (GRITANDO E CHORANDO):

Ele quer matar-nos, quer matar-nos...

DONA — (ENTRANDO): O telefone também não funciona mais!

GARÇON — Foi ele!

AMIGO — (MOSTRANDO O RÁDIO).
Vejam, está tudo em ordem... (ALGUNS HOMENS SE REUNEM CADA UM MOSTRANDO O PRÓPRIO RÁDIO).

MARIDO — O meu veio da fábrica há cinco dias...

RAPAÇ — Troquei as pilhas ainda ontem...

MÃE — Ele quer levá-la! Ele quer levá-la! (CORRE ATÉ O HOMEM E COMEÇA A BATER-LHE): Sedutor! Cachorro, vagabundo, miserável!...

INTERFERÊNCIAS.

DURANTE A INTERFERÊNCIA, OS HOMENS SE ENTREOLHAM E VAGAROSAMENTE SE DIRIGEM AO HOMEM QUE COMEÇA A FUGIR MAS É ENVOLVIDO POR TODOS, QUE NUM GESTO DE BATER VIOLENTAMENTE CARREGAM O HOMEM PARA FORA DE CENA. AS MULHERES SEGUEM-NO ANSIOSAS E AFLITAS. SÓ A FILHA FICA EM CENA SENTADA DE CABEÇA BAIXA ENQUANTO A MENINA TREPANUMA CADEIRA E ESPIA A CENA QUE DEVE ESTAR SE DESENROLANDO FORA DE CENA. QUANDO A INTERFERÊNCIA ACABA, TODOS VOLTAM CONTENTES AOS SEUS LUGARES. TORNAM A BOTAR OS ÓCULOS, ARRUMAM OS CABELOS, A ROUPA, BOTAM AS CADEIRAS NOS LUGARES E FICAM NA MESMA POSIÇÃO DE QUANDO COMEÇOU A PEÇA, O RAPAÇINHO ESTALANDO OS DEDOS, A MOCINHA DANÇANDO, TODOS OUVINDO DE NÓVO SEUS RÁDIOS.

GORDA — Era forte, moreno, de bigodes, como êste aí... e foi tragado... A MÃE DA GARGALHADAS, A GORDA FUNGA DE SATISFAÇÃO. DE REPENTE TUDO PARA E TODOS PUXAM AS ANTENAS DOS RÁDIOS ENQUANTO COMEÇA O APÊLO DA MONTANHA. TODOS SE PETRIFICAM COM OS RÁDIOS JUNTO AO OUVIDO, ANTENAS LEVANTADAS E IMÓVEIS. SÓ A FILHA OUVI O APÊLO E SE LEVANTA DIRIGINDO-SE AO PROCENIO E OLHANDO

FIXAMENTE E ALEGREMENTE PARA A FRENTE. O PANO SE FECHA LENTAMENTE.



Esta peça só pode ser representada juntamente com a música concreta feita especialmente, por Reginaldo Carvalho.

Rubem Rocha Filho

O espetáculo que o Tablado apresentou na sua simpática sede do patronato da Gávea ("As Interferências" de autoria e direção de Maria Clara Machado e "O Piquenique no Front" de Arrabal, sob a direção de Ivan Albuquerque) serve para comemorar seus quinze anos de existência e dá margem a várias reflexões a respeito da trajetória do grupo e da autora Maria Clara Machado.

Não só nos impressiona constatar que toda uma geração de jovens profissionais de lugar firmado no teatro brasileiro (Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Paulo Padilha, Carmen Murgel, Napoleão Moniz Freire, Roberto de Cleto e outros) tenha pisado no palco pela primeira vez ali, mas também testemunhamos a mudança no modo de encarar a profissão teatral que se tem processado com o auxílio do Tablado. Em 1951, ainda não víamos no Rio o que São Paulo já presenciara parcialmente com o T.B.C. — as famílias mais conservadoras da alta burguesia aceitando e aplaudindo as vocações teatrais de seus filhos. As conseqüências do fenômeno são imediatas. A caricatura de um certo nível social brasileiro tende a desaparecer do palco, com um número maior de artistas de formação cultural e social privilegiada, que também influem no repertório e captam um estilo interpretativo mais lúcido. Camadas de alto nível econômico tiveram o interesse despertado pelo teatro e com isso promovem companhias, seguem cursos, frequentam conferências. Se na década dos 40, no Teatro do Estudante, chamava atenção que médicos e advogados se misturassem com os bastidores, e o próprio Paschoal Carlos Magno conta da estranheza com que era vista sua vocação teatral dentro do Itamaraty, hoje em dia toda a juventude da Pontifícia Universidade Católica participa de seminários de História do Teatro, tem conhecidos que integram companhias teatrais mais jovens e sonha com um êxito semelhante ao do TUCA. Mas, na verdade, o Tablado foi um marco corajoso, ainda que preso a uma evolução natural, num período em que a gente de teatro era banida das cogitações dos res-

peitáveis e a menina atriz era o pesadelo dos pais.

É claro que há um reverso da medalha, que felizmente não se aplica ao grupo da Gávea. Quando atualmente senhoras da sociedade só levam para o palco a experiência de salões e coquetéis, e quando a supervalorização dos figurinos é um trambolho dentro do espetáculo, vemos até que ponto a aceitação da alta burguesia pode ser indigesta. A história de que os produtores na Inglaterra tiveram dificuldade em encontrar atores para interpretar os papéis de estivadores de "A View From the Bridge" (O Panorama Visto da Ponte) de Arthur Miller tem seu correspondente brasileiro, quando se vê o caricato em que caem a maioria de nossos atores ao representar figuras da "alta sociedade". Entre outras coisas, nestes quinze anos, o Tablado tem ajudado a provar que fazer teatro é uma experiência sadia e culturalmente enriquecedora, a ser aproveitada por qualquer camada social inteligente, e ser de teatro não é sinônimo de vadiagem ou vida livre.

Mas o Tablado estaria perdido se o seu mérito fôsse só êste no momento em que é honra ser figurante do Oficina. Além de ter formado gente de primeiro nível, como os citados, o Tablado continua mostrando o abc do palco com mais eficiência do que muita escola de teatro. Os cursos de Maria Clara Machado, além da seriedade que ela imprime a tudo que faz, são inteiramente práticos. Os estreantes, nos meses de ensaio e nas aulas de improvisação diárias, estão sempre em cena, praticando. Assim em cada peça (como no atual "Androcles e o Leão" e no "Sonho de uma Noite de Verão" em 1964), há dezenas de jovens que acabaram de aprender a projetar a voz e a se movimentarem no palco, possuidores das noções básicas do ator e imbuídos de uma mentalidade de trabalho ainda escassa em nosso ambiente.

O Tablado, talvez porque publique a revista "Cadernos de Teatro", subsidiada pela UNESCO, e porque não existe órgão estatal competente, faz as vezes de um centro cultural e informativo de teatro. Diariamente, de todo o Brasil,

chegam pessoas e cartas querendo saber como se mostra uma peça, que repertório se escolhe, como se prega e pinta um cenário. Dentro deste objetivo didático se enquadra o curso para professoras que Maria Clara Machado organiza nas férias, visando a orientar gente do interior que pensa principalmente em utilizar o teatro dentro da escola.

Do ponto de vista do repertório, o Tablado também tem uma política norteada para a formação da mentalidade e gosto teatral, especialmente entre jovens. Basta vermos que de Synge a Checov, de Goldoni a Shaw, de Lorca a Arrabal, a intenção é sempre oferecer autores de primeira, que os profissionais não ousam e o governo não cogita montar.

E quanto ao autor nacional? O Tablado é o grande campo de experimentação da dramaturgia de Maria Clara Machado. Sempre vimos que suas peças para crianças não ficavam só no texto, sua obra criativa continuava no espetáculo. Como diretora, ela pode conceber e realizar montagens em que os originais alcançam um rendimento excepcional, até superior ao conseguido no estrangeiro. "Fluft, o Fantasmilha", "O Cavalinho Azul" e "A Menina e o Vento" são exemplos de total fusão criativa de autor e encenador; não se sabe onde acaba a mágica do texto e começa o encantamento visual. No terreno do teatro infantil, acreditamos que nada no Brasil foi capaz de dar tanto em cuidado e criatividade quanto o Tablado. E sua recompensa é ver um público abundante, que dos 5 aos 15 anos tem ido ao Tablado com a naturalidade e o prazer maiores que o propiciado pela matinê do cinema da esquina.

Já merece um longo ensaio a dramaturgia infantil de Maria Clara. O tipo de comicidade, a nostalgia das coisas, a sensibilidade aguçada para a natureza, a vivacidade dos movimentos, o espontâneo das soluções e, principalmente, o mundo visto pela ótica da criança são constantes que lhe dão a estatura de grande autora em qualquer país do mundo. Mas o que dizer de seu primeiro trabalho teatral para o público adulto? De-

pois de uma peça de televisão premiada, de tema meio kafkiano, onde o noivo nunca chega à noiva e perde-a no tempo, por causa de embaraços burocráticos, temos "As Interferências", peça em um ato, com música eletrônica de Reginaldo de Carvalho.

A crítica quase toda apontou-a como a primeira boa experiência de teatro do absurdo feita no Brasil. Parece-me que se pode ver mais longe. "As Interferências" não lembra a obra de um autor que esteja querendo trilhar o que há cerca de 16 anos vêm fazendo Ionesco Beckett e Adamov, entre outros, mas sim uma obra que procure sintetizar recursos e temas que sempre preocuparam os autores do absurdo. Se não os podemos examinar como uma escola, podemos ao menos verificar uma unidade de tendências que relaciona a produção dispar dos autores mencionados (para não irmos a Tardieu ou Arrabal ou Pinter). E "As Interferências" busca captar as preocupações mais permanentes neste tipo de teatro e os meios de transmiti-las característicos do absurdo. Talvez em nenhum estilo dramático a aparente dualidade de fundo e forma tenha sido mais negada, pois o absurdo possui sua própria modalidade intrínseca de se fazer passar para a platéia. Ninguém imagina Ionesco tratando um tema à maneira de Ibsen, apesar de que "A Casa de Bonecas" se refira ao mesmo problema vivido pelo primeiro diálogo do casal visitante da "Cantora Careca": marido e mulher que se desconhecem totalmente. O fato é que no teatro do absurdo nunca esta questão poderia ser levantada em termos lógicos, de argumentação e raciocínio. Dessa maneira a própria aparência da exposição de uma idéia se revestirá da maior extravagância correspondendo ao extremo absurdo da idéia em si.

O mesmo se passa em "As Interferências" que apresenta a visão essencialmente ilógica de uma atitude humana possível de existir em qualquer lugar e discutível em termos de uma peça realista. Trata-se da libertação do herói de sua ânsia de elevar-se para um mundo de verdade e beleza, e da reação violenta que sua coragem suscita na sociedade acomodada e rasteira.

E como esta proposição nos é apresentada dramaticamente? Inicialmente vemos a pseudo-estabilidade de um gru-

po reunido numa estação de veraneio — são figuras e cenário identificáveis pelo público como gente de aqui e agora, com uma flagrante diferença: a aparente tranquilidade geral é mantida pela evasão absoluta que seus respectivos rádios-transistores possibilitam. Logo depois de aberto o pano, a inquietação começa porque interferências não os deixam mais escutar em paz. Com elas começam as brigas e os probleminhas, que posteriormente são todos associados ao rapaz, que deseja se desligar do grupo e escalar a montanha perigosa, que os desafia no horizonte.

As personagens todas ilustram uma preocupação social ou intelectual bem típica da classe média brasileira, que é sempre retomada e chega a completar um quadro de incompreensão generalizada. Quando soltos, lançam-se num inferno total que vai da opção partidária à compra da geladeira, da hipoteca vencida ao remédio de varizes. Mas quando alguém se dispõe a partir da sufocação do meio ambiente, será odiado e morto. Os efeitos cômicos são numerosos e pertinentes: o par que dança com os respectivos rádios no ouvido, a mulher gorda que fala das invenções na Alemanha, a briga pelo chope, o cara da FEB que odeia injustiças, o ditado repetido: "Deus é brasileiro..." São recursos de sátira característicos de quem pretende que a platéia se reconheça no palco, pois assim captará a intenção clara e a oportunidade da mensagem da autora. Constantemente ligando o público à trama por meio de referências e situações engraçadas do dia-a-dia, a peça poderá expor um tema tão vasto como o que anunciamos acima, sem se perder em generalidades ou vácuos imagísticos e verbais. À medida que mais se prende a uma situação social definida e imediata, "As Interferências" tomará um caráter simbólico. De um particular concreto e circunstancial, podem-se alcançar verdades absolutas e alegóricas. E assim, quando o Homem resolve escalar a montanha, o público já está entrosado com os problemas diários das personagens, já está com a base de identificação necessária para não se desviar ou cançar dentro de uma formulação filosófica. Tudo é teatralmente visível e os traços e conflitos de todos no palco são conhecidos de perto na platéia.

Na segunda metade da peça, depois da decisão da escalada, a ação toma outro ritmo. Num crescendo histórico, todos os personagens se dilaceram por causa da escolha de liberdade e autoconhecimento que a subida simboliza. Num ritmo de exasperação exacerbada, após as tentativas de demover o herói, a peça cresce até a destruição violenta. No climax final, o Homem é morto e a paz pretensamente obtida. Mas logo a moça quer partir também e a peça acaba com o início de novo ciclo de rebelião.

Maria Clara já nos dera prenúncios do emprêgo de recursos típicos do teatro do absurdo em vários de seus originais infantis. Mas, então, a capa do faz-de-conta encobria qualquer abuso da realidade e não se espantava com traços de surrealismo. O melhor exemplo talvez seja o ambiente criado em "O Cavalinho Azul", cujo lirismo é interrompido episódicamente pelas figuras quase futuristas dos músicos-bandidos e pelo inesquecível corte da Velha-que-viu. Por outro lado, o tema da busca da Fantasia é permanente no teatro de Maria Clara e não era de estranhar que chegasse a vez de um protagonista adulto procurar sua fantasia em cumes distantes da mediocridade neurótica à sua volta.

Nosso exame não pode se limitar à parte literária da obra, pois a visualização do espetáculo sempre preocupou a autora. Novamente, vemos um ajuste invejável de marcações, cenário, figurino e interpretação, o que nos envolve no ambiente natural e fantástico das Interferências. A par disto, a música eletrônica não é incidental, pois as interferências nos aparelhos de rádio são motivo essencial à obra. Com esta totalidade de recursos, o Tablado nos proporciona um espetáculo de teatro do absurdo plenamente realizado, em que "as escarpas perigosíssimas e os abismos cheios de feras" do trajeto do herói nos saltam à vista com vitalidade de expressão e colorido de criação, enquanto que a profundidade de sua atitude no mundo nos emociona como uma escolha inequívoca.

Do "Estado de São Paulo"

“As Interferências” e “Piquenique Front”

Irá de Souza Pinto

A presença do TABLADO em Campo Grande assinala também o melhor espetáculo teatral do ano (pelo menos até agora); um espetáculo digno da melhor companhia profissional. Seja dito, em nome da verdade que, embora amador, O Tablado contou neste espetáculo com a presença de vários atores profissionais, mas também não se pode acultar que êsses profissionais integraram o grupo na condição de amadores.

Em “Piquenique no Front”, Arrabal monta uma engenhosa armadilha para o espectador. Partindo de um desconcertante nonsense (a visita dos pais ao soldado em pleno campo de batalha) o autor vai formulando sua contundente crítica à guerra, com tal jocosidade e descontração que a guerra parece uma piada de salão envolvendo os espectadores. E o espectador vai rindo, às vezes mesmo sem querer, inapercebido do humor negro que se esconde atrás de cada frase e de cada ocorrência. Platéia e atôres são levados a colocar-se fora da esfera da guerra que brame à volta e a aceitar um diálogo despreocupado e repassado de humanismo, como se aquêlê campo de batalha fôsse irreal (ou irrelevante) inofensivo e apenas teatral, ou como se alguém, estando na guerra, a ela pudesse alhear-se. A morte é vista com tal naturalidade e tão pertencente “AOS OUTROS” que tudo se transforma numa meia evidência sem qualquer consequência. A platéia ri o tempo todo ante esta visão de uma guerra onírica onde até a poesia pode ter curso. Mas ri apenas até o penúltimo minuto. Porque, quando uma rajada de metralhadora, que não tem nada de brinquedo, põe fim ao piquenique e aos quatro personagens, a platéia é também sacudida, como de certa forma também tivesse sido atingida.

“AS INTERFERÊNCIAS”, de Maria Clara Machado, é uma tentativa de trazer à luz êsse obscuro quadro das naturezas interiores humanas e de suas relações entre si. Contrapondo ao hermetismo do tema uma simplicidade de realismo, Maria Clara Machado conseguiu excelente resultado dramático. Um grupo de pessoas passa as férias num

hotel ao pé de uma montanha. A maioria, igual a quase todo mundo, sem ideias própria, deixando que a máquina social lhes trace a vida e divertindo-se e comendo de acôrdo com a máquina publicitária, ligados todos umbilicalmente a um rádio de pilha. De entre o vazio e a futulidade dos hóspedes se ergue um rapaz que, sentindo “o apêlo da montanha” que se ergue em frente ao hotel, diz que vai escalá-la. Essa decisão original quebra a harmonia mediocre reinante e faz instalar-se uma desagradável interferência, primeiro nos rádios e depois na conduta dos demais hóspedes. Torna-se pois necessário e urgente destruir êsse ser original que quer ser diferente, escalar montanhas, ao invés de ouvir rádio e descansar como os demais.

Destruído o intruso, e quando todos pensam que as interferências vão cessar, eis que uma jovem, despertada pelas palavras do rapaz é tomada do mesmo desejo de ir ver o que se esconde no alto da montanha.

A vacuidade interior e à preocupação com as ninharias materiais da existência da maioria, sempre se oporá a integridade consciente e imaginativa de uns poucos, dispostos a quebrar o equilíbrio da estagnação e a paz do lôdo.

* * *

Em suma, duas peças “difíceis”, onde lampejam a inteligência e o bom gôsto. E que, entre o absurdo da guerra e o absurdo da existência comprometida apenas consigo mesma, se completam harmoniosamente.

Mesmo por comodismo e mais para fugir à redundância, colocamos num único e elevado plano a atuação de todos os intérpretes. Mas seria injusto negar um destaque à excelente atuação de Hélio Ari nas duas peças, sobretudo quando, há três semanas atrás, não lhe pudemos conferir mais do que a designação de satélite de Darlene Glória na peça “A Respeitosa” de Sartre. Tudo, neste espetáculo, da interpretação aos cenários e figurinos, converge para a obtenção de um resultado e até nos atreveríamos a afirmar que em todo o

espetáculo, todos se apagam um pouquinho em função do conjunto. Na direção, Ivan de Albuquerque em “Piquenique no Front” e Maria Clara Machado na “As interferências” arrematam brilhantemente o espetáculo.

Assinale-se a presença de Napoleão Muniz Freire, diretor do Serviço de Teatro da Guanabara — e a comvente homenagem prestada por Campo Grande e pelo Ginásio Afonso Celso ao TABLADO na pessoa de Maria Clara Machado, através de Rogério Fróes.

Ficha Técnica: “PIQUENIQUE NO FRONT” de Arrabal. Direção de Ivan de Albuquerque, cenários de Anna Letycia, figurinos de Kalma Murinho. Elenco: Roberto de Cleto, Hélio Ari, Carmem Sylvia Murgel, Hugo Sandes, Pedro Proença e Flávio de São Tiago.

“AS INTERFERÊNCIAS” de Maria Clara Machado, direção da autora, música de Reginaldo Carvalho, cenários de Anna Letycia, figurinos de Olney Barrocas. Elenco: Rubem Corrêa, Hélio Ari, Jacqueline Laurence, Paulo Padilha, Carmem Sylvia Murgel, Ana Maria Chiarelli, Lupe Gigliotti, Germano Filho, Maria Lupiscinia, Martha Rosman, Fernando José, Ivan Albuquerque, Olga Danitch e Ivan Setta.

Transcrito do
Jornal de Campo Grande

A Guerra de Genet

Paris — Via Varig — A inclusão de LES PARAVENTS de Jean Genêt no repertório de "Théâtre de France", foi um ato de coragem de Jean-Louis Barrault seu diretor e um dos atores da peça. O teatro é oficial. O autor é **maldito** — homossexual confessado, ex-ladrão e sentenciado. A ação se passa durante a guerra da Argélia. As cenas mais fortes são vividas por atores em uniforme do Exército. A violência do texto não se limita às palavras. As referências escatológicas são acompanhadas de gestos dos mais significativos. O que tem que ser dito e feito, é dito e feito.

A opinião pública se dividiu. Há os que gritam ao gênio. Outros chamam a peça de Genêt de **lixo e podridão**. Entre estes o crítico Jean-Jacques Gauthier, do FIGARO. Os ex-combatentes marcaram uma manifestação diante do teatro nesta semana. Na passada o palco foi invadido, um ator, um maquinista e uma espectadora feridos, a cortina de ferro baixada. Após a intervenção da polícia a calma voltou e a representação continuou. Mesmo as críticas favoráveis do LE MONDE e NOUVEL OBSERVATEUR, previam o escândalo.

Os PARAVENTS deslizam pelo palco movidos por mãos invisíveis. Na frente e atrás deles se passam os acontecimentos. Os cenários e o guarda-roupa são de André Acquart. Os rostos, se não estão mascarados, são excessivamente maquiados. Os gestos visíveis e transpostos. A interpretação firme e marcada nos mínimos detalhes. A direção é de Roger Blin. O autor assistiu aos ensaios e fez sugestões que foram acolhidas. Madeleine Renaud (Rainha das Prostitutas), Maria Casarès (a Mãe) e Jean-Louis Barrault (Bôca do Morto e Si Slimane) lideram um elenco de mais de 50 atores.

OS PERSONAGENS DE UMA QUASE NÃO-HISTÓRIA

A guerra da Argélia serve como um ponto de fixação no tempo, escolhido para denunciar uma ação de sempre. A manifestação contra o colonialismo é evidente, a posição política do autor conhecida, mas não se trata de um painel da guerra. Trata-se de uma história que se passa durante ela. Mais de 100 personagens se movimentam em 17 quadros "ligados entre si pela musicalidade do verbo".

A cortina abre, há uma estrada representada nos biombo que aparecem deslizando. Surge Said (Amidou), e logo depois sua Mãe (Maria Casarès). O rapaz, extremamente pobre, vai casar com a moça mais feia do país. Os dois vão ao casamento. A Mãe tem um par de sapatos para usar nas grandes ocasiões. Cada pé tem uma cor diferente — foram apanhados na lata de lixo — mas em cima daqueles saltos enormes, pela primeira vez ela pode olhar a humanidade de um plano superior. Said obriga-a a colocar os sapatos e dançar, dançar até achá-la bonita. A infância é reencontrada.

Em seguida aparece o bordel. Nêle reina Warda (Madeleine Renaud), que graças a 80 anos de experiência atingiu as esferas de uma aristocracia altiva: seu estilo. Veste-se

de peças de ouro e mantos dourados. Usa uma cabeleira enorme toda transpassada de alfinetes enormes.

Fala-se no assassinato de Si Slimane, líder da revolta.

Volta-se à casa da Mãe, onde Leila, a nora, também chamada A Medonha, brinca com um par de calças de homem. Leila é tão feia que tem o rosto permanentemente recoberto de um capuz.

Said trabalha na plantação de "Sir" Harold. É motivo de caçada dos outros trabalhadores. Torna-se ladrão. Solto, torna-se com a Mãe e A Medonha, a vergonha da cidade.

As carpideiras vão chorar S. Slimane, lideradas por Kadidja, Fassionária local da revolta. Falam sobre moscas. Cada uma quer demonstrar, orgulhosamente, que é mais perseguida pelo inseto. A Mãe quer chorar com elas. Seria uma admissão na sociedade. Mas, mãe de um ladrão, sua miséria e vergonha a isolam dos vivos. Resolve apelar para os mortos e vai conversar com Si Slimane. Contrata uma Bôca de Morto, um velho árabe que consegue fazer com que os defuntos falem por seus lábios. A Mãe é repelida pelos mortos também.

A revolta começa a ganhar corpo. As plantações são incendiadas. É preciso que os soldados intervenham. Sua ação se verifica nas muralhas (grandes passarelas que se armam mecanicamente). Aparecem o tenente, o sargento e seus legionários. O tenente admira os "grandes olhos transparentes de escocês ruivo" do sargento. Acusações. Ameaças. Prudência.

De um lado há os árabes submissos. De outro, os europeus dominadores. No meio, Kadidja carregando o estandarte da revolta. Os árabes começam a segui-la e matam a filha de "Sir" Harold, vestida para sua primeira comunhão. O filho de "Sir" Harold, por sua vez, atira e mata Kadidja, que, antes de morrer, invoca as fôrças do Mal. "Mal, maravilhoso mal, tu que ficas quando todo o resto dá o fora, mal miraculoso, tu vais nos ajudar. Mal, vem fecundar meu povo!"

Começa a segunda parte com a Guerra. Said e Leila erram pelos campos, roubando e se escondendo. A Mãe também vaga pelos caminhos, anunciando a devastação. Encontra um soldado perdido e mata-o. A ação se passa simultaneamente em todos os cantos do palco. Sobre uma das muralhas, servindo de lugar dos mortos, os que perdem a vida começam a se encontrar. Para entrar nesse mundo basta furar um biombo de papel e passar através.

O Mal atinge tudo e todos. Os poços de água estão contaminados. Os soldados torturam, matam. O tenente, o sargento, o general morrem; Warda é assassinada pelas mulheres da vila. Lá de cima assiste a seu próprio enterro.

Os árabes precisam de um herói. O nome de Said é proposto. Disputas provocam a recusa do rapaz, que por isso é crivado de balas. Conclusão: a ordem antiga, injusta, desaparece. Uma nova ordem surgiu. Entre as duas, a eterna miséria com a qual ninguém se preocupa... que não tem outro recurso senão apelar para o Mal.

A REVOLTA

As **premières** da peça não provocaram nenhum incidente. Só alguns comentários desfavoráveis. Foi o grande público que começou a vaiar **LES PARAVENTS** e logo depois a se organizar para perturbar as representações. As cenas de guerra e as conversações entre os soldados são o ponto culminante de um desfile de palavrões. Sobre a linguagem de Genêt, Guy Dumur, em **NOUVEL OBSERVATEUR**, escreveu: "após anos de anti-teatro, eis aqui uma peça onde o teatro é rei. Liberdade de linguagem, de atitudes, de excessos de costumes, tudo vem nos lembrar que estamos no teatro, mas também presos na armadilha de que falava Hamlet: "e se fôsse a realidade que fôsse teatral?"

Maria Casarès, interpretando a Mãe, se acocora, grita, ri histêricamente, uiva como uma cachorra. Amidou, que na peça vive Said, é marroquino e tem até o sotaque necessário. Madeleine Renaud fazendo Warda, a Rainha das Prostitutas, Paulette Goddard vivendo a Medonha, Jean-Louis Barrault como Bôca do Morto e Si Slimane ao mesmo tempo, — e todos os outros atores, — ultrapassaram as barreiras para dar à peça de Jean Genêt tôda a selvageria necessária a um texto que ultrapassa, êle mesmo, tudo que se fez até hoje, em matéria de teatro. A peça está escrita há sete anos.

O Teatro das Trevas

Enquanto no mundo comunista o teatro, como tóda a arte, está colocado, pelo Estado totalitário, a serviço de um otimismo oficial de encomenda, — no mundo livre o teatro atola no mais negro pessimismo. Tanto em um como em outro, a arte a serviço da mentira ou do êrro. No mundo comunista, a mentira oficial, no mundo livre, uma falsa filosofia da vida. Prefiro ainda isto àquilo, sem dúvida. Mas, cá e lá, não apenas os maus fados que perseguem o teatro ou as fadas más que o desfiguram, mas é o sinal dos tempos que o marca. É a passagem de um milênio a outro que o deixa desarvorado e esquartejado. Desarvorado, sem saber para onde ir. Esquartejado entre um otimismo falsificado e um pessimismo suicida. Não é apenas em filosofia ou em sociologia que os extremos representam o êrro e o mal. Em arte também. E, no teatro, arte da ação, por excelência, do mundo particular.

Sartre, Ionesco, Beckett, Brecht, Tennessee Williams, Genêt e, entre nós, Nelson Rodrigues colocam um excepcional talento para o palco a serviço de um niilismo que representa uma negação pouco menor da verdadeira arte que a os médiocres teatrólogos que se subordinam aos decretos das Comissoes de Cultura nos Estados totalitários.

Em Paris e em Nova Iórque obtêve enorme êxito de escândalo a peça, creio que de estréia, dêsse desclassificado que a demonologia de Jean-Paul Sartre canonizou na sua hagiografia demoniaca, chamando-o de *Saint-Genet*.

Repeti, de propósito, o demonologismo de Sartre, pois creio que é nêsse reino luciferiano do gêlo que se coloca a filosofia do Nada, com que Sartre vem envenenando o mundo moderno.

A peça de Genêt chama-se *O Balcão*. É um eufemismo, em todos os sentidos, para representar uma casa de tolerância, em que o autor coloca, de mistura, bispos, guerreiros, magistrados e policiais. Quer, com isso, significar — pois se trata evidentemente de uma peça de tese como as de todo êsse teatro *niilístico* ou *otimístico* — que tódas as instituições sociais foram prostiuídas. Mas, enquanto os teatrólogos comunistas, como Brecht ou o nosso Camargo Guarnieri, o que pretendem é demolir o mundo burguês ou o mundo cristão — que são dois mundos completamente distintos, embora por vêzes confundidos, e não apenas pelos seus adversários... — para sobre suas ruínas erigir um mundo novo, o niilismo de um Genêt apenas destrói.

Digo isso porque, ainda nessa peça, enquanto os bispos, os generais, os magistrados, o chefe de Polícia se distraem no *palco das ilusões*, como a dona do bordel chama a sua casa, lá fora a revolução crepita. É a imagem, ou pretende ser, a imagem do mundo moderno. Como o autor, porém, é um

niilista e não um comunista, os próprios revolucionários acabam também entrando para o palco das ilusões!

Êsse niilismo é que levou um crítico da *Partisan Review* a lançar a teoria do *meio-teatro*, em contraposição à do teatro grego. Todo o teatro moderno seria um teatro metafísico, baseado na famosa teoria de Shakespeare e de Calderón de que “a vida é um sonho”. Ao passo que o teatro grego era baseado na *implacável necessidade* do Destino, contra o qual os homens em vão se jogavam. É o sentido profundo da Tragédia. Em contraposição ao Drama moderno, em que tanto a vida como os homens se dissolviam em *sueños* ou *dreams*.

No caso de Genêt, entretanto, como nos dramaturgos das trevas que representam a fina flor do palco moderno, no mundo livre, o que há não é apenas, como em Shakespeare ou Calderón, a negação *desta vida*, como sendo *tóda a Vida*. Há é a negação da liberdade do próprio Homem. Tanto em no caso dos teatrólogos oficiais do mundo comunista, o que há é a negação da liberdade do próprio Homem. Trato em um caso como no outro, a negação da Arte e da Beleza.

Pois há tanta treva na arte dos lacaios do Estado como na dos servos do Nada.

Transcrito do “Correio da Manhã”,
um artigo de Tristão de Athayde.

Arlano Suassuna: Teatro é Liberdade de Criação

EMPENHO POLÍTICO MATA O TEATRO. — TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO HOSTILIZA AUTOR NORDESTINO. — BRASILEIROS NÃO VALORIZAM O QUE POSSUEM. — NÃO GOSTO DE TEATRO CONTEMPORÂNEO ESTRANGEIRO

PERGUNTA — Há estímulo para o autor no teatro brasileiro moderno?

RESPOSTA — O verdadeiro estímulo para um autor de teatro é a montagem de suas peças. No Brasil, de modo geral, e no Nordeste, em particular, montam-se poucas peças brasileiras. Quanto a mim, sertanejo que sou, habituei-me muito cedo a contar quase que exclusivamente comigo mesmo. É claro que fico mais satisfeito quando a peça é montada, vista e aplaudida pelo maior número possível. Mas o fundamental mesmo é conseguir escrever a peça e dar conhecimento dela à minha mulher, minha família e três ou quatro amigos. Como esse estímulo nunca me faltou, nem nos dias mais obscuros e difíceis, não tenho do que me queixar.

PERGUNTA — O autor deve ter uma posição política definida?

RESPOSTA — Não é só o autor de teatro: Creio que todo mundo tem necessidade interior de se perguntar se Deus existe ou não, de indagar o que pensa do mundo dos outros homens, da organização social e política em que vive ou que deseja. Creio, porém, que a pergunta se destina antes a saber se eu considero legítimo que uma peça de teatro seja expressão das idéias políticas do autor. Creio que sim, e não só quanto às idéias políticas: também quanto às religiosas e filosóficas. Nisso, como no mais, creio que deve ser afirmada, antes de tudo, a liberdade de criação. Se

o autor possui temperamento religioso, filosófico ou político, se suas preocupações dominantes são essas, tem êle o direito de permitir que essas preocupações se reflitam espontaneamente em seu trabalho. Mas se não as tem, deve também ser deixado livre nas suas criações “de vanguarda” ou “formalistas”, sem estar sendo perturbado a cada instante pelas condenações ou gritos dos poderosos. Estou a cavaleiro para dizer isso porque, pessoalmente, sou um escritor comprometido.

PERGUNTA — O que é que acha do chamado teatro político, nos moldes apregoados pelo Teatro de Arena de São Paulo?

RESPOSTA — Morando no Nordeste, não tenho conhecimento pormenorizado de quais sejam êsse moldes. Mas, de modo geral, num esquema rígido e que pode ser aplicado também ao compromisso religioso e filosófico, existem: a) peças “formalistas”, “gratuitas” e “de vanguarda”; b) peças testemunhais; c) peças comprometidas; d) peças alistadas; e) peças dirigidas. Estas últimas são o que existe de pior: peças feitas por um programa que vem para os autores **de fora**; o alistamento é impôsto, alheio à vontade do autor, como aconteceu no tempo de Stalin e Zdanov. Agora vamos dar exemplo das outras quatro: “Salomé”, de Oscar Wilde, seria uma peça formalista na medida em que isso é possível; “Ricardo III”, de Sha-

kespeare, seria uma peça testemunhal, porque é uma peça que apenas te mproblemas políticos implícitos no seu universo moral e humano; “A Mãe Coragem”, de Brecht, é uma peça política, uma peça comprometida; já as peças que a UNE vinha montando não pertencem mais ao campo do teatro: são alistadas, isto é, obras na quais os educadores lançam mão do diálogo, meio teatral, para fazer algo onde a arte não tem mais lugar porque o empenho político é tal que mata o teatro. Do ponto de vista humano pode-se fazer isso, mas, do ponto de vista artístico, não. Enfim, dos cinco tipos que citei, acho que o que é inadmissível é dirigir o teatro, **de fora**; quanto às outras, acho que é um direito escrevê-las, mas não aconselho ninguém a lançar mão dêsse direito, no que concerne às peças que cataloguei no grupo a) e no grupo d): as formalistas, por serem desumanas, as alistadas, por matarem o teatro. Um grau muito intenso do compromisso pode levar o poeta ao desespero. Parece que foi isso o que aconteceu com aquela grande figura de homem e de poeta que foi Maiacovski.

PERGUNTA — Existe um teatro nordestino?

RESPOSTA — Creio que sim. Senão, de onde viria seu interesse em me entrevistar, a mim, autor nordestino? Hermino Borba Filho, Luiz Marinho, Isaac Gondim, José Carlos Cavalcanti Borges,

Osman Luís e Aristóteles Soares são excelentes autores.

PERGUNTA — Se existe, qual a sua temática preferida?

RESPOSTA — Para saber qual é a temática preferida dos escritores do Nordeste, basta passar uma vista pelas peças ou filmes de alguns dos dramaturgos e cineastas mais ilustre do País, principalmente os do Sul. Essa temática nordestina é tão peculiar, que alguns de nós, eu mais do que todos, temos sido acusados de escrever por fórmulas. Qual a fórmula dos outros, não sei. A minha é a seguinte: um ou dois personagens populares tentam levar um bicho para a igreja, o bicho entra ou não entra, chega o Padre, benze ou não benze o bicho, as figuras falam em prosa e em verso, chega o Bispo, há uma promessa, aparecem Jesus, Nossa Senhora, cangaceiros, beatos, romanceiro popular, personagens do Bumba-meu-boi, folclore e música nordestinos. Como se vê, é uma fórmula fácil, grosseira e primitiva. Mas, para honra do teatro brasileiro, devo dizer que não é esta a única que se usa nele atualmente. Existem ainda a “fórmula Brecht” a “fórmula Artur Miller”, a “fórmula Gershwin”, a “fórmula Tennessee Williams”, “et coetera, et coetera”, como dizia Polônio.

PERGUNTA — Os autores do Nordeste são representados com assiduidade nos principais centros nordestinos?

RESPOSTA — Nos principais centros nordestinos não se representa nada com assiduidade; quanto mais os autores nordestinos. Os grupos fundam-se, montam uma peça e morrem, por falta de público e de ajuda oficial. No Recife só existe um grupo que se mantém: o Teatro de Amadores de Pernambuco. Porém, êste é acadêmico burguês, e tem indisfarçável hostilidade ao autor nordestino. Seu diretor, Waldemar de Oliveira, escreveu uma vez: “Essa história de autores nacionais ou autores locais é muito bonita, muito nobre, muito justa. Deve ser um dever consumir seus

produtos, mas, a êsse dever corresponde o direito de escolha, isto é, de seleção. O amor ao cajú não me obriga a chupar cajus ruins, por mais que o seu vendedor os ache doces. Êstes têm o interesse da venda: eu não tenho o da compra”. Agora pergunto: como é que um autor nordestino que tenha um mínimo de dignidade pode oferecer uma peça a um homem dêsses? E o pior é que, depois disso, o diretor do TAP ainda tem a coragem de dizer, de público, que o atual grupo de autores do Nordeste surgiu graças ao movimento iniciado por êle, quando a verdade é que nossas idéias e nossas peças se afirmaram a despeito dêle, em oposição a êle.

PERGUNTA — Que acha da crítica brasileira? Tem alguma mágoa dela?

RESPOSTA — Sou muito sensível à crítica, mas felizmente algumas das maiores alegrias que tenho recebido na minha vida de escritor foram dadas pela crítica brasileira. Assim, de memória, posso citar, como exemplo dessas alegrias, o ensaio com que Enrique Martinez Lopez honrou o “Auto da Compadecida”, o de Sábato Magaldi sobre “A Pena e a Lei”... E quantos mais. Rachel de Queiroz, o grande Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Antônio Houaiss, Carlos Pinto Alves. Seria um nunca acabar. Agora às vezes a crítica é desfavorável, como não podia deixar de ser. Quando montaram no Rio minha peça “O Santo e a Porca”, Gianni Ratto, o cenógrafo, escreveu no programa que nela eu tinha seguido “um processo de Osmosi pelo qual as fontes da invenção teatral se encontram e misturam suas águas para compor o grande rio da temática teatral” etc. No texto, por azar da crítica, nosso excelente Ratto, que é italiano, escreveu “osmose” com “i”, no fim, e com maiúscula no começo. Brício de Abreu foi fazer a crítica da peça e escreveu: “No meu tempo de rapaz “O Santo e a Porca” teria o nome de “peça sertaneja” (sic) — pendendo e muito, para a “chanchada”

nordestina. Hoje é somente “peça” e, ao falar dela, o sr. Ziembinski menciona Lope de Vega, o sr. Gianni Ratto fala em um “processo de Osmosi” e o próprio autor diz que se inspirou em Plauto!” Parece que êle pensou que Osmosi era algum grande autor italiano cujos processos, certamente geniais como os de Goldoni, eu queria imitar, juntamente com os de Lope de Vega e Plauto. Agora pergunto: pode-se guardar mágoa de uma coisa dessas?

PERGUNTA — Qual a causa de seu retraimento após o sucesso enorme do “Auto da Compadecida” e de “O Santo e a Porca”?

RESPOSTA — O sucesso não foi tão enorme quanto sua generosidade vê. Quando eu apareci pelo Sul com o “Auto da Compadecida” e me atrevi a continuar com “O Santo e a Porca” e “O Casamento Suspeitoso” fiquei perturbado não com as críticas desfavoráveis, mas com verdadeiros insultos pessoais que começaram a me dirigir. É muito difícil um autor nôvo como eu era então, não ficar traumatizado, vendo, diariamente, pessoas que nem me conheciam pessoalmente e que afirmavam que o que eu tinha mesmo era sêde de escândalo; que eu era coisa pior do que um comerciante de teatro; que era um pretencioso que afirmava ter escrito uma peça em onze dias; e assim por diante. Confesso que houve um momento no qual realmente eu, para manter meu equilíbrio de pessoa humana, resolvi me retirar temporariamente dessa feira de grosseiras, dêsse ninho de cobras. Era o único caminho: se, para montar muitas peças eu tinha de me sujeitar a essas coisas, era melhor voltar à minha obscuridade. E foi o que fiz. Acresce também que não me dei bem com duas experiências que fiz com empresários do Sul. Mas, no Nordeste, tenho continuado a montar peças, com gente minha.

PERGUNTA — Existe um teatro brasileiro antigo? Quais os autores representativos?

RESPOSTA — Os brasileiros têm uma tendência a não valorizar o que possuem. Um filósofo como Mathias Aires, um escultor como o Aleijadinho, um músico como Lobo de Mesquita, se fossem franceses ou austríacos, teriam renome pelo menos igual de Pascal, Rodin ou Haydn. Antônio José Gonçalves Dias e Martins Penna teriam sorte igual. Os nossos intelectuais, ou ignoram nossos autores, ou quando se referem a eles é para falar mal.

PERGUNTA — Espetáculos tipo “Opinião” e “Liberdade, Liberdade” foram sucessos. O que acha desse tipo de espetáculo?

RESPOSTA — Acho que espetáculos de auditório de rádio sempre tiveram, junto ao público burguês, mais sucesso do que o teatro.

PERGUNTA — Cite autores brasileiros e estrangeiros de real valor.

RESPOSTA — Creio que isso é papel da crítica. Não gosto de teatro contemporâneo estrangeiro. No Brasil há bons autores. Gostaria, por exemplo de ver a crítica brasileira estudar melhor a obra de Maria Clara Machado, entre outras. Cito seu caso porque essa grande figura me parece das mais injustiçadas. Falam dela sempre com um ar protetor, porque faz teatro para crianças. Em primeiro lugar, isso não é fácil. Depois, o teatro de Maria Clara Machado tem a grande qualidade de ser “poético”. Isto não só pelas palavras, como acontece na poesia, mas através do “poético teatral” que inclui o poético das palavras e do universo total da peça, com máscaras, roupagens insólitas, música, cânticos, danças, narradores etc. E há os nordestinos já citados.

PERGUNTA — Qual a sua melhor peça?

RESPOSTA — Nem sempre a opinião do autor coincide com a do público ou da crítica. No Sul, a opinião é quase unânime em torno do “Auto da Compadecida”. No Recife, “A Pena e a Lei”

fêz mais sucesso de público e, mesmo entre a crítica há quem a prefira entre todas. Na minha opinião, minha melhor peça é “Farsa da Boa Preguiça”, estreada no Recife em 1962, pelo TPN, o grupo de Hermílio Borba Filho, cuja opinião, aliás, concorda com a minha.

PERGUNTA — Tem alguma nova peça prestes a estrear?

RESPOSTA — No Nordeste não. No Sul, parece que encontrei um grupo que tem certa identidade de pensamento e rumo comigo: o grupo liderado por Antunes Filho, Armando Bogus e Maria Bonomi está interessado em montar a referida “Farsa da Boa Preguiça”.

PERGUNTA — O que você aconselharia a um autor novo?

RESPOSTA — Nada. Se ele for ruim, não tem conselho que dê jeito. Se for bom, não precisa de conselho de ninguém, e muito menos meu.

Junho-Dezembro de 1966

Jaqueline Laurence

Que nós desculpem os leitores mas neste número começaremos o tradicional **Movimento Teatral** dos nossos **CADERNOS** com as notícias referentes a **O TABLADO** e particularmente ao espetáculo estreiado no dia 20 de julho dêste ano com que o grupo comemorou os seus 15 anos de existência.

Como já noticiamos anteriormente, o espetáculo é consituído de duas peças, **PIQUENIQUE NO FRONT** de Arrabal e **AS INTERFERÊNCIAS** de Maria Clara Machado, sendo apresentado às segundas-feiras somente, já que vários atôres que dêle participam, antigos integrantes de **O TABLADO**, são hoje conhecidos profissionais e estão atuando em peças atualmente em cartaz nos palcos cariocas. Aliás, as obrigações profissionais de alguns dêsses atôres deram lugar a uma experiência interessante pois houve nas duas peças, em várias segundas-feiras, trocas de papéis entre os atôres, assim como substituições que vieram dinamizar o espetáculo. Êste recebeu rasgados elogios da crítica e atraiu durante várias semanas um grande público, em que se podia notar a presença de muitos estudantes.

Ficha técnica: **PIQUENIQUE NO FRONT**, de Arrabal, tradução de Jacqueline Laurence, direção de Ivan de Albuquerque, cenário de Anna Letycia, figurinos de Kalma Murinho. No elenco, Roberto de Cleto, Helio Ary, Carmen Sylvia Murgel, Flávio de São Thiago, Pedro Proença e Hugo Sandes. Em **AS INTERFERÊNCIAS**, que recebeu direção da autora e conta com cenário de Anna Letycia e figurinos de Olney Barrocas, o elenco compreende Paulo Padilha, Carmen Sylvia Murgel, Anna Maria Chiarelli, Germano Filho, Lupe Gigliotti, Maria Lupicinia, Martha Rosman, Fernando José, Olga Danitch, Ivan Sêta, Rubens Correia, Ivan de Albuquerque, Hélio Ary e Jacqueline Laurence (pos-

teriormente substituídas por Paulo Nolasco e Anna Maria Magnus). Música eletrônica de Reginaldo Carvalho.

No dia da estréia, depois do espetáculo, O TABLADO ofereceu aos seus convidados, constituídos de ex-integrantes do grupo, jornalistas e outros amigos, uma ceia no ar livre, no pátio do Patronato Operário da Gávea.

—::—

Em outubro, O TABLADO estreou em temporada normal ANDROCLES E O LEÃO, de Bernard Shaw, em tradução de Roberto de Cleto e direção do mesmo. No numeroso e simpático elenco, salientavam-se as participações de Martha Rosman, Fernando José, Sergio Maron (engraçadíssimo no papel do Leão), José Steimberg (estreando muito bem no papel de Andrócles), Leila Renato, Pedro Proença, Geyr Macedo Soares, Ivan Setta, Jean Marc, Tony Ferreira Pinto e muitos outros. Estréia no espetáculo o nôvo cenógrafo Carlos Vergara de maneira bastante feliz, assim como a figurinista Tereza Simões Corrêa. Música de Reginaldo Carvalho. Máscaras de Marie-Louise e Dirceu Nery.

—::—

Em setembro, houve várias estréias interessantes no teatro carioca, sendo que uma das mais importantes foi sem dúvida O SENHOR PUNTILA (E SEU CRIADO MATTI) de Bertolt Brecht, em tradução de Millor Fernandes, ou seja a segunda produção da recém-formada **Companhia Carioca de Comédia**. Dirigido por Flavio Rangel, com cenários de Marcos Flaksman e figurinos de Napoleão Moniz Freire, o espetáculo teve ótima acolhida por parte da crítica e vem atraindo grande público ao Teatro Ginástico, apresentando Italo Rossi e Jardel Filho nos papéis-títulos. O numeroso elenco ainda com as presenças de Napoleão Moniz Freire, Rosita Tomás Lopes, Itala Nandi, Isabel Ribeiro, Thelma Reston, Liana Duval, Vera Gertel, Joana Fomm, Esther Mellinger, Jorge

Chaia, Modesto de Souza, Cecil Thiré, Hélio Ark, Paulo César Pereio, Emmanuel Cavalcanti e Angelo Antonio, além de numerosa figuração.

O elogiadíssimo Grupo OFICINA de São Paulo voltou ao Rio de Janeiro para uma temporada de oito meses no Teatro Maison de France, tendo estreiado nos últimos dias de setembro com ANDORRA, de Max Frisch.

Mais uma vez, a crítica carioca não regateou elogios ao trabalho homogêneo do grupo e em particular à direção de José Celso Martinez Correia. Cenário e figurinos de Flávio Império, de excepcional qualidade.

Por ocasião da estréia de ANDORRA, a direção da AIR FRANCE realizou a festa de entrega dos Prêmios MOLIÈRE de 1965, assim atribuídos: Melhor diretor: José Celso Martinez Correia (Os Pequenos Burgueses); Melhor ator: Eugenio Kusnet (idem); Melhor atriz: Cleyde Yáconis (Tôda Nudez Será Castigada); Melhor autor: Nelson Rodrigues (idem); Melhor cenógrafo: Marcos Flaksman (Mortos sem Sepultura e a Vida Impressa em Dólar); Melhor figurinista: Anísio Medeiros (Os Pequenos Burgueses).

Também desde os últimos dias de setembro, Dias Gomes apresenta sua peça O SANTO INQUÉRITO, no Teatro Jovem, com direção de Ziminski, cenário e figurinos de Gianni Ratto. Os protagonistas da peça, que despertou bastante interesse, são Eva Wilma e Rubens Correia, ambos com bons desempenhos, assim como Paudo Gracindo. Completam o elenco Jaime Barcelos, Vinicius Salvatore, Isaac Bardavid e Ginaldo de Souza.

A peça escolhida por Maria Fernanda para o fim do ano no Teatro da Praça/Glaucio Gill foi a adaptação de Jean-Paul Sartre de AS TROIANAS, de Eurípides. Para dirigir essa produção, Maria Fernanda chamou o jovem P. A. Grisoli e outro jovem, Hélio Eichbauer, recém-tornado da Checoslováquia onde fez um curso de cenografia, para realizar o cenário e os figurinos.

Além de Maria Fernanda, que desem-

penha o papel de Hécuba, estão no elenco: Alzira Cunha, Diana Morel, Isolda Cresta, Margot Baird, Carmen Sylvia Murgel, Oscar Felipe e Germano Filho.

No Teatro do Rio, Maurice Vaneau apresenta novamente ao público carioca QUEM TEM MÊDO DE VIRGINIA WOLFF, de Edwar Albee, numa produção que tem agora Wanda Lacerda e Paulo Fadhila nos papéis anteriormente desempenhados por Cacilda Becker e Walmor Chagas, além de Claudia Martins e Souza Lima. A nova produção obteve excelentes críticas em que foram salientados os trabalhos de W e PP.

A CRIAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO ARY TOLEDO é o cartaz atual do Teatro Santa Rosa onde um numeroso público aflui para rir e aplaudir o excelente show de Ary Toledo.

Mais uma vez esteve no Rio o TUCA com seu extraordinário MORTE E VIDA SEVERINA de João Cabral de Melo Neto e mais uma vez o grupo, que, tão magnificamente representou o Brasil no Festival de Nancy e no Teatro das Nações em Paris, mereceu atenção entusiasmada do público carioca, tendo este lotado inteiramente o Teatro Municipal nas seis sessões dadas pelo TUCA nos primeiros dias de novembro. Parabéns ao TUCA.

JORGE ANDRADE tirou o primeiro prêmio no concurso promovido pelo Serviço Nacional do Teatro com sua peça RASTO ATRÁS. A peça está sendo ensaiada pelo Teatro Nacional de Comédia sob a direção de Gianni Ratto e deverá estreiar em janeiro próximo.

No teatro Carioca estréia a peça de Genet "AS CRIADAS" com direção de Martim Gonçalves, com Erico de Freitas, Labanca e Carlos Vereza; produção longamente esperada pelo arrojo de Martim Gonçalves em seguir a exigência de Genet que pede que os papéis, todos femininos da peça, sejam representados por homens. O espetáculo foi completado com "A FILOSOFIA DA LIBERTINAGEM" do Marquês de Sade. Adaptação de Aldomar Conrado. Direção de H. Haddad.

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

Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO:

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

S Ô B R E F A N T O C H E S

Acham-se publicados os seguintes artigos nos Cadernos de Teatro, à venda na secretaria do TABLADO:
N.º 14 — O Palco — A História — Temas simples para serem improvisados

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

N.º 22 — Fantoche de Vareta

da Editôra AGIR:

Cr\$

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

da Editôra LETRAS E ARTES:

A Megera Domada, de Shakespeare	2.500
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins	1.500
Teatro, de Stark Young	2.500
Método ou Loucura, de Robert Lewis	2.500
Alto Tor, de Maxwell Anderson	2.000
Anjo de Pedra, de Tennessee Williams	2.500
Como fazer Teatro, de Henning Nelms	4.500
Acha-se à venda na secretaria do O TABLADO:	
Pinto-calçudo descobre o Brasil, de Virginia Valli ..	3.000
O Disco de Cavalinho Azul, Música de Reginaldo de Carvalho	2.000
CADERNOS DE TEATRO, número avulso	800
Assinatura (4 números)	3.200

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

ONDE ENCONTRAR OS CADERNOS DE TEATRO:

RIO DE JANEIRO:

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795
LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B
LIVRARIA LER — Rua México, 31-A
LIVRARIA S. JOSÉ — Rua S. José, 38
LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE — Av. Copacabana, 291-D

SÃO PAULO:

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