

116

cadernos de teatro

O TEATRO DE PINA BAUSCH — R. Hoghe

STREHLER ENTREVISTA STREHLER

LIÇÃO DE ETIQUETA — Groucho Marx

A ODISSÉIA — Homero

OS ATORES SÃO GENTE

Ian Salnsbury

Os atores são gente. Tenho que começar por fazer esta afirmação, pois parece haver pessoas que não acreditam nisso.

Em março do ano passado, o *Observer* fez um artigo com ilustrações, mostrando as delícias dos bastidores da Comédie Française. Intitulado "O paraíso do ator na comédie", o artigo mostrava os membros da companhia sentados em um *foyer des artistes* que mais parecia o recanto de alguma casa majestosa com tapetes espessos no chão e Renoirs nas paredes, e descrevia também os camarins que tinham "as dimensões e o conforto de um apartamento pequeno".

Pensei no último camarim que tive. O chão era nu. Eu o dividia com outro ator. Havia três cadeiras de madeira e uma estava com a perna quebrada. Havia na parede dois pedaços de espelho sem moldura e duas lâmpadas de baixa voltagem penduradas entre nossas caras e o espelho, sendo a sua luz a pior possível para nos maquiarmos. Nos lavávamos com água fria em uma pia de pedra. Não havia ventilação, apenas um banheiro nos bastidores. Será que era uma escola técnica ou um dormitório para estudantes no interior da Escócia? Não. Tratava-se de um teatro em uma, então, próspera cidade industrial localizada a nordeste com uma população de 75 mil habitantes. Representar era um excelente negócio; pelo menos excelente o bastante para que a sua administração pudesse financiar amplas reformas na estrutura do teatro de modo a ter espaço para um bar. Os atores não conseguiam nem mesmo uma xícara de chá.

Cinco anos antes, eu havia trabalhado em outro teatro a 100 km de distância, onde os camarins, apesar de muito melhores, circundavam os dois lados do teatro, formando uma espécie de varanda fechada. Descobri que quando o teatro havia sido construído, um observador mais atento comentou que, embora houvesse um espaçoso *foyer* e vários bares, não havia nenhum camarim: foi, então, construído um anexo para alojar os atores.

Achei que isto era significativo. As condições físicas nas quais os atores têm que trabalhar são por si próprias condenáveis, mas são apenas um sintoma de algo muito mais condenável: a indiferença e o desprezo demonstrado pelas pessoas em geral e o que é pior, por aqueles que deles se beneficiam diretamente — os empresários. — O arquiteto que desenhou o teatro sem camarins pode simplesmente ser um débil mental de nascença; entretanto, é mais provável que ele tenha sido contagiado pela crença tão comum naquela época quanto agora, de que os atores não são importantes para ninguém além de si próprios.

Vejamos um passado um pouco mais remoto. Um de meus primeiros contratos foi com o antigo Ulster Group Theatre — em Belfast. Quase todos os membros da companhia tinham outros empregos durante o dia: eles precisavam ter. Havia um salário padrão de cinco libras por semana: mas dois ou três membros do grupo exerciam a profissão em tempo integral. Nos meus contatos sociais com os cidadãos de rosto acinzentado de Belfast, descobri que este conceito não era nem aceito, nem compreendido.

— Você está no grupo, não está? O que é que você faz?

— Bem, eu sou ator.

— Isto eu sei, mas o que você faz além disso? Qual é o seu trabalho?

Encontrei-me com um ex-colega de faculdade que disse: — Ouvi falar que você está fazendo um pouco de teatro. Fazia um pouco de teatro tal como as esposas ociosas de homens ricos fazem um pouco de pintura de aquarela ou participam do comitê de uma organização beneficente. De qualquer modo, representar não era o tipo de atividade que as pessoas esperavam que um homem fizesse com entusiasmo, a menos que fosse um homossexual — uma heresia fomentada pelos próprios atores e sua mania de saber de tudo sobre

a vida das pessoas famosas. Eu era um cavalheiro, não um ator. De que adiantava explicar que eu não era um embromador enchendo o tempo até que pudesse encontrar um emprego de verdade, que ser ator era importante, emocionante e penoso, que tinha aspirações sérias e mesmo que nunca as realizasse, eu acreditava que tentar desenvolver a imaginação das pessoas através do teatro era no exato senso da palavra, respeitável?

Alguns dias após o artigo do *Observer*, a Câmara dos Lordes julgou o relatório do Conselho de Artes relativo a 1961-1962, e um nobre lorde viu-se obrigado a convencer seus pares de que os atores não eram *beatniks* cabeludos. Talvez seja injusto fazer troça dele: talvez ele estivesse procurando desesperadamente um argumento para extorquir um pouco mais do que a irrisória cota do Tesouro. Mas, ao utilizar este argumento com objetivo tão negativo, comprometeu-se com os seus corolários: se eles fossem *beatniks* cabeludos, não deveriam receber nenhum dinheiro.

O principal ponto da minha queixa é o seguinte: há uma crença muito difundida entre os empresários do mundo das artes de que os artistas, em geral, e os atores, em particular, estão de certo modo sob *sursis*. Espera-se que algum dia se tornem cidadãos responsáveis, mas têm um crime a expiar e não são merecedores de subsídios governamentais a um pagamento e condições decentes ou de um lugar de respeito dentro da comunidade, até que tenham mostrado que não são alcoólatras, pervertidos ou financiados pelos russos, e que, na verdade, o que gostam mesmo é de saracotear por aí com os rostos pintados, fingindo serem outras pessoas, mas estão firmes no propósito de obter as mínimas recompensas provenientes da prudência e passividade — uma casa própria e um carro. Mas até mesmo o ator espetacularmente bem sucedido, frequentemente fica bêbado, divorcia-se, ou fala para algum jornal dominical interessado em mexericos que a sua vida particular faz parte da sua privacidade, ouve uma frase penetrante, interrogando indignadamente: "Quem ele pensa que é?", de pessoas que chegaram a lutar na sarjeta por pontas de cigarro.

Os atores geralmente são defendidos com a alegação de que o seu trabalho é importante para a comunidade. Eu não faço tal alegação, pois não os estou defendendo. Estou montando um ataque — contra a

sociedade pela sua atitude perante os atores, e também contra os atores por aceitarem tão passivamente este tipo de situação. Seria bem verdade atribuir a sina dos atores à época do mercantilismo filisteu dos ingleses com a sua crença que qualquer pessoa que não se estabelecesse em um emprego enfadonho e desonesto estava pagando os seus pecados. Mas a sina dos atores não pode apenas ser atribuída a isto, pois muitos atores concordam e apoiam tal conceito. Os atores acham que o seu contrato para com a sociedade é o de apenas participar do elenco, que seria presunção da sua parte pedir para ver o *script* e nem pensariam em tomar parte na redação da peça.

Fidalguia, termo que durante muito tempo sufocou o drama inglês e sugou a vida do ator britânico. Ele deixou-se surrar até ficar de joelhos, ignorando as armas que estavam ao seu alcance. A sua arma mais importante é o sindicato. *Equity*, mas o ator o deixa cair em desuso, e pelo simples motivo, perfeitamente compreensível, de não querer alienar-se da administração para a qual esta constantemente trabalhando, e também por achar que não deve pertencer ao sindicato: que os sindicatos são para os operários braçais do teatro.

Menciono a seguir uma breve antologia das opiniões dos atores a respeito do *Equity*: "Não pode haver um sindicato no ramo teatral...": "O sindicato é administrado por comunistas...": "Se vocês fazem o seu trabalho direito e não causam encrencas, não vão precisar de um sindicato...": "Representar é mais importante do que qualquer discussão sobre dinheiro": "É uma boa idéia, mas que nunca irá funcionar... (E por que não haveria?)...": "No final, não se chega a lugar algum." Em mais de dez anos de teatro, eu tenho ouvido todos estes comentários sendo feitos por pessoas que estão desfrutando de melhores condições, asseguradas pelo *Equity* e por outros atores que puseram em risco os seus empregos para continuarem a luta. Quando muito, deram metade do seu apoio à luta por melhores condições de trabalho e pagamento, mas estavam apáticos com relação às propostas de mudança radical na estrutura teatral vigente relativa à posse e administração. Claro que os atores não são animais políticos e nem deveriam ser. Entretanto, o ator não é apolítico por possuir o anarquismo inato do artista e desconfiar da abstração e organização: mas

é apolítico porque nasceu com a mente de um escravo. Se você conseguir um ator que assuma totalmente este ponto de vista, ele estará incrivelmente confessando que não sabe nada de política, mas que é um conservador. Isto não significa que ele tenha examinado as ideologias políticas de outros partidos, consideradas incompletas: mas que na sua mente ele vê Noel Coward escoltando a duquesa de Kent: quer dizer que ele acredita que o talento possa automaticamente arranjar uma oportunidade para ser exercitado: ou que seja como for, o ator não tem direito de expressar a sua opinião sobre a maneira como a sociedade é organizada ou o teatro é dirigido e como ele deveria ser grato àqueles que realmente o dirigem, por permitir que ele trabalhe lá. Significa que agora ele está oferecendo o traseiro para ser chutado pelos agentes, gerentes e produtores na esperança de um dia ser tão requisitado a ponto deles beijarem o seu traseiro ao invés de chutá-lo. Quer dizer que ele irá aceitar a hospitalidade do patrocínio de algum insuportável empresário provinciano, que quebra o seu armário de copos de coquetel, sem querer, deixando-o em estilhaços.

Quer dizer que ele se deixará ser utilizado como mão-de-obra eventual sem a chance de possuir uma renda regular ou um trabalho estável que sirva de ferramenta para desenvolver o seu talento. Quer dizer, então, que ele é valioso.

De certo modo, é difícil censurá-lo. Talvez ele possa ter uma remota lembrança guardada no inconsciente da época em que era considerado pertencente à classe dos párias da sociedade e a sua vida era tão dura e instável, que desejava desesperadamente apaziguar o poder, apoiando-o, para assim identificar-se com tudo que parecesse ser seguro e convencional. Daí, a afetação fora-de-moda, a referência a pessoas famosas pelo seu primeiro nome, a (frequentemente desajeitada) ostentação. Quanto mais um ator é marginalizado, mais ele assume esta marginalização.

Desde *Look Back in Anger*, esse quadro tem sofrido muitas alterações, pelo menos, em alguns aspectos. Os atores descobriram um timbre de voz alto, quando não sempre claro, o qual estamos satisfeitos em considerar como sendo o nosso movimento satírico — e isto é caracteristicamente, antiquado em qualquer parte do mundo, exceto neste país. Houve a greve do *Equity*, o que foi um descanso para nós. Talvez ainda possamos

ver os atores em greve por alguma outra reivindicação sem ser referente a dinheiro e condições de trabalho.

Mas, isto é uma revolução ou apenas uma reação? Será que está surgindo uma nova instituição teatral com *sweaters* em vez de *smokings*? Caso seja obrigatório o protesto, retornaremos à ortodoxia. Dame Sybil Thorndike reclamou que há alguns anos atrás a profissão era por demais irritantemente respeitável. O perigo sempre está presente.

Os atores são gente. Não têm nenhuma dívida maior para com a sociedade do que o restante das pessoas, e Deus sabe quanto os nossos débitos são pequenos. Atualmente, alguns desses atores estão deixando claro que eles não estão aqui para serem considerados cidadãos pertencentes a segunda classe social ou uma atração turística original. Tem que haver algo mais. A noção de que a sociedade existe para servir aos indivíduos que nela vivem e não ao contrário, tem que ser aprendida.

(Extraído de *Encore*, jan.-fev., vol. 12, nº 2, 1965. Traduzido por Veronica Moura. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ.)

Raimund Hoghe²

Se bem que bailarina por formação, Pina Bausch quase eliminou totalmente dos últimos espetáculos de seu "Ballet" da Ópera de Wuppertal, Alemanha, o que se convencionou chamar de dança. Ou mais exatamente, ela chegou a uma espécie de estaca zero da dança — ao nível da realidade cotidiana. "Um convite, escreveu Raimund Hoghe,¹ um doce movimento de cabeça, um olhar, um andar em direção ao outro e um contrato: movimentos cotidianos ou já uma dança? É este o ponto de partida de 'Kontakhof', que Pina Bausch encenou em Avignon de 15 a 19 de julho de 1981, antes de ali apresentar '1980' de 22 a 26 de julho do mesmo ano."

Duas brincadeiras; um sonho. "Um homem encontrou o diretor de um circo e perguntou se ele precisava de um imitador de passarinhos, não, respondeu o diretor do circo. Então o homem voou pela janela." Esta história é contada duas vezes no começo e no fim de *Arien*. E também uma outra. "Berlim. Um homem pergunta a um chofer de táxi: Pode me dizer como chegar à Filarmônica?" O chofer responde: "Claro,

¹ Pina BAUSCH, nascida em 1940 perto de Colônia, fez estudos de dança clássica e moderna. Tornou-se primeira bailarina nos Estados Unidos, depois na Alemanha e em 1973 passou à direção de uma companhia em Wuppertal onde realiza com Rolf Borzik espetáculos onde se misturam dança, vídeo, slides, canto, música...

² Raimund HOGHE vive em Dusseldorf, na Alemanha Ocidental. Ele escreve sobre teatro, arte, temas sociais no "Theater Heute", Die Zeit e para várias estações de rádio.

meu velho, é muito fácil: praticando, praticando, praticando." "Eles praticaram e puderam voar durante duas horas", constatou alguém depois de uma representação de *Arien*. Há o mesmo sonho na adaptação que Pina Bausch fez de *Macbeth*. "Como tu viverás", pergunta Lady Macduff a seu filho. "Como os pássaros." Isso é repetido duas vezes.

Durante os ensaios, Pina Bausch observa. Ela não dá explicações aos intérpretes. "Eu não quero tirar as idéias de vocês", diz ela e instiga cada um a imaginar por si mesmo, a ser principalmente eles próprios, a ousar pensar fora dos caminhos costumeiros. "Ousem pensar em todas as direções. Façam aquilo que pensarem", "experimentem até o fim". A continuidade do ensaio é raramente interrompida. Pina Bausch aproxima-se de diferentes pessoas e põe-se a falar com elas. Faz isso muito docemente. Suas propostas, pouco numerosas, raramente chegam aos ouvidos de quem não está diretamente ligado. Elas dizem respeito àqueles a quem ela fala e a sua situação em particular. Não se trata de propostas ou teorias gerais. A uma pergunta de um bailarino se uma cena é concebida com o texto ou só com o "clima", ela responde: "É preciso estar sempre experimentando. Assim, abstratamente, eu não sei."

Nos seus últimos espetáculos do Teatro-Ballet de Wuppertal, o que se convencionou chamar de dança está quase completamente ausente. Ninguém na companhia é contra a dança. "Mas o que encontro aí de bonito e de importante, não quero falar agora — justamente porque penso que é muito importante. É preciso primeiro aprender alguma coisa de diferente, diz Pina Bausch, aí então talvez poderemos voltar a dançar." Muito prudentemente, ela reaprende a dançar, procura fórmulas, definições novas, as desenvolve, deruba as rígidas barreiras e avança em direção a regiões onde a dança começa. Um convite, um leve movimento de cabeça, um olhar, uma caminhada em direção ao outro, e um contato — movimentos cotidianos ou já a dança? "Um afago pode também parecer com uma dança. A dança: talvez uma chave para a ternura e uma tentativa de chegar mais próximo de si mesmo e dos outros.

Os espetáculos de Pina Bausch levam à realidade cotidiana; eles a refletem. "Mas comparado à realidade, tudo isso não é nada", observa. "Dizem muito

que as pessoas jamais se comportam como nas minhas peças. Mas observem as pessoas que atravessam a rua — se as fizermos desfilar em cena, simplesmente — o público jamais acreditará nelas, a tal ponto isso é inacreditável. Comparado a isto, o que fazemos é o mínimo." Seus "mínimos" pedacinhos de realidade despertam a inteligência, a sensibilidade, o olhar para esta realidade que se percebe com freqüência, mas apenas confusamente, esta vida apagada.

As pessoas atravessam a cena como numa rua. Encontramos constantemente esses movimentos em diagonal nos espetáculos de Pina Bausch. É o comportamento humano — incertezas, complexos, ritos — que desfila. Esses homens e essas mulheres que andam uns atrás dos outros estão cansados e agressivos, irritados e arrogantes, tensos e amigáveis, cortezes e na defensiva, amedrontados e à espreita: reações visíveis em situações invisíveis.

Os movimentos aparentemente individuais ou coletivos não são entremeados numa história (teatro). Eles constituem por si mesmos a história, refletem vestígios de vidas vividas e não vividas. "De qualquer modo somos muito transparentes se olharmos uns para os outros dessa maneira. O andar ou a postura de cabeça contam-nos algo sobre como as pessoas vivem o que lhes acontece. De qualquer maneira tudo se vê — mesmo quando nos apegamos a certezas. É realmente possível ver onde há rejeição. Há nas pessoas zonas que elas se esquecem de fiscalizar. Pina Bausch e sua companhia as expõem sem rancor denunciador, sem dedo ameaçador. Com muita inteligência e (auto) ironia, eles se olham de frente. Interrogar-se, experimentar, procurar em si mesmo talvez a descoberta de alguma coisa. Pina Bausch propõe temas e perguntas. Casais enamorados atravessam a rua e se tocam — como fazem eles? Ou então: a primavera — que tipo de pensamentos e sentimentos isto desperta em vocês? Ou ainda designamos zonas vulneráveis no corpo do parceiro e mostramos porque elas o são. A autora-coreógrafa-diretora dá tempo a esses vinte e um bailarinos para este (auto) questionamento do qual ela tomou a iniciativa, tempo para procurar respostas possíveis. Muito concentrada, ela segue tranqüilamente a pesquisa de grupo, as associações de idéias: as propostas, as histórias de cada um. "Eis o que faço — olhar. Talvez seja isso. Observar as pessoas, é a única coisa

que sempre fiz. Não tenho feito outra coisa a não ser olhar as relações entre as pessoas, ou melhor, tenho tentado olhá-las e falar sobre elas. É o que interessa. Não conheço nada que seja mais importante." "Eu queria isso assim", diz Pina Bausch no início de uma cena e ela se corrige rápido: "Querer quer dizer, chegar de uma maneira ou de outra." Ela não concebe esses espetáculos de forma teórica. "Para o último, havia em algum lugar uma idéia inicial, mas o conjunto era muito móvel, isto é, foi construído nos ensaios. Não está previsto de início, acontece simplesmente através de todos nós. A composição do grupo é decisiva para muitas das nossas experiências, decisiva para o que um indivíduo do grupo tem a fazer." Durante o trabalho, a idéia inicial muda constantemente. Ela se amplia, aumenta, torna-se discutível. Como a idéia de início de *Kontakhof*. "A ternura. O que é isso? Como se faz? Até onde ela vai? Quando não existe mais? Ou isso é ainda a ternura?"

Kontakhof é um exercício sobre a ternura, uma experiência sobre a ternura, uma pesquisa sobre a ternura. "Abrace-me forte, queremos dançar o Tango" diz um velho disco. Casais sorridentes estão frente a frente e se tocam. Um homem segura a mão de uma mulher e dobra seus dedos para trás. Uma mulher aproxima-se de um homem e lhe morde a orelha. Uma outra pega seu par pelo braço, fecha os olhos, o arrasta pelos cabelos, tirando-o da cadeira e a seguir, braços prá cima e prá baixo, deixam a cena (...)

Às vezes algo como a ternura só parece possível à distância. Uma das cenas mais carinhosas de *Kontakhof* mostra uma casal separado por uma grande distância. Um homem e uma mulher estão sentados nas duas extremidades de uma imensa sala vazia, simples cadeiras de madeira constituem todo o cenário. Eles sorriem timidamente ao parceiro distante, tiram timidamente a roupa. Olham-se timidamente. Tiram a roupa lentamente e oferecem partes de sua nudez. Ficam muito próximos um do outro através do espaço protetor; a distância real permanece a mesma.

Encontramos em outro momento uma situação parecida, com uma aproximação muito menos cautelosa. Homens e mulheres encontram-se de novo face a face. Desta vez em grupo, numa situação que lembra uma aula de dança. Os homens atravessam a grande sala de "Kontakhof" com suas cadeiras. Ruidosamente e com

gestos imperiosos, eles se aproximam das mulheres que esperam encostadas à parede. Eles reduzem a distância que os separa. Esticam as mãos impacientemente às mulheres que tentam em vão evitá-los. Mas eles não conseguem pegar nas mulheres que se retraem a seus contatos possessivos.

Uma mulher cai não chão de maneira melodramática. Anteriormente ela disse: "Finjo querer ser só, na realidade quero que alguém apareça. (...) *Kontakhof*, um espetáculo onde Pina Bausch retoma mais uma vez um dos temas principais de sua obra: "O desejo de ser amado, tudo o que fazemos para agradar a alguém."

Nos espetáculos de Pina Bausch, trata-se de pesquisar a ternura, a intimidade, a dificuldade e a certeza de conseguir uma verdadeira intimidade em pouco tempo. Em "*Kontakhof*" os homens e mulheres voltam-se para a busca febril de um parceiro, aproximam-se de alguém, só com os braços abertos e como que petrificados cedem ao abraço do estranho, formam pares e se separam logo depois, à procura do par seguinte. Como se na realidade eles não pudessem, depois de tudo, suportar o sonho da intimidade, como se estivessem amedrontados pelos grandes sentimentos, pelas grandes histórias, as que são irresistíveis e inacreditáveis.

Nos espetáculos de Pina Bausch pode-se ver o esforço incessante para vencer a insignificância das palavras, das imagens, das situações, das experiências — esforço de salvação em meio a uma realidade que na maioria das vezes nos escapa. As personagens, por meios ditos "objetivos", tentam conquistar um pouco de segurança num ambiente hostil.

Em "*Kostakhof*", por exemplo, os móveis são gravados e cuidadosamente anotados num livro: a distância entre os casais é medida. E fazem-se muitas fotos, como em muitos dos espetáculos de Pina Bausch. Mulheres em simples vestidos pretos e homens corretamente vestidos posam para o fotógrafo, corrigem suas atitudes, ajustam a máquina e "crac", mudam de par, recomeçam a cerimônia familiar, se recolocam na antiga posição.

O bailarino Jan Minarik interpreta algo parecido numa cena de "*Kontakhof*". Ele vai, com gravador e microfone, aos homens e às mulheres diante do público, grava seus monólogos e diálogos, seus amores e

suas vidas banais — histórias que continuam mesmo muito tempo depois do fim da gravação. Pina Bausch: "A gente poderia encenar uma peça como *Kostakhof* todas as noites."

Para ela, o teatro "tem muito a ver com o que fazem as crianças. O que nós fazemos algumas vezes não podemos na verdade fazer, a menos que sejamos crianças: patinhar na água, se sujar, se pintar, brincar. Penso que pode fazer isso, ainda que uma vez, mesmo sendo adulto, é ótimo." Rol Borzik cria os espaços desses divertimentos adultos. São grandes espaços vazios que não parecem impostos ou ligados aos atores mas ao contrário, elaborados com eles e sua história. Nunca dizemos: "Agora aqui está o cenário e dentro dele faremos a peça. Ele só se elabora de acordo com o trabalho real. Penso que isso é que é bonito: coisas verdadeiras em cena, terra, folhas, água."

Para *Arien*, Borzik abriu a cena da ópera com cortina de ferro e inundou-a de água à altura do tornozelo. Uma vez mais, ele realizou um "contra espaço" oposto à cena, um espaço real, vivo. Um espaço no qual se quer e se pode verdadeiramente abandonar-se sem medo de se molhar.

Palavram que impedem que se perca, fórmulas às quais nos apegamos, bóias de salvação às quais se opõe a obra de Pina Bausch. No limite entre a peça e o ballet, o teatro falado e o musical, esta obra se recusa a fornecer textos que se possa ler mais tarde. Nesses espetáculos, as palavras são sutis, fragmentárias e confusas. Raramente elas servem para comunicar ou para se compreender. Só excepcionalmente chegam a outros seres humanos.

"Meu repouso foi-se, meu coração está pesado; não o reencontrarei nunca mais." Uma jovem (Anne Martin) sentada na água perto do proscênio, recita um trecho do papel de Marguerite do "*Fausto*" de Goethe. Ela é tão difícil de se compreender quanto o casal que começa a ler de maneira cômica um livro sobre a vida amorosa dos insetos. Sem que se saiba porque e de uma maneira especulativa, essas palavras cessam como muitas outras coisas nesse teatro de fragmentos, de pedaços.

Em *Arien* reaparecem fotografias — imagens de substituição que não substituem uma vida não vivida.

Logo no início, um casal engraçado pede para tirar uma foto: tenso, ele pede para ficar numa pose

natural. Seu pedido é satisfeito. Jan Minarik os fotografa prestes a saltar. Depois ele corre em cena com o tripé e a máquina (...) Ele aponta a objetiva para os solitários, para os casais, para os grupos, enfim, para ele mesmo. Fotografa com um disparador automático. Junta-se aos grupos que lhes são desconhecidos (e continuam a sê-lo), dispara a máquina e obtém uma imagem de grupo "verdadeira" — prova de qualquer coisa que não existe.

Uma fila de cadeiras é instalada perto do pros-cênio. As mulheres, rostos fatigados e graves, aproximam-se. A tristeza de algumas é tal que elas parecem andar para um calvário, sem dúvida, o delas. Pouco a pouco, elas vão se sentando. Cedem seus lugares aos homens. Ao som da "Pequena música da noite" de Mozart, elas são substituídas pelos homens. Elas usam velhas roupas, mantos bem coloridos, vestidos de jovens cor pastel. Seus rostos estão pintados com cores vivas (...) Para muitos, esta maquilagem e essas roupas fazem claramente alusão à condição das mulheres, prisioneiras de certos estereótipos conforme o imaginário masculino dominante, desprovidas de suas identidades pelos homens, de modo que no final elas nada mais são que objetos embrulhados para presente. A idéia inicial, lembra Pina Bausch, era completamente diferente: "Estava ligada em certo sentido com a presença de todas as moças infelizes à nossa volta. Decidimos pintá-las pensando que talvez a pintura as ajudaria a tornar-se felizes."

Uma das histórias (de amor) "impossíveis" contadas em *Arien* passa-se entre uma mulher (Josephine Ann Endicott) e um hipopótamo (um homem tímido de roupas cinzas, Hans Dieter Kuebel). Que um monstro seja humano, e que a relação de um homem e de uma mulher seja às vezes tão impossível quanto a de um ser humano e de um hipopótamo, pode-se ver isso em *Arien* e em outros espetáculos de Pina Bausch (...) O impossível nada mais é que uma possibilidade entre outras, uma possibilidade que subsiste mesmo se tentamos combatê-la.

Seus espetáculos não escondem as dificuldades de uma união sempre excessivamente procurada. Eles mostram casais que se atrem e se rejeitam, que se unem e não se entendem (...)

Homens e mulheres formam dois grupos face a face e gritam para dizer como mexer a cabeça, ombros e pernas. Suas vozes tornam-se cada vez mais agressivas,

a ponto das palavras chegarem do outro lado como chicotadas. Mesmo quando Pina Bausch mostra continuamente essas "situações conflitantes" — onde os sexos se enfrentam como adversários num campo de batalha, ferem e são feridos — ela se recusa a julgar esses combates e a condená-los. "Depois eu reparo que de uma maneira ou de outra sou sempre uma espécie de advogado de defesa". Fico sempre na posição de advogado (...) Sou um advogado quando tento compreender como acontece, afinal de as pessoas se conduzirem de determinada maneira."

Pina Bausch e seu teatro se apegam a dúvidas e a incertezas, nos cantos e nos ângulos onde se pode cair, abrindo feridas: "Eu não estou nunca realizada, por exemplo, em nome de uma *mensagem* qualquer. Não o poderia." Suas peças fazem perguntas. As respostas ficam em aberto. Respondê-las "seria presunçoso. (...) Observo a mim mesmo. Estou tão perdida como os outros."

Sua obra é muito mais aberta do que alguns a interpretam. "Nunca pensei: ela é assim." Ela foge às interpretações dogmáticas. "Com freqüência pensei em alguma coisa completamente diferente, não só isso, veja você." Ela não quer ser muito clara (...) Se por exemplo as mulheres nos seus espetáculos são muitas vezes tratadas como bonecas, isso pode, seguindo ela, ser interpretado de várias maneiras (...) "Você pode vê-lo de um modo ou de outro. Depende só da maneira como você olha (...) Você pode sempre ver de uma outra forma."

Poder olhar de uma outra maneira, é uma possibilidade que seus espetáculos oferecem muito claramente — principalmente pelo procedimento freqüentemente utilizado por ela, que consiste em repetir ações únicas. Em *Kontakhof*, por exemplo, uma cena é interpretada uma vez com roupas claras outra com roupas escuras. Ou então pode-se reencontrar as mesmas imagens, mas em constelações diferentes. Ações realizadas pelos homens, são reproduzidas de uma outra forma pelas mulheres. Assim a cena de *Kontakhof* onde uma mulher é jogada no chão pelos homens lembra uma cena de *Barba Azul* onde um homem é cercado de mulheres reunidas em volta dele, que o tocam, o abafam de carícias e o abandonam tão completamente inanimado que a mulher que representa a ternura não o pode alcançar.

O teatro de Pina Bausch permite experimentar muitas maneiras de ver, de aprender uma maneira subjetiva de observar os seres humanos, as relações, as situações e pode-se verificar que existem numerosas maneiras de se olhar para si mesmo e para os outros. (...) Se tentamos falar a Pina Bausch do caráter "diferente" de seu teatro, ela responde: "Isso tem certamente relação comigo, com o fato de que sou mulher. Mas afinal, não posso julgá-lo e não tenho como fazê-lo." Uma análise teórica de uma estética feminina não a interessa. E ela tem dificuldades com o discurso feminista. Ela confessa: "Quanto ao feminismo, talvez porque seja uma palavra que se tornou tão em moda, *fico na minha*. Talvez também porque muitas vezes levam para um lado cômico que eu realmente não gosto. Às vezes também isso soa como "uns contra os outros", em vez de juntos." "O ser humano é o modelo", diz Pina Bausch quando perguntamos a ela sobre seus modelos. Ela diz isso com convicção, sem ênfase, sem gestos demonstrativos, sem grandes explicações, com a mesma simplicidade que caracteriza seus espetáculos, uma simplicidade que não tem nada de simplificação. Pina Bausch observa as pessoas em sua diversidade e sua inconstância, com ou sem máscara. Em *Arien*, por exemplo, Jan Minarik tira a maquiagem dos personagens no fim do espetáculo. Enquanto os homens e as mulheres do elenco caminham ao longo do palco e acariciam os ombros de seus parceiros, brincam com suas mãos, ele retira as tintas coloridas, as máscaras pintadas. Ao mesmo tempo que se pode ver suas faces, o encontro com e entre seres humanos torna-se possível.

(Trad. da Revista "Théâtre Public", Gennevillier, (40-41: 45-9), jul./ago., 1981, por Carminha Lyra.)

JOSEPH SWOBODA: TÉCNICO E ARTISTA

Denis Bablet

A excelência da cenografia tcheca é hoje internacionalmente reconhecida. Na Bienal de São Paulo de 1961, os tchecos conquistaram todas as medalhas e o prêmio de melhor cenógrafo estrangeiro foi conferido a Joseph Swoboda.

A obra de Swoboda é controversa — pode-se discordar de alguns dos trezentos espetáculos por ele montados — mas ele é, sem sombra de dúvida, um dos grandes cenógrafos de hoje; um homem em constante experimentação, um explorador insaciável, um inventor à procura da renovação contínua. Nascido em 1920, Swoboda pertence à geração dos “quarentões” que reúne alguns dos melhores diretores tchecos, como Krejca, Radok e Pleskot. Seu trabalho para os pequenos teatros em Praga começou cedo. Em 1948, idealizou o seu primeiro *décor* para o Teatro Nacional, do qual tornou-se diretor de produção dois anos mais tarde. Foi o criador da Lanterna Mágica, da *Bolyscreen*, e continuou a encenar novas produções, trabalhando na Polônia, Itália, Alemanha e Holanda, bem como em sua própria terra. Quando o conheci em Praga, Swoboda preparava-se para partir para Cuba onde iria trabalhar na produção de Krejca de *Romeu e Julieta*.

Swoboda não é o tipo de cenógrafo que se satisfaz em ilustrar uma dramatização de modo mais ou menos acurado, através de esquetes a serem adaptados por

especialistas às condições técnicas e espaciais do palco. Swoboda encara o trabalho teatral como coletivo. “A cenografia é um dos instrumentos da grande orquestra formada pelos vários meios de expressão teatral. Mas é um instrumento de primeira importância. A produção e a cenografia entremesclam-se a tal ponto que a cenografia pode ser considerada uma *mise-en-scène* visual e plástica”.

Muitos artistas do meio teatral desconfiaram das técnicas modernas e recusaram-se a utilizá-las sob o pretexto de quererem manter a “pureza” das origens do teatro. A posição de Swoboda é clara: as técnicas modernas alteraram profundamente a sensibilidade do espectador. Sobre isso, escreveu: “O modo como vemos uma paisagem hoje difere daquela de um pintor do século XIX: não a observamos parte por parte, com pausas para reflexão, mas em sua torrente de imagens, como se fosse um filme”. Atualmente existe uma visível lacuna entre o teatro e as técnicas modernas, mas “o teatro merece novas técnicas assim como as habitações modernas merecem elevadores e lavanderias automáticas”.

Assim sendo, o papel de mágico deve ser rejeitado e o sentimento das técnicas, assimilado. “A história da arte nos ensina que o bom artista é um profundo conhecedor do material com o qual trabalha; o escultor deve ter uma “queda” por pedras, o arquiteto, por madeira e concreto, e assim por diante... Isso ainda torna-se mais importante para um artista cênico, que trabalha com uma grande variedade de materiais. Ele deve aprender suas propriedades e exigências. E não é apenas uma questão de madeira, ferro, etc. ... mas de luz, ótica, física, química... Ele deve conhecer pelo menos seus princípios fundamentais. Deve estudar os diferentes ramos técnicos, e estar apto a dialogar com os especialistas dessas disciplinas, para que possa colaborar com eles”.

Swoboda tem grande respeito pela equipe técnica do Teatro Nacional: “Eu reuní novos colaboradores que não mais tratam o cenógrafo como a um louco. O teatro é um organismo tal qual o organismo humano; modifica-se e adapta-se a novas condições e possibilidades. Os homens podem mudar o organismo do teatro. Eu acredito que o sucesso maior virá quando o meu

sonho for alcançado: atrair especialistas da mais alta qualificação técnica para cada uma das subáreas do teatro”.

“A minha atual equipe consiste em três arquitetos, que fazem todos os desenhos, nos mínimos detalhes; um engenheiro mecânico, que busca a melhor e mais barata solução técnica para um problema, e um especialista em acústica e eletrônica, que é um homem vital, já que a televisão torna-se cada vez mais importante no teatro. Em *Romeu e Julieta* os elementos do cenário tiveram que ser deslocados no ritmo e sem prejudicar os atores. Utilizamos circuitos fechados de televisão e intercomunicação transistorizada. Alguém tem que ser capaz de orquestrar tudo isso”.

Poderíamos presumir que o desejo de Swoboda é um palco altamente mecanizado. Muito pelo contrário: “Eu acho que não preciso de nada fora do comum. Ao montar um espetáculo, costumo pensar em termos de dois problemas técnicos — espaço e luz. O equipamento tradicional não constitui nenhum obstáculo para mim, mesmo que eu o considere insuficiente ou que tenha que transformá-lo. Tudo o que eu preciso é um grande espaço ao redor da área de encenação que torne móvel o espaço cênico. Portanto, mecanizamos o palco somente até um certo ponto — elevadores hidráulicos e maquinaria comum. Quero um palco cinético, onde o movimento seja uma lei; quero um palco que possa mudar de formato e estrutura durante a apresentação, de acordo com as necessidades, ritmo e conteúdo da peça. Um equipamento gigantesco de palco não poderia fazê-lo: é muito pesado e complicado. Acaba sendo útil apenas para as mudanças de cena. Esse tipo de equipamento não permite a utilização da cinética como elemento de expressão.

“Gostaria de ter um palco cinco vezes maior do que a área de encenação. Aí sim o espaço cênico seria um tipo de oficina onde eu pudesse colocar qualquer dispositivo mecânico, qualquer tipo de iluminação”.

Como seria o teatro de seus sonhos?

“Um grande espaço totalmente livre e variável, o que possibilitaria ao diretor decidir-se sobre a estrutura do palco, o número de espectadores e a posição destes, renovada a cada espetáculo. Tanto Shakespeare quanto Chekhov e Ionesco poderiam lá ser encenados, com suas diferentes abordagens e posições espe-

ciais do público em relação ao palco. Mas tudo deve ser previamente estudado e planejado. A impressão do espectador ao entrar no teatro deve ser favorecida por algo completamente lógico.

“Quero que a técnica seja totalmente invisível, silenciosa. Mas existem problemas básicos os quais ainda não resolvemos. Como construir um tablado que não ranja? Ou um pano de boca que absorva a luz? Os espectadores nos balcões nobres vêm grandes borrões de luz por todo o assoalho do palco. O ator fica bem iluminado, mas o tablado fica ainda mais. Nas pinturas renascentistas a relação luminosa do personagem com o fundo é a mesma com o solo. No teatro, o solo é mais fortemente iluminado do que o fundo do palco. Um problema de segunda ordem, talvez, mas que me causa muitos transtornos. O solo é uma fonte de luz parasita, pois aumenta a sua difusão. Eu já encontrei uma saída, mas é muito dispendiosa. Assim, diminuí a reflexão em 40 por cento utilizando tecidos absorventes”.

O senhor disse que a técnica deve ser invisível?

“Exatamente. Não quero que a costura de minha roupa apareça. Mas isso não constitui uma regra; se a intenção for de que as pessoas vejam o equipamento, então que o seja. Eu amo o teatro e adoro ser um mero espectador. Adoro a harmonia de um bom espetáculo, mas antipatizo com a pesquisa intelectual sobre o palco, e não gosto de diretores e cenógrafos me mostrando o quanto são talentosos. Devemos apenas descobrir, a cada peça, um melhor meio de comunicação com o espectador, contato sem o qual o teatro não existe. Somente então poderemos competir com os filmes e a TV”.

Algumas pessoas acham que ao ocultar o aparato técnico o senhor causa o ilusionismo.

“Eu não penso assim. Em *Romeu e Julieta*, onde a maquinaria é ocultada, poderia ter sido acusado de ilusionismo se tivesse tentado reconstruir a arquitetura veronesa do Renascimento. Contudo, recusei qualquer procedimento ilusionista (bem como perspectiva e tudo mais). Abandonei a linguagem renascentista, preservando somente aquelas características do Renascimento que adaptavam-se à peça de Shakespeare: a dimensão

do homem no espaço cênico, o sentimento de proporção, a ausência de monumentalismos exagerados, a impressão de uma arquitetura criada pelos verdadeiros humanistas, pessoas que centralizam o homem no palco. Não há nada de ilusionista em minha montagem.

“A literatura dramática é por demais variada para ser incluída em um sistema cujo objetivo é revelar os intestinos do teatro. Pertencço a um teatro com um horizonte bem amplo. Alguns diretores escolhem obras que correspondem a uma única fórmula cênica. Eu não”.

De todos os cenógrafos modernos, Swoboda é aquele que mais se aprofunda na procura por uma expressão dramática através do movimento do *décor*. Tal procura é uma extensão das tentativas de Gordon Craig, no início do século, de “fazer com que o volume do palco fosse infinitamente transformável” e de obter “uma flutuação musical do *décor*”. O que mostra que Stanislavski sabia do que falava quando, em 1909, escreveu: “Craig está meio século à frente de nós.”

O trabalho de Swoboda mostra inúmeros exemplos desta procura. “No teatro antigo”, escreve, “os equipamentos eram arrumados e permaneciam imutáveis até o fim da cena. Mas o quê pode ser tão estável na história de uma vida cujas imagens desdobram-se sobre o palco? É concebível declararmos o nosso amor na mesma sala onde amaldiçoamos alguém?”.

A contagem de Swoboda em 1963 para a produção do Teatro Nacional de Praga de *Romeu e Julieta* deu vida a seus princípios. A principal característica da montagem era uma enorme estrutura em três dimensões com painéis que podiam oscilar em direção ao público. Na boca de cena desta estrutura havia um palco frontal com um tablado móvel (fonte, cama, tumba) à direita e, à esquerda, uma escadaria direcionada para baixo do palco, ladeada por uma parede e paralela à estrutura. Esta parede podia subir, descer e até desaparecer por completo, se necessário. Por trás da estrutura havia painéis montados sobre troles e, movendo-se paralelamente a ela, um imenso tablado hidráulico com o famoso balcão, que permanecia no palco do princípio ao fim do espetáculo, mas que avançava ou recuava em relação ao público de acordo com sua importância. Havia uma extraordinária mobilidade destes elementos, a qual casava-se perfeitamente à ação.

Sem dúvida deve-se resistir às tentações de tamanhos recursos mecânicos. Também não há dúvidas de que poderíamos aderir à incontestável beleza plástica dos movimentos equilibrados nestes elementos cênicos. O formalismo é o risco: o próprio movimento como um fim, sem a função dramática. Contudo, as peças dirigidas por Krejca e Swoboda revelam as surpreendentes possibilidades de um palco cinético quando seu poder expressivo é utilizado habilmente.

Também vale a pena mencionar as experiências de Swoboda no campo da iluminação, mas qualquer tipo de descrição aqui ficaria muito aquém da realidade. Talvez sua experiência mais audaciosa tenha sido o uso de projeções fixas e animadas combinadas à representação dos atores. Assim como a *polyscreen* (projeção simultânea em diversas telas dispersas pelo espaço), Swoboda inventou a Lanterna Mágica, uma forma de armação que relacionava a projeção de filmes (três projetores de 35mm, telas múltiplas e móveis), o som estereofônico (quatro faixas), a projeção de *slides*, a representação, a dança e assim por diante. A combinação ator e projeções múltiplas permite que o espaço seja dilacerado e que o palco se transforme em uma área multifacetada onde o ator confronte a si mesmo e ao mundo dos objetos de maneira completamente inovadora.

Swoboda deixa-nos um exemplo final da nova fórmula de expressão que está idealizando: “Pensamos em mostrar um velho bêbado andando por uma rua. Nas telas são projetadas diferentes tomadas da rua — marcos de quilometragem, rápidas vistas aéreas e retro-perspectivas de árvores. Todas essas cenas formam *stills*. De repente, ao longe, ouve-se o som de um caminhão aproximando-se rapidamente. Inicia-se o movimento das imagens. E acelera. Ouvimos a arrancada repentina do caminhão: o velho cai sobre o palco ao congelar a imagem. Em seguida, o som de uma voz, a porta do caminhão batendo, o caminhão partindo vagarosamente enquanto as imagens, pouco a pouco, recomeçam a mover-se. Em momento algum chegamos a ver o caminhão”.

(Extraído de *Encore*, jul./ago., 1964, vol. 11. Traduzido por Maria Lúcia Mayrink. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ.)

STREHLER ENTREVISTA STREHLER

(1ª Parte)

Cumprindo-se os 40 anos do Piccolo Teatro, Strehler decidiu fazer a si mesmo uma entrevista abordando muitos dos grandes temas de meio século de história, de criação teatral, de esperança política, de amargura e de coragem. Este texto figurou parcialmente em italiano no programa de A Grande Magia do Piccolo e integralmente, em francês, na revista Theatre en Europe.

HISTÓRIA DE UMA BELÍSSIMA AVENTURA

— O “Piccolo” celebra seus quarenta anos de atividade. A data coincide com os teus quarenta e cinco anos de teatro. Que significação concreta tem para você este fato?

— É muito simples: minha vida teatral coincide plenamente com a do “Piccolo”. Tudo que fiz fora do “Piccolo” — uma vasta atividade no campo da lírica — foi um prelúdio a meu trabalho neste teatro, uma experiência complementar. É um longo trabalho de teatro, um longo itinerário no mundo das sombras, do imaginário, da ficção que recria a realidade. Ao mesmo tempo tentei de todo jeito viver a verdadeira vida — a qual nunca reconheci — e meu compromisso político.

— Está claro, estes são os fatos.

— São os fatos, mas nada está sempre claro, ao menos para mim. Qual é o significado, a utilidade, a lição destes fatos? Que exemplo podem dar? Deveria poder refletir sobre esta aventura, vista na sua globalidade.

— Você pode fazê-lo agora.

— Mas deveria escrever mais de um livro sobre o tema.

— Tente falar a primeira palavra que te ocorra.

— Aturdimento, estupor... Me parece impossível ter conseguido ao longo destes anos, em condições difíceis, dar vida a cerca de duzentos espetáculos, dramáticos e musicais, a duzentos autores que têm sido a palavra do meu trabalho, que têm determinado a orientação das minhas opiniões críticas. Não consigo ainda acreditar que, num momento determinado, num determinado país, se tenha conseguido criar — numa situação absurda, nada favorável para a criação — um teatro de arte público e fazê-lo progredir durante quatro decênios. Mesmo hoje, vivendo na época das comunicações de massas, da confusão cada vez mais angustiante da linguagem, da indiferença, do extravio, da horrível neurose de consumo e do terror consciente ou inconsciente da ameaça nuclear, os espetáculos são uma coisa muito frágil. É tão fácil, portanto, deixar-se levar ou empenhar-se excessivamente, forjar-se ilusões ou perdê-las, fazer muito ou muito pouco teatro. Amiúde me pergunto como é possível que alguns destes mestres tenham conseguido, e consigam ainda, contar-nos tantas histórias escritas pelos outros. Como têm conseguido fazer vibrar, talvez no coração dos homens palavras estupendas que iluminam e ajudam a viver? Posso eu falar de uma ilusão a qual não consigo renunciar? A ilusão da triunfal necessidade do “Piccolo Teatro”, que é em grande parte também a minha — teria podido, sem essa ilusão, fazer o que venho fazendo? Não sei.

SOBRE O TEATRO RESPONSÁVEL

— Quer dizer que você vê o teatro como uma instituição moral, um acontecimento histórico, algo que possa mudar o mundo. Não te parecem conceitos velhos, ultrapassados? Você não acha que esses conceitos populistas já passaram de moda? Que tudo isso tem um inconfundível sabor de cultura de esquerda?

— Não, não consigo pensar de outro modo no teatro, apesar de todas as atualizações e revisões do vocabulário. Quantas vezes eu tive que falar, explicar que Brecht queria dizer que o teatro é responsável, que

seu campo de ação é o homem, e que, partindo daí, é possível mudar o mundo? Por que agora não será possível fazê-lo a partir do teatro? Para mim é uma realidade irrefutável.

— Você o repete continuamente. Eu pergunto simplesmente se essas convicções podem servir ainda para algo?

— Com humildade, mas com convicção, eu, "homem de dúvidas", não tenho a menor dúvida sobre este problema. Não são idéias superadas. Ao contrário, acho que são contemporâneas, que ocupam um lugar dentro da grande complexidade do presente e do futuro.

— Você acredita que a aventura do "Piccolo Teatro" expressa este modo de ver, de considerar a história e a arte com algo coerente, exemplar, único?

— Unicamente para mim. Não para os demais. Cada um deve fazer o que pode e sabe: a única coisa da qual estou certo é que o teatro é comunicação. Não posso acreditar num teatro de incomunicabilidade. É por isso que acredito que a história do "Piccolo Teatro" é coerente e, nos seus limites, exemplar.

— Em suma, e pela parte que te toca, acredita que o manifesto que escreveu com Paolo Grassi, no início do "Piccolo", ainda é válido? Os seus princípios têm sido sempre aplicados?

— Expressa, mais ou menos, o que nós pensávamos e o que temos querido fazer. Mas muitas idéias têm ficado apenas no plano dos projetos.

— Por quê?

— Por erro, incapacidade ou insuficiência dos que têm construído este teatro; portanto em grande parte por minha culpa. Mas, sobretudo, a causa está em condições objetivas, históricas, políticas e estruturais nas quais temos trabalhado e seguimos trabalhando. A responsabilidade dos poderes públicos (o "Piccolo", de fato, nasceu como *teatro público de arte*, palavra que assusta a muitos) é enorme. Pensando bem, nossa vida tem sido uma luta contínua contra estes poderes, sem a possibilidade de nos apoiarmos em uma política cultural nacional e sentindo o peso de uma pobreza na qual muitos não acreditavam. O contexto do nosso país é confuso, com poderes e contra poderes evidentes

e ocultos, quase sempre em oposição ao que fazemos. Uma coisa, em todo caso, é certa: temos feito infinitamente menos do que — numa situação nacional mais favorável ou mais sã — teríamos tido ou podido fazer.

AS RAZÕES DE UM REPERTÓRIO

— Qual é a crítica que mais te preocupa e quais são as perguntas que te sugere a história do "Piccolo"?

— Será necessário que eu escreva um livro para fazer o balanço, outro para a autocrítica, outro sobre as questões que me coloca o "Piccolo", e outro sobre o tema contemporâneo, e ainda outro sobre a sociedade, sobre o devir do mundo, sobre o homem. É um pouco demais, eu sei: mas não se pode falar do teatro sem falar do mundo. Quando volto a pensar no teatro que tenho feito, nos textos que tenho encenado — no "Piccolo" e fora — nos autores que tenho analisado e amado — porque, para mim, dirigir significa, sobretudo, amar e compreender — me deparo com vazios incríveis que nunca chegarei a preencher, que não consigo explicar, que não me deixam em paz. Sinto a mesma vertigem que quando entro em uma biblioteca e, consciente da minha ignorância e dos meus limites, olho com angústia as estantes repletas de livros. Li mil livros e nem sequer tenho a segurança — em relação a toda a sabedoria e a poesia humanas — de ter lido bem. Com o teatro acontece o mesmo. Tomemos Molière: eu só encenei *O Misanthropo* e, me parece que faz um século, e Molière é, com Shakespeare, o autor que mais amo. Nunca tinha me aproximado de Racine e somente agora me envolvi com Corneille. Nunca encenei Keist, nem Goethe, nem Schiller, nem Ruzanté e nem mesmo um texto de Marivaux... Nunca. Há nuncas em demasia na minha vida teatral... E se penso em Shakespeare constato com dor que nunca encenei *Hamlet*, nem *Romeu e Julieta*, nem *Otelo*. Embora tenha feito *Macbeth*, *Julio Cesar*, *A Megera Domada*, *Enrique IV*, *Ricardo II*, *Enrique III*, *O Rei Lear* e *A Tempestade*. A resposta a todos os vazios é, ao mesmo tempo, simples e angustiada: não se pode montar tudo. É necessário ter a humildade de se aceitar os próprios limites, as próprias desilusões, as próprias carências, as próprias traições, as próprias omissões. Além disso, todos os artistas, inclusive os mais empreendedores, são culpados de grandes traições e esqueci-

mentos. Mesmo que eu sempre me reprove o fato de não ter escolhido mais e melhor, creio que as minhas opções têm tido coragem e têm sido o mais exaustivas possível. Paradoxalmente, tem sido essa mesma busca a que me impede de ampliar meu horizonte. O "Piccolo" tem se interessado por numerosos autores, mas sempre dentro de uma ótica de fundamental homogeneidade e curiosidade. Algumas das minhas escolhas respondem a uma necessidade dialética, preferindo aprofundar em uma obra antes de se aproximar de certos autores como Shakespeare, Goldoni, Brecht, Pirandello e Chekov que são os pilares do repertório do "Piccolo". O "Piccolo" goza a fama de teatro brechtiano, de teatro que não teria encenado senão Brecht. Também passa por um teatro goldoniano que não teria encenado senão a Goldoni. Não se fala nunca de Shakespeare: por quê? E, no entanto, Shakespeare é o autor que mais temos representado. Com Shakespeare, entre outros, se colocou o problema fundamental da tradução, e, como com nenhum outro autor, nos tem parecido o aforismo "traduzir é traír" tão verdadeiro. Outros têm sido representados com menor profundidade, apesar de termos trabalhado de maneira parecida com Checov, Bertolazzi ou o teatro dialetal milanês, a constante goldoniana é uma constante do coração, sobretudo para a Itália. Com Visconti e o velho Simoni, mais crítico do que diretor, construímos um patrimônio nacional que fizemos conhecido na Itália e em uma parte do mundo. Goldoni era um autor que estava para ser descoberto, misteriosamente velado pela ignorância da tradição e pelo desprezo total do público. Muitos acreditam que montar *Arlequim, servidor de dois amos* foi uma coisa fácil, integrada na tradição do ator italiano, *expert*, por natureza, na comédia italiana. Pelo contrário, esse espetáculo foi uma espécie de loucura, uma aventura desesperada. Naquela época, como continua acontecendo ainda hoje, não existia uma tradição interpretativa da *comedia del arte*. O ator italiano não sabia, e continua sem saber, quase nada sobre a *comedia del arte*, do uso das máscaras, da improvisação. *Arlequim, servidor de dois amos* não tinha sido representada nos palcos italianos, há pelo menos cinquenta anos. Partimos, pois, quase do zero, com Marcello Moretti, para nos aproximarmos do personagem com o qual o ator terminou em completa relação. Já escrevi sobre o chamado mimetismo com a máscara de Amleto Sartori, que nessa ocasião reinventou a construção das

máscaras, partindo de uma técnica dos mestres do século XVI, XVII e XVIII que se tinha perdido no tempo. Depois Moretti transmitiu seu ofício a Ferruccio, que continua hoje interpretando o personagem. *Arlequim, servidor de dois amos* é, sem dúvida, o espetáculo mais representado do "Piccolo". É o responsável pelo enorme sucesso do "Piccolo" no mundo inteiro, mas também, de certa paralisação de nossas investigações sobre a *comedia del arte*, por mais que em cada nova montagem mudem os atores, o cenário, incluindo a direção, e a pesquisa em verdade continua...

— E Brecht?

— Com Brecht surgem os mesmos problemas, a mesma autocrítica, as mesmas perguntas. Certamente, para o "Piccolo", minha relação pessoal e afetiva com Brecht, meu trabalho com suas obras, constituem um dos componentes fundamentais desta história. Mas para um teatro e um diretor considerados brechtianos, não são muitos os Brecht que temos encenado. Começamos em 1955 com *A ópera dos três vinténs*: um acontecimento extraordinário no contexto cultural italiano da época, porque, naqueles anos, a obra de Brecht era totalmente desconhecida na Itália, porque nós tínhamos às nossas costas a obscura história do fascismo feita de intolerância, de miséria intelectual e, sobretudo de ignorância. Foi naquele momento que as relações entre Brecht e o "Piccolo" se reforçaram. Além disso, já há alguns anos, eu empregava nos meus espetáculos o modo de trabalhar do Berliner Ensemble e de Brecht no Berlim Este, e tinha com ele encontros fecundos e comovedores, durante os quais tinha a impressão de descobrir outro modo de olhar o mundo. O sucesso de *A ópera dos três vinténs* na Itália, apesar da sua carga violenta e revolucionária, foi enorme. Da minha parte, eu não tinha colocado em cena um espetáculo prazeroso ou "culinário" — para usar a terminologia de Brecht —, como se faz amiúde, senão um espetáculo desmistificador, cru e corrosivo. A sociedade bem pensante se sentiu incomodada e naturalmente se rebelou com insultos, críticas e duvidosas polêmicas. Mas o setor aberto e curioso do público se colocou ao nosso lado, Brecht, já doente, esteve presente nos últimos ensaios e na estréia, e desde então, a lembrança daqueles dias vem marcando a minha vida. São minhas as recordações de respeitosa amizade, de

fadiga, de discursos: Brecht fazia as sugestões com uma espécie de indolência que rompia os clichês políticos e culturais da época, impregnados de dogmatismo e intolerância. Brecht subvertia a ortodoxia dos intelectuais da esquerda. Eu via como se desesperavam. Chegavam disfarçados de intelectuais comprometidos, com gorros à moda russa, barbichas à Lenin ou à Trotski, para ter que escutar que as coisas não eram tão simples quanto pensavam, que o teatro épico já estava superado, que um teatro revolucionário deveria ser belo, que era necessário levar em conta as lições de Chaplin, que Beckett era um grandioso autor e poeta, e mais coisas como estas. Tinham que escutar, sobretudo, que a realidade era um grande processo dialético, que o pequeno livro de Mao, *Sobre a contradição* (que ainda não estava de moda), era uma contribuição importante para a compreensão do marxismo, e que se tinha de duvidar de tudo, em especial de certas idéias bem arraigadas. O "velho mestre", que não era em absoluto velho, e que vestia um gorro de operário, não para parecer um proletário, mas por costume, se foi. Alguns meses depois recebi a notícia brutal da sua morte. Compreendemos de imediato a perda de acabava de sofrer o teatro mundial, ainda sem medir a imensa solidão em que nos deixava. Somente pouco a pouco, trabalhando sobre os seus ensinamentos, nos demos conta verdadeiramente de sua herança fundamental à dramaturgia contemporânea. Da minha parte, penso que Brecht foi um dos maiores mestres da teatralidade, mais ainda que autor, por sua vez, incontestável. Seguimos o trabalho sobre Brecht com *A boa alma de Setsuan*, em 1957; depois, com *O bravo soldado Schweik*, na segunda guerra mundial — e um Brecht supostamente menor, mas não para nós em todo caso —, com *A exceção e a regra* e, finalmente com *A vida de Galileu*. Com este texto nossa indagação brechtiana encontrou um ponto de partida e um ponto de chegada. Tínhamos conquistado uma certa técnica: tínhamos pago nosso tributo da experiência e nos encontrávamos frente ao imenso campo de investigação que o teatro dialético oferecia. O espetáculo foi considerado na Itália uma provocação, a causa da posição antigalileiana da Igreja e o "Piccolo" correu o risco de ser completamente silenciado.

Esta reação diante de *A vida de Galileu*, em 1962-63, é típica da intolerância do poder em seu

confronto com certas obras e uma expressão de dependência a que se submete, em determinado contexto político nacional e internacional, o trabalho cultural.

O que aconteceu naquela época deve fazer refletir a todos os que polemizam — nas democracias liberais — sobre a liberdade da cultura. Na realidade foi graças aos valores "coletivos", graças à nossa democracia conquistada pela Resistência frente à barbárie, que *Galileu* continuou, apesar de tudo, sua vida e foi representado inclusive nas temporadas seguintes até que finalmente deixou de parecer um escândalo para se converter em uma conquista cultural da coletividade. Nessa onda montamos também os saraus de poesia e de canções brechtianas "inventando" essa extraordinária cantora que é Milva. Mais tarde foi a vez de *Santa Joana dos matadouros*, das suas novas edições de *A ópera dos três vinténs* e *A boa alma de Setsuan*.

Apesar de tudo, tanto o "Piccolo" quanto eu, temos desenvolvido pouco o nosso trabalho sobre Brecht, mesmo tendo continuado em outros espetáculos, aplicando-o como método crítico, como investigação sobre o teatro dialético.

— *Apesar do seu entusiasmo, quando fala de Brecht, quando lembra aqueles anos, sinto em você certa amargura. Você acredita, quem sabe, que não foi compreendido na Itália pelos intelectuais de esquerda e de direita?*

— Acredito, sim. Porque o comportamento da "inteligentzia" e da crítica a respeito de Brecht e de meu trabalho sobre ele tem tido muitos pontos de má fé. Os grandes mestres e os grandes revolucionários são sempre a pedra de toque para avaliar esse fascismo sutil e perverso, que vai mal além dos limites históricos, porque se insinua, se insere no coração de nossa sociedade, de modo bem mais profundo do que parece. O trabalho sobre Brecht tem sido sempre detido pela direita, que denunciava nosso teatro por considerar que assim traíamos as regras da objetividade que correspondem a um teatro público, caindo numa linha perversamente marxista e comunista, enquanto que a esquerda — coisa que na minha opinião ainda é mais grave — condenava um teatro no qual a verdadeira lição revolucionária, adoçada num produto de consumo, se convertia em uma moda. São muitos os que, da esquerda, têm criticado e criticam ainda nossos espe-

táculos brechtianos, considerando-os produtos burgueses que desnaturalizam a mensagem de Brecht. E, no entanto, todos os que Brecht pode ver lhe pareceram exemplares: aí estão suas cartas e seus testemunhos... A má fé da "inteligentzia" de esquerda alcançou seu paroxismo em 1968, deesncadeando-se contra a "miséria" intelectual de Brecht, contra o "Piccolo" e contra mim. Foi naqueles anos que nasceu *Santa Joana dos matadouros*. E o espetáculo suscitou críticas cheias de ódio, inclusive obscenas.

A representação da obra de Brecht, se não foi interrompida, também não foi estimulada, e sim contestada um pouco por todo mundo. Apesar disso, o "Piccolo" continua sua vida, aceitando, dentro de certos limites o jogo, e está disposto a retomar com maior vigor que nunca um discurso em parte interrompido. No que me toca, tenho a intenção no futuro de trabalhar sobre Brecht; penso que é justo e útil. Não importa que certas ocasiões se tenham perdido e, sobre este ponto, me faço uma severa autocrítica.

— O que tem feito o "Piccolo" pelos autores contemporâneos e pela dramaturgia atual?

— Um teatro que não fale dos problemas contemporâneos aos contemporâneos pode muito rapidamente cair no esteticismo e no formalismo. É possível falar de nosso presente com os textos de ontem: a poesia e a verdade não têm época. Mas é evidente que um teatro não pode inscrever-se verdadeiramente na problemática de seu tempo se não estimula e não adota as obras de seu presente. O teatro crítico e poético que se centra nas obras do passado, próximo ou longínquo, quem sabe, não é ao mesmo tempo uma conquista cultural e um signo de debilidade. Nós vivemos essa perturbadora contradição. Todo o teatro contemporâneo vive esta aridez da produção dramática. Frequentemente venho me perguntando porque toda a teatralidade que temos criado, toda esta investigação sobre o teatro, com o teatro, não tem conseguido gerar um teatro contemporâneo nos autores e nos textos ao mesmo nível que o do passado. Somos obrigado a refletir sobre o fato de que a representação é hoje mais importante do que a escritura, sobre a evidência de que a história do teatro é depois de Checov e Pirandello, basicamente uma história de espetáculos. Será por causa da direção de cena e da busca de uma esté-

tica do espetáculo que o teatro contemporâneo acusa certa esterilidade? Esta pergunta afeta a todos nós: temos sido nós, os diretores, os que não temos sabido contribuir para o nascimento dos autores, ajudando-os e pondo-os a seu serviço? Ou tem sido a literatura dramática a que não tem dado suficientes estímulos? E, no entanto, nós preparamos a cena para receber a chegada dessa nova dramaturgia. É nesse contexto onde se movimenta um trabalho sobre os autores contemporâneos ao "Piccolo". Um texto contemporâneo é, sem dúvida, necessário, mas também o é um teatro nacional. Jovet acreditou encontrar seu Checov em Giraudoux. Mas Copeau, em quem? a grande escola russa, em quem? a grande escola alemã de encenação, em quem?

De 1945 a 1965 montei Salacrou, Neveux, Eliot, Wilder, Savinio, Williams, Giovanetti, Betti, Zardi, Buzzati, Moravia, Giraudoux, Bontempelli, Squarzina, Durrenmatt, Khippart. Outros encenaram no "Piccolo" montaram Adamov, Neruda, Weiss, Wesker, Enzensberger, Dursi, Dorst. Mas nenhum de nós encontrou o seu Checov. Deveríamos escrever as obras? Nunca me senti atraído pela escritura. Me parece diabólica para o intérprete e fatal para o diretor. A escritura precede sempre e nunca segue o intérprete: assim tem sido inclusive para Molière e para Brecht. Com Brecht, mestre do teatro contemporâneo, se renova a tradição do autor-intérprete (1). Estou certo de que Checov tem sido, inconscientemente, o melhor diretor possível de suas obras. Quanto a Pirandello foi, ao final de sua vida, o diretor de si mesmo, com a invenção de um novo tratamento para a encenação. Eduardo de Filippo, outro dos grandes do teatro contemporâneo, reuniu em si mesmo a cisão dramática entre texto e intérprete. É um grave momento para todos nós, diretores e atores, que vivemos em crise bastante angustiante. Mas não me atrevo a esperar que, quando se contemple à distância o teatro de hoje, se aceite que "esta época de direção" tenha sido uma simples exibição de macacos mais ou menos amestrados, ou uma simples volta aos clássicos, nem ao menos cheia de amor, mas que se verá como, partindo de Checov, Ibsen e Strindberg, passando por Pirandello e Brecht, até chegar a Beckett.

1. No original. Mas bem parece que Strehler se refira ao autor-diretor.

interpretou-se o seu tempo o melhor que se podia. É claro que sempre se pode fazer mais. O "Piccolo" e eu — mesmo tendo dado ao teatro contemporâneo e nacional uma contribuição indiscutível — falhamos em muitas ocasiões e estamos cheios de remorsos e lamentações. Tenho confiança em poder dedicar-me mais no futuro a esse problema, muito mais do que fiz no passado, mas não posso prever os resultados.

— *Você está por acaso procurando álibis para justificar o que não saiu bom?*

— Penso que não. Ao contrário, acho que é quase impudico falar da decepcionante realidade social italiana, que contribui da mesma forma que a decepcionante realidade mundial para a infelicidade do homem contemporâneo. O balanço da história do mundo surgido da segunda guerra mundial, próximo do segundo milênio, é, *no momento*, a história de uma série de fracassos, o fracasso do que é justo e humano. É sublinho "no momento" porque a última palavra ainda não foi dita.

— *Mas você não tem estado sempre sozinho como pretendia. Os que te conhecem sabem que não teria podido sobreviver. Quem vem te sustentando?*

— Os únicos que contam no teatro são aqueles que não podem, em determinadas circunstâncias econômicas e históricas, sustentar a si mesmo. Os espectadores, o público, as pessoas. Somente eles têm sido a minha razão para resistir. O "Piccolo" tem podido sempre contar com seu público mais ou menos numeroso. Muito raramente tem sido contestado ou abandonado por esse público. Quase sempre temos feito sucesso.

— *Então, tem estado sempre dentro do sistema e nunca contra ou fora dele?*

— Você não tem a impressão que esta noção de sistemas é fundamentalmente uma justificativa da própria impotência? O importante para nós é ter estado contra os poderes, contra tudo aquilo que é desumano, opressivo e dogmático, e ter sido seguidos nesta resistência. As pessoas nos têm acompanhado sempre quando temos ido mais além da política cotidiana, dos hábitos, da moda, da facilidade. Nossas opções, nossos espetáculos, tudo o que temos feito tem empurrado o

espectador ao máximo de suas possibilidades de compreensão e de amor, sem ultrapassar certos limites. A partir dessa ótica, a história do "Piccolo" e de seus espetáculos não tem sido nunca apenas provocativa, não tem empurrado nunca ao público a rebelião contra o espetáculo, mas o tem obrigado a superar-se, às vezes, a não continuar reconhecendo-se ou a conhecer-se melhor, a mudar, a aceitar a verdade e as mensagens, as perguntas que os desorientavam em seu cotidiano, as que eram compreensíveis na dimensão coletiva do teatro. Os espetáculos do "Piccolo" têm sido sempre pensados para que as pessoas os compreendessem e os amassem. Legíveis a diversos níveis, porém simples, têm resultado amiúde numa elaboração complexa. Têm sido sempre críticos, dialéticos e poéticos, atentos ao homem, sujeitos à sua multiplicidade e às suas contradições. Se as coisas são ditas com sinceridade, clareza e beleza, as pessoas as compreendem sempre.

— *Mas quem forma esse público? Todo mundo sabe que as classes já não existem...*

— Ah é? Já não existem? Ou não será que são menos fáceis de distinguir?

— *É um público de jovens, de burgueses, de pequenos burgueses, de intelectuais, de estudantes?*

— É um público que apenas mudou desde sua criação, ou seja, desde 1947. São os indivíduos que mudaram, os rostos e, em certa medida, as relações internas. É um público de gente que trabalha, as "classes ascendentes" com certo nível de cultura, de humanidade e, sobretudo, de curiosidade. Temos percebido um aumento considerável de espectadores jovens, estudantes ou não, e também de operários, mesmo que as nossas apresentações especiais para os sindicatos estejam sendo cada vez mais numerosas e se realizem sempre com casas lotadas. Há poucos intelectuais ou dos que costumam considerar-se como tais.

Durante uma época, o problema dos operários nos angustiava muito: muito mais, em todo caso, do que a ausência dos intelectuais milaneses e italianos que nos têm feito pagar o fato de não estar em dia ou na moda. Em todo caso, a literatura sobre o "Piccolo" é muito pobre, deixando de lado os artigos dos críticos. Os intelectuais que escrevem nunca reconheceram o "Piccolo" como um objeto de interesse. Não mais do

que o meu trabalho teatral. Apesar de tudo, o público não tem deixado de aumentar, o público italiano e também o europeu, principalmente da França, da Suíça, da Alemanha, da Áustria...

— *Podemos falar de um público popular?*

— Esse é um outro problema que vem suscitando anos de discussão. Tenho dito que um teatro popular não deve ser, a todo custo, um teatro contemplado por milhares de espectadores, senão, quem sabe, por algumas centenas de pessoas, cada noite, durante numerosos meses ou anos. A história tem obrigado o teatro a encontrar novas modulações, pois no correr dos anos, se perfilou a inevitável confrontação com a televisão, com o cinema triunfante e logo em declínio. O problema de um teatro popular não reside no número de espectadores reunidos cada noite, mas no número de espectadores depois de dezenas de atividades, na qualidade dos resultados obtidos, nas obras escolhidas e desenvolvidas no seio da cultura de um país ou de várias nações, dentro da influência que pode exercer um modo de fazer teatro. A partir dessa ótica, o "Piccolo" é um teatro popular. Esse era seu desejo desde o início, inclusive numa sala de seiscentos lugares. O "Piccolo" tem querido ser um teatro popular, para todos, na sua trajetória.

— *Você não estará improvisando uma teoria para um teatro popular em uma pequena sala?*

— Não, não é teoria. Para nós era uma necessidade, oposta à de Villar, que tinha de trabalhar toda noite diante de três mil pessoas, num cenário gigantesco. Meu verdadeiro problema se colocou nos seguintes termos: posso fazer teatro numa sala tão pequena e num cenário tão minúsculo? Problema angustiante. Numa tarde, fria e ensolarada, de fevereiro, pedi a Paolo Grassi que me deixasse sozinho nesse pequeno teatro, semi-destruído pela guerra, com as suas velhas poltronas cobertas de pó e seu cenário vazio. Sentei-me no fundo da platéia, no lugar que continuo ocupando atualmente durante os ensaios. Diante de meus olhos desfilarão espetáculos imaginários a partir de textos reais, como fotografias que se podiam encaixar ou não nessa moldura. Fiquei ali durante várias e longas horas. Quando saí, declarei que ia me responsabilizar, não de fazer este ou aquele espetáculo,

mas sim de fazer muito teatro, durante muito tempo. Refletimos então juntos: era possível construir um coro permanente de espectadores com um número tão reduzido de lugares? Dispúnhamos de um teatro fatalmente "elitista" pela exigüidade de sua platéia, mas não o deveria ser na composição social de seu público. Pensamos que com muita perseverança poderíamos chegar a obter esse resultado.

(Fim da primeira parte)

(Tradução de Ana Cristina Manfroni.)

LIÇÃO DE ETIQUETA

Groucho Marx

Senhoras e senhores, boa noite! Fico folgado em vê-los aqui para me ver e ouvir falar sobre normas de etiqueta. Observo com alegria a casa cheia, o que me faz supor que vai dar um rendão. Nem sempre foi assim. Tempos houve em que, quando dava comigo a olhar para os quatro ou cinco garfos sortidos sobre uma mesa de jantar formal, ficava extremamente embaraçado. Mas isso já faz tempo, e hoje, reconheço, todos me procuram para ouvir conselhos sobre etiqueta. As anfitriãs correm ao telefone para me perguntar que tipo de vinho deve ser servido com salsichas vienenses, ou onde é que deve ficar o convidado de honra que acabou de meter três colheres de prata no bolso. Mas de todos os cumprimentos, o melhor veio da própria Nina Hildegard Chavs. Observando-me em ação num jantar elegante, acabou por admitir que, em comparação comigo, ela nada sabia de etiqueta. Tal como as recordo, as suas palavras foram precisamente estas: "Macacos me mordam se esse animal sabe alguma coisa de etiqueta!"

Mas chega de elogios. Tudo que consegui foi simplesmente o resultado de observar algumas regras bem simples, além de procurar não deixar o nariz escorrer. Ano passado, por exemplo, participei de 336 festas e recepções, embora tenha sido convidado apenas para umas doze. Um autêntico recorde. Isso me faz lembrar que é preciso convidar as pessoas a virem a nossa casa de vez em quando. Abordarei esse desagradável assunto mais tarde. Posso antecipar no entanto, que se as coisas forem bem planejadas, você sempre pode fa-

zer com que os convites se façam quando as pessoas estiverem viajando.

Como disse, é preciso programar as coisas cuidadosamente. Certa vez estava eu em São Paulo e dei um jantar para doze amigos que, segundo os jornais estariam fazendo um *lobby* em Brasília. Ora, aconteceu que os jornais tinham se enganado. Só lá se encontravam quatro deles. Os outros oito compareceram à minha casa e, acreditem-me, ficaram ainda mais desapontados do que eu com a incúria do jornalismo moderno. Não tinha nada em casa a não ser comida para gato, e eu nem sequer tinha um gato.

Eu mesmo não estava em casa essa noite, pois tinha ido a um jantar na embaixada da Bulgária. Menciono esse fato porque acentua um aspecto que tem sido negligenciado por todas as autoridades em etiqueta. Refiro-me ao convidado que não foi convidado, ou, numa expressão mais vulgar, o penetra.

O meu conselho é o seguinte: se o anfitrião, por uma razão ou outra, se esqueceu de o convidar para uma festa onde se encontra, não o atrapalhe chamando a atenção para o fato. Só uma pessoa mal-educada entraria numa casa, sem ter sido convidada, dizendo: "Francamente, hein, o bundão! Dar uma festaça dessas e não me convidar! Pô, quase que eu não vinha!"

Nessas circunstâncias, um cavalheiro deve antes entrar com um ar jovial, pela porta da frente e não pela janela do primeiro andar (que eu considero a pior maneira de se subir socialmente). Também não deve se dirigir imediatamente ao bar. Não só porque isso é deselegante mas porque aí se serve a "bebida para festas", geralmente de qualidade inferior. Mediante uma módica bagatela, o garçom lhe arranjará a bebida que eles bebem. Eles, são o garçom e o dono da casa.

Não perderei tempo com roupas, que como se sabe não enchem a barriga de ninguém, muito menos antes pelo contrário, esvaziam o bolso. Regra geral, uma mulher não se sairá mal se vestir um simples vestido de tarde à tarde ou um vestido de noite à noite. Bem, se a festa for de manhã a mulher não irá. Com os homens a roupa ainda é menos problemática. Uma gravata preta fica sempre bem. E para mim, os fraques só ficam bem nos cães, mas reconheço que é uma opinião pessoal.

O penetra experimentado faz o possível para ser o primeiro a sentar-se à mesa, de modo que, se calhar de ficar ao lado de uma velha estúpida, possa trocar os cartões que indicam os lugares. Se alguém estranhar, faça um comentário espirituoso e sagaz para disfarçar. Algo assim, como por exemplo: "É que eu faço questão em me sentar ao pé da condessa. Os meus amigos da sauna me garantiram que ela é divertidíssima com umas cervejotas no bucho!" (É extremamente deselegante sublinhar essa observação com um "É ou não é, dona condessa?", de esguelha).

E agora vamos à comida — que é o que interessa. A primeira coisa a ter em mente é que a salada deve ficar à esquerda e não se deve tocar-lhe com os dedos, a menos que se trate de aspargos. O prato à direita — a condessa — não deve ser tocado sob pretexto nenhum.

Quando janta fora e não fica satisfeito com a comida, um cavalheiro nunca protesta, dizendo que em casa podia comer melhor e nem era preciso esperar até quase onze da noite. E não fará quaisquer observações ameaçadoras como: "minha senhora, se essa costeleta me provocar ptomaína, terá de se haver com meus advogados amanhã". (Se realmente ficar com ptomaína, esforçar-se-á por fazer um acordo amigável.) Mas um clima constrangedor poderá ser evitado com *savoir faire*, bastando para isso sorrir e dizer à anfitriã: "Minha querida, agüentei a sopa e a salada, mas essa costeleta já é demais. Dá pra me descolar uns ovos estalados?".

Nunca é demais lembrar que um jantar é um jantar, e não um lugar para se dar vazão aos mais baixos instintos sexualizados. Além do mais quase nenhuma jovem apreciará uma proposta ousada (ou então tenho tido pouca sorte). Mas isso abordaremos em outra palestra. E antes de passar ao capítulo "como receber visitas para o jantar e mandá-las embora antes que fiquem para sempre", respondamos a algumas perguntas que têm chegado aqui à mesa. Vejamos: Ah, sim, aqui está uma dúvida realmente pertinente: "Se, ao trincar um peru, você o deixa cair no colo da viúva rica à sua direita, como se deve proceder?". Bem, essa é fácil. Há três opções perfeitamente aceitáveis, a saber: pedir desculpas profusamente, desatar num choro incontido pela perda irreparável, ou abordar a senhora vizinha com os seguintes dizeres: "Minha senhora, não

lhe ofereci esse pássaro; agradeço-lhe que mo devolva imediatamente."

Deixe-me ver... Ah, sim, "deve-se beijar a mão de uma duquesa russa branca em uma recepção informal?" Bem, acho que sim, de qualquer modo nunca vi uma duquesa russa de cor.

"É um guaraná ou uma guaraná?". Bem, na dúvida peça uma coca-cola.

"Ao sair de uma buate onde houve quebra-quebra e pancadaria da grossa, como proteger sua acompanhante?" Sempre seguindo as regras da boa educação. Deixe-a sempre entrar primeiro na caçamba do camburão.

Mas chega de perguntas, falemos para terminar, sobre o correto proceder quando você é o anfitrião e os outros é que são os convidados. Para aqueles da plateia que nunca viram um convidado, é fácil descrevê-los. São altos ou baixos, morenos, louros ou carecas. Quase sempre mal-vestidos. Em linhas gerais um convidado pode ser descrito como alguém que vem à nossa casa com convite. Quem vem sem convite ou é uma aranha ou alguém da família.

Há todos os tipos de convidados. Há o convidado para jantar, a visita de fim de semana, o convidado mensal e, se não tiver cuidado, o convidado permanente. Mas o mais inocente, amável e relativamente inofensivo de todos eles é o convidado para jantar.

Um jantar é normalmente composto por um grupo de seis, oito ou dez pessoas. A dimensão da festa, como é evidente, depende em grande parte do tamanho da sala de jantar e, em muitos casos, da cozinha.

Uma palavrinha a respeito das cozinheiras: quase todas elas ou estão para se casar ou estão para se separar, pelo que é sensato planejar os seus jantares com isto em mente. Como é óbvio, o jantar será muito melhor se a cozinheira estiver na fase de namoro do que se as relações com o beneficiário de costume já estiverem a esfriar.

Em todos os grupos de seis ou mais pessoas que vêm jantar, é razoável partir do princípio que pelo menos quatro delas detestam você e a sua comida. Isso se perceberá desde a sopa. Pela cara dos convivas ante as primeiras colheradas, você terá a nítida impressão que a sua cozinheira estava bêbada quando preparou o repasto. Se depois da sobremesa, surgirem comentários

do tipo: "acho que teria sido melhor ficar em casa e ter comido a refeição do cão", acho que está na hora de aconselhar a sua cozinheira a mudar de namorado.

Ora, um convidado tem o direito de não gostar da comida. É freqüente eu próprio não gostar da comida em casa de outras pessoas, mas quando isso acontece, empaturo-me de pão e fico rezando para que a sobremesa não seja pudim de pão. Uma vez, uma convidada daquelas que detestam comer, julgando que eu não estava vendo, deixou cair deliberadamente um pedaço de lombinho num tapete branco novinho em folha. Precipitei-me, apanhei o lombinho, e com uma vênia cortês e uma praga contida, enfiei o lombinho no prato dela de novo. Ela agradeceu, esperou alguns minutos e deixou-o cair de novo no tapete. Mais uma vez tasquei-lhe o lombinho no prato, desta vez sem a vênia e sem conter a praga. O tapete, eu enrolei e guardei na dispensa.

Também há convidados que não podem comer certas comidas, por causa da dieta. Certo sujeito importante, grosseiro e fortão, anunciou numa tonalidade encharcada de orgulho e saliva, que estava cheio de acidez e que não podia comer nada vermelho. Justo nessa noite tínhamos rosbife, couve roxa, beterraba e tomates. Ficou sentado a noite inteira olhando furibundo toda aquela gente bem disposta e saudável se empaturrando de carne vermelha e acidez. Sublinhava a sua fúria com uma descrição pormenorizada da hipertensão, da quantidade de colesterol e da necessidade de ver o médico pelo menos duas vezes por dia. Felizmente desmaiou quando viu que a sobremesa era melancia.

Depois há os casais que nunca vêm sós. Anunciam sempre um convidado extra e acham isso ótimo. No dia do jantar — com a mesa posta para seis — o telefone toca cerca de uma hora antes de se começar a comer e tem lugar a seguinte conversa:

"Oi, aqui é a Janete. Lamento, mas não vai dar para jantar com vocês hoje. É que a gente está com visitas — um velho amigo do João de faculdade. Meu marido não via ele há quinze anos, e a gente não pode deixar ele sozinho aqui em casa, não é?" (Mais tarde você descobre porque é que eles não podem deixá-lo sozinho em casa. A filha deles está com quinze anos, e a avaliar pelo modo como ela se comporta ultimamente, não podem correr certos riscos).

Assim, apanhado de surpresa, você diz: "Não faz mal, traga ele também", na esperança de que a caminho seja atropelado por um caminhão. "Há sempre lugar pra mais um."

Isso pode ser verdade em certos comerciais de TV, mas com certeza não o é no caso de uma sala de jantar normal. Mas como não há outro remédio, você coloca à força uma cadeira extra, retira o seu belo serviço para seis pessoas e põe a mesa de novo com um sortido de peças que você vem há anos roubando dos melhores hotéis do país.

Para começar a noitada com aporrinhações, há sempre um chato que chega uma hora mais cedo que os demais. Se disser que o jantar é às nove, pode ter certeza que ele chegará às oito. Se disser oito, ele chegará às sete. Você nunca sabe como é que ele entra — ou arromba as portas ou é um duende —, nunca ninguém o ouve entrar, nenhuma porta bate, nenhuma campainha toca.

Imaginemos que o jantar é às sete. Às seis você sai do seu quarto, a barba por fazer e o banho por tomar. Há pouca luz na sala — você não precisa de muita luz pois sabe onde as coisas estão, e além disso as contas de luz já estão suficientemente elevadas. No preciso momento em que você está diluindo o uísque com água também por motivos de economia, ouve uma voz fantasmática na obscuridade.

O seu primeiro impulso é correr de volta pro quarto e buscar o revólver, depois se lembra de repente que o revólver de nada serviria, pois escondeu as balas para que as crianças não se matassem umas às outras.

"Te assustei?" berra a visita." Sou eu. Saí mais tarde do trabalho e decidi vir direto. Liguei pra Maria dizendo que a gente se encontrava aqui. Por que é que pôs água no uísque? É alguma moda nova?"

Aí você diz: "claro que não! Por acaso tenho cara de quem põe água no uísque? Antes que ele responda você se vê por penitência obrigado a exhibir um legítimo e intocado escocês, que você estava guardando pras bodas de ouro ou quando seu filho mais velho começasse a trabalhar, o que viesse primeiro.

Aí você pede licença pra ir se vestir, mas chato é chato, e ele diz: "Vou dar um pulo no banheiro para me refrescar, sabe, vim direto do trabalho, e com esse calor..." Você oferece o lavabo da sala, mas chato

é chato e ele diz que prefere usar o seu, porque aproveitam pra bater um papinho. Bem, lá se foi aquela soneca de meia hora com que você sonhou toda a tarde. É claro que há sempre a possibilidade de, aproveitando a ocasião, afogá-lo na banheira, mas isso daria um convidado bem bizarro à mesa de jantar. De modo que o melhor a fazer é dizer adeus à sesta e acrescentar um nome à lista de cretinos que você espera nunca mais voltar a ver.

Depois há o casal que se despede à meia-noite mas só vai até a porta. Lá chegando, empacam. É praticamente impossível fazê-los sair. Cerca de meia-noite o marido olha para o relógio e, manifestando surpresa na voz, anuncia: "Meia-noite! Vamos, mulher, amanhã acordo cedo."

Você corre em direção à porta, apressando a saída dos convidados. É o que você pensa! Lá está a porta da frente, louquinha para ser aberta, mas a sorte lhe é adversa — esses dois só ficam alegres no *hall* de entrada. Não são nada divertidos durante o jantar, mas quando os últimos momentos se aproximam, insistem em contar tudo!

Aproveitando uma pequena interrupção num monólogo de dez minutos da mulher sobre um assunto qualquer sem o menor interesse, você aproveita, escancara a porta e diz: "Bem, boa-noite. Quando é que a gente se vê?" Ingenuidade sua — você vai vê-los precisamente agora, e por mais uma hora pelo menos. O marido fecha a porta e diz animado: "Escutem, eu já contei pra vocês da pescaria que nós vamos fazer? É num lago fantástico que pouquíssima gente conhece — e só índios pescam nele — e como vocês sabem, índios raramente pescam."

Aí você diz: "Sim, não é estranho que índios pesquem tão pouco? Eu acho que é para evitar de molhar os bebês."

Essa frase não faz o menor sentido, mas até eles descobrirem isso, já deu para você disfarçadamente abrir a porta com o pé, e com certa dose de delicadeza e perseverança expulsá-los aos trancos e pescoções.

Esses tais que enguiçam no *hall* de entrada encontram um rival à altura naquele outro que se levanta de vinte em vinte minutos como se estivesse para partir. Sempre que se levanta, você dá um pulo, cheio de esperanças, e dirige-se como um perdigueiro para a

porta. Mas em vão: o boneco não está de saída, apenas sofre de calçofobia. Trata-se de uma doença que há séculos vem desconcertando alfaiates e psicólogos. A doença manifesta-se por uma total incapacidade de controlar o movimento das pernas das calças quando elas trepam em direção ao chamado gancho do doente. Aquilo que o anfitrião imagina ser um desejo do convidado de sumir não passa de um esforço frenético para sacudir as pernas e evitar que as calças estrangulem partes fundamentais da genitália masculina.

Depois há a bruxa de meia-idade (a mulher do intruso que chega sempre mais cedo), que aparece sempre quando o jantar está para ser servido, tem uma rápida briga com o marido — que por essa altura já deve estar um pouco bêbado — e que quando os jantantes esfomeados se dirigem à mesa, ela diz: "Um momento, sócios!" (Ela chama todo mundo de sócios, independentemente do sexo, o que é compreensível, pois o meu palpite é que ela não tem certeza a qual sexo realmente pertence). "Um momento, sócios", ela repete, "então não tenho direito a uma bebida?"

"Uísque escocês?", você pergunta cortesmente.

"Não, não, prefiro um bomberzine especial."

Naturalmente você prefere dar-lhe com a raquete de tênis na cabeça, mas como é um anfitrião perfeito e não se lembra na hora onde está a raquete, você sugere pacientemente: então que tal um gim ou uma vodca russa?" Mas aquela vaca insiste em querer um bomberzine especial. Como você faz uma cara de total ignorância, ela ataca: "Não me diga que nunca ouviu falar de um bomberzine especial? Bem, você não anda muito por aí, não é? Onde é que você se esconde, numa caverna?" Naquele momento, até que não seria má idéia. Mas a vaca continua: "Bomberzines são a única coisa que as pessoas de bem bebem. Ontem à noite tomei três e tive sonhos intensamente eróticos."

Antes que ela entre em detalhes horripilantes, você se adianta e fala com seu melhor sorriso de Mona Lisa: "Minha querida, se me disser como é que se faz, terei muito prazer em lhe arranjar um."

"Bem", diz ela, "é uma parte de uísque irlandês, uma dose de rum, um terço de grenadine, um toque de bitter Angostura, uma colher de romã e dez gotas de leite batido".

"Não prefere um seconal com chocolate?" você tenta pela última vez. Mas aí ela se aborrece e diz que vai preparar ela mesma, e antes que você possa chamar a polícia ela já está na cozinha entornando leite por todos os lados, afastando as travessas com comida, gritando com a cozinheira e procurando romãs que eu nunca vi na minha casa em tempo algum.

Já para evitar os visitantes de fim de semana, os métodos mais simples são normalmente os mais eficientes. Algumas observações sutis na hora certa e tudo estará resolvido. Por exemplo, quando a carne assada for trazida para a mesa, é só lamentar-se: "A carne está mesmo pelos olhos da cara! Hoje em dia, quase não dá para a família, o que dirá ter de servi-la às visitas!"

Por vezes, no entanto, acontece de certos convidados serem imunes a essas sutilezas verbais, e nesse caso sugiro métodos mais fortes, inclusive o emprego da força física.

Claro que não é muito sensato utilizar de violência, a não ser que o convidado seja uma mulher ou um homem baixinho. Ao fazer os convites, é bom não esquecer esse dado e procurar sempre pessoas bem baixinhas.

Se no entanto lhe acontecer ser apanhado por visitas de tamanho normal, pode-se usar outros macetes. Cortar a água, a luz e o telefone costumou dar certo. Farelo de biscoito na cama das visitas à noite, antes de se deitarem, também costuma surtir efeito, ainda mais se elas forem alérgicas a biscoitos ou bifes à milanesa.

Bem, vejo que o tempo já se esgotou juntamente com a paciência de todos aqueles que tiveram a bondade de permanecer acordados no recinto até agora. A esses, o meu muito obrigado e uma derradeira pergunta: quando vão me convidar para jantar?

(Extraído de *Memórias de um Pinga-amor*, editora Assirio e Alvim, Lisboa, 1987. Adaptado livremente por Bernardo Jablonski.)

A ODISSÉIA

de Homero

Adaptada para o teatro por Domingos Oliveira, sob encomenda de (e dedicado a) CARLOS WILSON (por seu valente trabalho junto aos jovens que desejam subir ao palco).

Obs.:

— Homero viveu no século 10 antes de Cristo, aproximadamente, em tempos que os livros de história chamam de tempos homéricos. Sua influência sobre os poetas de todo mundo perdura até hoje. Tem sido posta em questão a veracidade de Homero enquanto fonte histórica. Ele descreveu com exaltação e detalhe o *berço* de uma civilização da qual ainda fazemos parte. A Odisseia, cuja ação se passa depois da guerra de Tróia, é a história de um homem tentando voltar para sua casa. Voltemos nós também a casa das origens, nas humildes asas desse teatro. Mas que importa isso? A tradição representa Homero velho e cego, andando de cidade em cidade, contando suas histórias.

— Quando olhamos hoje em dia uma escultura grega, ou lemos Plátão ou ouvimos Homero — temos a sensação do grande refinamento de uma busca de perfeição, de uma intelectualidade candente em busca do melhor que o espírito pode alcançar... Ou seja, de valores extremamente civilizados. A julgar pelo que nos chegou deles, os gregos eram mais civilizados, que somos 30 ou vinte e cinco séculos depois. Toda noção que temos de dignida-

de, nobreza e aristocracia vem do modo natural de ser dos cegos. A civilização moderna imita os romanos que imitaram os gregos que não imitaram ninguém. Como elogio à Grécia Antiga esta constatação tem pouco valor, mas prova uma outra coisa, bem mais relevante. Que o refinamento, a busca da perfeição, a consciência do espírito, a dignidade, a nobreza etc., não são valores conquistados pelo homem através de árduo caminho, sendo ao contrário, características primitivas do ser humano, das quais, certamente, estamos nos perdendo.

Coro

— Zeus é a terra
Zeus é o céu
Zeus é tudo
e mais ainda se for possível.

Abertura

— Hoje sabemos que a Terra é uma pequena bola azul como uma ilusão que gira em torno de outra bola, que gira em torno de outra numa tonteira universal.

Hoje sabemos quão pequeno é nosso tamanho diante do delírio em forma de realidade que nos cerca. No entanto muitas vezes, quando andamos ou brincamos quando a vida permite que nos banhemos em sua torrente de glória sentimos bem ao contrário: que o céu, o mar e a terra as estrelas distantes e as coisas que brotam na primavera são nossas também, foram feitas para nos alegrar. Assim eram os gregos todo o tempo. Um povo que pensava, achava e tinha certeza que o univer-

so tinha sido feito para eles para seu gozo e delícia. Em nome deste sentimento tão grego quanto nosso é que fazemos este espetáculo. Somos jovens contando histórias que aconteceram há 30 séculos. Somos jovens contando histórias do Mundo quando ele era jovem.

CANÇÃO DE ULISSES

Brilham as pedras na estrada
Como as estrelas no céu
Se as estrelas fossem dias
Seria o céu a eternidade
Dias feitos e acabados
Como os que eu tenho e contados

No entanto, com espanto
Vejo que o céu
É um manto

Que a mim que sou criança
Confia a herança
A mim que tenho medo
Revela o segredo
A mim que nada sei
Coroa rei

Uma cena de sacrifício

CORO — Senhor, somos humildes! Senhor, arrogância não temos! Senhor, não somos como os deuses somos homens que pedem perdão. Aplicai vossa ira. Sabendo ou não que falta cometemos, sacrificamos nosso melhor boi, nossa melhor ovelha e carneiro. Aplicai a vossa ira! Sabemos que não precisais desse alimento. No Olimpo, vossa morada, há muito nectar e ambrósia. Ainda assim, ofertamos o que temos de melhor, provando assim que merecemos misericórdia. Senhor, aplicai vossa ira e deixai-nos viver!

UM VELHO — Houve um dia que era preciso mais que bois, era preciso sacrificar filhos mas depois o costume mudou... por isso hoje somos tão numerosos. — Zeus é o pai e o rei dos deuses e dos homens. Ele guarda a ordem, os juramentos. Ele é senhor dos raios e de tudo mais que aparece no céu. Ele é o amigo da águia. Palas Atenéa é sua filha, a predileta. Palas Atenéa, deusa da inteligência, das artes, de tudo que o homem faz. Palas Atenéa parida na cabeça do pai! Saiu de lá vestida e armada da cabeça aos pés!

1ª Parte

Telêmaco

No Olimpo: os deuses olham a eternidade

ZEUS — Os mortais culpam os deuses de seus males, esquecendo que sua loucura é muita.

ATENÉA — Rei dos reis. Onde está Ulisses? Por ele eu anseio. Ulisses está abandonado, entre tormentos, numa ilha perdida do grande mar.

Vemos, em outro plano, Ulisses olhando o mar. Pouco de sua figura deve ser revelado, é uma figura distante, plena da dor da saudade. Ao lado dele surge Calípsso, que já estava ali sem que vissemos.

ATENÉA — Aquela terra pertence a uma que é como nós, Calípsso, a filha de Atlas, que conhece as entranhas do mar!

Calípsso nua, envolve Ulisses em seus cabelos. Domina-o e, em espasmos, faz com que ele esqueça Ítaca — enquanto Atenéa fala.

ATENÉA — É ela quem aprisiona o guerreiro infeliz, dizendo dia

e noite em seu ouvido palavras que fazem esquecer Ítaca! Embora Ulisses — sou uma deusa, sei! ficasse feliz se apenas visse a fumaça da chaminé de sua casa, morrendo um instante depois. Por que não salvas o herói, ó Olímpico, permitindo sua volta? Ó ajuntador das nuvens, por que odeias Ulisses?

Desaparece a visão de Ulisses e Calípsso, enquanto Atenéa brilha e arfa.

ZEUS — Filha de olhos cintilantes. Que te escapou da barreira dos dentes? Teu pai não odeia Ulisses, ele é quase um de nós... Meu irmão Poseidon sim, tem por ele um sentimento de vingança, desde que Ulisses matou Polífemo, seu filho.

Em outra parte do palco temos a visão de Poseidon, o Deus das profundezas do mar. É um deus em Ira, entre as algas, os cabelos verdes esvoaçantes nas águas e o tridente terrível. Ele tem nas mãos um saco sobre o qual chora.

ZEUS — Ulisses matou Polífemo, o mais poderoso dos ciclopes. Polífemo, o gigante de um olho só! Polífemo era sangue de nosso sangue. Poseidon odeia Ulisses!

Vemos agora o que Poseidon guarda no saco. Um olho gigantesco vazado. Poseidon desaparece.

ZEUS — Ulisses não conseguirá voltar a Ítaca sem a ajuda dos Deuses. Se todos os Deuses se unirem então, talvez a ira de Poseidon será aplacada e Ulisses voltará.

Sem palavras, todos os Deuses concordam que Ulisses deve voltar.

ATENÉA (para a platéia, a luz pulsa nela) — Se todos os deuses aqui presentes concordam tomemos aqui presentes duas providências: Que Hermes, o

mensageiro, vá à ilha de Ogigia e comunique à feiticeira Calípsso que, segundo nossa vontade decidida, Ulisses deve ser libertado. Enquanto isto, irei eu mesma a Ítaca, sob forma humana, falar a Telêmaco, seu filho. Também ele ver sair para o mundo em busca do pai assim facilitando seu regresso.

Luzes se apagam. Hermes atravessa a cena, com suas asas nos pés. Palas Atenéa transforma-se no velho mentor. É armada a assembléia dos itacenses.

Aldipício se adianta. É um velho nobre, curvado e sábio.

ALDIPÍCIO — Não houve reunião de nosso conselho desde que o príncipe Ulisses partiu em suas nave-bojudas. Quem então nos reúne agora? Será um velho ou um moço? Por interesse particular ou para nos dar o aviso de algum ataque inesperado?

TELÊMACO — O homem que chamou o povo fui eu. Telêmaco, filho de Ulisses. Dificuldades abatem-se sobre minha casa e peço ajuda ao conselho dos cidadãos. Antes perdi meu pai o rei que reinou sobre vós e também para vós foi um pai! Mas agora é minha mãe quem corre perigo cercada por homens que desejam desposá-la contra sua vontade!

Num segundo plano arma-se a orgia dos homens nos salões de Ulisses ("Eles divertem-se com um jogo, sentados em couros de bois que eles mesmo haviam matado. Seus ajudantes e criados misturam água e vinho em crateras, outros limpam as mesas com esponjas gotejantes, ou servem comida com fartura". "Os ajudantes derramam água em suas mãos, enquanto as mulheres acumu-

lam pilhas de pãezinhos nos cestos. Os pretendentes bebem e depois estendem a mão para apanhar as coisas boas que têm diante de si. Depois pensam em divertir-se, cantando e dançando. Uma ajudante traz uma harpa para Fêmio, que começa a cantar. Estes são os prazeres da festa"). A cena abre numa gargalhada. Depois de descrito este clima a ação volta ao primeiro plano.

TELÊMACO (com revolta, acusando) — Estes homens não fazem sequer o que deve ser feito com as virgens ou com as viúvas. Não procuram Icário, meu avô para que ele fixe os presentes de costume e diante deles escolha a quem vai dar minha mãe. Não, não fazem isso, têm talvez medo de brigar entre si!

No 2º plano os homens agarram as mulheres e a cena toma o tom de orgia.

TELÊMACO (para o conselho, revoltado) — Em vez disso instalamos todos os dias em nossa casa, matam nossos bois e nossos porcos e também nossos carneiros. Com sua sede luxurianta bebem o vinho espumante de nossas adegas até ficarem saciados!

Os homens descem subitamente do plano da orgia, todos juntos, desafiantes; agora fazem parte do conselho (velhos e moços no conselho).

TELÊMACO (sentindo sua presença) — Eu deveria expulsá-los antes que dilapidem todos os nossos bens. (Para a platéia) Mas que pode um jovem contra todos esses intrusos? Vejo alguns deles entre vós! Vejo uma vergonha para toda nação grega! E vejo um perigo para este venerável conselho: Por vossa omissão deveis temer a ira dos deuses! (cho-

ra de ódio) Antinus, um dos pretendentes principais, avança.

ANTINUS — Fanfarrão, Telêmaco a culpa é de tua mãe!

Balbúrdia

No 2º plano surge agora Penélope, a bela misteriosa Penélope. A música marca seu mistério e há uma troca de ênfases: Penélope vem, com as outras mulheres, para o primeiro plano e a cena do conselho passa a se desenrolar ao fundo.

ANTINUS — ... Penélope é uma bela mulher, dessas que fazem latejar um homem, como o medo que causa um grande perigo. Ela é também rica e o ouro — sabemos todos — é um sol e ela é Rainha. Quem com ela repartir o leito terá, pela manhã, um povo para governar. Não deves culpar-nos por lhe fazer a corte. ... E além de tudo Penélope é hábil. Já se passaram quatro anos desde que viemos para os salões de Ulisses e um quinto se passará em breve.

Enquanto Antinus fala, Penélope e as outras mulheres armaram A TEIA e começaram a tecer, no primeiro plano da atenção.

ANTINUS — Que este conselho seja testemunha do ocorrido: Um dia chegou Penélope diante de nós com uma teia e também com seus melhores fios, prontos para tecer e disse:

PENÉLOPE (desnudando os seios arrogantes é assim que os homens a vêem) — Jovens que me desejais! Talvez esteja Ulisses morto, talvez Ulisses não tenha morrido; façamos um acordo — Esperai até que eu acabe de tecer esta mortalha. É para meu senhor Laertes,

pai de meu distante marido. Tle teve muitos bens, hoje espera como um mendigo o retorno do filho. É justo portanto que ele tenha algo que o separe da terra que devora quando a ela tiver de se unir. Quanto a mim, vêde! Este é um belo pano incompleto no qual já puz muito fio que me doeria desperiçar.

Ela e as mulheres continuam a tecer, Antinus e os homens se aproximam.

ANTINUS — Com estas palavras tentadoras durante três anos ela iludiu nosso orgulho, durante três anos iludiu a nação. Todo dia, à luz do sol, trabalhava no tecido, que no entanto não se aprontava. Até que uma velha nos contou o que era feito, à luz das tochas! Penélope desfiava tudo que durante o dia bordara: assim era sua teia! Penélope e as mulheres, com música, desfazem tudo que fizeram e, depois, saem de cena. Estamos de novo no conselho em plena luz. Eurímaco, o mais poderoso dos pretendentes, avança então para Telêmaco, mão na espada.

EURÍMACO — Segue a indicação de quem é mais forte que tu, jovem Telêmaco! Ordena que tua mãe cesse de enganar nossos corpos e corações. Ítaca precisa de um rei e ela de um homem! Poderíamos, se brutos fôssemos, fazer mais que beber vinho e comer bo's. Invadiríamos o palácio saqueando os bens e violando as mulheres! Mas brutos não somos, somos varões desta terra fértil Ulisses morreu! Que o melhor de nós ocupe seu lugar esta é uma lei há muito combinada entre deuses e homens que Penélope não pode negar! Por enquanto és filho único da casa estéril mas urge que outros filhos nasçam seguindo assim o destino de Ítaca!

Os velhos aprovam

EURÍMACO — Falando sem distância entre boca e coração: continuaremos a devorar teus bens e riquezas enquanto Zeus permitir que tua mãe interrompa seu destino de mulher.

Os pretendentes avançam para Telêmaco, mas são interrompidos pelo coro, que vê algo no céu.

CORO — Que é aquilo que desponta no horizonte? E se aproxima com tamanha velocidade? É uma ÁGUIA! Duas águias, uma branca e outra negra! Voando lado a lado com as asas abertas! Pararam sobre nossas cabeças! Revolteiam e depois investem uma contra a outra... dilacerando-se com suas garras impiedosas!

Caem do urdimento uma grande pena branca e outra negra. Depois de hesitarem um instante, Telêmaco pega a branca e Antinus a negra, depois de se enfrentarem.

CORO — ... depois se afastam voando para o lado direito, sobrevoam a Acrópole de Ítaca e desaparecem entre as nuvens!

Um velho andrajoso, despercebido até então, fala:

VELHO — É um presságio! (*Abre uma clareira em torno dele*) — Profeta sou, tenho prática de interpretar os sinais. Quando Ulisses partiu para Tróia eu previ que o rei precisaria dez anos e depois desses mais dez até encontrar o caminho de volta. E agora predigo que Ulisses não permanecerá muito tempo longe dos seus. O céu já se tinge de sangue, foi o que disseram as águias.

EURÍMACO (*violento desembainha a espada, o velho abaixa-se para*

morrer) — Vai fazer adivinhações na tua casa, velho podre onde teus filhos te esperam preocupados que algo te aconteça! (*embainha a espada, risada geral*) Muitas aves rodam o céu sem anunciar destinos... (*e dirigindo-se ao redor*) Voltemos para a casa de Ulisses e insistamos com a viúva para que ela diga o sim!

Saem todos os pretendentes seguindo Eurímaco. Ficam Telêmaco e os velhos. Mentor, que não é outro senão Atenéa, adianta-se (talvez ao fundo, em sua luz ofuscante surge Atenéa, sem ser vista por ninguém e bate com o bastão no chão.) O Congresso se dissolve ficam Telêmaco e Mentor. Atenéa no fundo entre os dois, sem ser vista por ele.

TELÊMACO (*para Mentor*) — Senhor, dai-me um barco e vinte homens para que saia em busca de meu pai. Os deuses com certeza protejem o filho que sai em busca do pai. Um barco e vinte homens. Então irei a Esparta e à arenosa Cilos e lá perguntarei se algum homem teve notícia de Ulisses ou se algum vento ouviu seu nome! Depois, se meu pai estiver realmente morto voltarei e entregarei minha mãe ao mais forte pretendente!

Atenéa fala ela mesma, Mentor se colocando entre ela e Telêmaco:

ATENÉA — Eu mesma arranjarei o navio sentarei na prôa a teu lado. É belo ver no filho a coragem do pai ausente (*O coro invade a cena, que se agita, com as muitas ações de preparação da viagem de Telêmaco.*)

CORO — E em tendo dito assim, Atenéa tomou a forma do próprio Telêmaco e andou por toda a cidade. Primeiro reuniu vinte marinhei-

ros a cada um contando o caso e marcando encontro à noite, perto do barco que tinha sido de bom grado fornecido por Noêmio, filho de Prômio fiel amigo do rei Ulisses. As provisões foram postas no barco. Telêmaco entrou na frente e os marinheiros seguiram. Atenéa sentou na prôa, de novo sob a forma de Mentor, os homens cortaram as amarras e sentaram nos bancos. Então Atenéa enviou-lhes um vento favorável sogrando sobre o mar purpúreo.

E agora vemos o bacro, a vela, os homens remando e o barco cortando o mar, em direção à aventura. (Luzes se apagam. Acendem-se no salão de Ulisses, amanhece lá fora. Os homens todos dormem pelo chão, bêbados, em sono profundo. As taças derrubadas, o vinho derramado.)

PRETENDENTE 1 (*acordando pesadamente*) — Eu estava dormindo num mundo que não tinha luz, nem som. E sonhei que havia um barco no mar, longe demais para que meu braço alcançasse.

PRETENDENTE 2 — E há, olhe! Que embarcação é aquela que deixa Ítaca no fim da noite escura? *Entra um escravo.*

ESCRAVO — Senhores! O jovem Telêmaco partiu para Esparta, em busca do pai!

PRETENDENTE 3 — Não podíamos ter permitido! Maldito vinho, se eu não tivesse dormido...

EURÍMACO (*compreendendo, sombriamente*) — Era um vinho como os outros, o mesmo sabor, embora o poder estranho de apagar consciências. Talvez Telêmaco tenha algum Deus ou Deusa, que o proteja...

ANTINUS (*com medo, mas reagindo*) — Pensas demais nos deu-

ses. Eles são ocupados, não pensam tanto em ti. (A todos.) Não resta dúvida que este Telêmaco tem o assassinato na raiz do espírito. E bem pode ser que ele traga ajuda de Esparta, ou de Cilos, isto teremos de enfrentar. (Sente sono.)

PRETENDENTE — Ou quem sabe o garoto vá a Efira e traga de lá algum veneno mortal, para botar em nossos copos? Aquela terra é famosa nessa especialidade.

(Risos sonolentos, porém fanfarrões)

EURÍMACO — De certa forma é bom que ele tenha partido. Assim fica longe da mãe e dos amigos. E pode perder-se, como o pai...

Risos. Caem todos dormindo outra vez. Um momento depois surge, passando entre eles, do fundo até o primeiro plano, Penélope e as mulheres. Penélope mostra seu pesar, e chora. Depois voltam-se todas e acenam com esperança para o barco de Telêmaco que, no alto mar, parece voar...

CORO — Quando o sol saiu do mar esplêndido pela segunda vez iluminando homens e imortais chegaram eles a Pílos.

O coro sai, ficam Nestor e Telêmaco.

TELÊMACO — É esta a terra do rei Nestor. Que faz o povo todo na praia?

NESTOR — O sacrifício. É dia de festa, sem dúvida!

TELÊMACO — Para que, Deus poderoso, terão sacrificado todos aqueles touros negros?

CORO — Havia nove mesas na praia, quinhentos homens em cada e nove bois estendidos.

O coro foge, a cena é invadida por muitos jovens, todos semelhantes. Um chama-se Psístrato.

PSÍSTRATO — Estrangeiros, quem sois?

OUTRO — Mercadores ou Piratas?

OUTRO — De onde vens, pelos caminhos úmidos?

TELÊMACO — Não vendemos nem roubamos. Viemos de Ítaca.

NESTOR — Vós quem sois?

UM — Sou filho do rei Nestor.

OUTRO — Sou filho do rei Nestor.

OUTRO — Filho do rei Nestor.

OUTRO — Somos filhos do rei Nestor.

PSÍSTRATO — Sou Psístrato, filho do Rei Nestor, o homem mais velho do mundo, pastor de povos. Estamos reunidos num festim, em honra

TODOS — ao Deus da cabeça azul aquele que sacode a Terra.

MENTOR (com medo) — Poseidon!

Uma ameaça invade a cena amena. Atenéa surge ao fundo, sem ser vista, porém defensora.

PSÍSTRATO (adiantando-se e desfazendo o medo, com muita simpatia) — Um homem de nobreza não pergunta a um estrangeiro quem ele é, antes de recebê-lo. Perdoa nossa impetuosidade. (Entrega a Mentor uma taça de ouro) Senhor respeitável eleva também a taça ao nosso soberano, rei do mar! Posto que também viestes a esta cerimônia, já que aqui chegaste. Assim ordena o rito ao qual, tenho certeza não recusarás.

OUTRO — Todos os homens precisam de deuses!

Mentor hesita, mas depois brinda, em direção ao mar. Quem fala por

ele é Atenéa, que aproveita esta oportunidade de falar com Poseidon.

ATENÉA — Poseidon! senhor do oceano abissal! Sejamos quem formos não recusa nossa prece nem o êxito de nosso intento. Permite que voltemos à nossa terra depois de termos feito o que viemos fazer!

Mentor joga um pouco do vinho na areia, depois bebe!

PSÍSTRATO (alegremente) — E agora entrega a teu companheiro a taça deste vinho doce como o mel. O senhor é mais velho, por isso recebeu primeiro a taça de ouro. Ele é jovem! terá a mesma idade que eu: seremos amigos.

Sem hesitar, Telêmaco pega a taça, joga o vinho na areia e bebe. Os jovens conduzem-no.

OUTRO — E agora vinde conosco sentar-se à mesa do banquete que deve seguir este ritual.

OUTRO — Estamos bem contentes, já distribuimos as vísceras e agora distraímos-nos queimando os quartos em honra ao Deus.

OUTRO — Comei e bebei para que depois, quando estiver em vós aquietada toda insatisfação, possais falar com nosso pai, rei Nestor, guardador de rebanhos.

A grande mesa é armada ruidosamente. Nestor e Telêmaco comem e bebem. Antes disso Telêmaco fala aflitadamente com Mentor:

TELÊMACO — Mas como terei coragem de falar a um rei com tantos filhos? Um homem jovem se cala diante de outro, um idoso.

MENTOR — As palavras sinceras aparecem na boca, mas antes aceitamos a hospitalidade.

Entra o possante rei Nestor com suas longas madeixas brancas. Sen-

ta à cabeceira e bate na mesa três vezes: o silêncio se faz.

NESTOR — Agora dissei estrangeiro vosso nome. Mesmo que nunca o tenhamos ouvido! Tudo no mundo tem nome e como o mundo é grande há sempre lugar para mais um!

Todos riem. Logo nesta primeira fala, o rei Nestor revela quem é. Um velho guerreiro, sábio e potente, cheio de senso de humor.

TELÊMACO (num rompante) — Sou Telêmaco, o filho de Ulisses!

A gargalhada se aquieta. Depois de um momento, Nestor se levanta. Telêmaco joga-se aos pés dele.

TELÊMACO — Sou Telêmaco, filho do ilustre e esperto Ulisses que, segundo dizem os heróis combateu a teu lado, nos ardis que saquearam Tróia! De todos aqueles bravos sabemos cada um que morreu ou retornou, menos de meu pai. Talvez tenhas lhe visto a morte. E se assim foi, diz-me sem compaixão, foi para saber que vim!

NESTOR (depois de um momento, unindo a palavra ao gesto) — Levanta, menino, deixa eu te olhar.

Os filhos cercam eles dois, com respeito e curiosidade.

NESTOR (olhando) — Teu rosto parece com o de Ulisses e o modo de falar revela o mesmo afoitamento.

Convencido, abraça Telêmaco, emocionado.

NESTOR — Ai de mim! Teu abraço me traz coisas passadas, glórias e terrores que vivemos juntos eu e ele, eu e teu pai! (E rindo de saudade.) Durante nove anos armamos todas as tramóias! E nunca estivemos em desacordo diante de nenhuma assembléia! Porém, quando, finalmen-

te, Tróia foi aniquilada, quando a paz viria nos descansar, foi aí que surgiram as atribulações entre nós. (Rindo) Talvez não pudéssemos viver sem elas. (Risada respeitosa dos filhos) Que sei eu?

Neste momento, se nosso guerreiro diretor tiver fôlego, desce do urdimento um mapa da antiga Grécia onde, com o auxílio dos filhos de Nestor atrás do pano, aparecem os caminhos dos barcos, segundo o narrado.

REI NESTOR — Houve uma desavença entre Agamenon e seu irmão Menelau. Menelau tinha pressa de voltar, Agamenon por sua vez pensava que o poder em Tróia deveria ser consolidado pela permanência. Assim os gregos partiram seu corpo em duas metades contrárias. Nós que apoiávamos Menelau viramos nossos barcos onde pusemos nossas riquezas saqueadas e também as escravas de cintura fina que assim são elas em Tróia, (risada respeitosa dos filhos) e cortamos com velocidade um mar enorme que algum Deus serenara. Ulisses veio conosco, mas súbito mudou de idéia como se um Deus o confundisse, e resolvendo voltar para o lado de Agamenon, como sempre combatera. Muitos o seguiram. Prossegui na minha rota bem como o louro Menelau, que depois se perdeu. No quarto dia chegou Diomedes, são e salvo à cidade de Argos, assim como eu a esta cidade de Pilos. Sei também que o filho de Aquiles chefiando os lanceiros conseguiu pousar em Creta, todos os companheiros poupados pela guerra, sem que o mar levasse nenhum. E Agamenon — desse todos sabem — tempos depois também

conseguiu voltar para sua Terra, porém lá foi traído por uma mulher malvada e assassinado por Egisto, que depois foi assassinado por Orestes, filho de Agamenon. Nesta hora da vingança é bom ter filhos. (Os filhos riem e unem-se a ele.)

Porém de Ulisses.

TODOS — Ulisses!

NESTOR — Nada sei.

Apaga-se no mapa o barco perdido de Ulisses, o telão se levanta e a cena continua.

TELÊMACO (com muito ódio) — Queria eu ter a força do infeliz Orestes para também vingar meu pai dos ofensivos pretendentes que assediavam Penélope, minha mãe!

NESTOR (vendo aquele ódio) — Ó incauta juventude: será preciso que eu te fale do alto dos meus anos.

Olha para os filhos, que se retiraram todos. Ficam Nestor e Telêmaco. Mentor ao fundo, longe.

NESTOR — Vai até Esparta e procura Menelau, o louro. Ele é o único que talvez possa te dizer se o dia da volta de Ulisses raiará. Também para Menelau o caminho de volta foi longo, talvez tenha sido perseguido pelos mesmos deuses que ensobreiam teu pai. Há pouco ele chegou com muitos presentes e riquezas de uma terra estranha atravessando um mar tão grande e perigoso que as aves não conseguem cruzar no espaço de um ano. Se o rico Menelau também não souber de Ulisses, então volta e resolve teu problema por tu mesmo, em casa. Creia, dizem que reinei sobre três gerações de homens: há um momento em que um homem tem pai e outro em que não tem mais.

Ao fundo, ao lado de Mentor, brilhante e iluminada, ressurgue Atenéia. Mentor estranhamente percebe aquilo.

MENTOR (para Telêmaco) — Ulisses, embora sua desventura, era um protegido de Palas Atenéia, rainha do pensamento! Jamais vi, no decurso de toda minha existência, e olhe que sempre prestei atenção, uma deusa gostar mais de um homem que Atenéia de Ulisses... És tão parecido com teu pai, quem sabe Atenéia também por ti não tem afeição? Neste caso sairás bem de todas as tuas empresas. Para aqueles que os deuses protegem, os sofrimentos enriquecem, em vez de empobrecer.

Sai Atenéia, entra Psístrato, como se tivesse sido chamado.

NESTOR — Psístrato, meu filho mais jovem! Traz os cavalos de belas crinas e atrela neles o carro para que Telêmaco siga viagem. E vai com ele! Assim permitindo que o nobre Mentor volte mais cedo para casa, sabendo que seu pupilo está acompanhado de um filho meu. (Abraçando Mentor.) Mentor aceitará esta proposta. Sabe que os velhos e as cavalgadas não combinam muito bem.

Os dois riem baixo e saem juntos. Entra o coro, épico.

CORO — Quando Aurora surgiu com seus dedos cor de rosa, Telêmaco e Psístrato chicotearam os cavalos, depois passaram por um campo de trigo e aproximaram-se da Esparta do rei Menelau, tão bem os velozes cavalos tinha feito sua parte. Então o sol se pôs e todos os caminhos tornaram-se escuros!

Durante a narrativa do coro, Telêmaco e Psístrato, jovens e ágeis,

estalam seus chicotes, e, subindo no carro, fizeram esvoaçar suas longas capas de viagem. Luzes se apagam. Ainda no escuro, aos poucos se acendendo um palco com brilhos de ouro, como um tesouro.

CORO DAS MULHERES:

Conta a lenda que um dia a deusa da Intriga lançou sobre a mesa do Olimpo uma maçã de ouro, com estas palavras: *A MAIS BELA*.

Foi mandado vir um mortal, o pastor Páris, para que fosse juiz do concurso magnífico. Hera prometeu fazê-lo rei, Atenéia ofereceu-lhe a sabedoria — mas Paris deu a maçã dourada para Afrodite, que lhe havia prometido o amor da mulher mais bela do mundo. Esta se chamava Helena, já era casada com Menelau, rei de Esparta.

As luzes se acendem lentas sobre Helena, cercada de suas escravas, sendo vestida e untada por elas, com os mais finos óleos.

NARRAÇÃO — Páris, além de pastor, era também filho de Priamo, rei de Tróia. Louco de paixão, ele raptou Helena. Menelau e muitos heróis gregos, responderam ao desafio. Sitiaram Tróia durante dez anos e, depois de destruir a cidade, recuperaram a bela Helena. Entre estes heróis, um ficou mais famoso que os outros, por sua astúcia e coragem, e este se chamava Ulisses.

Todos os atores lutam em cena, simbolizando a guerra. Helena está agora, sozinha.

HELENA — Quem serão os estrangeiros que estão agora em minha casa? Ao olhar um deles, meu corpo estremeceu: É um jovem quase imberbe que tem os pés, as mãos, o olhar, a cabeça e, sobre a fronte, a

cabeleireira como se fosse Ulisses, aquele que se perdeu no labirinto do destino.

Menelau surge atrás dela

MENELAU — Também percebi a extraordinária semelhança e tive o mesmo estremecimento.

HELENA — Pode ser Telêmaco! Que era recém-nascido quando o pai navegou para Tróia.

MENELAU — Veio com outro decerto da geração dos reis. Não é possível que vilões tenham tais filhos.

HELENA — Silêncio e observemos! Lá vêm, entre a corte que se diverte. Com astúcia descobriremos quem são.

Entra a corte, que se diverte, precedida por saltimbancos que dançam ao ritmo do canto. Entre eles Telêmaco e Psístrato. Telêmaco traz Psístrato pela mão.

TELÊMACO — Filho de Nestor a quem desejo todo bem. Nunca estive em lugar assim.

PSÍSTRATO — Menelau é o rei mais rico do mundo. Ouve, a sala tem múltiplos ecos.

PSÍSTRATO — Por toda parte resplandecem o bronze e o ouro, o âmbar e o marfim, como se um pedaço de sol estivesse aqui dentro.

TELÊMACO — Imagino que são assim os castelos do Olimpo.

MENELAU (aproveitando a oportunidade) — Os salões de Zeus são mais vastos e seus bens não se gastam nunca.

Aproxima-se com Helena. Há uma agitação na corte diante da entrada dos reis.

PSÍSTRATO — É o rei!

TELÊMACO — É a rainha Helena!

PSÍSTRATO (tampando os olhos) — Como é bela!

Caem de joelhos. A cena se arma, eles diante dos reis, cercados pela corte. A túnica de Helena é tão vasta que se espalha por metade do salão. É sobre ela que os rapazes ajoelham.

MENELAU — Muito sofri e vaguei pelas terras distantes enquanto recolhia meus tesouros. Fui a Chipre, à Fenícia, ao Egito. À Líbia, onde as ovelhas desmamam seus cordeiros três vezes no ano! Mas antes tivesse ficado em casa e salvado as vidas que se perderam nas duras planícies de Tróia!

HELENA (*tomando a palavra, fica isolada em cena. Quando ela fala uma lira acompanha.*) — Entre eles havia um que meu coração ainda espera: Ulisses. Falo por ti, marido real neste assunto somos um: eu teria dado a Ulisses uma cidade em Argos para viver; eu o teria trazido de Ítaca com seus bens, seu filho e todo seu povo para que ficassem sempre ao nosso lado.

Helena se levanta e olha Telêmaco. Este se levanta também. E chora.

MENELAU (*Aproxima-se num ímpeto, com a certeza.*) — Céus! Amei tanto aquele homem e eis seu filho em minha casa! (*Para todos.*) Festa!

A festa se instala. Menelau toma o vinho e fazem libações. Penélope se desloca e vem para o primeiro plano. A festa passa para o fundo, ou estatiza-se num frontão. Telêmaco vem por trás dela e é como se estivessem apenas os dois em cena.

TELÊMACO — Gloriosa rainha, que faz os olhos compreenderem porque existem! dize-me se meu pai morreu ou se ainda vê a luz do dia. Esta pergunta é o corcel no qual corro o mundo.

HELENA — Sei apenas o que me disse nas suas palavras truncadas o velho do mar.

TELÊMACO — Deita no meu regaço como se fosses filho meu. Fecha os olhos e escuta.

Assim faz Telêmaco e tudo se aquieta para que Helena fale.

HELENA — O velho do mar chama-se Proteu, é um servo de Poseidon dos que mais o mestre confia. Um ancião cheio de manhas! Que sai das águas em hora certa, quando o sol marca o meio do céu. Sai com vento oeste debaixo de uma onda escura e senta numa gruta para descansar, tendo ao redor suas focas que exalam o cheiro acre das profundezas marinhas.

Por trás agora vê-se apenas o mar que move-se em ondas densas.

Quando um navegante se perde sem poder voltar tem de saber dele o caminho. Mas ele não diz, é esquivo! Luta, pula, escapa, transforma-se! em qualquer tipo de criatura rastejante, em água corrente e até em labareda! Mas se o navegante é forte e, sem temer suas estrepolias, não o larça nem um instante, então ele volta à forma de velho. Então responde as perguntas.

TELÊMACO — E como, rainha, o conhecestes?

HELENA — Não fui eu. Foi um marinheiro que me amava porque um dia me olhou de longe. Ele conheceu o velho. Ele me contou a estória, não sei se era um mentiroso, sei apenas que me amava!

Telêmaco olha para ela, pressentindo que algo importante vai ser dito.

HELENA — O velho do mar disse a ele que Ulisses vive ainda!

A frase soa como um alarme. Psístrato entra e ouve. Telêmaco se levanta, ela também, e se defrontam.

HELENA — Ele é prisioneiro da feiticeira Calípso, numa ilha que se torna invisível quando um barco se aproxima. Ulisses é prisioneiro, nenhum humano o libertará! Vivemos sem ele, cada um com sua dor. (*E saindo.*) Para que isto se torne mais fácil, porei agora em cada taça de quem bebe, um pó que faz esquecer os males. Quem tomar deste vinho não derramará lágrimas nem que diante de si morram os filhos. São misturas engenbosas, que me ofertaram no Egito, onde todos são médicos.

Música intensa/ transição mágica/ as palavras tornam-se desnecessárias e o tempo fica visível/ cai a noite sobre o castelo e todos se movimentam sob o efeito nirvânico da droga.

Tema de Ulisses (*cantam*) — Brilham as pedras na estrada, como as estrelas no céu. Se as estrelas fossem dias, seria o céu a eternidade, dias feitos e acabados, como os que eu tenho e contados. No entanto, com espanto, vejo que o céu é um manto.

Durante a canção Menelau e Helena se beijam e deitam-se. Em primeiro plano, Psístrato dorme, mas Telêmaco mantém-se acordado.

TELÊMACO — Dormem todos, eu não durmo, ardo em marés internas de esperança e desespero. É certamente também delírio! Vejo no ar dois faróis voadores! Só pode ser ela, a deusa dos olhos brilhantes. Atenéa! Para me salvar ou perder.

Entra Palas Atenéa, com toda sua glória.

ATENÉA — Jovem de carne tenra como o novilho, te apareço como sou sem disfarces porque assim é preciso. Te protejo como protegi teu pai e ainda protejo.

TELÊMACO — Então é certo, poder máximo, que ele vive ainda prisioneiro de Calípsio, a feiticeira?

ATENÉA — Não é esta a hora de te responder a pergunta. Seria jogar Deus contra Deus e nestas contendas perdem os homens. Vim para pôr ordem e ordenar.

TELÊMACO — Diz-me a direção e eu seguirei!

ATENÉA — Teu caminho é a volta!

TELÊMACO — Não compreendo!

ATENÉA — Volta para Ítaca antes que teus tesouros se percam todos e não haja mais para onde voltar! Eurímaco é o mais belo e poderoso dos pretendentes de sua mãe, cada dia ele faz crescer seus presentes de núpcias. Um dia Penélope cederá.

TELÊMACO — Ela jamais fará isso!

ATENÉA — Sou deusa mulher.

Um silêncio. Entra Penélope, numa visão para Telêmaco. Ao fundo, também Helena levanta-se para assistir. Penélope foge dos pretendentes, mas cada caminho que toma, há um que se interpõe, disposto a possuí-la. Sua fuga torna-se cada vez mais débil. Enquanto isso Atenéa continua.

ATENÉA — Em certos pontos é firme o espírito de meu sexo, uma mulher deseja enriquecer aquele com quem se casa. Nesta possessão é capaz de esquecer o marido mais que-

rido ou o filho predileto, por mais virtuosa que seja.

Penélope estatiza sua cena.

Volta a Ítaca e entrega teus bens a uma escrava que consideres fiel, até que Zeus te conceda uma boa esposa. E há algo mais, que precisas saber.

Os pretendentes agitam-se em cena. Eurímaco e Antinus são cercados pelos outros. É um terceiro pretendente quem fala.

TERCEIRO PRETENDENTE (Com olhos faiscantes) — Telêmaco não podia ter partido sem nosso consentimento. Esta foi apenas a primeira insolência, não sabemos qual será a próxima, nem que tipo de aliados ele conseguirá arrematar!

OUTRO — Com apenas uma nau veloz e poucos homens ferozes, podemos esperá-lo, numa emboscada, no estreito que separa Ítaca da rochosa Samos!

OUTRO — Fazendo assim com que a viagem empreendida em busca do pai tenha um triste fim.

OUTRO — Se ninguém disser palavra na próxima gota do tempo estará aprovada morte cruel para Telêmaco!

ANTINUS (depois de entreolhar-se com Eurímaco) — Mas que isto seja um segredo entre nós. (Saem.)

TELÊMACO — Como farei para escapar?

ATENÉA — Confunde os inimigos em vez de enfrentá-los. Atravessa o golfo de Corinto e somente então toma o rumo de Ítaca. Arriba na primeira costa, salta em terra e manda teus homens levarem a nau para a cidade. Porém antes de mais nada manda teus pés te levarem à casa do PORQUEIRO, teu destino passa por lá.

TELÊMACO — Mas que irei fazer na casa do guardador de porcos?

E antes que Atenéa possa responder um vento violento invade a cena, desfazendo-a inteira. Este vento não cessa nos diálogos seguintes e todos têm de se proteger dele. Telêmaco acorda Psístrato com o pé.

TELÊMACO — Desperta, Psístrato, filho de Nestor. Atrela ao carro os cavalos de duro casco o caminho nos espera! Os deuses estiveram comigo.

PSÍSTRATO — Que disseram?

TELÊMACO — Pouco, para testar a confiança.

Num plano mais alto colocaram-se Menelau e Helena, cercados da corte. Telêmaco vai até eles.

TELÊMACO — Senhor da opulência, chefe de guerreiros, embora tenhamos ainda tantas palavras para trocar, permiti que eu volte agora para a terra de meus pais, pois este é meu desejo ardente!

MENELAU — Tanto procede mal quem insiste com um hóspede para que se vá, como quem tenta retê-lo, quando ele quer partir.

Telêmaco e Psístrato beijam, ao mesmo tempo, a barra da túnica da bela Helena. Continua soando o vento, o coro adianta-se.

CORO — O chicote de novo estalou sobre os cavalos que investiram contra a cidade, ganhando depois o campo aberto. Durante um dia e uma noite sacudiram o jugo que lhes pesava a nuca até que chegaram ao penhasco vizinho da cidade de Pilo.

Obs.: este espetáculo da segunda cavalgada deve ser maior que o primeiro.

TELÊMACO (para Psístrato) — Bom novo amigo deixa-me aqui, te

peço, estou perto do porto onde se encontra minha nau. Temo que o ancião teu pai, movido pelo desejo de me obsequiar, tome mais tempo que possuo.

PSÍSTRATO — Ele assim faria, sem dúvida. E não será pouca a sua cólera quando souber que contribuí para que perdesse esta oportunidade. (*Rindo com Telêmaco, ambos ofegantes*) Parte já, no tempo que levo para chegar a meu castelo! Assim poderei dizer que partistes nas minhas costas! (*Largam os chicotes e se abraçam fortemente.*)

TELÊMACO — Seremos para sempre hóspedes um do outro!

Voltam-se, pegam os chicotes e saem um para cada lado. Aqueles que seguravam as capas também saem, metade para cada lado e... a cena se esvazia... rubrica complexa e cheia dos climas: deixemos que agora, pela primeira vez, o silêncio fale nesse espetáculo. Não há música sem ele. Talvez um som ou outro, esparsos no ar, possa preencher a cena. Neste caso são sons muito graves, contendo de alguma forma a densidade das profundezas de Poseidon. A luz cai quase a zero, a cena é invadida por homens encaçapados, meio mendigos, meio andarilhos, por causa dos capuzes não vemos os rostos, um deles, traz um cajado, e parece comandar. Os homens armam o manto da noite sobre o qual brilham as estrelas. Armam também um pano da altura da cintura de um homem, que atravessa toda a cena como um muro. Neste pano surgem as sombras — e agora ouve-se o som — inconfundível dos porcos. Trazem o velho porqueiro, que colocam na porta. Então tudo está pronto. Eles saem, menos o lí-

der. Então entra uma segunda figura, igual à do líder, com capuz e cajado. Eles se olham. O líder vai para o canto mais escuro e afastado da cena, enquanto a figura recém-aparecida senta-se de costas, no canto mais obscuro da casa do porqueiro. Quando tudo se aquieta, entra Telêmaco, ofegante. O porqueiro se adianta um passo.

TELÊMACO — Fiel porqueiro! Servo predileto de meu venerado pai Ulisses! Guarda dos porcos que matam a fome. Fiel porqueiro que me vistes nascer! Por isso os cães não ladram como fazem na aproximação de um estranho: sou Telêmaco, filho de Ulisses, vosso mestre e senhor.

PORQUEIRO (*vindo abraçá-lo, emocionado*) — Telêmaco, minha doce luz, não esperava rever-te depois que tua nau partiu para Pilos. Entra, filho querido. Entra, para que meu coração se sacie em ver tua gentil figura na minha pobre choupana. (*Referindo-se ao mendigo no campo*) Este é um estrangeiro que bateu hoje à minha porta e recebi como recebo a todos. Todo estrangeiro que chega deve ser bem tratado, entre eles pode estar um Deus. (*Para o estrangeiro.*) Fica sentado, guarda tua comodidade. (*Sentam-se.*)

PORQUEIRO — Estrangeiro, este é meu lindo príncipe a quem portanto pertence, na ausência do nobre Ulisses, esta terra em que pisamos.

ESTRANGEIRO — Terei orgulho em ser hóspede no teu castelo.

TELÊMACO — Meu castelo está invadido. (*E à parte, para o porqueiro.*) Darei ao forasteiro bom manto já que é teu hóspede e uma túnica para vestir e uma espada afia-

da e um par de sandálias para ajudá-lo na viagem, não importa onde pretenda ir! Mas não deixarei que apareça entre os pretendentes de minha mãe. Receio que zombem dele e isto seria para mim, uma grande humilhação. Vai agora, excelente porqueiro, avisar Penélope que voltei são e salvo.

PORQUEIRO — Sim, senhor, irei. (*Vai.*)

Telêmaco vem e senta-se diante do forasteiro que está, talvez, acendendo um fogo estranhamente, o segundo forasteiro, que está distante lá fora, agita-se na sua sombra escura.

FORASTEIRO — Meus ouvidos impertinentes não puderam deixar de ouvir sobre tua desventura. Por que não expulsas estes infames dos teus salões? Compreendo que és um e eles muitos, mas por que teu povo não te ajuda? Teu povo não gosta de ti? (*Telêmaco recua diante da pergunta.*)

TELÊMACO — De meu povo sei eu!

FORASTEIRO — E teus irmãos? O povo pode ainda temer, mas teus irmãos por que não lutam a teu lado?

TELÊMACO (*ameaçado, responde*) — Arcisio gerou Laertes, que gerou Ulisses, que gerou a mim. Quis Zeus que fôssemos uma estirpe de filhos únicos.

Neste momento o forasteiro do lado de fora, que tinha se aproximado sem que notássemos, abaixa perto do fogo, para avivá-lo. Telêmaco vê. Sente medo.

TELÊMACO — Mas o que é isto que acontece agora? Quem é este outro surgido das trevas em tudo semelhante a ti? Compreendo: não

são forasteiros e sim assassinos! Mas não temo! Sois apenas dois e muitos mais terei de enfrentar! (Para o forasteiro colocando a espada em seu pescoço.) Dize-me agora que és ou serás o primeiro homem que morre no fio da espada de Telêmaco! (Levanta a espada.)

O homem não teme. Ao contrário. Afasta-se e descobre-se. Enquanto isso o forasteiro do lado de fora também se afasta da fogueira deixando a cena para os dois. O forasteiro não é tão velho quanto parecia. Ostenta uma barba nobre, tem o corpo de um guerreiro, por baixo da veste pobre, e um punhal na cintura.

FORASTEIRO — Sou Ulisses, teu pai.

O forasteiro de fora também se descobre, deixando ver que é Palas Atenêa. Poseidon agita-se no fundo dos mares.

Fim do primeiro ato

2ª Parte

ULISSES

No escuro absoluto, depois que for feito o silêncio em meio à plateia, já começamos a ouvir a voz de Homero. Longamente no escuro.

HOMERO — Tendo deixado Tróia, o vento levou Ulisses e seus homens ao país dos Cícones, que também eram inimigos. Ali também ele lutou e venceu. Matou os homens e se apoderou das mulheres e das riquezas, dividindo-as entre os seus, como é dever entre os guerreiros. Porém os Cícones trouxeram reforços poderosos...

Uma luz tênue começa a revelar Homero em meio a vultos que ouvem sua narrativa. A luz continua a crescer lentamente.

HOMERO — ... Então Ulisses sofreu a primeira derrota. Em cada barco morreram seis homens. O herói comandou a fuga dos restantes: o coração oprimido, pela perda dos companheiros, e ao mesmo tempo alegre, por escapar à morte. Porém Zeus, o amontoador de nuvens, desencadeou sobre suas naus um furacão invencível. O escuro caiu do céu, e durante nove dias as embarcações foram arrebatadas por ventos malignos até chegarem... à terra dos Ciclopes.

Agora vemos bem Homero contando suas estórias para os mais jovens. Então ele se levanta e vem até a plateia, todos o seguindo. Notamos que ele é um cego delirante, como no quadro de Rafael. Ulisses atravessa em primeiro plano, seguindo por seus homens.

ULISSES — Companheiros fiéis, recebi aqui nesta praia o merecido descanso. Comigo venham apenas seis, um de cada nau. Percorramos a ilha, para descobrir quem mora nela. Se são homens selvagens e violentos ou hospitaleiros, respeitosos dos deuses. (Sai com os homens munidos de provisões.)

HOMERO (trêmulo) — Os Ciclopes! São filhos dos deuses, porém filhos do seu veneno. A natureza tem horrores, assim como maravilhas. Os Ciclopes não constroem naus. Não querem saber o que há depois dos mares. Não lavram a terra, são colossos ferozes que cuidam de cabras mas de humano não possuem mais nada. São como picos elevados

com árvores em cima levando o terror na testa! Quis Zeus que nós tivéssemos dois olhos cada um como esses que levo, embora sem luz. Mas os Ciclopes têm um só! Apenas um olho na testa larga. Um olho que odeia tudo que vê!

A cena foi sendo envolta numa gruta enquanto Homero avançava. Agora ele vai refugiar-se num canto, com seus ouvintes, enquanto pelo mesmo caminho, entram os homens de Ulisses.

HOMEM 1 — A quem será que pertence esta fruta estranha?

HOMEM 2 (com as mãos lambudadas) — Há ali cestos enormes, cheios de leite, que deram bom queijo.

HOMEM 3 — E deste lado, currais! Com cabritos e filhotes!

HOMEM 4 (para Ulisses) — Senhor, vamos embora daqui. Há um frio neste ar embora o sol ardente lá fora.

HOMEM 5 — Sim, mas antes levamos o queijo, como provisão para nossa viagem!

HOMEM 6 — E também cabritos, muitos!

ULISSES — Não toquem em nada. O mundo não é uma cidadela vencida. Esperemos o morador, como deve ser feito! Com toda esta fartura não nos negará o tributo dos forasteiros. Assim teremos as provisões.

Homero sentou-se ao chão com os jovens e agora narra em voz baixa. Enquanto caiu a luz, ameaçadoramente.

HOMERO — Foi então que o chão estremeceu e o monstro descobriu os intrusos em sua gruta. Ulisses compreendeu sua imprudência mas seu coração não fraquejou.

A luz foi a zero. É apenas um foco fechado que vem do alto, como se o olho do ciclope enviasse aquela luz aguda.

ULISSES — Senhor poderoso. Somos gregos, vindos de Tróia, expulsos da nossa rota pelo mar tempestamental. Ajoelhamos diante de ti para implorar que tua generosidade seja comparável a teu vigor e que nos deixeis ir, a salvo posto que, se aqui estamos, é por vontade de Zeus!

Agora o monstro fala. Todos se assustam, inclusive os ouvintes de Homero. Homero olha o monstro como se o visse, sem medo. A voz do ciclope vem do alto, poderosa, e a luz da cena pulsa com o som da voz (única luz em cena).

CICLOPE — És um tolo, viajante. Acredito que venhas de longe se é que tens esperança que eu respeite os deuses! Os Ciclopes são mais fortes que Zeus.

Trovão distante. Os homens sentem medo. Por um momento há um silêncio até que o Ciclope fala de novo.

CICLOPE — Sou Polifemo filho de Poseidon... Maldito seja Zeus...

E o olho do Ciclope aparece na única fresta da gruta! Homero protege os jovens que se refugiam perto dele.

HOMERO — E dito isto o monstro cruel não disse mais palavra, agarrou dois homens fortes como se fossem cachorros e largou-os ao chão, fazendo com que sua cabeça explodisse e jorrassem seus miolos.

Dois homens são içados para o alto, aos gritos de horror. Desaparecendo de vista.

HOMERO — Depois dilacerou seus membros um a um e devorou-os como o leão da montanha, sem deixar

sobrar coisa alguma nem carne nem entranhas nem ossos. Depois colocou uma pedra na entrada da gruta e foi deitar-se no fundo do antro, em meio as ovelhas satisfeito com aquela primeira refeição.

A entrada da gruta é fechada e a cena lançada na escuridão.

JOVEM (baixo, para não ser ouvido, na única réstea de luz) — E Ulisses, poeta e mestre? E Ulisses? O que fez?

HOMERO — Ulisses pensou. Meu menino — que mais ele poderia fazer? Pensou como através da frágil luz de seu espírito poderia enfrentar aquela fera.

Uma outra réstea de luz mostra Ulisses pensando.

HOMERO — E urdiu um plano corajoso. Assim fazem os homens excelentes aqueles que desejam ter sua estória contada muito além dos perigos que passaram.

A luz volta a vir vigorosa, de cima, e Ulisses fala com a luz, corajosamente.

ULISSES — Ciclope! (Oferece um odre.) Bebe este vinho em cima da carne humana que comeste! Para saber como é bom o vinho que trazemos em nossos navios! Vimos que tua fúria não conhece limite. Assim também deve ser tua sede! (Para os companheiros.) O vinho! Depressa, todo o vinho!

E elas passam imediatamente odres de vinho um para o outro. Começam a encher tachos.

ULISSES — Já que a nós não desstes nenhum presente aceita o nosso que é puro suco de ambrosia e néctar.

CICLOPE — Como é teu nome mortal ousado? Tens algum nome famoso?

Música

ULISSES — Meu nome (pensa) é NINGUÉM. Assim todos me conhecem. Eu sou NINGUÉM, diante de ti, gigante.

CICLOPE (rei) — É um nome engraçado. Nunca vi ninguém chamar-se ninguém. Ninguém — porque me fizeste rir serás devorado depois dos outros! Ninguém será comido depois de ti. Esta será minha hospitalidade de Ciclope. Bom, teu vinho! Quero mais, mais...

Os homens trabalham incessantemente, sob as ordens de Ulisses, enchendo tachos com o vinho dos odres e fazendo-os subir ao gigante.

HOMERO — O monstro bebia e bebia o vinho como se fosse um rio ao contrário, o líquido vermelho lhe escorria da boca mesclado aos pedaços de carne humana. Então ele arrotou e dormiu um hediondo sono de bêbado.

Ouvimos o arrote. O olho reaparece na entrada da gruta, só que agora quase fechado. E ouvimos o ronco, insuportavelmente alto. Em meio ao ronco vem a música, heróica, no início baixo, depois tomando conta dos roncões — e não há mais palavras, apenas ação. Comandando os homens, Ulisses traz dos bastidores uma tocha. Com machados, transforma a tora numa arma pontiaguda. Depois todos os homens pegam a tora e arremetem-se contra o olho do gigante que, no último instante, abre-se apavorado. Blecaute, com um grito de dor, que termina com a música. No escuro Homero fala, não há pausa na ação. A luz cresce enquanto Homero atravessa a cena, em direção ao fundo e volta o blecaute quando ele sai: é

uma passagem, uma cortina para fechar este episódio.

HOMERO — Quando o Ciclope percebeu que Ulisses tinha furado seu único olho pôs-se a gritar por seus companheiros que vieram e perguntaram o que havia. Perdido em sua dor, o Ciclope gritou: Ninguém está me matando! E os outros gigantes disseram: "Se ninguém está te matando e, ainda assim sofres, é porque Zeus te mandou uma doença. Invoca Poseidon, ele te ajudará. E, dizendo isso, foram embora.

Os ouvintes riem e saem com Homero, como se estivessem seguindo uma estrada. Entram então Ulisses e seus homens. Ulisses orgulhoso com sua vitória fala com Polífemo, o gigante (de novo uma luz superior e uma voz).

ULISSES (com muita fúria enquanto os homens formam o barco e remam por trás dele) — Não era um tolo, aquele de quem mataste os homens! Ciclope! Se algum dia perguntarem como foi a vergonha da tua cegueira diz o nome de Ulisses, filho de Laertes, que mora em Ítaca!

UM HOMEM QUE REMA — Ulisses, pára de aumentar a ira do monstro!

ULISSES — Irado estou eu!

POLÍFEMO — Ninguém pode falar assim como um semi-deus! Arrancarei o topo desta montanha e com ela destruirei teus barcos! Não vejo, mas sei onde estão, pelas vozes...

HOMEM QUE REMA 2 — Arrancou uma pedra maior que esta nau!

OUTRO HOMEM — Vai jogá-la em cima de nós!

ULISSES — Remem! Rápido!

A pedra é jogada. Som violento, o barco quase naufraga, mas segue seu caminho.

ULISSES (vitorioso) — Teu olho jamais será curado nem pelo sacudidor de Terras! E se eu pudesse te arrancava mais que ele. Te arrancava a vida para vingar meus companheiros!

E une-se aos homens remando sobre o mar encapelado. Agora Polífemo fala vencido, a luz tremulando quase a zero, seguindo as oscilações de sua voz.

POLÍFEMO — Poseidon, senhor meu pai eu te invoco! Escuta a oração do teu filho, nas profundezas. Escuta:

Concede que nunca volte para casa o filho de Laertes, Ulisses, que mora em Ítaca ou, se o destino exigir a volta então que isto aconteça no fim de um tempo imenso cheio de provações... Então que ele perca todos seus companheiros que chegue em navio estranho, sozinho numa casa que não seja mais sua...

É a maldição. Ulisses e os homens ouvem aquela prece solene do monstro. Luzes se apagam. Ao fundo, em transparência, surge a imponente figura de Poseidon, como se concordasse. Um som muito grave. Escuro.

CORO — Longo foi o caminho de Ulisses nas tramas da maldição. Primeiro chegaram à ilha flutuante onde vive Éolo, o dono dos ventos.

Entra Éolo, com um odre. Os ventos são intensos. Com um gesto largo Éolo coloca os ventos dentro do odre e fecha-o rapidamente. Cessa de súbito a ventania brutal.

HOMERO — Éolo tinha seis filhos e seis filhas e tinha casado cada um com cada uma, assim era a casa de Éolo.

Ação: Entram os filhos e as filhas, semi-nus e devassos formam o grupo

da família primeva. Éolo fica agarrado a seu odre. Música estranha.

HOMERO E CORO — Éolo deu a Ulisses o odre dos ventos para que voltasse a Ítaca sem desvios do caminho mas assim não aconteceu.

Ação: Éolo e os filhos entregam a Ulisses o odre. Ulisses fecha mais ainda e se agarra a ele Éolo e os filhos saem. Ulisses sente sono e dorme.

CORO — Pensando que o odre continha ouro e prata que Ulisses não queria dividir seus próprios homens roubaram o odre enquanto o herói dormia.

Ação: Aproximando-se perigosamente, os homens de Ulisses roubam o odre, sem que Ulisses acorde, reúnem-se e abrem-no. Blecaute. E o vento assustador domina tudo. Acende sobre Homero no centro do pros-cênio.

HOMERO — A tempestade arrasou os barcos até a ilha de Circe aquela feiticeira era bela, Circe! E tinha belas asseclas, Circe! Asseclas de sua beleza que encantaram os homens fazendo com que esquecessem a vontade de voltar. Assim, na casa de Circe, Ulisses passou um ano até que a bruxa se cansou dele.

CORO DAS MULHERES E CIRCE — Há em teu coração saudades que me rasgam a pele. Vai, servo do destino! Porém pelos meus caminhos para que eu te deixe sair!

CIRCE — Em teu pensamento já sofreste bastante mas não é assim na gruta do coração de Poseidon! Ouve a implacável ordem do Deus que te persegue: É por minha polpuda boca que Ele fala agora.

Surge Poseidon na transparência. A voz é muita e grave, mas parece

sair da boca das mulheres. Os homens ouvem aterrados.

POSEIDON/MULHERES/CIRCE — É chegada tua hora de descer ao reino dos mortos, Ulisses de onde mortal algum jamais voltou. Uma viagem como a tua passa por lá.

O palco se enche de fumaças. Circe e as mulheres saem. Ulisses fica sozinho em cena.

ULISSES (temeroso) — Chegamos enfim àquele local, extremo limite do mundo. Além dali o oceano despenca num abismo infinito.

Os homens se ferem com suas armas e armam, ao redor de Ulisses, um círculo de sangue (um pano vermelho?). Depois saem e ele fica sozinho.

ULISSES (desembainhando a espada) — Estou pronto! Que venham os que já morreram! E morrer não podem mais!

Surgem os mortos, numa legião lenta. Um velho avança empunhando um cetro de ouro: é Tirésias.

TIRÉIASAS — Por que, infeliz, deixaste a luz do sol e vieste ao reino da sombra? Afasta tua espada, para que eu beba o sangue! Então direi a verdade.

Ulisses recua. O velho ajoelha-se e bebe o sangue. Os outros mortos avançam também, para fazer o mesmo.

TIRÉIASAS — Sou Tirésias, aquele que prevê, mesmo entre os mortos.

Vários outros mortos estão se ajoelhando, para beber o sangue vivo.

TIRÉIASAS — Deixa que eles bebam o sangue dos vivos para que possam dizer seu nome, caso contrário, irão embora.

TIRO (depois de beber) — Sou Tiro, aquele que Poseidon fecundou.

ANTIÓPE — Sou Antiópe, que gerou Anfion e Zeto, os semi-deuses que fundaram Tebas, cidade de sete portas...

ALCMENA — Sou Alcmena, mãe de Hércules.

JOCASTA — Sou Jocasta, que casou com o próprio filho, depois enforcou-se na trave de seu salão.

CLÓRIS — Sou Clóris.

LEDA — Sou Leda.

PRÓCRIS — Prócris.

ARIADNA — Ariadna.

AGAMENON — E a mim não reconheces, bravo Ulisses?

ULISSES — Agamenon! Senhor, como vieste morar aqui? Como morreste?

AGAMENON — Egisto me matou, maldito. Ajudado por minha própria mulher. Convidaram-me para um banquete e me mataram, como um boi na manjedoura. A mim e a todos os meus.

ULISSES (chora) — Tenho pena de ti.

AGAMENON — Já viste muitas vezes homens pelo chão, massacrados ao final da batalha. Mais triste ainda é morrer entre o vinho e as comidas saborosas. Cuida que o mesmo não aconteça contigo.

Um homem anda muito lentamente. Fala.

AQUILES — Já não sou veloz, Ulisses...

ULISSES — Aquiles! Aquiles chora.

ULISSES — Não chora, herói! Ninguém foi mais feliz que tu. Em vida te respeitamos como a um Deus. Agora certamente continuas um rei

entre os mortos, portanto não deves chorar!

AQUILES — Não elogio a morte diante de mim, companheiro do passado! Eu preferiria ser o mais maltratado lavrador, trabalhando para um dono de pequena terra, que ser o rei dos reis entre os mortos! Aquiles se afasta.

Um grupo se abre e revela Minos, num trono negro tosco com um cetro dourado. Os mortos se ajoelham suplicantes, os que estão próximos.

MINOS — Sou Minos, filho de Zeus. Aquele que, entre os mortos, dita lei e resolve castigos.

TÍCIO (amarrado num canto da cena) — Salva-me, senhor, vivo! Sou Tício, que violentou Leto! E por isso tem constantemente dois abutres que lhe dilaceram o fígado e bicam as entranhas. (Grita diante dos abutres imaginários.)

TÂNTALO — Meu suplício é maior, meu nome é Tântalo. Vivo dentro de um lago com água até o pescoço. Mas se tenho sede e tento bebê-la, o lago seca, a água desaparece, entrando no solo. Árvores altas deixam pender os frutos ao alcance da minha mão: pereiras, macieiras com luzidias maçãs, doces figueiras, oliveiras copadas, mas se estendo a mão, o vento as leva para nuvens sombrias...

Agora vemos entre os mortos um que carrega uma pedra enorme, os pés feridos de andar.

SÍSIFO — Meu nome é Sísifo. Meu castigo é andar. Levar esta pedra até o alto da montanha. Lá deixá-la rolar pela encosta. Então voltar, pô-la nas costas e subir de novo. Meu crime... não me lembro mais qual foi. (Caminha com a pedra.)

ULISSES (*dirigindo-se a alguém*) — E a senhora quem é? Por que me olha com esse olhar tão penetrante? *Uma senhora se adianta.*

ANTICLÉIA — Sou tua mãe, Ulisses.

ULISSES — Eu pensava que a senhora estivesse viva. É difícil pensar que uma mãe morreu. Como foi? Uma longa enfermidade? Ou a gentil Artemis a te feriu sem dor com suas setas de ouro? Responda, minha mãe.

ANTICLÉIA — Nem uma coisa nem outra. Morri de saudade, de saudade ti. Depois que partistes, vi que a vida não era mais doce. Então morri. *Ulisses chora muito.*

ULISSES (*controlando-se com fúria*) — Mas, os mortos vêem tudo, diz-me então: como está Penélope? E meu filho Te'êmaco? E meu pai Laertes, vive ainda entre os vivos?

ANTICLÉIA — Penélope te espera ainda, embora chore tua falta. Telêmaco guarda teus domínios, enquanto se faz homem. Teu pai vive no campo e jamais vai à cidade. A velhice lhe pesa. Quando vem o verão ele se deita num leito de folhas caídas e ali se deixa ficar, ansiando por teu regresso.

ULISSES — Eu voltarei, minha mãe. Voltarei.

Ulisses é agora cercado pelos mortos, que se aproximam cada vez mais. Tirésias se destaca ao longe.

TIRÉSIAS — Foge, Ulisses, porque os mortos se aproximam e pretendem te convidar para que sejas um deles. Eu predigo: perigos te esperam ainda, enquanto não for aplacada a ira de Poseidon. Atravessarás a região das sereias, cuja voz encanta os homens, que se jogam

no mar devorador. Se sobreviveres, tua nau abicará na Ilha do Tridente, onde estarão pastando as vacas de Hélio, o Sol. Nestas não deverás tocar! Se sobreviveres, o mar cruel te jogará em Ogígia, a ilha onde mora a feiticeira mulher Calipso. Calipso das belas tranças, por quem te apaixonarás! Se sobreviveres, então chegarás um dia a Ítaca, onde, encontrando teu castelo invadido, terás de consumir a vingança. Então, se sobreviveres, morrerás morte suave. Longe do mar. Enfraquecido pela velhice e cercado pelos teus. Mas agora fuge! Antes que te perturbem as súplicas dos mortos.

Cercado pelos mortos, Ulisses quase cede. Depois reunindo suas forças e num grito infernal, fuge por um labirinto entre os mortos. Escuro.

Ulisses entre as sereias

Música

O barco, talvez agora figurado em redondo. O mar encapelado. Ulisses entra com seus homens.

ULISSES — A Cera. Depressa! Os homens entram com um tacho de cera.

ULISSES — Que cada um tampe bem os dois cuvidos. De tal modo que nem o som do trovão possa penetrar.

UM MARINHEIRO — Senhor, o vento diminuiu de repente!

ULISSES — Peguem os remos! Que seja baixada a vela! As sereias preferem a calmaria.

Os homens movimentam-se todos: para baixar a vela, para pegar os remos.

OUTRO MARINHEIRO — E tu, senhor, não tamarás os ouvidos?

ULISSES — A mim eu ordeno que amarrem no mastro. Com cordas e correntes! Eu ouvirei o canto — é preciso que alguém ouça para contar depois! Mas se, transtornado, eu mudar minha ordem e suplicar a liberdade não ouçam! E me amarrem mais forte ainda!

É feito conforme o ordenado: Ulisses é amarrado, enquanto os homens põem a cera nos ouvidos e empunham os remos. A música é intensa, por um momento o mar se move inteiro, bravio mas subitamente se acalma. Os homens remam na calma... E surgem as sereias! As sereias cantam seu canto melodioso. Aquilo embevece Ulisses, amarrado no mastro.

ULISSES — Me soltem, eu ordeno! Desamarrem as cordas, liberem as correntes! Obedeçam a ordem de Ulisses!

Alguns homens se levantam e amarram ele mais fortemente ainda. Ulisses se debate como um animal. Os homens voltam para os remos. Um deles, porém, aquele que primeiro presentiu que o mar ia acalmar, deixa cair a cera do ouvido. Então ouve o canto das sereias e, encantado, joga-se no mar! Ulisses grita, entre a dor de perder o companheiro e o desejo de fazer o mesmo que ele. Volta o vento. Saem as sereias. O mar se encalpa. Os homens remam. Escuro! Silêncio.

Luzes se acendem abundantes. Os homens entram por um lado e Ulisses pelo outro.

HOMEM — Senhor, chegamos a uma ilha maravilhosa! Descanso merecido para nossa exaustão. Sobre a encosta vemos bois sadios de larga cabeça que saciarão nossa fome!

ULISSES — Estes bois não podem ser tocados! Eles pertencem a Hélio, o Sol. Assim me disse o adivinho Tirésias na terra dos mortos.

EURÍOLO (*enraivecido*) — Deves ser feito de ferro, meu capitão! Os homens estão cansados mal conseguem ficar de pé.

OUTRO HOMEM (*enraivecido*) — Se uma borrasca vier, do Sul ou do Norte, não teremos forças para manter o barco!

OUTRO — Precisamos comer!

ULISSES — Os bois não devem ser tocados: são animais sagrados. Hélio é a alegria do homem mas sabemos o quanto ele domina.

HOMEM — Precisamos comer!

HOMEM — Não podemos pensar nos deuses!

EURÍOLO (*destacando-se dos outros*) — Amigos. Todas as mortes são horríveis para os mortais mas nenhuma é pior que morrer de fome! Então empunhem nossas lanças e matemos aqueles bois! Se o Deus irado quiser destruir nossos navios... Eu por mim prefiro morrer de uma vez num gole de água salgada que aos poucos, de inanição, na madeira deste convés!

HOMEM (*mais violento*) — Somos muitos, senhor, muitos contra um!

As luzes caem com música ameaçadora. A cena é invadida por Homero e seus ouvintes enquanto a bruma toma conta de tudo.

HOMERO — Impotente diante daquela rebelião, Ulisses teve de ceder. Saciada a sua fome, os homens voltaram ao barco. E avançaram outra vez nas águas, em busca do caminho certo. Mas Hélio, Deus da luz e das chamas sabia de tudo. Não foi pouca a ira do Deus-Sol! Cha-

rou Zeus. E os dois grandes se encontraram!

Surge Hélio, em sua luminosidade. Do outro lado, Zeus. Homero e seus ouvintes no meio, tementes.

HÉLIO — Pai Zeus, puni estes homens de Ulisses! Usai nisso toda vossa crueldade. Eles mataram os bois que eram meu prazer, quando subo ao firmamento. Exijo esta compensação! Caso contrário, lançarei minha luz sobre o Hades, invertendo assim toda ordem do universo!

ZEUS — Hélio, grande sabemos de vosso poder, todos nós imortais! Lançarei um raio sobre o navio de Ulisses, partindo-o em dois pedaços, no meio, do mar enorme.

Avançando pelo meio do grupo de Homero até o proscênio, surge Ulisses, que completa a narrativa, cercado de tempestade!

ULISSES — O mastro caiu sobre a cabeça do timoneiro e atingiu outro homem que se afogou. Um cheiro de enxofre invadiu tudo e minha sólida nau perdeu sua forma! Os homens foram lançados para fora depois erquidos e abaixados pelas águas, depois tragados para o profundo. Assim Zeus terminou, para eles, a viagem de volta ao lar!

Escuro. Um raio terrível corta o ar. Escuro, silêncio. As luzes acendem-se, poucas e fortes, sobre a bela Calípsos. Calípsos das tranças. Ela atravessa a cena, lentamente, do fundo para a frente. É toda voluptuosidade, em seu olhar esquivo.

CALÍPSOS — Amo Ulisses. Sou uma deusa, ele é meu homem. Na minha gruta arde sempre uma lareira, com madeira de pinho e cedro, perfumando a ilha inteira.

Amo Ulisses. Em torno da minha gruta, crescem ciprestes e álamos,

onde pássaros e falcões fazem seus ninhos. Ulisses é meu homem.

Em torno dela tudo fica verde e agradável, como se estivéssemos na gruta descrita.

Sobre as paredes da minha gruta, sobe a parreira das uvas e 4 fontes emanam água, sobre um jardim de violetas. Amo Ulisses, ele é meu homem.

Entra Hermes, com seu capacete dourado com asas, e asas nos pés ele quebra a suavidade porque se move sempre, com rapidez, aparecendo e desaparecendo, em todas as partes da cena.

Obs.: Podem talvez ser usados vários atores, com a mesma caracterização, criando assim um jogo teatral inusitado, ilusão da velocidade.

CALÍPSOS — Hermes, o deus mensageiro!

HERMES — Eu mesmo, como sabes?

CALÍPSOS — Os imortais se conhecem entre si.

HERMES — Vim correndo por cima das ondas, como a gaivota. Como o vento em cima das terras. Para trazer-te um recado. De Zeus.

CALÍPSOS — A ele devo obediência.

HERMES — Este homem que prendes aqui. Seu coração almeja retornar à pátria: deves soltá-lo.

CALÍPSOS — Isto não posso fazer! Não farei!

HERMES — É a ordem dos deuses.

CALÍPSOS — Miséria! Os deuses são ciumentos. Castigam aquela que ousa preferir um mortal como varão. Assim foi com Aurora, quando ela escolheu Órion. Zeus não descansou enquanto Artemisia não o matou: ele era o caçador. Também quando Deméter fez amor com Ja-

são, nos sulcros de terra lavrada. Também este sofreu o raio de Zeus! O homem que amo chama-se Ulisses! Eu o salvei quando vagava semi-morto sobre o mar, num pedaço de seu navio, depois de ter perdido todos os seus homens. Tratei-o. Me apaixonei.

HERMES — Zeus é maior que o amor. (Sai.)

Calípsso encontra Ulisses.

CALÍPSO — Devo perder-te, meu amado! Os deuses informam que, embora meus bons tratos, desejas retornar ao reino de Ítaca.

ULISSES — Assim é.

CALÍPSO — Abre mão do teu reino e eu te darei o meu! Invocarei todas as forças mágicas e, em nome da paixão te farei imortal! Aceitas?

ULISSES — Não, Calípsso. Em minha casa nasci, para lá devo voltar. Meu destino é assim.

Calípsso o beija, o beijo de despedida. Depois deitam e se unem no chão, enquanto Homero e seus ouvintes giram em torno deles.

HOMERO (girando, girando) — Calípsso mostrou-lhe árvores que Ulisses derrubou. Fez uma jangada com as próprias mãos na qual voltou para o mar cujo dono não o havia perdoado ainda!

A imagem de Poseidon acende-se atrás. Os ouvintes falam com Homero, em coro uníssono, que gira.

HOMERO E CORO — Indignado de ver contra si todos os outros deuses o dono do tridente impôs a Ulisses uma última prova. Sacudindo a cabeça, moveu os ventos tempestuosos contra o herói, despedaçando a jangada.

Trovão. Escuro por um momento, de onde emerge Ulisses. Todo o

elenco de sua aventura, fica em cena, ao fundo.

ULISSES — Durante dois dias e duas noites nadei esperando a morte. No terceiro, Aurora apareceu e avistei uma terra bem perto. Avancei para ela com alegria e esperança. Mas quando cheguei à distância que a voz alcança vi que minhas tribulações não tinham terminado: eram penhascos diante de mim!

O elenco faz as vezes do penhasco e das ondas.

ULISSES — Se eu tentasse seguir, seria esmagado contra eles. Se tentasse nadar ao longo da costa o vento me empurrava de novo para o alto-mar e Poseidon poderia mandar contra mim um de seus monstros da profundezas! Em meio a estes pensamentos as ondas me atiraram contra uma rocha, à qual me agarrei! Em seu caminho de volta, a onda me carregou, os pedaços da pedra em minhas mãos feridas. Então, quando meu coração desistia Atenéa me protegeu. Vi na distância a foz alegre de um rio onde as ondas se embatiam. A ele dirigi minha prece: "Senhor Deus do Rio tem piedade de um homem sem lar!" Então o rio veio até mim. E parou as ondas e me carregou até a praia de areia firme. Sentindo o chão, agradei de joelhos. Depois a luz me faltou, posto que o mar havia me tirado as forças. (Ulisses desmaia, exausto.)

O clima se acalma. A luz cresce sobre ele e entra um velho de cajado, como vimos no primeiro ato. O velho dá-lhe de beber, de um cantil.

ULISSES (acordando) — São olhos humanos os que tenho diante de mim. Que bela visão! Dize-me, ve-

lho caridoso: Que terra é esta onde o destino duro me jogou? Como se chama esse canto do fim do mundo? Por onde agora devo recommençar meu esforço? (O velho se afasta dele.)

VELHO — Teu nome é Ulisses.

ULISSES — Como podes saber? Nem eu me reconheço.

O velho tira o manto. É Atenéa.

ATENÉA — O nome deste Terra tu conheces bem, guerreiro valeroso. Ítaca!

Música emocionante.

Fim da segunda parte

3ª Parte

A VINGANÇA

HOMERO — Foi assim que com a ajuda da deusa pai e filho puderam finalmente se unir para lutar por aquilo que era seu.

Por trás de Homero e seus ouvintes, vemos os atores repetindo a marca do fim do 1º ato.

HOMERO — Por que Poseidon que tanto maltratou Ulisses permitiu que ele voltasse a Ítaca?

Ulisses e Telêmaco se encontram e se abraçam, na presença do porqueiro.

HOMERO — Talvez por que todos os outros imortais uniram-se contra ele mas não creio... Um Deus não tem medida nos outros deuses.

ULISSES (para Telêmaco) — Deves partir agora como foi combinado. Que tua mãe não saiba de nada, vinte anos não se desfazem num dia.

TELÊMACO — Eles são muitos e maus.

ULISSES — Tira o medo dos olhos, fruto meu. Não é para a vida nem para a morte que retornaremos lá. É para a luta. Vai!

Telêmaco vai. Homero continua. Auxiliado pelo porqueiro, Ulisses reassume sua aparência de velho.

HOMERO — Talvez Poseidon tenha perdoado Ulisses por causa da força da vontade de coração. Isto comove os deuses! Ou talvez Poseidon não tenha perdoado Ulisses. Estando apenas na tarefa de fazer com que o herói morra na espada dos seus rivais.

Música ameaçadora. Ulisses parte, com seu cajado, seguido pelo porqueiro. Homero sai na direção oposta, com os ouvintes.

HOMERO (*vendo*) — Quem visse aquele homem coberto de farrapos e andrajos, seguido por um porqueiro e curvado sobre um bastão jamais diria que era o senhor voltando à casa...

Entram os pretendentes, agitados.

ANTINUS — Maldição! Telêmaco voltou são e salvo, alguma proteção fez com que ele passasse pela barreira de nossos asseclas!

OUTRO — Segundo os escravos nos informam sua chegada foi anunciada por um porqueiro. Depois o jovem foi visto pousando sua espada na soleira da porta e sendo recebido pela velha Ama Euricléia que o viu crescer e criou.

OUTRO — Telêmaco está no castelo!

EURÍMACO — Como os deuses salvaram este homem da morte? Segundo nossas ordens, espíões foram colocados nos picos mais açoitados

pelos ventos, para que de longe avisassem qualquer aproximação. Nenhuma noite o navio dos assassinos saiu do mar!

OUTRO — Maldição!

OUTRO — Talvez Zeus não de-seje que Telêmaco morra, é perigoso matar alguém de uma estirpe real.

ANTINUS — Corremos perigo, mesmo que os deuses não sonhem conosco! Vivo, Telêmaco poderá agora anunciar a toda nação que maquinamos seus assassinatos. O povo poderá se rebelar. O povo não gosta de ouvir falar em violências, embora se curve diante delas.

EURÍMACO — Espalhem-nos pelo castelo! Ouçamos e vejamos tudo, para saber das tramas antes que sejam ações!

A cena ficou vazia. Entra Ulisses, seguido do porqueiro. Homero atravessa a cena.

HOMERO — Quando Ulisses e o Porqueiro aproximaram-se do castelo viram, deitado em meio aos excrementos de mulas e vacas, que estavam ali para serem levadas ao campo, um velho cão de caça. Ulisses imediatamente reconheceu o animal: era Argos, que ele próprio criara e ensinara a caçar.

ULISSES — Causa-me surpresa ver este bom animal estendido entre montes de excremento. Parece-me que foi um dia um bom e bravo cão.

EUMAIO, o Porqueiro — Certamente seu dono está morto, muito longe. Talvez tenha tido um belo aspecto e nenhum animal escapasse dele, quando corria pela floresta densa.

HOMERO — Dizendo assim ambos dirigiram-se para o interior com a finalidade de encontrar os selvagens

pretendentes, enquanto o cão por mistério de Zeus, penetrava ao mesmo tempo na escuridão da morte, depois de ter visto seu dono, por quem esperava vinte anos.

A cena é invadida pelos pretendentes. Trazem um trono para Eurímaco.

ANTINUS — Desacreditado por-queiro! É teu convidado este mendigo? Já não temos bastantes vagabundos para comer os porcos desta casa, ainda convidas mais um? (*Riem muito.*)

ULISSES — Um pedaço de pão, por piedade. É preciso pedir para saber quem são os bons e quem são os maus, somente o mendigo sabe. (*Para Antinus.*) Senhor, parece ser o maior entre os maiores deste salão. Portanto, deves dar mais para que, em minha peregrinação, eu cante em teu louvor ao redor do mundo. (*Alguns riem.*)

EURÍMACO — Afasta-te da nossa mesa, peregrino imundo. Aqui não temos necessidade de ser avaros. (*Dá-lhe um pedaço de pão.*) Os bens são de outro homem. (*Empurra-o fazendo que caia.*)

Entra Iros, um mendigo de alto porte e força física, brutal e andrajoso.

IROS — Mendigo também sou! Nós que pedimos por profissão não temos orgulho. Mas diante desse porco sujo com língua de velha me sinto um príncipe igual aos nobres senhores. Um pedacinho de pão, pelos deuses, e se possível aquele naco de carne que sobrou no prato.

UM PRETENDENTE (*divertindo-se.*) — Hoje é o dia dos miseráveis, assim foi decretado. Pelo menos a este já estamos acostumados, é um mestre na arte de implorar. Iros,

toma, vai, pega! (*Iros pega. Jogam também para Ulisses.*)

ROS — Sai daqui, é minha freguesia! Antes que eu te arraste pela perna.

ULISSES — Meu bom homem, não te fiz mal nenhum. Arrefece teu linguajar. Sou velho mas ainda posso tingir-te de vermelho. (*Os pretendentes riem.*)

EURÍMACO — Eis senhores, o divertimento novo trazido por Zeus para nossa alegria. O duelo dos mendigos! Façamos com que se enfrentem e apostemos qual o pior dos piores.

TODOS — Sim, que assim seja feito!

ANTINUS — Escutai, homens invencíveis! Junto daquele fogo há tripas saborosas, cheias de gordura. O mais forte escolha qual quiser! O mais forte terá sempre direito a um lugar no canto da nossa mesa e será o único a esmoalar aqui! Lutem!

A luta começa. Risos e galhofas. Ulisses não ataca, apenas escapa do outro, que é um brutamonte, a quem os pretendentes emprestam um pedaço de pau. Ulisses sempre observa para não ser atingido por trás, apoiado em seu cajado. No calor da contenda, Iros pede a alguém um punhal, que recebe. Quando se aproxima para matar Ulisses, este ataca, com pancadas do cajado, tão intensas e certas que põem o outro sem movimentos, até desacordá-lo num canto da cena.

ULISSES (*terrível*) — Agora fica aí, guardando a porta, para impedir a entrada dos maus espíritos. Só levanta se vier te chamar, em pessoa, o rei dos mendigos.

A cena provocou um silêncio, agora seguido por uma gargalhada estrepitosa.

PRETENDENTE — Bravos, velho estranho! (*Jogando-lhe restos em cima.*) Toma, mereceste. E bebe do meu copo de ouro! Dias melhores para a frente, é o que te desejo! (*Riem.*)

ULISSES — Os dias para frente, senhor, são colheita dos deuses. Que nenhum homem diga sou feliz, se ainda não souu seu momento derradeiro. (*Bebe e devolve.*)

ANTINUS — Trata-se de um sábio sem dúvida, falta-lhe apenas a túnica. Escuta, ó escravo da fortuna, vem trabalhar nas minhas terras. Te dou emprego, para construíres muros e plantar árvores. Roupa para vestir e até sandálias. Aceitas? (*Ulisses não responde.*)

ANTINUS — O canalha não responde. Certamente não tem habilidade que não seja o vício. Não vive senão para estourar a voraz pança. Odeio teu feito. Por hoje chega, vá, some da minha vista! Antes que eu te chibateie. (*Alguém se divertindo, mostra a chibata.*)

ULISSES — Eurímaco. (*Todos se surpreendem por ele saber o nome.*)

ULISSES — Tens uma estirpe de príncipe. Assim sendo eu ficaria satisfeito se tivéssemos um encontro. Na primavera, onde os dias duram mais. Poderíamos nos enfrentar... num campo de feno dar-me-ias uma foice afiada e eu te daria outra. Muita erva para ceifar e nada para beber ou comer, até chegar o escuro! E com o arado, o que faremos? Uma parrelha de bois da mesma idade e mesma força, traçaríamos um sulco reto, até o fim! Ou ainda, se assim quisesse o filho do Tempo

poderíamos combater lado a lado alguma guerra. Dá-me um escudo, duas lanças e um elmo para proteger minhas tēmporas e ergue uma prece pela sorte do nosso inimigo.

ANTINUS — Não falas como um mendigo. Não gosto de ti. (*Estende a mão para o chicote.*) Tuas palavras pesam o ar (*o chibateia com brutalidade.*) Fora daqui! (*Para os outros.*) Que ninguém se intrometa nesta reprimenda! Se eu voltar a te ver, quando pisares de novo neste salão amaldiçoarás quem te botou no mundo. (*Outro pretendente chibateia Ulisses. Uma mulher fala.*)

MULHER — Obedece, vá! Ou és lerdão como os vermes? Vais ficar por aí a noite inteira, incomodando os senhores e namorando as mulheres? (*Todos riem.*)

OUTRO — Antinus se aborreceu por causa de um mendigo! (*A mulher beija Antinus. Todos riem e saem.*)

Fica no fundo Homero. Ulisses, humilhado, na frente.

HOMERO — Assim ficou Ulisses sozinho no salão, meditando sobre sua vingança. Os carneiros desceram pela garganta daqueles hóspedes não convidados e ele ouviu o riso dos amantes, hábito naquela casa. Sentia-se tão furioso quanto uma cadela deitada sobre seu ninho de filhotes, mostrando os dentes a quem não conhece e pronta para morder. O ódio dominava-o, como um vendaval numa gruta. (*Ulisses roda no chão, de ódio.*)

ULISSES — Paciência, coração! Lembra-te como estiveste diante daquele ciclope de olho feroz devorando teus companheiros! Controla-te como então na caverna, quando esperavas a morte e nada mais!

E eis que surge Atenéa.

ATENÉA (*ajoelhando-se ao lado dele*) — A paciência, meu herói, é a fonte de todas as virtudes. Ela é filha da inteligência, que suporta até a humilhação, desde que receba, no final, a vitória merecida.

ULISSES — Perdoa, protetora, mas há um momento em que cresce tanto o ódio no peito de um homem que nem os deuses o consolam. Minhas armas, onde estão? São muitos inimigos e poucos meus dez dedos.

ATENÉA — Tuas armas virão até tuas mãos, não é preciso procurá-las. Cuidei disso pessoalmente. Elas virão!

Os pretendentes voltam, para continuar seu malvado divertimento.

PRETENDENTE — Além de arrogante é louco! Fala sozinho, como se o ar fosse alguém!

OUTRO — Vejamos se sabe também conversar com meus pés! (*Chuta-o.*)

EURÍMACO — Antinus não mandou que levantasses? Pareces surdo. Creio que sei qual o ruído que te abre os ouvidos! (*Estala no ar um chicote de muitas pontas. Telêmaco entra por trás deles, seguido do Porqueiro que foi chamá-lo. Vem coberto por uma capa rica.*)

TELÊMACO — Deixem em paz o forasteiro! Certamente foi o vinho da adega de meus pais que lhes subiu a cabeça, caso contrário não conseguiriam inverter assim a ordem das coisas! Quem aqui chegasse diria que sois vós o mendigo, e este que está no chão o nobre — a nobreza não ataca aquele que ficou sem defesa!

ANTINUS — Bravos, brindas tua volta com um eloqüente discurso!

Tua voz já até encorpa, como se fosse de um guerreiro.

TELÊMACO — Sois covardes, não sois guerreiros.

EURÍMACO (*puxa a espada num impeto, mas desiste do seu intento. Ironiza*) — Jovem senhor, se não vos devêssemos respeito por seres filho de uma bela mãe, poderiam ter sido estas tuas últimas palavras.

Telêmaco puxa também sua espada, num impeto. Todos os pretendentes puxam as espadas. A situação fica perigosa.

ANTINUS (*entrando entre eles.*) — Companheiros, levantemos as taças em vez das espadas, embora seja natural que os bons ânimos estejam chegando ao fim. (*Para Telêmaco, com ódio.*) Telêmaco, arrogante, ainda não é chegado o momento de acertarmos nossas contas. (*Para todos.*) Embora tenhamos nos esforçado para isso. (*Todos riem e baixam as espadas.*)

ANTINUS — Outro momento porém, este sim é chegado. O de gentilmente exigires de Penélope, dada tua maioria, que aceite dentre nós o melhor pretendente. Que ceda, é chegada a hora! Repito que os bons ânimos chegam ao fim e temo, caso ela insista na excessiva virtude, que não tenhais tranqüilidade para gozar de teu patrimônio, tantos são os perigos que te cercam! Isso deves fazer tua mãe compreender, antes que seja tarde!

TELÊMACO — Pelos sofrimentos de meu pai, juro que assim farei! (*Penélope entra sem ser percebida.*)

PENÉLOPE — Não será preciso. Os deuses tiveram pena da dor que te causaria entregar-me a um homem por ordem da tua boca. E em sonhos me disseram aquilo que de-

veria ser feito: foi um sonho branco e da alvura surgiu ela mesma. Palas Atenéa, dona da luz que, como prevendo as palavras de meus duros senhores também ela disse que era chegada a hora!

Oh! Os pretendentes movem-se em espanto. Atenéa surge ao longe.

PENÉLOPE — E também disse, com voz de ordem de que maneira eu deveria escolher aquele que me tomará nos braços sedentos.

Todos se colocam num sutil porém firme movimento. Música. Entra a ama com uma caixa ricamente ornada que coloca aos pés de Penélope.

PENÉLOPE — Dentro desta caixa bordada, é guardado, faz dez anos e ainda dez, o arco de meu marido Ulisses, e também suas setas afiadas.

Ulisses compreende tudo. Levanta-se, afastado de todos, num canto da cena.

PENÉLOPE (*ajoelhando-se e abrindo a caixa*) — Eis, diante de vós o meu preço! (*Tira o arco, cuja corda pende, presa apenas a uma das extremidades.*) Quem for capaz de curvar este arco, colocar-lhe a corda tenaz e, numa flechada certa, ferir o coração daquela pomba... (*Surge uma pomba pintada no alto do fundo da cena*) que a própria deusa fez surgir pintada na parede mais alta desta casa... este será meu dono, varão, senhor!

Espanto dos pretendentes.

PRETENDENTE — Que pincel gravou no inatingível aquilo que antes não existia?

PRETENDENTE — É obra dos deuses, sem dúvida!

PRETENDENTE — A prova deve ser aceita e cumprida!

EURÍMACO — Senhora, muitos homens fortes entre nós são capa-

zes de cumprir a prova imposta no sonho. Devo dizer que os deuses foram suaves. Falo por todos: estamos prontos!

PENÉLOPE — Eumaio, fiel por-queiro, leva o arco de mão em mão, da esquerda para a direita, que é como anda o sol.

Eumaio toma o arco, com cuidado e presteza e entrega ao primeiro da esquerda. Ele tenta, tenta, mas não consegue. O arco não dobra.

PRETENDENTE 1 — Não consigo, meus amigos! Que outro homem o tome. Este arco destruirá muitos homens fortes.

Eumaio entrega para outro. O pretendente 2 tenta ao extremo do esforço. Não consegue.

PRETENDENTE 2 — Não curva, este arco está encantado!

O pretendente 3 é Eurímaco.

EURÍMACO — Tólice! Dá-me aqui esta arma inflexível! Vejamos o que pode diante de minha vontade!

Eurímaco tenta e também não consegue. Pânico entre os pretendentes.

PRETENDENTE — É mais um truque, como a interminável teia!

PRETENDENTE — A rainha parece disposta a nos humilhar!

ANTINUS — Que seja aceso um fogo na sala, para que este arco seja aquecido e untado de gordura, para que então possamos dobrá-lo.

PRETENDENTE — Não podemos mais, minha senhora correr o risco de falhar na prova. Não apenas pelo casamento, que já provamos desejar tanto, mas também porque senão se ouvirá que somos mais fracos que o príncipe Ulisses, a ponto de não conseguir recurvar seu arco e isto deporá contra nós nas gerações futuras!

Ulisses adianta-se um passo.

ULISSES — Poderei eu dirigir a palavra. Àqueles que fazem a corte da rainha? Peço-vos que me deis o arco, não para que eu dispute a rainha, posto que já tem dono, mas para que experimente nele as forças de meus vividos braços.

ANTINUS (*indignado*) — Desgraçado viajante, não basta comer a comida ainda queres escutar nossos assuntos?

EURÍMACO (*indignado*) — Este cão louco excedeu todas as medidas. Arrastem-lhe daqui! (*Riem. Telêmaco interrompe.*)

TELÊMACO — O que vem de longe parece ainda robusto. Talvez tenha tido bom nascimento. É de minha vontade que lhe seja entregue o arco, já que sou desta casa o dono e ele, portanto, meu hóspede. Que temeis, jovens senhores, de um mendigo cansado?

EURÍMACO — Seja! Divertimo-nos enquanto acende o fogo.

Música. Eumaio pega o arco e, andando longamente no palco, leva-o até Ulisses. Ulisses pega o arco como se fosse um tesouro; leva-o para o centro da cena. Então, para o espanto de todos, curva o arco e encaixa a corda, ainda envolto em seu manto de mendigo. Então faz soar a corda, que ecoa sua nota pelos salões. Ulisses ajoelha-se diante de Penélope.

ULISSES — Este vosso humilde servo pede em troca da realização da façanha, que vos retireis para vossos aposentos, acompanhada de vossas criadas. Permitindo, assim, que os homens decidam entre si que prêmio mereço por ter curvado o arco.

Penélope retira-se com suas setas. Antinus possesso pula no centro da cena.

ANTINUS — Quem és afinal? De onde vens ou nascestes? Teu pai não foi uma árvore nem uma pedra. Diz teu nome antes de morrer (*saca a espada.*) É a morte que te daremos de prêmio!

Ulisses se descobre. A música freme. Ulisses grita.

ULISSES — Meu nome é Ulisses, filho de Laertes! Sou rei de Itaca! Meu nome é Ulisses!

(Toma a seta, coloca no arco.) Aquele que saiu de casa e depois retornou. Ulisses, o odisseu aquele que tem rancor! (*É falando para o Olimpo.*) Zeus, Deus do espaço infinito! Poseidon, Deus da profundidade abissal, permiti que eu consuma minha vingança! Manifesta assim teu perdão! Que, de agora em diante, fiquem os homens livres das maquinações dos deuses, sendo apenas julgados pelo que fizeram de mal ou pelo que fizeram de bem!

Atira a flecha, que vara Antinus e acerta o coração da pomba. Desce um pano vermelho sobre a cena e a narração vem agora de muitos coros que ladeiam Homero, que agora não fala, mas tem por trás de si, luminosa, Palas Atenáa. No pano vermelho e cada vez mais vermelho vemos sombras da luta e de tudo que está sendo descrito. É a matança dos pretendentes. Todas as vozes do elenco participam deste coro, que vai mudando de timbres e tons. Só quem não fala é Homero (e Atenéa), mas é como se falassem.

COROS — Antinus foi o primeiro a morrer, a flecha atravessou seu corpo um jato de sangue jorrou de sua boca.

Os homens cercam Ulisses e Telêmaco. Telêmaco dá uma espada ao pai, enquanto o pano vermelho cai em frente a eles. Daí em diante vemos as sombras, talvez iluminadas como se houvesse fogo na sala.

MULHERES — Os homens sacaram suas espadas e punhais mas a corda da morte já se estendia sobre eles.

Um homem morre lá dentro, atravessado por Ulisses, outro por Telêmaco. Pai e filho lado a lado. São sombras, mas estas imagens devem ser compreensíveis e ter seu tempo. Outros homens caem de joelhos.

HOMENS — Alguns imploraram o perdão, mas suas cabeças rolaram, ainda com palavras na boca.

Vemos uma cabeça sendo decapada e pular do corpo.

CORO — Os que sobreviviam então resolveram atirar também suas setas, mas nenhuma acertou o alvo, Ulisses e Telêmaco escapavam como pássaros, lutavam como leões.

Vemos as sombras dos arcos apontados.

JOVENS E CORO — O sangue jorrava dos capacetes, o sangue manchava as paredes, o sangue transformava o chão num mar de sangue, aquele mar não pertencia a Poseidon.

O pano se avermelha intensamente.

JOVENS — Em pouco tempo, vida ali não vibrava mais, fora dos corpos do odisseu e de seu valente filho.

As sombras de Ulisses e Telêmaco aparecem gigantescas.

MULHERES — Então foi a vez das mulheres, eram cinquenta naquela casa, e Ulisses ordenou que a ama fiel apontasse quantas tinham

servido de fêmea para os usurpadores, a ama obediente indicou uma dúzia, que por ordem de Ulisses, lavaram e limparam a sala, sendo depois enforcadas pelo próprio Telêmaco numa única corda!

Vemos a imagem terrível desse ato, em sombras (talvez bonecos).

CORO — Ulisses então ordenou que fosse trazido o enxofre, depois os perfumes, que purificam o ar, ainda os vingadores, eles mesmos, para o banho onde untaram-se de finos óleos e vestiram-se em ricas túnicas depois não fizeram mais nada porque tudo estava feito.

HOMERO — Então Ulisses pediu que chamassem Penélope, avisando-a que seu tormento chegara ao fim. (O pano se levanta.)

Ulisses está num canto, de cabeça baixa em rica túnica. Telêmaco afastado, entra Penélope.

TELÊMACO — Fala, minha mãe. Fala com meu pai, teu marido voltou.

PENÉLOPE — Meu coração está incerto, filho. Não posso falar com este homem nem encará-lo, antes de ter a certeza. Mas se ele for de verdade Ulisses logo virei a saber. Há segredos nesta casa que somente eu e teu pai conhecemos.

ULISSES — Se é assim, boa mulher, nada mais quero de ti. Apenas que me permitas repousar um pouco e dormir um sono justo. Mas que seja no teu leito, o mais macio desta casa.

PENÉLOPE — Sim, querido! Mas com uma condição (para a ama.) Manda que escravos fortes retirem o leito de minha alcova, lá somente entrará meu marido!

ULISSES — Dez escravos fortes seriam pouco para tamanha tarefa,

ó generosa dama. Cem escravos seriam pouco. Aquele leito eu mesmo o construí com mãos de amante. Havia neste castelo uma frondosa oliveira, com muitos anos de idade, sobre ela construí o leito, com traves de ouro, prata e marfim, bem seguras por correias coloridas de púrpura e disso fiz um segredo entre minha amada e eu. O leito pode ser removido, mas para tanto terão de cortar suas profundas raízes.

Penélope corre até ele e abraça-lhe os pés. Ele a levanta e se beijam. Homero invade a cena, seguido por seus ouvintes.

HOMERO — Com o coração pleno de alegria, então a ama preparou o leito. Depois Eumáio, o porqueiro segurando uma tocha acompanhou o casal e ali os deixou.

Trazidos por Telêmaco, entram músicos e dançarinos.

HOMERO — Então a casa ficou às escuras, para que Penélope e Ulisses gozassem as delícias do amor. Depois, satisfeitos os dois conversaram sobre tudo que passou. O herói contou à esposa de como batalhou com os ciconianos e o que fez com o ciclope, para vingar os companheiros devorados, sua visita a Éolo, e de como os ventos foram libertados. Contou as artimanhas de Circe como navegou até o Hades e quantos viu lá. Depois, como escapou das sereias. A ofensa aos bois de Hélio e como Zeus mandou seu raio destruindo tantos quantos restavam.

Enquanto Homero diz estas palavras o palco vai sendo invadido por todos estes personagens, que vimos durante a estória.

HOMERO — Depois dormiram Ulisses e Penélope nos braços um do

outro o sono reparador que descansa o coração.

Prepara-se a cena da coroação de Ulisses, enquanto Homero conclui a peça.

HOMERO (*pensativo*) — Assim é a vida de um homem. Um dia ele sai de casa porque é preciso sair e um dia, se for feliz ele volta porque é preciso voltar. Nesta ida e nesta volta seus olhos verão terrores e maravilhas. Se os seus atos, durante a viagem forem honestos e nobres, então sua missão estará cumprida. Deste homem se ouvirá falar! Todos os que estiverem vivos ouvirão! E também aqueles que ainda estão por viver! Sua memória mortal ficará gravada no mar, na terra e nas estrelas imortais.

Um fantástico céu de estrela se acende sobre todos que cantam, olhando as estrelas. Enquanto armam um frontão magnífico contando a odisséia de Ulisses.

CANTO — .. e a mim que sou criança, confia a herança, a mim que tenho medo, revela o segredo, a mim que nada sei, COROA REI!

Luzes se apagam. Durante os agradecimentos os atores armam um enorme barco e partem de novo para navegar.

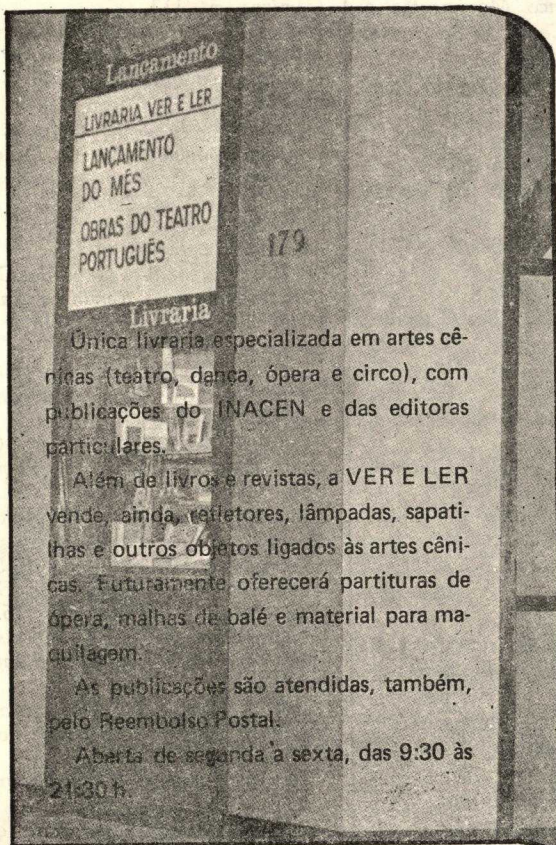
CANTAM

CANTO — Navegar é preciso, viver não é preciso.

FIM

LIVRARIA

LER E VER

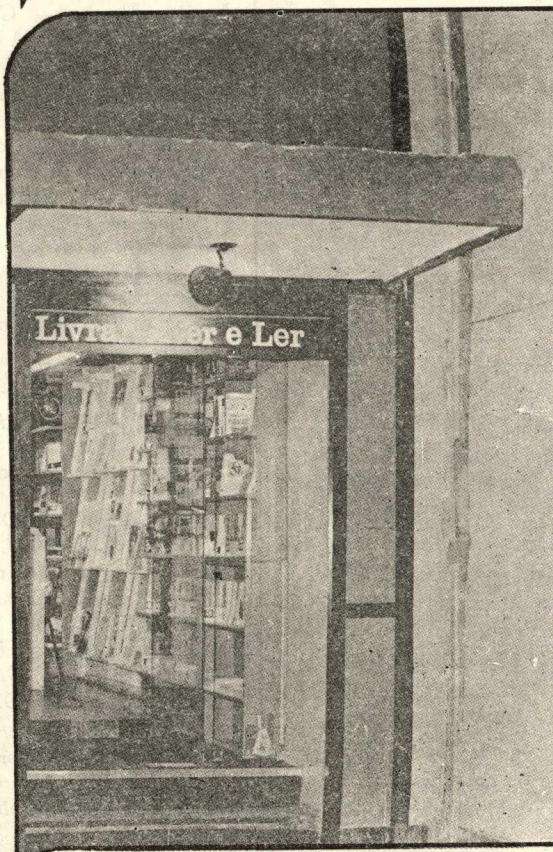


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende, ainda, refletores, lâmpadas, sapatinhas e outros objetos ligados às artes cênicas. Futuramente oferecerá partituras de ópera, malhas de balé e material para maquiagem.

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

Aberta de segunda a sexta, das 9:30 às 21:30 h.



LIVRARIA

LER E VER

Av. Rio Branco, 179.
CEP 20040.

Serviço Brasileiro de Teatro
Ministério da Cultura

INACEN Instituto Nacional de Artes Cênicas
CENACEN

- Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.
 Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
 Annouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
 Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92; *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
 Arrabal, Fernando — *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.
 Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.
 Azevedo A. — *A Consulta*, nº 88.
 Beckett, S. — *A Catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115.
 Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
 Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93; *A Expulsão do Demônio*, nº 109.
 Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.
 Byron, L. — *Caim*, nº 89.
 Caraglio, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
 Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.
 Checov, Anton — *O Pedido de Casamento*, nº 85.
 Collier, J. — *Poção*, nº 114.
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
 Dostoievski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.
 Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
 Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
 García Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
 Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
 Girandoux, J. — *O Apolo de B'ac*, nº 92.
 Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
 Guardon D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
 Ibsen, H. — *O Ininigo do Povo*, nº 100/1.
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
 Lorde, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.
 Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.
 Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60.
 Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113.
 Molière — *Médico à Força*, nº 108.
 Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.
 Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.
 Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.
 Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
 Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.
 O'Neil, Eugene — *Antes do Café*, nº 82.
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.
 Prandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.
 Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.
 Qorpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã sou Outro*, nº 88.
 Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
 Saint Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.
 Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 105.
 Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91; *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107; *Macbeth*, nº 115.
 Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
 Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89.
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113.
 Waqner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
 William, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
 Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.

ATIVIDADES D'O TABLADO

INDICE

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

EXPRESSÃO CORPORAL:

andréa fernandes
luiz carlos tourinho

IMPROVISACÃO:

aracy m. mourthé
bia junqueira
bernardo jablonski
carlos wilson silveira
dina moscovici
fernando berditchevsky
guida vianna
josé lavigne
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
milton dobbin
ricardo kosovski
thais balloni
toninho lopes

— Os Atores são Gente — <i>Ian Sainsbury</i> .	1
— O Teatro de Pina Bausch — <i>R. Hoghe</i> .	4
— Joseph Swoboda: Técnico e Artista — <i>D. Bablet</i>	9
— Strehler entrevista <i>Strehler</i>	12
— Lição de Etiqueta — <i>Groucho Marx</i> ..	19
— A Odisséia — <i>Homero</i>	24

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos de mesma forma, pelo preço atual.

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura (2 n.ºs) Cz\$ 400,00

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.