

118

# cadernos de teatro

STREHLER ENTREVISTA STREHLER (II)

---

O PÓS-MODERNO E O TEATRO BRASILEIRO  
NOS ANOS 80 — Mauro Santa Cecília

---

O PÉ DA ÁRVORE DE NATAL — Karl Valentin

---

UMA PEÇA POR OUTRA — Jean Tardieu

---

CADERNOS DE TEATRO Nº 115

Julho, Agosto e Setembro 1988

PATROCÍNIO INACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO  
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES  
CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são  
de inteira responsabilidade dos editores.

*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES*

*Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO*

*Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES*

*Editor — BERNRDO JABLONSKI*

*Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOVOSKI*

*Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI*

*Secretárias — SILVA FUCS e VANIA V. BORGES*

*Redação: O TABLADO*

*Av. Lineu de Paula Machado. 795*

*Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil*

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO  
só poderão ser representados mediante autorização  
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)  
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro.*

## 2ª Parte (1)

— Hoje se fala da construção de duas salas para o "Piccolo". Por quê?

— Depois de quarenta anos de vida, ou seja, com muito atraso, o "Piccolo" terá finalmente um lugar "normal". Até agora os poderes públicos têm "circundado" esse problema fundamental. A cada dez anos nos prometiam o que agora, finalmente, parece que se vai realizar. Trata-se de dois teatros complementares, um de mil e duzentos lugares e outro de seiscentos. Para os idealizadores do teatro de massas, do pseudo-popular, para os "megalomaniacos" de espetáculo e da política que crêem fazer arte popular com uma ópera lírica para dez mil pobres enganados, um teatro de mil e duzentos lugares não será muito grande. Eu, ao contrário, penso que é um limite que não deve ser franqueado, pois, mais além, se perde o contato com o público. Falando com sinceridade, naquela tarde a que fiz referência não pensei que pudesse montar os espetáculos que em seguida encenei no "Piccolo"; por exemplo, *A vida de Galileo*, de Brecht, alguns Shakespeare. Também não pensava que, em caso de sucesso, ficaríamos toda a nossa vida nesta sala. Jamais teríamos podido imaginar uma tal cegueira e uma tal insensibilidade por parte dos poderes públicos.

— Reconhece que muitos espetáculos importantes têm sido concebidos para um número de espectadores ainda menor!

— É certo que num determinado momento (hoje pelo menos) montamos espetáculos para noventa e nove espectadores, nem um a mais. Fizemos teatro nos lugares mais estranhos, para trezentas ou quatrocentas

pessoas. Utilizamos os mictórios públicos, as estações abandonadas, os quartos de hotéis em demolição, os estádios despovoados pelo frio invernal. Mas era outra coisa. Nunca se fez teatro público nessas condições. Creio que esses teatros eram concebidos por intelectuais extremados, muito hábeis na mistificação durante certa época. Onde estão agora?

— *Acredita que o teatro chamado de "vanguarda" destes últimos anos não o era ou que carece de importância?*

— Não misturemos os problemas. A vanguarda é necessária. Mas eu tinha o desejo de fazer um teatro público de arte, para as pessoas e com as pessoas. O desejo de apresentar ao público o resultado de minhas buscas como algo aparentemente já maduro. O pensamento, o conhecimento profundo de Copeau e meu amor por ele me serviram de apoio. Como também o fizeram os meus mestres, longínquos ou próximos, que conheci ou não: Stanislavsky, Meyerhold, Vchtangov e Thairov; e também Dullin, Baty, Jovet, Brecht, e antes que ele, Fehling, Körtner, Heinz Martin. Há muitos. Todos eles construíram teatros, escolas, elaboraram métodos de investigação, junto a seus maravilhosos espetáculos. Minhas dívidas me fazem muito feliz. Além do que, sempre estou aprendendo: aprendo algo a cada instante da minha vida, de cada pessoa que conheço, de cada espetáculo que vejo, de cada filme, de cada momento do espetáculo que vejo, de cada momento do espetáculo da vida que me rodeia.

— *Acha que alguém te deve algo? Muitos dizem que você nunca formou alunos, que não representa uma escola.*

— Acho que a minha maneira responsável de fazer teatro, um certo tipo de amor, de abnegação, um certo modo coletivo de pensar nele, tem sido recebidos: quem sabe, não em sua totalidade. Talvez um aspecto do meu trabalho, aplicado de maneira justa ou, talvez, certos elementos de minhas buscas, sirvam

(1) Continuação da entrevista publicada no nº 116. Tradução de Ana Cristina Manfroni.

de ponto de referência ou de partida para os outros. O teatro europeu contemporâneo conta com muitos dos meus discípulos, diretos ou indiretos: diretores, cenógrafos, técnicos que trabalharam comigo mais ou menos tempo; e outros que retiraram de meus espetáculos do "Piccolo" temas, imagens, estímulos para os seus trabalhos. Há muitas formas de ensinar e de aprender. A minha tem sido, por força das circunstâncias, a prática de um método, não uma escola, mas sim textos escritos. As lições universitárias, aplicadas ao teatro, me fazem sorrir...

— *Em suma, na tua opinião existe um modo de fazer teatro à maneira do "Piccolo"? Teu estilo é reconhecível e tem exercido uma influência...*

— A palavra estilo aplicada à direção não me agrada de todo. Mas existem certas metodologias, certas "coisas fundamentais", além da sugestão de imagens, que, quem sabe, são a minha contribuição pessoal ao teatro, mesmo que tenham sido rejeitadas por uns e amadas por outros. No que concerne ao "Piccolo", sua filosofia teve uma grande influência na Itália, onde não existia o conceito de um teatro público de arte. No restante do mundo, sua influência é, sobretudo, estética, com demasiada frequência, formal. A idéia ou inspiração para uma certa forma de teatro nem sempre tem sido seguida. Porque o "Piccolo" é um teatro demasiado pobre, demasiado limitado, demasiado milagroso para servir de exemplo. Não aconselharia a ninguém que vivesse, se escolhe o teatro público, uma vida teatral como a do "Piccolo". O "Piccolo" é um teatro público inventado por muito pouca gente, uma ilusão que corre sempre o perigo do aniquilamento.

— *Quer dizer com isso que somente existem teus espetáculos e que o "Piccolo" não existe?*

— Existem, em primeiro lugar, meus espetáculos, e há os espetáculos dos outros. Mas os espetáculos de um diretor de cena que também é o diretor do Teatro constituem a identidade deste; é, e sempre será assim. O "Piccolo" não é um exemplo de estrutura; não tem podido sê-lo dadas as condições nas quais

tem vivido e ainda vive. Mas pode ser exemplar a partir de muitos outros pontos de vista. Paradoxalmente, sua grande pobreza é um exemplo para muitos outros teatros que em toda Europa recebem bastante dinheiro dos poderes públicos. Com demasiada frequência, os teatros públicos europeus terminam por se converter em monstruosas máquinas de produção teatral, em detrimento da qualidade, com excesso de pessoas em todos os seus setores, uma culpável burocratização e uma sindicalização mal compreendida. O teatro se faz nesses casos, em um anonimato de grande empresa, com um ritmo de fábrica que já não tem nada a ver com a criação artística. No "Piccolo", também a vontade do diretor contribui para manter, entre muitas dificuldades, sua característica humana, certamente aleatória demais, mas relativamente rica de aportes pessoais, criados no amor pelo trabalho teatral, que vai contra a solidão, a indiferença, a obsessão pela ganância, a frieza e o anonimato. Tem se falado tanto dos "coletivos teatrais", em 1968 e depois! O "Piccolo" nasceu de um ato de amizade — bem me lembro — entre um pequeno grupo de homens e mulheres unidos pelos mesmos ideais, núcleo que se estendeu aos maquinistas, aos eletricitas, aos técnicos do som, aos pintores, aos atores, mesmo que tendo de superar dificuldades sentimentais. Não falo do "Piccolo" como um lugar ideal, o que não existe e nem poderia existir. Mas serve para compreender que o teatro não deve ser feito como geralmente é. Existe, desgraçadamente, no mundo, uma perversa tendência no teatro com o público (o teatro lírico é o exemplo mais evidente), à elefantíase, à superficialidade dos ensaios, que é quase impossível de se mudar. Há excessões. Muitos de nós, na Europa, tentamos frear este processo que tende a degradar a qualidade nas relações com o público. O fundamento de um teatro público não consiste em criar muitos ou poucos espetáculos, mas espetáculos em continuidade, de alto nível, cada noite, cada ano, cada decênio. Neste sentido, o "Piccolo" é, quem sabe, um exemplo, que somente análises rigorosas poderiam demonstrar se tem exercido influências reais. O que *define* verdadeiramente o "Piccolo" não é a sua precária estrutura, nem, paradoxalmente, o valor estético de seus espetáculos, mas a sobrevivência, sempre ameaçada, de uma idéia, de um modo de fazer teatro juntos.

— *Em que consiste?*

— Nunca consegui teorizar um método particular que diferencie o meu trabalho do dos outros. Mas esse método existe, certamente, numa prática tão cotidiana, tão pouco sistemática, tão pouco “enfaticada”, que aparece simplesmente, conforme pedia Jovet, como um ofício. Só existe um modo de fazer teatro, que — segundo a época e os homens — tem diferentes particularidades, diferentes claves. Não se pode explicar com palavras: nenhuma arte deveria ser explicada. No máximo caberia explicar uma certa técnica. Então, o modo de “fazer teatro” do “Piccolo” é, antes de tudo, um modo *de ser* no teatro, o empenho por todos de considerar a realização de um espetáculo como um ato responsável, um gesto histórico. Disto se deriva uma tensão muito forte, coletiva, no trabalho. Todos se sentem empenhados numa obra comum, da qual são os protagonistas responsáveis. Quando no Piccolo dizíamos “nosso espetáculo” é porque era verdadeiramente de todos nós. Mas sem discursos sociológicos, sem teorizações sobre “coletivo teatral”, sem manifestações. Estavam presentes, ao invés, as técnicas, os métodos ou os hábitos, conquistados em anos de trabalho, que são somente um aspecto externo, embora bastante útil.

## SOBRE O MÉTODO DE TRABALHO

— *Constituem uma nova metodologia?*

— Alguns poderiam sustentar isso. E sei que os ensaios são descontínuos, talvez inflamados, poéticos, divertidos, ou quem sabe lentos, cansativos, bloqueados por um detalhe, obsessivos. Somente quando se consegue delimitar a contradição principal é que ela pode ser superada, enquanto as outras se resolvem automaticamente. Os observadores superficiais que assistem a uma hora qualquer de ensaio falam, neste caso, de perfeccionismo, de busca de detalhes... Mas estes não vivem quase nunca as outras horas de criatividade, de ligeirza, de invenção recíproca. O teatro que nós fazemos se move entre a fantasia e a imaginação, porém, acompanhado de uma indagação muito elaborada, quase científica. A profunda criatividade que pedimos aos

atores é a coisa mais difícil, mais aleatória e — com freqüência — mais incompreendida pelos outros.

Para mim a direção é, antes de tudo, um ato crítico, o ponto de vista mais amplo e mais global possível. A precisão de algumas das minhas indicações de direção, minha insistência sobre certas entonações, gestos e posições, deixam, ao mesmo tempo, ao ator uma total liberdade. Direi que uma das características do “Piccolo” é a de considerar a leitura do texto como um ato criativo que não tem fim. Nasce, é verdade, do diretor, mas o supera continuamente. Uma determinada noite, a uma determinada hora, a experiência se oferece como um ato acabado, mesmo que, na realidade, não seja definitiva e possa tomar, no decorrer das representações, outros caminhos e ser, ainda, prolongada e aprofundada, em diversos períodos, enquanto o espetáculo se mantém. Daqui se deriva o tom, às vezes contraído, tenso ao extremo, às vezes distendido, lírico e cheio de digressões, dos nossos ensaios. Os ensaios são sempre contraditórios.

— *Fala de todos os que assistem os ensaios. Quem são? E o que fazem para assistir?*

— Outra característica do “Piccolo” é que os ensaios não são místicos e o acesso à sala não está vetado. Em nossos ensaios há sempre “outros”; quase nunca são estranhos, mas, habitualmente amigos, às vezes jovens que amam o teatro, que sentem a curiosidade de ver como se desenvolve o nosso trabalho. Amíde vêm de diferentes países. É claro, existem limites e evitamos que a sala lote. Às vezes vêm também críticos, atores ou diretores. Inútil negar, essa presença é paralisadora para os atores que trabalham comigo pela primeira vez; os novos não compreendem como eu permito tal sacrilégio. Eu tento explicar-lhe que, somente na obscuridade, me sinto pior se não me cerca um pequeno coro, ao qual não peço mais do que respeito, disponibilidade e um grande amor que deve ser projetado sobre mim e o nosso trabalho. Este pequeno coro, feliz por assistir nosso trabalho, tem me ajudado sempre. Os que amam o teatro só podem fazê-lo bem... Nosso trabalho criativo consiste em formular proposições continuamente. Cada entonação, cada gesto ou seu contrário, podem ser sugeridos ao diretor de cena. Cada gesto pode ser o

ponto de partida para outro gesto, um estímulo para dar forma a algo já sabido, ou inspirar algo no qual nunca tínhamos pensado.

— *Mas você sabe, antes de começar um ensaio, exatamente o que vai fazer?*

— Não, nunca preparei a direção com antecedência. Quando os ensaios começam eu ainda não sei quase nada. Naturalmente, já terei trabalhado sobre o autor e sua obra, terei tentado compreender — procurando colocá-lo em relação dialética com nosso presente e comigo mesmo — suas relações com sua época e com seus contemporâneos. Terei imaginado um certo ambiente — não gosto da palavra cenografia — contando com outras pessoas que participam na elaboração do espetáculo. Em outra época, com Luciano Damiani; hoje com Ezio Frigerio. Também o faço com os atores que estão comigo, os quais, da sua parte, colocam coisas.

— *Dizem que você ensaia com os atores vestidos e maquiados, com cenografia já preparada. . .*

— Não é de todo verdade. A cenografia de nossos espetáculos se constrói ao mesmo tempo que eles, no decorrer de um trabalho quase arqueológico de busca que, infelizmente, se faz mais rápido do que se desejaria. Para mim, o ideal seria construir um espaço a partir de dados e hipóteses indefinidos e modelá-lo com os atores enquanto se trabalha no cenário. Nunca o consegui fazer.

Mas não cai jamais na armadilha de considerar ideal o fato de estarem prontos, no primeiro dia de ensaio, tanto o cenário quanto o figurino. Houve um tempo, no entanto, quando éramos jovens, em que sonhávamos e lutávamos para que tudo estivesse pronto no primeiro dia, exatamente como se dá no cinema. Era um erro: o teatro não é como o cinema. No teatro tudo deve nascer, deveria nascer, como que por milagre, sobre a cena, a cada instante. Somente com esta finalidade, nós construíamos os ensaios, compondo cores, espaços e objetos. E era nessa cenografia provisória, preparada com atenção e amor, onde nós começávamos nosso trabalho de cenário. Utilizávamos também alguma música — às vezes, a dos espetáculos anteriores, ou alguma que Fiorenzo Capri tinha composto — com a intenção

de que os atores, no primeiro ensaio, ao entrar na sala, vissem ou sentissem já qualquer coisa. Os ingênuos (são os mais numerosos) acreditam que o espetáculo está pronto desde o primeiro ensaio. Evidentemente não é assim. Não sabem que os verdadeiros dramas — os mais exatos e os mais fecundos — nascem quando, ensaiando no cenário provisório, percebe-se que ele deve ser mudado porque suas proporções não são corretas. Parar tudo, recomeçar do zero, torna-se difícil, quase impossível. Porém, ao preço de muito trabalho suplementar, finalmente, se consegue construir um espaço cênico mais exato, esteticamente mais válido. Se tudo isso pode se dar, é graças ao espaço inicial já utilizado pelos atores e reinventado por um teatro em movimento. Os atores começam, pois, a ensaiar num simulacro de cenário, sabendo que terão de se adaptar ao espaço, mas que, ao mesmo tempo, o espaço deverá se adaptar a eles. De um modo geral, os figurinos também nascem nos ensaios, posto que devem se integrar com o ator e seus movimentos. Partimos de idéias gerais, de esboços, de sugestões que se unem aos materiais, de tecidos e inclusive roupas já feitas em cores diversas, que procuramos por vários lugares. Os atores se vestem, trocam, alguns se apaixonam por algum andrajo, de alguma roupa utilizada nos ensaios e, amiúde, acontece da roupa provisória se transformar na roupa definitiva. *Il campiello*,\* de Goldoni, por exemplo, foi representada com roupas de ensaio. O que provoca, quem sabe, o desespero da Administração que considera um esbanjamento o que para nós é um trabalho destinado a polir e enriquecer poeticamente o espetáculo. Essa é a minha prática, duramente conquistada, porque o "Piccolo" é pobre; e quero continuar essa luta, mesmo no caso de que eu dispusesse de mais meios para levá-la a cabo sem angústia, porque para mim é a única forma de trabalhar que tem um sentido e que olha para o futuro.

— *E o teatro à italiana? É para você a única forma arquitetônica? Você nunca saiu dela. . .*

— Temos tentado sempre modificar a configuração do teatro à italiana. Temos rompido com a cena

\* N.T. — Campiello é o nome das pracinhas de Veneza onde desembocam os canais.

clássica, invadido outro espaço para além da rampa imaginária ou real, e nos projetamos até o público, utilizando para atuar, entrar e sair, o espaço entre as fileiras, entre a platéia e a cena, os palcos e a galeria. Nunca procuramos um espaço fora do teatro; aceitamos a cena à italiana, para torná-la mais maleável, para ligá-la mais à sala do teatro, porque acreditamos ainda que o teatro deve-se confrontar com o público. Fazer, pois, teatro como uma liberação do supérfluo, do jogo intelectual e da moda, mesmo que a primeira apresentação de "A tempestade" tenha sido feita, em 1947, no jardim de Boboli, numa grande fonte (os atores trabalhavam sobre uma grade construída sobre a água). Representamos, entre 1948 e 1965, ao ar livre, diante de muros em ruínas, em igrejas, em claustros, em praças monumentais. Mas aquela que consideramos nossa prática teatral tem sido feita em um minúsculo teatro à italiana, violentado do mesmo modo que Brecht tinha violentado, antes, a Schiffbauerdamm.

#### O NOSSO TEATRO É UM TEATRO DA PALAVRA

— *Você não teme que isso tudo tenha conduzido a um excesso de formalismo e a uma espécie de academicismo?*

— Não, absolutamente. O nosso é um teatro da palavra. As relações com o espaço, as composições mais claras e mais significativas, os gestos de maior encanto, só servem para que se ouça a voz: tudo está preparado unicamente para esse fim. O nascimento da palavra, as réplicas entre os personagens, as situações inventadas pelos poetas. A palavra é a que cria a unidade do espetáculo. A improvisação é nosso trabalho inicial. Os atores se sentem felizes se conseguem se libertar e entrar no jogo da improvisação ligado à palavra. Alguns não o conseguem porque ainda não conhecem o texto. Essa é a razão pela qual hábeis pontos venham em sua ajuda. Nessa fase, a função do ponto é muito importante: pode, murmurando o texto cujo sentido o ator ainda busca, fazer com que este explore uma frase e descubra um tom imprevisto, espetacular.

Amiúde, o espetáculo está "pronto" em poucos dias, que são dias de felicidade criativa. Porém não

pode ser sempre assim; eis aí o martírio, o castigo, a disciplina, a grandeza do teatro. O jogo, a invenção criadora, devem ser sempre notados, reproduzidos, e quem inventou raramente se lembra como foi ou não consegue reproduzi-lo. É nesse momento onde intervem, mais do que nunca, o diretor, que deve saber registrar e tornar consciente o processo que desenca-deou. É o aspecto mais duro do trabalho que faço fora e dentro do "Piccolo"; tornar a dar corpo, som e esplendor à invenção perdida de todos os atores. Pouco a pouco, com humildade, estes pequenos segmentos de espetáculo encontram um colorido. Para alcançá-lo, porém, é necessário constantemente passar através de um trabalho. Um momento de felicidade, de magia que não volta nunca. Todas as pessoas de teatro sabem que, uma noite, "algo" determinado, preciso, vivo, se produziu e não se repetirá. Eis aqui outro mistério do teatro: o estado de graça coletiva, tão insólito que tem a categoria de milagre.

#### O DIRETOR TIRANO, UM LUGAR COMUM

— *Dizem que como todos os diretores, ou mais ainda que os outros, você é um tirano.*

— Não creio no diretor tirano. É um lugar comum que sobrou do passado, de uma certa escola, principalmente do teatro alemão da década de vinte. O diretor "demiurgo" com atores escravos, não existe. Hoje encontramos mais comumente o contrário: muitos diretores não falam, não dizem nada, abandonam os atores ao vazio, fingindo que respeitam suas personalidades, quando, na realidade, somente desejam que o espetáculo se desenvolva sem problemas. Isso e outras coisas é o que eu vejo nessa estranha raça que, nós diretores, formamos... Creio que a única maneira de se fazer teatro é na fraternidade. Sem criar seitas, sem cair na armadilha do grupo cujos membros estariam ligados como que por um vício. Muitos não pensam assim: quem sabe, eu seja um dos poucos...

Mais de mil atores passaram pelo "Piccolo". Em certa medida, este teatro tem sido para eles uma coisa: a casa de onde se sai e à qual se regressa, que reaparece como um porto depois de longas viagens. Os mais vinculados a mim e ao "Piccolo" se foram. Porém muitos adquiriram um estilo e um modo de ser no teatro, que já não esqueceriam.

— *A tua maneira de fazer teatro exige uma equipe técnica importante e a disponibilidade de muitos meios e de muito tempo. Por que você se queixa sempre que tudo isso falta?*

— Porque é verdade. Nunca tive tempo para ensaiar o necessário. Não acredito em anos de ensaio para um espetáculo, mas se os tivéssemos poderíamos permitir-nos um período de afastamento, de pausa. Quantas vezes já sonhei em poder dizer aos meus companheiros: "Hoje não faremos nada, vamos ao cinema ou a outro lugar, ou então fiquemos aqui e falemos de outra coisa, da vida, da política, ou contemos histórias!" Em todo caso, na realidade, acredito que um tempo de ensaio mais longo do que aquele que dispomos hoje (e que já supõe uma laboriosa conquista) faz falta. Basta repassar a lista dos espetáculos montados pelo "Piccolo" em seus primeiros anos para compreender que os ensaios estavam reduzidos ao mínimo. Me pergunto como foi possível montar o primeiro "Arlequim" em vinte dias, "Ricardo II" em vinte e cinco, ou "O jogo dos poderosos" em quarenta e cinco. Atualmente, os números são ainda mais eloqüentes: "O rei Lear" teve setenta e cinco ensaios; "A ópera dos três vinténs", quarenta e cinco; "Galileu", cem; "Barouffe", sessenta; "Campiello", cinqüenta e três; "A tempestade", noventa; "L'Orage", quarenta. A média está, pois, entre os sessenta e os setenta dias, na razão de seis horas de trabalho diário para os atores e, às vezes, o dobro para o diretor e os técnicos.

Quanto à tua pergunta sobre a equipe técnica, não creio na necessidade de uma enorme maquinaria. Estou ainda ligado ao teatro artesanal, por mais que permaneça atento a tudo que acontece no campo das ciências teatrais. Trabalhamos e inventamos contando essencialmente com os meios do teatro tradicional: madeira, corda e tecidos. Não empregamos pontes, nem escadas móveis, nem truques com laser, nem aparatos de ficção científica. Em parte, por causa de nossa pobreza, mas também como escolha, pelo desejo de considerar o teatro como algo diferente de uma instalação mecânica e de prodígios técnicos. Tem-se falado muito nestes últimos anos de "teatro pobre", mas sem fazer nunca nenhuma alusão ao nosso trabalho, que é muito pobre,

inclusive quando centelham as luzes e parece mais rico do que a riqueza.

Nunca teorizamos, exaltamos ou agitamos nossa pobreza; ao contrário, ela tem sido escondida, pois o esforço e as dificuldades do teatro não se devem exhibir aos olhos do público. Mas eu gostaria que todos aqueles que puderam admirar a ligeireza do vôo de Ariel Lazzarini em "A tempestade", suas paradas, seus ritmos no ar, se perguntassem como pode conseguir, qual mão guiou secretamente esse vôo, e, com atenção, arte e responsabilidade, elevou um ser humano a mais de dez metros do chão. Grande parte do nosso trabalho teatral é feita como o vôo de Ariel: não necessita, para existir, de mecanismos complicados, mas sim de pessoas que possuam qualidades artísticas, técnicas e humanas. Capazes de mover o espaço, de inventar materiais, de modificar o *decór* com meios muito simples, de modular as luzes coordenando-as com o som das vozes e o movimento dos intérpretes, de acioná-las à velocidade da luz. Nesse sentido, a história do "Piccolo" é também a história de um grupo de artesãos-artistas do teatro, cuja composição tem modificado sem que se modifique nunca o espírito.

## VOLTANDO A BRECHT

— *Por que um teatro brechtiano como o "Piccolo" não aplica a metodologia do teatro épico?*

— Considero-me um discípulo direto de Brecht, mas também, e gosto de repeti-lo, um aluno indireto de Copeau e, no que se refere às formas de atuação, de Jouvet. No plano afetivo sou um discípulo de Etienne Deroux, cujos ensinamentos têm continuado no "Piccolo", depois da sua morte, por Marise Flach. Jacques Lecoq também trabalhou conosco durante algum tempo. Tudo isso não parece se opor a Brecht. Há uma linha misteriosa que une os grandes mestres do teatro contemporâneo: Stanislavski, Mayerhold, Splokov, Brecht, Copeau, Chaplin. Creio que, no fundo, a metodologia do trabalho teatral do "Piccolo" vai, sem dúvida, no sentido daquilo que Brecht nos ensinou, sobretudo porque é dialética e investiga atentamente o estético e o social. A base dos ensinamentos de Brecht está no repúdio à divisão entre o estético e o social e no repúdio ao equilíbrio entre razão e emoção. A influência

da investigação brechtiana tem marcado incontestavelmente o teatro contemporâneo. Uns o admitem, outros não. Eu o admito. Brecht tem sido para mim o mestre de uma "severa liberdade" e não de um dogma.

No plano da técnica, o ator tipo, que é, é lógico, uma abstração, trabalha geralmente num duplo registro: o épico-dialético, sem a rigidez dos pós-brechtianos, e o realista stanislavskiano, sem os excessos do Actor's Studio. É evidente, por outro lado, que quando o "Piccolo" tem montado espetáculos sobre textos de Brecht, sua metodologia e sua técnica estavam mais presentes, mesmo que nunca de maneira ortodoxa ou escolar. Brecht, quando veio a Milão, ficou surpreso com nosso trabalho e nossos resultados. Foi quando falamos de Stanislavski, que era para ele um ponto de partida absolutamente necessário, e formulamos para o futuro uma possível síntese de todos os métodos, opostos somente na aparência, que definem a teatralidade contemporânea. Mesmo reconhecendo suas dúvidas, a metodologia do "Piccolo" é bastante autônoma e somente aspira a abertura de outras experiências no futuro.

## DUAS NOVAS SALAS, UM GRANDE PROJETO E MOMENTOS DIFÍCEIS

— Dizem que vão ser construídos dois teatros para o Piccolo, que um Grande Projeto está sendo preparado. O que acontece exatamente?

— Com trinta anos de atraso, estamos construindo em Milão dois teatros. Um já está quase terminado e será brevemente inaugurado, o outro se encontra em construção. Quanto ao "Grande Projeto", trata-se de um complexo, normal no tocante ao desenvolvimento do "Piccolo", que deveria ter chegado em outros tempos e com outros ritmos. Tudo isso está prestes a acontecer num momento de grave involução para o teatro público na Itália, no meio de uma confusão estética e cultural que atrasa a história da Europa sob o pretexto de fazê-la evoluir. Assistimos na Itália a uma perigosa operação, não só nos planos da cultura e do teatro, mas também da política, uma perigosa operação do tipo cooperativo, do tipo fascista, mascarada e oculta por uma aparente tomada de consciência da realidade, por uma exaltação do cotidiano frente aos

dogmas, com a anulação dos grandes ideais. Na Itália existe uma deliberada vontade de destruir as instituições republicanas, de exaltar o "privado" em detrimento do "público", abertamente condenado pela direita e, de forma velada, pela esquerda. Nega-se a validade das teorias de Marx exaltando Proudhon, se bem que não se faça nada para pôr em prática esse "prodhonismo" contemporâneo. Estamos a ponto de adotar um sistema keynesiano de segunda mão e um forte reaganismo que se inscreve na incapacidade da Europa para construir a si mesma. Essa é, na minha opinião, a trágica realidade italiana, frente à qual não se eleva a nenhuma verdadeira oposição. Nos encontramos diante de uma democracia bloqueada, onde jogam sempre os mesmos jogadores, sem alternância dialética dos projetos. Nosso "Grande Projeto" chega nesse contexto. E não sei se um contexto assim quererá sustentar e apoiar, verdadeiramente, até o fim, um esforço intelectual, estrutural e econômico dessa envergadura.

## O FUTURO OU O DEVER DE REAFIRMAR O HUMANO

— No seio desse novo complexo teatral europeu que te oferecem agora, você seguirá pondo em prática tudo o que tem elaborado no "Piccolo?"

— Não sei se será possível nesse grande Teatro público, nacional e europeu, que tenho imaginado para o futuro do "Piccolo", viver em meio de uma espécie de deserto, face às dificuldades de nosso país, ainda incapaz de criar verdadeiras estruturas teatrais. É um discurso que sobrepassa o "Piccolo" e a história da minha geração.

No entanto, eu não tenho atualmente a impressão de que o teatro viva uma crise definitiva, de que o destino de criatividade esteja em perigo: ao contrário, depois de viver momentos exultantes e momentos depressivos, percebo, através de alguns signos, um renascimento do interesse pela arte insubstituível, em que pese a ausência de tudo o que inflamou nossa juventude, ao terminar a Segunda Guerra Mundial. Nós acreditávamos naquela época, depois de ter combatido o despotismo e a intolerância, que podíamos reconstruir um mundo melhor e diferente, mais justo e mais hu-

mano, e construí-lo em seguida porque éramos homens de teatro. Hoje sabemos que não era um trabalho de alguns anos, ou de algumas dezenas de anos, que tudo era muito mais complexo e difícil. Temos vivido a explosão da curiosidade pela representação, a festa e a união das pessoas ante a magia e a realidade do teatro. Suportamos e pagamos o nascimento e o triunfo da televisão, sua evolução e sua decadência em prol de instrumentos de espetáculos coletivos. Estamos vivendo o paroxismo da solidão televisada, que leva o homem a buscar um pouco de calor e de comunicação. Nosso trabalho, portanto, não terminou, e eu me preparo para dedicar uma parte do meu tempo a uma escola internacional de teatro, aberta, consciente do passado e curiosa pelo futuro. Os jovens têm atrás de si algo mais do que nós: exemplos e experiências que nós não pudemos realizar. Têm diante deles os mesmos problemas, mas conhecem certas soluções que nós tivemos de buscar sozinhos, com muitos equívocos. Terão, por sua vez, que enfrentar problemas novos: as relações do teatro com a era da comunicação de massas, a crueldade de uma sociedade injusta, tecnológica, a do capitalismo desenvolvido e industrializado: o tema do teatro-telemática.

— *Não consegui compreender se você é pessimista ou otimista. . .*

— Como Gramsci, sou profundamente pessimista com as armas da minha razão. Vivo a terrível angústia de nosso pequeno tempo histórico, mas, no fundo do meu coração, sou maravilhosamente otimista: e o coração, apesar de todas as armadilhas, é o que vence sempre. Meu velho e querido Goldoni o tinha compreendido muito bem quando, em uma dedicatória, escrevia que o coração e a simplicidade saem sempre vencedores.

## O PÓS-MODERNO E O TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS 80

Mauro Santa Cecília

A aplicação do termo pós-moderno no teatro brasileiro, se não me engano, é praticamente inexistente. Conversei a este respeito com artistas e críticos, alguns conhecidos e até reverenciados, e não deu em nada; realizei também uma pesquisa nas publicações do gênero e o máximo que pude extrair foi uma rejeição (aliás, vinda de um diretor norte-americano):

É um termo árido que funcionaria melhor como um semitom do que como uma definição. Vamos encarar: este termo não presta. Não tem firmeza. Vamos nos livrar dele. (Maguirre, M.: "Cadernos de Teatro", nº 114, p. 5.)

Contudo, é preciso que se reconheça: o termo realmente é impreciso, causando controvérsia entre os próprios teóricos. Mas isso, por si só, não me parece suficiente para abandoná-lo.

Portanto, o objetivo deste estudo está em tentar estabelecer uma ponte entre a recente teorização acerca do fenômeno pós-moderno e o teatro brasileiro contemporâneo, através dos três encenadores mais irrequietos, polêmicos e/ou brilhantes da década de 80: Gerald Thomas, Denise Stoklos e Bia Lessa. Sobre estes, não pretendo aqui descobrir novas nuances de seus trabalhos; o objetivo, repito — e aí sim devo agir como um explorador — é tatear uma relação até então ignorada.

### O PÓS-MODERNO

A despeito da fluidez do conceito, em pelo menos um ponto parece haver concordância entre os estudiosos: a modernidade envelheceu.

Ainda que de forma simplificada, é de grande utilidade voltar no tempo e abordar o projeto da modernidade. Max Weber<sup>1</sup> caracterizava a modernidade cultural pela separação da razão objetiva em três esferas autônomas: ciência, moral e arte. Estas esferas vieram a se diferenciar no século XVIII, quando as visões de mundo unificadas da religião e da metafísica cindiram-se. Os problemas herdados dessas antigas cosmovisões puderam então ser tratadas separadamente como questões de conhecimento, ou de justiça e moralidade, ou de gosto. Cada domínio da cultura passou a corresponder a profissões culturais, exercidas por especialistas. Surgem, portanto, as estruturas da racionalidade cognitivo-instrumental (ciência), prático-moral (moralidade) e estético-expressiva (arte).

O projeto da modernidade formulado pelos filósofos iluministas, no século XVIII, desejava valer-se deste acúmulo de cultura especializada para enriquecer a vida cotidiana.

A autonomia da esfera da arte gerou, na metade do século XIX, uma concepção estetizante, a chamada "arte pela arte", onde os meios de expressão e as técnicas de produção tornaram-se em si mesmos os objetos estéticos, deixando de servir à causa da representação. Como consequência, aumentou a distância entre a cultura de uma minoria especialista e a de um público leigo.

A tentativa de reconciliar os universos estético e social, em outras palavras, arte e vida, engendrou o empenho de negar a cultura dos especialistas. Isto ocorreu no século XX, com o surgimento das vanguardas.

Sob este aspecto, podemos falar em uma modernidade do século XX em oposição à modernidade do século XIX; e do mesmo modo considerar o ataque vanguardista ao esteticismo como resultado da lógica do desenvolvimento artístico na sociedade industrial.

Mas, segundo Habermas, e adotando aqui uma visão não dualista, a modernidade do século XX permanece também, de certa forma, contemporânea "daquela espécie de modernidade estética" no século XIX, no qual o traço distintivo das obras modernas é o "novo".

<sup>1</sup> Conforme Jürgen Habermas in "Modernidade versus Pós-modernidade".

Só que o ímpeto da modernidade se exauriu: embora a vanguarda tenha se expandido, hoje ela não é mais criativa; a ânsia do novo criou um movimento consumista, e acabou por consolidar uma tradição. Como decorrência, a busca do novo pelo novo tornou-se estéril. Neste sentido, fala-se em pós-vanguarda. Ou, como querem alguns teóricos, pós-moderno.

A genealogia exata do termo não é uma questão muito importante, pois este tipo de delimitação é, às vezes, perigosa: quem pode determinar com rigor um fenômeno tão recente?

Mas parece que os anos 50 são aceitos como uma espécie de "divisor de águas". Sérgio Paulo Rouanet afirma que foi no âmbito estético — principalmente na arquitetura e na literatura — que o termo pós-moderno foi usado inicialmente. Leslie Fiedler afirma que o marco que separa o modernismo do pós-modernismo é o ano de 55. Fredric Jameson considera que o pós-moderno surgiu, por exemplo, com a pintura pop de Andy Warhol e a música de John Cage, em oposição ao alto modernismo dos anos 50, representados pelo expressionismo abstrato e o existencialismo. Andreas Huyssen, por sua vez, divide o pós-moderno em duas fases: a primeira é a dos anos 60, o pós-moderno anárquico e iconoclastico da contracultura, do movimento pacifista e da *new-left*; a segunda é o dos anos 70 e 80, o pós-moderno do acesso instantâneo e aleatório dos dados, do consumismo desenfreado e de um paradoxal narcisismo paralelo a um esvaziamento da subjetividade.

Uma questão importante e polêmica é a seguinte: o pós-moderno seria uma continuidade ou representaria uma ruptura com a modernidade? De um lado, há os que afirmam que não há ruptura, e sim um prolongamento; o pós-moderno seria a fadiga crepuscular de uma época que envelheceu mas não foi extinta, onde mais do que a consciência de uma ruptura, há um desejo de romper com um mundo que não é agradável. Esta é a posição dos incansáveis iluministas Habermas, Rouanet e do marxista Jameson, para quem, no pós-moderno, as relações estruturais se mantêm as mesmas de antes. Do outro lado, há os que defendem que a absorção do pós-moderno necessita da mudança de paradigmas, pois os existentes não dão conta do fenômeno; deste modo, a ruptura do moderno para o pós-moderno deve ser pensada diferentemente da ruptura

do neo-clássico para o romântico ou do romântico para o moderno — é a posição de Lyotard e, de certa forma, a de Fiedler, que considera a consciência da ruptura fundamental.

Neste momento, depois de uma necessária digressão, é possível cercar o termo: no pós-moderno há uma fragmentação que tende ao infinito — o social é visto como um fervilhar de multiplicidades e particularismos, com a valorização das minorias e do problema da alteidade — a informação é elevada ao paroxismo, sendo produzida, estocada, e feita circular como mercadoria; há uma descrença generalizada em projetos e ideologias, devido a um contínuo reprocessamento da realidade (a hiper-realidade, o simulacro — por exemplo, vide os telejornais: o que é interpretação e o que é descrição da realidade? impossível distinguir); por fim, as fronteiras, no terreno da arte inclusive, que eram estanques no modernismo, vão sendo abolidas.

## O TEATRO CONTEMPORANEO

Ao contrário do teatro dos anos 70, mais confessional e intuitivo, na década de 80, o teatro é caracterizado por uma mistura de linguagens e códigos e por um grande apelo visual, expresso através do rigor das marcações.<sup>2</sup> Nada mais pós-moderno. Neste panorama, sobressai o trabalho dos diretores, e dentre estes, se destacam Gerald Thomas, Denise Stoklos e Bia Lessa.<sup>3</sup>

Um artista de talento é sempre uma figura complexa, por vezes contraditória. Por isso, ao invés de simplesmente taxar os encenadores de pós-modernos, prefiro aqui destacar características de Gerald, Denise e Bia, que possam ser identificadas como tal.

## GERALD THOMAS

Gerald Thomas é, sem dúvida, um grande diretor — e uma figura polêmica. Em 1985, quando estreou "Quatro vezes Beckett", no Rio de Janeiro, aconteceu

<sup>2</sup> Conforme o artigo "Bia, o pássaro, o Iauaretê, Beckett e Thomas" de Marília Martins in *Jornal de Artes Cênicas*, 1, Minc/Fundacen, 1988.

<sup>3</sup> Poderiam também ser citados, entre outros, Marco Aurélio, Ulysses Cruz e Eduardo Tolentino.

uma manifestação de repúdio a Thomas e a Beckett, acusados de repressivos. Era a época do auge do teatro besteirol. Um ano depois, afirmou: "O teatro brasileiro é de mentirinha." Outras controvérsias vieram, como o bate-boca, pelo jornal, com o poeta Geraldinho Carneiro, e o processo movido pelo ex-ministro Mário Henrique Simonsen, a quem o encenador teria chamado de "ladrão".<sup>4</sup> Como se vê, ele não tem medo de ser arrogante e falar suas verdades. Um prato cheio para os jornais:

Faço questão de manter a imagem antipática que criaram de mim. É o que acontece com todos que têm uma opinião forte.<sup>5</sup>

Eu mudei o teatro e inaugurei uma nova fase. Sou, portanto, um marco.<sup>6</sup>

Estou constrangido pela falta de pensadores neste país. Constrangido pela falta de loucos, obcecados, visionários. Parece que só existem os políticos, e os que entretêm os políticos, com *shows* ou com consentimento.<sup>7</sup>

O pior é reconhecer que Thomas tem lá suas razões. É um homem culto, com um grande acúmulo de informações. Suas influências vão de Ivan Serpa e Hélio Oiticica até Marcel Duchamp e Tristan Tzara. Já leu toda a obra de Freud, Jung e "dezenas de outros". Sua paixão por Samuel Beckett vem desde a infância — já encenou 19 textos seus, tendo inclusive mantido contato pessoal com o vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1969.

Suas admirações no teatro, além de Beckett, são Heiner Muller, Bob Wilson e Tadeusz Kantor. É vinculado ao Theatre for the New City e já foi diretor do La Mamma, ambos considerados experimentais. No entanto, segundo ele, "não se pode mais dizer que existe teatro experimental em capitais como New York", pois "tudo se bifurca ou trifurca. Assim já existe por exemplo a Broadway dentro do teatro experimental".<sup>8</sup>

Sobre o experimentalismo em si afirmou, em outra entrevista, que "este não tem compromisso com aristotelismo nenhum, nem da história do teatro nem da peça de teatro. É um risco, o sentido poético filosófico, etc., da palavra".<sup>9</sup>

Na sua concepção de teatro a palavra é fundamental para expressar os impasses existenciais (seus

personagens são arquetípicos) e a opressão de uma sociedade fragmentada e anônima. Seja pela escassez, como em Beckett, ou pelo excesso, como em "Carmem com Filtro", ou em Heiner Muller, mas sempre demasiado. (...) O *exagero de informação verbal* por milímetro cúbico provoca uma assimilação sóbria, reduzida, filtrada<sup>10</sup> (grifo meu).

Outras características do teatro de Gerald Thomas são a cenografia seca, a influência de outras artes como a pintura e a ópera e o interesse pela fusão de vários códigos, como, por exemplo, o expressionismo e o realismo. Seu último trabalho é "Trilogia Kafka", composto dos espetáculos "Um Processo", "Uma Metamorfose" e "Praga", onde o encenador redimensiona o universo daquele que é considerado um dos marcos da literatura moderna.

## BIA LESSA

Bia Lessa é uma jovem diretora que procura aliar o fazer teatral com um trabalho de pesquisa, que inclui o estudo da física moderna, das artes plásticas e do francês. Para levar adiante esta intenção, ela formou uma equipe de produção e criação que conta com cenógrafo, diretor musical, iluminador e assistentes de direção, com sede no Teatro SESC da Tijuca. Lá a equipe ministra cursos como a Oficina de Interpretação, de Cenário e Figurino e de Administração e Produção, que deram origem, por exemplo, ao "Exercício nº 1", sua montagem de maior repercussão.

O que seria somente a "apresentação-balanço" de uma oficina de dois meses, transformou-se num espetáculo reconhecido por público e crítica. Além de ter sido encenado no SESC Tijuca, em 1987, inaugurou o Teatro Mars, em SP, um dos mais modernos do país,

<sup>4</sup> Conforme o artigo "Verdades e mentiras" de Luiz Fernando Ramos in *Palco e Platéia*, nº 4, dezembro 1986.

<sup>5</sup> In *Tribuna da Imprensa*, RJ, 13/08/85.

<sup>6</sup> In *O Popular*, GO, 16/04/87.

<sup>7</sup> Texto de apresentação para o espetáculo "Trilogia Kafka", apud *Folha de São Paulo*, 08/04/88.

<sup>8</sup> In *Estado de São Paulo*, 13/01/87.

<sup>9</sup> In *Palco e Platéia*, já citado.

<sup>10</sup> In *Jornal do Comércio*, RS, 30/12/86.

adaptável a qualquer tipo de apresentação, em março de 88. Foi também apresentado no II Festival Ibero-Americano de Teatro de Cádiz, na Espanha, com sucesso, abrindo espaço para novas incursões internacionais. Sobre o "Exercício nº 1", o crítico Yan Michalski afirmou o seguinte:

Trata-se de obra suficientemente aberta para que cada um possa fazer dela uma leitura bastante diferente de todos os outros. Ainda mais porque não existe um enredo, e sim uma estrutura fragmentada cujos episódios não se somam para contar uma história e sim para construir um clima, um estado de espírito. Mas não custa arriscar a suposição de que o espetáculo pode ser lido como uma fantasia em torno das ameaças de alguma catástrofe cósmica, existencial ou afetiva a que o homem se acha exposto a cada passo de seu trajeto, e da sua capacidade de reagir a essas ameaças ou de renascer após a consumação da catástrofe.<sup>11</sup>

O exigente Antunes Filho, um dos mais importantes diretores do teatro brasileiro (com quem Bia inclusive já trabalhou), não economizou elogios:

Eu vi o teatro dela, vi este "Exercício nº 1", achei um grande poema. Bonito, gostei muito, uma das melhores coisas que vi.<sup>12</sup>

Tanto este espetáculo como o seguinte "Ensaio nº 4 — Os Possessos", são baseados na obra de Dostoiévski, ou melhor, inspirados, pois o que mais se destaca nestes trabalhos é a improvisação e recriação a partir do universo do escritor russo.

Neste sentido, deve-se ressaltar o talento de Bia Lessa para criar imagens cênicas, que se caracterizam pela permanente busca de uma linguagem própria. A sua concepção de cena é despojada, seca, onde os gestos são quase coreografados. Suas influências são o já citado Antunes Filho, Tadeusz Kantor e Bob Wilson.

Quanto ao teatro de pesquisa, a dificuldade maior é a falta de verba, geralmente direcionada ao teatro convencional. Bia reconhece que isso causa um certo desgaste, mas "por outro lado nos obriga a criar mais".

Sobre a sua decantada criatividade, ela é a primeira a não se deixar acomodar pelos elogios:

A prática está me levando a alguns vícios, como a facilidade de resolver cenicamente os problemas. Acho que preciso me recolher e me aprofundar.<sup>13</sup>

Atualmente, Bia Lessa está trabalhando no cinema, como diretora de elenco no filme "A grande arte", de Walter Salles Jr., e coordena no SESC Tijuca o "Projeto Novos Diretores", com dois espetáculos em cartaz, além de dar continuidade ao "Projeto Oficina", com debates sobre o tema "O tempo e o ator", que inclui palestras sobre filosofia e estética, com os professores José Américo Pessanha e Ronaldo Brito, entre outros.

## DENISE STOKLOS

Denise Stoklos realiza um teatro pessoal que começa com facilidade dos rótulos. Autora, diretora, atriz e mímica, sua arte transita por diferentes faixas etárias, sociais e geográficas. Denise começou profissionalmente aos 18 anos, estudou em Londres e fez apresentações na Europa. Em 1987, foi convidada para fazer um espetáculo no Teatro La Mamma. Como obteve uma boa repercussão, isto gerou um compromisso anual. Aqui no Brasil, já trabalhou com Luiz Antônio Martinez Correa, Antunes Filho e Antônio Abujamra.

Talvez eu seja uma das poucas atrizes no Brasil que só faz teatro. Acho um depoimento importante. Acredito que o teatro é autônomo. A TV não traz público para o teatro, é mentira. Quero afirmar que o teatro — que trabalho com parâmetros de profundidade, investigação e criatividade — é possível.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Texto de apresentação do espetáculo, quando da inauguração do Teatro Mars, apud *Jornal do Brasil* (ignoro a data).

<sup>12</sup> In *O Globo*, RJ, 25/05/88.

<sup>13</sup> In *O Globo*, 27/05/88.

<sup>14</sup> In *Jornal do Brasil*, 01/07/88.

Denise define o seu trabalho como "teatro essencial", que tem por base a instrumentalização do ator, ao colocar seus meios (corpo, voz e pensamento) em um palco sem recursos cênicos, dispensando inclusive a intermediação de um produtor. No manifesto "Eu denisestoklos meu teatro por mim mesma",<sup>15</sup> ela fala das mulheres que fazem parte do seu caminho: Pina Bausch, Susan Sontag, Laurie Anderson, Victoria Chaplin, Kate Duck (mímica), Simone de Beauvoir, Ariadne Mouchkine, Margareth Von Tratta, Agnes Varda, Liliana Cavani e Mumako Yoneyama (zen-mímica). Inclusive nesse manifesto, ela fala a respeito da diluição que caracteriza o mundo atual:

Falar de pós-modernismo, concretismo, ou circo são ingredientes no fazer arte tanto quanto a última liquidação da loja, o capítulo da novela, o amaciante de roupa na conversa entre donas de casa. E têm o mesmo valor.

Seu último trabalho, já encenado também com sucesso em New York, "Denise Stoklos in Mary Stuart", revisita a Inglaterra do século XVI, onde ela foi buscar a inspiração para abordar a crise moral do Brasil contemporâneo.

## BIBLIOGRAFIA

- FIEDLER, Leslie A. "Cross the Border — Close that Gap: Post-Modernism" in *Post-Modernism in American Literature*. Darmstadt, Thesen Vorlag, 1984, p. 37-58.
- HABERMAS, Jürgen. "Modernidade versus Pós-modernidade" in *Arte em Revista*, nº 7, 1983, p. 86-91.
- HUYSEN, Andreas. "Mapping the postmodern" in *The New German Critique*, 33, 1984, p. 5-52.
- JAMESON, Fredric. "Postmodernism and Consumes Society" in *Amerikastudien/ American Studies (Amst)*. Wilhelm Fink Verlag, 1984, p. 55-73.
- LYOTARD, Jean-François. "Resposta à pergunta: O que é o Pós-Moderno" e "Notas sobre os sentidos de 'pós'" in *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 13-27 e 93-99.
- MAGUIRE, Matthew. "O Lugar da Linguagem" in *Cadernos de Teatro*, nº 114, julho/setembro 1987, p. 1-9.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "A verdade e a ilusão do Pós-Modernismo" in *Literatura anos 80*. Revista do Brasil, nº 5, 1986, p. 4-13.

<sup>15</sup> In *O Estado do Paraná*, 06/05/87.

## COSTURANDO PARA FORA

Edelcio Mostaço

Nesse pequeno texto apresentado no 1º Congresso de Crítica e Pesquisa Teatral (julho de 1988, São Paulo), Edelcio Mostaço fez um relato de seu trabalho como "dramaturgo" junto à montagem de *Vestido de Noiva* no Teatro Anchieta, São Paulo.

Nas palavras do próprio Mostaço, um texto "mais episódico do que conceitual", na tentativa de "explicar" a função e a natureza do trabalho do "dramaturgo".

"Paixão constante (e ilusória) de apor a qualquer fato, mesmo o menor deles, não a pergunta da criança: por quê? mas a pergunta do antigo grego, a questão do sentido, como se todas as coisas estremeassem de sentidos: que quer dizer isto?" (Roland Barthes, in "RB por RB").

Trabalhar como dramaturgista do espetáculo "Vestido de Noiva" representou para mim o coroamento de um processo muito longo, iniciado desde a época de minha graduação na ECA-USP em direção teatral e crítica. Esta dupla formação me possibilitou experimentar as duas áreas separadamente, em épocas distintas, cada qual propondo seus percalços, acertos, insucessos e regozijos próprios à natureza da aventura que cada atividade representa: estar "dentro" e estar "fora" da obra cênica.

Quando fui chamado para realizar o trabalho em "Vestido de Noiva" havia saído recentemente da *Folha de São Paulo*, um pouco desiludido com a crítica jornalística. O fato de já ter trabalhado com o diretor Márcio Aurélio como ator, em minha última experiência de palco no espetáculo "Tietê, Tietê", criou um vínculo e uma amizade de longos anos, possibilitando, agora, a oportunidade de dirigir minha atividade crítica para outra dimensão.

Após a primeira leitura do texto e uma discussão prévia sobre a abrangência do projeto como um todo, ficou decidido que a condição exigida por ambas as partes seria a de minha integração na equipe de criação do espetáculo com as mesmas prerrogativas que os demais colaboradores envolvidos no projeto.

Todos nós, com graus variados de informações e detalhes, possuíamos uma localização do texto e sua importância no contexto do teatro brasileiro. Após as primeiras leituras de mesa as idéias gerais discutidas transitavam em torno das posições críticas, teóricas e estéticas já consagradas pela tradição em relação à própria peça, ao autor Nelson Rodrigues e à encenação-fetiche de Ziembinski, considerada um marco de divisão para o surgimento do teatro moderno no Brasil.

Deliberadamente, então, decidimos não trabalhar, num primeiro momento, com nenhuma obra de referência sobre o texto, o autor ou aquela encenação. Atraía a todos a possibilidade de uma outra leitura sobre uma peça clássica contemporânea e, para tanto, nos lançamos às leituras de mesa como se se tratasse de um texto inédito. Ao cabo de algum tempo, seguindo as indicações de ênfase nas rubricas determinadas por Márcio Aurélio, a ação dramática foi saltando e seu encadeamento indicando uma articulação de sentido dramático que alterava completamente o ponto de vista tradicional sobre a peça: a narrativa pertence a Lúcia (a irmã que resta viva) e não a Alaíde (a atropelada).

Enquanto estas discussões prosseguiram iniciei uma pesquisa sobre o material de referência disponível: livros, ensaios, teses sobre a peça e sobre Nelson. Em sucessivos encontros com Márcio Aurélio discutimos e aprofundamos estas novas abordagens que estávamos a descobrir e que deveriam determinar as linhas de força da encenação. A tessitura dramática de "Vestido de Noiva" está articulada pelas pulsões do desejo de Lúcia, aproximando a narrativa da dinâmica expressionista padrão. A famosa divisão em planos, correspondentes à realidade, à alucinação e à memória só faz sentido se compreendida como fruto de uma psiquê conformada dentro dos parâmetros freudianos do caráter histórico.

A partir destas idéias básicas toda a articulação artística e cênica da encenação foi excluindo, se transformando, incorporando novas descobertas que íamos todos realizando no aprofundamento da análise de

mesa. Os passos fundamentais deste processo foram os seguintes:

— assistir ao filme “E o Vento Levou...”, que forneceu as chaves das interpretações quanto aos conteúdos melodramáticos, a afirmação do imaginário das personagens e o primeiro esboço de cenografia: a casa semidestruída de Scarlett O’Hara. Não fortuitamente, naquela arquitetura do filme estão presentes os três planos solicitados na peça de Nelson;

— a realização de uma série de seminários, por mim dirigidos, assim constituídos: um sobre Freud e a psicanálise; um sobre a histeria, a partir das leituras de Freud e Lacan; um sobre as personagens da peça à luz de uma interpretação psicanalítica; um sobre o expressionismo em geral; um sobre o expressionismo no teatro; um sobre Nelson Rodrigues em geral; um sobre as situações obsessivas em Nelson, que reverberam ao longo de sua obra; o conjunto destes seminários forneceu elementos ora utilizados nas interpretações ora na encenação;

— os ensaios de armação, uma técnica desenvolvida por Márcio Aurélio para jogar e criar as situações dramáticas de texto, onde todos os integrantes da equipe entraram para representar sua visão da cena trabalhada.

Após a fase de estruturação cênica das várias partes e atos do espetáculo meu trabalho tornou-se cada vez mais crítico. Eu me reunia quase diariamente com Márcio Aurélio e repassávamos, através de discussões, o conjunto das propostas estéticas da realização. Passei a funcionar como um *feed-back* dos resultados parciais obtidos, dialogando com cada integrante da equipe sobre os problemas para encontrar o tom, a intenção ou a postura física das personagens. Estas avaliações, realizadas a cada três ou quatro dias de ensaios, possuíam sempre como horizonte a articulação estética da encenação.

Foram inúmeras as ocasiões onde determinadas idéias previamente discutidas entre eu e Márcio tiveram de sofrer um longo processo de idas e vindas para serem captadas e fiscalizadas pelo elenco ou o resto da equipe de criação. Cito dois exemplos: Márcio e eu há muito já trabalhávamos com a eliminação arquitetônica dos três planos cênicos, pensando a narração como um discurso fluido entre a realidade, a alucinação e a memória. Tanto o cenógrafo Gregório Gruber

quanto o elenco, entretanto, só foram aceitando este redimensionamento espacial na medida em que progrediam a armação das cenas, tornando incerto e corpóreo o material dramático.

Um segundo momento que exigiu um certo tempo de assimilação foi o final do espetáculo. Fui eu quem sugeriu que a cena do casamento entre Pedro e Lúcia fosse apresentada como uma vitrine de manequins, enquanto Alaíde e madame Clessi movimentavam-se sem embarços. Os atores possuíam uma visão realista desta seqüência. Utilizei, então, um estratagema que foi o de apresentar como um sonho que tivera numa noite toda a cena. Deu certo. Mas o que estava por trás daquela solução cênica era menos o efeito “onírico” e mais a concretização do caráter da narradora: é próprio da histeria o congelamento ou paralização de partes do corpo, quando não a imobilização que beira o colapso da morte. A concreção desta imagem poderosa enquanto sentido de leitura da encenação foi exatamente aproveitada para arrematar o espetáculo, numa marcação muito bonita realizada por Márcio Aurélio.

Na fase em que a montagem deslocou-se para o palco do Teatro Anchieta, incorporando a caixa preta da cenografia, a iluminação, a trilha sonora, figurinos e demais elementos de acabamento passei a assistir aos ensaios gerais e opinar sobre eles, ciente de que meu trabalho terminara, restando, agora, o artesanato da equipe como ferramenta para concluir a tarefa. Às vésperas da estréia demos início a um pequeno ciclo de filmes e palestras sobre Nelson Rodrigues, por mim organizado, com o intuito de lançar a encenação.

Como balanço desta experiência gostaria de afirmar alguns pontos de vista.

Primeiramente um dramaturgista necessita criar uma relação crítica construtiva com a equipe de criação, apelando para uma outra dimensão da razão, talvez aquela enunciada por T. Adorno como a “razão sensível”, que é a inteligência da obra de arte dentro de sua própria lógica de estruturação e referenciamento e não o agenciamento da razão prática ou especulativa para tal fim. Acredito que esta lógica assemelha-se muito àquela mobilizada pelo psicanalista ao tratar da transferência dentro do processo terapêutico: não se trata de negar a emotividade ou o envolvimento existencial mas de situar tais processos na dialética entre

o desejo e o real, circunscrevendo seus limites e domínios.

Uma segunda qualidade indispensável ao dramaturgista é possuir uma grande intimidade com o *modus faciendi* teatral, ou seja, o conjunto dos procedimentos que vão da letra à cena, desenvolvendo sua sensibilidade para com uma forma de criação que é necessariamente coletiva, implicando em todos os processos descritos pela sociologia e pela psicologia quanto à dinâmica de grupos.

Estes dois aspectos me levam, forçosamente, a um terceiro: o amadurecimento do dramaturgista como crítico e como ser humano.

Este amadurecimento deve ser conseqüência de um prolongado contato com as diversas áreas que formam a base de seu trabalho: a literatura dramática, a teoria teatral, a estética, a filosofia, as artes em geral e as cênicas em particular, permitindo-lhe superar a referência apenas episódica e concentrar-se nos traços essenciais da matéria com a qual trabalha. Este cabedal, certamente, não deverá ser despejado na cabeça da equipe. O crítico deve compreender que as idiosincrasias de sua erudição fazem parte de seu labor, mas são quase totalmente estranhas às preocupações do ator, do iluminador, do cenógrafo, do cenotécnico. Certamente não são incompatíveis mas, também, certamente possuem outra natureza.

O amadurecimento do dramaturgista como ser humano evidencia-se como uma necessidade não apenas para que ele possa pulsar junto com a equipe de criação mas, sobretudo, para funcionar como o âncora onde possam aportar os desejos erráticos que sempre se encontram à deriva num processo de criação.

Constitui uma milenar prática sem o mestre colocar o aprendiz em situação de angústia criativa, desfazendo todas as certezas que ele tem e que estão comprometidas com o banal, com o senso comum (aquilo que afortunadamente R. Barthes chamou de *doxa*); mas também faz parte deste mesmo processo o mestre reconhecer no aprendiz seu momento de iluminação e, então, dar-lhe a mão, para ajudar seu vôo.

Dentro do conjunto da encenação, o dramaturgista não é aquele que sabe ou deve saber todas as respostas mas, principalmente, aquele que deve saber fazer todas as perguntas.



## AOS ATORES:

(na véspera de uma estréia)

Como fazer os atores compreenderem que daqui a poucas horas estarão sobre o palco, irremediavelmente sozinhos? Como fazê-los sentir que tudo que discutimos, planejamos, estudamos, repetimos à exaustão, burilamos, adoramos e detestamos... não tem mais a menor importância: o Teatro não é um dever-de-casa. Não basta responder certo as questões, a escolha não é múltipla. Como fazê-los entender que estar em cena tem de ser, em todas as representações ou ensaios, um ATO DE VIDA? Um dos mais interessantes atos de vida que o homem jamais engendrou?... A escolha é uma só: estar em cena *generosamente*. Inteiramente. Que o Teatro é para a platéia, para aqueles seres mortais que vão estar ali — mas que ainda isso é secundário! Porque ainda antes é um ato de vida, vivido em meio à "solidão magnífica", como Freud chamou. Existe uma solidão que não é triste, não é má, embora seja sofrida, posto que é solidão. Existe uma solidão que contém a humanidade. Por isso é magnífica. É dentro da agradável neblina deste tipo de solidão que o ator, humilde herói, move-se. Nada é mais fácil no Teatro que esquecer o que é o Teatro. Trata-se de representar. De estar presente *outra vez*. Presentes outra vez em lugares onde, na verdade, nunca estivemos, porque é a vida de outros, dos personagens, que iremos viver. Nada é mais complexo que o óbvio que, neste caso,, é o exercício da *fantasia*. Fazer Teatro é como brincar de roda, as crianças sabem fazer teatro! É acreditar na fantasia ao *limite da realidade*, sem transpô-lo, porque isto seria enlouquecer. Pobre do ator que tem sua recompensa no

agrado ou desagrado da platéia! Há muitas outras coisas na vida assim, imaginem se um pai pode gostar de um filho, ou um homem amar uma mulher, tendo como recompensa o que isto causa na platéia... Pobre do ator que, julgando ser o Teatro uma técnica, não acredita que é verdade aquilo que representa... Pobre do ator que não se estima. Que não acha deslumbrando sua visão de mundo. A auto-estima é o sentimento do ator. A auto-estima nada tem a ver com a vaidade ou com o orgulho — não! Isto são malentendidos da moral cristã. A auto-estima tem, sim, a ver com uma consciência profunda da própria utilidade dentro do mundo. A vida é um mistério. Este fato é encarado e levado ao nível da ação quando fazemos teatro. Atores são Artistas. E artistas são príncipes, guerreiros do Belo, militantes das forças que criam contra aquelas que destroem. Pobre do ator que não acha belo o que ele faz! Porque é belo o que ele faz!

Domingos Oliveira

## O PÉ DA ÁRVORE DE NATAL

Karl Valentin

Tradução e Adaptação  
Stella Miranda

### CENÁRIO

Interior pobre. Pela janela do meio, vê-se uma esplêndida paisagem de primavera. Os utensílios de casa estão espalhados em bagunça: um velocípede de criança encostado na parede do fundo, coberto por um saco velho, uma cômoda com louça quebrada, um gramofone, uma chaminê velha de ferro, um relógio de cozinha, gravuras baratas, telefone, trombone, etc. . . Percebe-se que é dia de festa pelo bolo de chantilly apetitoso colocado em cima da cadeira. Na parede um enorme calendário com data 24. Cai o crepúsculo pouco a pouco. Antes de levantar o pano, ouve-se a canção: "noite feliz, noite feliz. . ."

MÃE (*sentada numa mesinha redonda no meio do palco, de avental e chinelos embaixo do lampião a querosene demodé. Põe a cabeça entre as mãos, chorando.*) — Os sinos de Natal estão tocando. Ah! Se eu pudesse nunca mais ver esse dia, já não posso no meu lar ter alegria. Meu filho, meu Alfredo, não está mais ao meu lado, partiu para um país longínquo de onde não voltará jamais. Ah! Alfredo por que você me fez isso? Ele foi embora para

Oberramergau, queria ser guia de turismo, mas logo que chegou a Oberramergau a Semana Santa já tinha passado há muito tempo. Ah! Alfredo, você não podia ter tido idéia mais estúpida. Os velhos olhos de sua mãe estão pesados de tanto chorar. E tua fotografia está toda coberta de pó, já não te vejo mais direito Alfredo! (*Ela cospe na foto e enxuga com o lenço.*) Ah! que bom meu filho, agora está bem melhor, agora sim, ele vai enxergar o mundo de novo com um olhar mais límpido, é uma beleza! Quanta alegria! (*Joga o retrato para o alto várias vezes.*) Então é isso (*Acende um cigarro.*) — Que é que meu marido pode estar fazendo há tanto tempo lá fora. Meu bom marido, mandei esse duplo cretino ao mercado de víveres comprar uma árvore de Natal para as criancinhas, já faz um tempão e ele ainda não voltou. Acho que ele nunca mais vai encontrar o caminho de casa, esse sonso palerma. Claro que não aconteceu nada. Já é tão tarde, o sol já vai raiar. 1, 2, 3 — Ah! Não disse? Preciso saber onde é que ele está zanzando a essa hora.

MÃE — Alô Sebastião, onde é que você está? Ah!, no mercado de víveres? Você vai? Já comprou a arvorezinha de Natal? Ah!, que bom! Então está bem! Mas volta logo! Cuidado pra atravessar a rua: que nenhuma mulher não te atrole em sua bela carruagem! (*Batem na porta.*) Sim, pode entrar! Bom, então adeus Sebastião, volte imediatamente! Estou esperando. Até logo Sebastião. (*Batem na porta de novo.*) Sim, pode entrar! (*Ela desliga. No mesmo instante entra o pai com uma*

*árvore de Natal. Usa um "manteau" velho com um punhado de neve visivelmente artificial nos ombros, óculos e chapéu.*) Ah! Mas olha só Sebastião! Estava justamente agorinha mesmo te telefonando, e de repente você já está aqui.

PAI — Pois é, eu desliguei correndo e vim correndo.

MÃE — Que bom, você trouxe a arvorezinha de Natal? Ah! Que gentil, ela é esplêndida.

PAI — É um pouco infantil.

MÃE — Em todo caso é só para as criancinhas mesmo.

PAI — É, eu fui a duas fábricas de árvores de Natal e aí elas me deram essa aqui.

MÃE — Mas essa árvore de Natal não tem pé, você perdeu o pé? Eu te disse para trazer uma árvore com pé.

PAI — É mesmo, ela não tem pé.

MÃE — Estou vendo bem que ela não tem pé.

PAI — Como é que pode ver se ela não tem pé?

MÃE — Eu tinha até te escrito, uma árvore com pé!

PAI — Ah!, é porque eles só tinham árvores com pé, essa era a única sem pé.

MÃE — E é justamente esta aqui que você escolheu?

PAI — Mas assim ela é muito mais natural, na floresta também ela cresce muito bem sem pé.

MÃE — Mas a gente não pode fazer nada com essa aqui, eu não posso pôr de pé em cima da mesa.

PAI — Então este ano a gente põe deitada. Faz sete anos que a gente põe de pé, então esse ano pela primeira vez a gente põe deitada.

MÃE — Mas eu queria decorar a árvore de Natal. Eu falei tanto para as crianças, eu disse que quando você chegasse, o menino Jesus também chegava logo. E agora ele trouxe uma árvore sem pé! Eu preferia que você tivesse trazido só o pé, nem precisava mais ter trazido a árvore.

PAI — O pé sozinho também não teria alegrado as criancinhas.

MÃE — Mas assim, Sebastião, eu não posso pôr a árvore em pé.

PAI — Tá bem, então eu vou segurar.

MÃE — Como? Que isso? Você não vai ficar segurando assim até o dia de Reis.

PAI — Por que não? Realmente não tenho nada que fazer, estou desempregado.

MÃE — Mas ainda faltam 15 dias até o Natal, você não pode ficar segurando a árvore noite e dia. Você vai ter que sair ao menos uma vez ou outra.

PAI — Então eu levo comigo.

MÃE — Interessante, gostaria muito de ver você — agora vai lá onde você comprou essa árvore e troca. Diz para ele te dar uma outra com pé.

PAI — É que ele estava tão contente de ter se livrado dessa aqui.

MÃE — Então a gente mesmo vai pôr um pé.

PAI — É, eu vou lá embaixo na casa do porteiro, pego algumas tábuas de quintal e a gente corta um pedaço.

MÃE — Traz só uma tabuazinha pequena assim.

PAI — Está bem, um pedaço assim.

MÃE — Mas primeiro tira a roupa.

PAI — Todinha?

MÃE — Não. Só o casaco e o chapéu, mas não põe o chapéu na cama senão a neve vai derreter toda.

PAI — Ela não vai derreter, é neve artificial para árvore de Natal.

MÃE — Pode ir agora.

PAI — Vou deixar meu casaco no outro quarto, buscar as tábuas e volto já. *(Ele sai mas volta bruscamente. A mãe tinha feito uma careta.)*

PAI — Que que é isso agora?

MÃE — Não sei, me esqueci! *(O pai sai.)*

MÃE — Ele trouxe uma arvorezinha tão bonita, é um bom marido, mas é um estúpido imbecil — trouxe uma árvore sem pé. *(As duas crianças entram pela lateral, começam a chorar e jogam o bebê.)*

MÃE — Psiu! Ail! *(Agarrando o bebê.)* Quem é que virou o bebê desse jeito? O sangue vai subir todo pra cabeça. *(As crianças choram de novo.)* Vamos parar com essa sirene crianças, cala a boca bebezinho.

Para com isso, ele deve estar todo molhado. Está bem, está bem, vou trocar sua fralda já, já. *(Ela pega o mata-borrão e seca o bebê. As crianças continuam chorando baixinho.)* Fica quietinho agora — espera aí, vou te cantar uma cantiga de ninar. Meu filhinho querido, agora presta atenção. *(Ela canta estridentemente, na última nota o bebê e as crianças dormiram. O pai entra com duas tábuas enormes, bate no teto, derruba tudo, a mesa balança e vira tudo em melodrama desesperado. A mãe tenta ajudar.)*

MÃE — Toma que o filho é teu! *(Ela lhe passa o bebê a força.)*

PAI — Segura então essas tábuas!

MÃE — Meu Deus, como ele segura o bebê. Meu Deus, eu nunca vi isso.

PAI — Estão bem essas tábuas, com isso a gente pode fazer árvore de Natal adiantado pelo menos vinte anos.

MÃE — Que que é isso agora, essas tábuas enormes que você trouxe, não tinha ainda maiores?

PAI — Era a maior que tinha.

MÃE — É! Então procura o serrote e corta um pedaço.

PAI — É! Então eu vou procurar um pedaço de serrote.

MÃE — Enquanto isso eu esquento a chaminé.

PAI *(entra com o serrote e coloca a árvore de Natal deitada no sentido do comprimento sobre a tábua)* — Isso dá pelo menos três pés de árvore de Natal.

MÃE — Ai meu Deus do céu a chaminé está fumegando de neve!

PAI — Você devia ter acendido.

MÃE — Para de falar bobagem! Já faz dois anos que eu te disse pra buscar o chamineiro.

PAI — Então eu vou telefonar pra ele. Você sabe o número da chaminé? *(Ele telefona.)* Alô! Como? Pronto? Nós não sabemos o número nenhum nem outro senhorita!

MÃE — Mas quem é que está falando?

PAI — É linha cruzada, acho que é o Rei Herodes que está falando.

MÃE *(arranca-lhe o aparelho das mãos)* — Alô! Quem fala? Como? Ah!, bom dia senhorita.

PAI — Mas quem é que está falando?

MÃE — É a mulher do chamineiro? Bom dia minha senhora! Não,

eu não conheço a sua irmã! Seu marido está em casa? Então diga-lhe para vir imediatamente aqui. Diz pra ele que aqui em casa a chaminé está fumegando.

PAI — Ele tem que consertar a chaminé.

MÃE — Eu vou lhe dizer.

PAI — Eu também posso.

MÃE — Então fala você, esper-tinho!

PAI — Ah! Por gentileza senhor chaminéiro, será que o senhor não gostaria de vir aqui em casa limpar a chaminé com vossa escada?

MÃE — Imbecil, ela já sabe de tudo, que é que ela disse?

PAI — Ela disse que é absolutamente certo que quem sabe talvez ele venha.

MÃE — Então corta a tábua, Sebastião! *(Ela se ajoelha mais uma vez no chão perto da chaminé. O pai pega o serrote e senta em cima da mãe.)*

MÃE — Mas o que é que você está fazendo? Está ficando cego, caolho?

PAI — Ele tem que ser grande assim como a tábua?

MÃE — Você nunca viu um pé de árvore de Natal?

PAI — Vi sim, muitas vezes, mas nunca prestei atenção, não me lembro direito.

MÃE — Então é só pegar o pé do ano passado e usar como modelo. *(O pai serra a tábua e a mãe ajuda.)* Cuidado pra não se cortar!

PAI *(falando sem parar)* — As crianças vão ficar tão contentes. Aqui tem um nó. *(A mãe sai e vai buscar a bandeja de café.)* Me traz a bõrra da gordura para untar o serrote! *(A mãe volta e vai até a mesa.*

*O pai apóia o serrote na tábua, levanta a outra ponta e derruba a louça das mãos da mãe.)* Eu te falei pra segurar a tábua.

MÃE — Onde é que você pôs o pedaço que você já cortou?

PAI — Está aqui. *(Ele continua segurando a longa tábua na mão. A mãe põe o pé na ponta e a tábua cai nos pés do pai.)* Ai, ai, ai, ela caiu no pé.

MÃE — Qual pé?

PAI — No meu pé. *(Ele levanta a tábua e passa embaixo na saia da mãe.)*

MÃE — Mas o que é que você está fazendo, Sebastião? Hoje, na "Noite Santa" fazer uma coisa dessas!

PAI — Mas ainda é só a Santa Tardel!

MÃE — Ele é algumas vezes bizarro! Cortou uma tabuazinha minúscula, mas a gente não pode nem usar isso aqui. Bom, então vamos pegar a velha, mas você precisa fazer um furo bem aqui.

PAI — Neste caso vou buscar a furadeira. *(Tenta fazer um buraco na prancha que não pára de girar.)*

MÃE — Vamos, deixa que eu te ajudo. A gente coloca a tábua assim na mesa, eu seguro e você fura. *(O pai vai falando e furando ao mesmo tempo.)* Mas pára de falar um pouco, cuidado com o buraco.

PAI — Por quê? Eu posso muito bem falar enfiando no buraco.

MÃE — Não vale a pena.

PAI — Pronto. *(Ele furou a prancha e a mesa junto.)*

MÃE — Só você mesmo hein! Duplo cretino. Ele fez um buraco na minha bela mesinha, pode ficar bem contente agora, a coisa mais bonita

que a gente tinha em casa está toda estragada.

PAI — Era de se esperar.

MÃE — E o buraco é muito grande, a árvore de Natal não quer parar dentro de jeito nenhum.

PAI — Mas agora a gente não precisa mais de pé. A gente pode plantar a árvore de Natal diretamente na mesa.

MÃE — Você podia ter feito isso logo de uma vez, assim a gente não precisava de pé de jeito nenhum.

PAI — É o que eu sempre falo, por isso mesmo que eu comprei uma árvore de Natal sem pé.

MÃE — Então decora a árvore, pendura algumas bolas e estrelinhas, as crianças estão excitadíssimas.

CRIANÇAS — Maiêe, Paiêe, a gente pode entrar?

PAIS — Não, só daqui a muito tempo.

MÃE — Anda logo, as crianças já querem entrar. *(O pai suspende algumas bolas para decorar a árvore, mas quase vira a mesa com tudo.)* Ai Jesus, Minha Senhora o que é que você está fazendo?

CRIANÇAS *(gritando)* — Maiêe, Paiêe...

MÃE — Parem de latir! Anda logo, coloca as velas *(As crianças gritam de novo.)* Psiiu! Filhos do cão, miseraveizinhos, abortões!

PAI — Você não precisava dizer filhos do cão a esses bastardos *(As crianças choram.)*

MÃE — Calem a boca, que o diabo os carregue!!!

PAI — Modere-se por favor, que o diabo os carrega: se o diabo os carrega então não vale a pena ter todo esse trabalho.

MÃE — Você não tem nada a ver com isso, anda logo!

PAI — Ai, ui, ui! (Só o pai berra horrivelmente.)

MÃE — Silêncio crianças, seu pai ficou louco. (Ao pai.) Mas o que é que você está fazendo agora? (O pai picou o dedo e deita no colo da mãe.) Pelo amor de Deus, só faltava mais essa catástrofe! O menino Jesus já vai chegar daqui a pouco. Acende a árvore que eu carregou as crianças.

PAI — Você já carregou esses dois antes.

MÃE — Estou falando que eu trago as criança. (A mãe sai, o pai acende um fósforo e põe embaixo da árvore. A mãe volta e começa a gritar.) Mas o que é que você está fazendo de novo? Você está acendendo a árvore!

PAI — Você me falou para acender a árvore!

MÃE — Mas eu queria dizer as velas.

PAI — Você disse a árvore.

MÃE — Mas isso é jeito de falar. (A mãe sai, o pai acende as velas, toca o sino. As crianças e a mãe entram.)

MÃE — Pronto crianças, agora o menino Jesus chegou. (Todos em volta da árvore.)

CRIANÇAS — Ah! Que lindo!

PAI — Ora, também nem tanto assim. . .

MÃE E CRIANÇAS (cantando) — Iglu, Iglu, Iglu. . . um, dois, três — peido seco.

PAI — Vamos, isso está parecendo um cabaré. . .

FILHO — Olha mãezinha querida, isso é pra você. (Ele oferece um boné para sua mãe.)

MÃE — Olha papai, que lindo.

PAI — Oh! Sardinhas em lata!

MÃE (cospe no olho do pai) —

Lava esse olho! Ele me deu um boné, ele é lindo! Pode ser que eu precise muito de um boné. Então, foi você mesmo que fez meu filho?

FILHO — Não mamãe, não fui eu que tricotei, eu roubei o boné. (As crianças cantam o cântico de Natal: "raposa tu roubaste o gan-so. . ." pai e a mãe visivelmente emocionados choram.)

MÃE — Então, meu filho, onde foi que você roubou o boné?

FILHO — Nas Casas Pernambucanas.

PAI — Que bom!

MÃE — Ah! Bom? Nas Casas Pernambucanas! Nossa, quer dizer que eles tem bonés tão bonitos lá? Muito bem meu filho, hoje em dia tudo é tão caro, não é mesmo, a gente não pode realmente comprar mais nada.

PAI — É verdade.

MÃE — Espero que ninguém tenha te visto.

FILHO — Não mamãe ninguém me viu.

MÃE — Então, você volta lá semana que vem e me traz um outro.

PAI — E se por acaso você passar em frente às casas Henne me traz um Mercedes.

MÃE — Que bom meu filho, você já é um homenzinho crescido, já está maduro pra ir pra cadeia, continue sempre assim. Toma, olha o que o menino Jesus trouxe pra você, um pula-corda!

FILHO — Ah! Obrigado mamãe.

PAI — E pra você minha filha querida, um presente muito especial: hoje você vai ter o direito de fumar teu primeiro cigarro. Toma! É um fumo bem leve.

MÃE — Ah! Vendo você assim, como eu me sinto feliz! Eu sempre

me dizia: Ah! Se somente eu pudesse ver esse dia. . .

PAI — Mamãe, você tem fogo? Acende o cigarro da menina. Acende o cigarro da. . . (Pausa.) . . . Acende o cigarro da. . . (Pausa.)

PAIS — Mas como é que ela se chama mesmo?

MÃE — Você que é o pai, você tem obrigação de saber como é que chama a menina.

PAI — A mãe é você, no caso é a mãe que devia saber.

MÃE — Pois justamente, a gente sempre diz menina, a menina, mas como é que ela se chama mesmo?

PAI — Bom, então espera que eu vou perguntar pra vizinha.

MÃE — Não, a gente vai descobrir sozinho. Minha Nossa Senhora, Virgem Maria. Ah! Olha aí, é Maria que ela se chama, Isso, Maria! Respira fundo. Você acha que ela vai explodir?

PAI — Isso a gente vai ver logo.

MÃE — Mas quando a gente for ver já vai ser muito tarde. Vamos, dê uma tragada bem funda, você está precisando pegar umas cores. (A criança engasga e fica roxa.) Isso agora você está bem vermelhinha.

PAI — Diz pra você mesmo, minha filha: hoje é o dia mais belo de toda a tua vida — a juventude — isso só acontece uma vez na vida, não é mamãe? (Pai e mãe cantando.)

Ah! Que saudades que eu tenho  
Do meio dia da minha vida  
Da juventude querida  
Dos anos que não voltam mais

(As crianças arremedam e cantam também.)

PAI — O quê que é isso agora?  
(*As crianças cantam de novo.*)

PAI — E eles me vem de novo com essa cretinice de juventude. Isso está passando dos limites. Cala a boca!

FILHO — Pára com isso! Pára! Senão eu vou ficar muito nervoso.

MÃE — Seria melhor que você se sentasse imediatamente, sua besta furiosa.

FILHA — Não me bata mais, por favor, socorro.

PAI — Cala a boca, fedelho!  
(*Derruba a filha no chão.*)

FILHA — Você não precisava me derrubar no chão, eu não te derrubei.

PAI — Só me faltava essa agora.  
(*As crianças sentam quietas.*)

MÃE — Oh! Eu te estranguo, se você quer saber. Vocês deviam é pensar no futuro. E dizer que vocês não sabem o que vão ser quando crescer, meu Deus, meu Deus.

FILHO — Isso a gente vê depois.

PAI — E dizer que vocês não sabem ainda o que vão ser quando crescer, filho, filha! Pensem no que pode lhes acontecer.

FILHA — Isso é que eu estou curiosa pra saber.

PAI — Cala a boca, fedelho!  
(*Derruba a filha no chão.*)

FILHA — Você não precisava me derrubar no chão, eu não te derrubei.

PAI — Só me faltava essa agora.  
(*As crianças sentam quietas.*)

MÃE — Oh! Eu te estranguo, se você quer saber. Vocês deviam é pensar no futuro. E dizer que vocês não sabem o que vão ser quando crescer, meu Deus, meu Deus.

FILHO — Isso a gente vê depois.

PAI — E dizer que vocês não sabem ainda o que vão ser quando crescer, filho, filha! Pensem no que pode lhes acontecer.

FILHA — Isso é que estou curiosa pra saber.

MÃE — Saiam os dois e não me apareçam mais. (*As crianças vão saindo emburradas e dão de cara com o chamineiro. Ele é incrivelmente alto e magro, capa preta e vermelha, uma picareta, uma escada e uma vassoura, irrompe de repente na sala.*)

CHAMINEIRO — Bom-dia para todos! (*As crianças gritam e desmaiam.*)

MÃE — Acalmem-se crianças, ele não vai fazer nada. Ele tinha que vir justamente agora! Pelo amor de Deus, senhor chamineiro, é impossível precisar do senhor neste momento, nós estamos em plena distribuição de presentes.

PAI — Ele tinha que vir justamente agora! Eu telefonei de propósito para que o senhor viesse amanhã que é feriado. Especialmente o senhor que é chamineiro, o senhor deveria ter a cortesia de não raspar a chaminé agora.

CHAMINEIRO — Mas não vai durar muito tempo, já vai passar logo logo. (*Ele começa a bater na chaminé fazendo um barulhão.*)

MÃE — Espere um momento, o senhor não está vendo que estamos em plena distribuição de presentes?

PAI — Não se escuta mais nada com esse barulho. (*As crianças fazem mais barulho ainda.*)

MÃE — Parem com isso triplos cretinos.

PAI — Silêncio, vamos fazer um presépio.

### Quadro Vivo Entra Cello e Clarineta

(*Aos músicos*) — Senhoras e Senhores muito boa noite.

MÃE — Vamos cantar o pé da árvore de Natal! Primeiro um pequeno ensaio e se não der certo a gente pára. Atenção, um, dois, três. Lá...

FILHO — Seria melhor que a gente já parasse agora!

PAI — Era só isso que vocês queriam, não é mesmo.

MÃE — Atenção, um, dois, três: Lá...

FILHA — Uma pausa.

MÃE — Que pausa? Quem é que está falando em pausa?

FILHA — A senhora não acabou de dizer: pausa.

MÃE — Eu? Mas eu nem pensei em fazer uma pausa... Você é que acabou de dizer: pausa.

FILHA — Eu? Eu disse isso?

MÃE — Perfeitamente. Nesse exato instante.

FILHA — Então é por isso mesmo que eu ouvi.

PAI — Vocês já queriam fazer uma pausa desde o começo ha! Mas não é o caso. Vamos começar?

MÃE — Atenção: um, dois, três: Lá...

CHAMINEIRO — Um momento, eu preciso tossir... antes.

PAI — Vocês tem tempo suficiente para tossir, é sempre no último minuto que vocês inventam tudo.

MÃE — Vamos senhor chamineiro, anda logo com essa tosse. Eu espero, vamos... tussa... que é que está acontecendo? (*Todos esperam, olham e nada.*)

CHAMINEIRO — Nada me obriga a tossir agora.

MÃE — Atenção: um, dois, três... (Cantam a primeira estrofe. O pai acaba depois de todos.) Por que você ainda continuou cantando? Nós todos já acabamos.

PAI — Eu sei, mas é que eu comencei mais tarde.

MÃE — Você descobriu aonde é que você cantou a mais?

PAI — Quem é que cantou a mais?

MÃE — O senhor cantou um compasso a mais.

PAI — Eu?

MÃE — Sim senhor, o senhor.

PAI — Merda!

MÃE — Não seja grosseiro! O senhor acabou de cantar um compasso a mais.

PAI — Eu não cantei um compasso a mais, ou então foi o eco!

MÃE — Mas isso, isso não faz eco!

PAI — Claro que faz! Quando a música pára a gente continua ouvindo de outro lado — é exatamente a mesma coisa quando a gente está cantando uma canção e pára de repente: faz um eco! Atenção... (Ele canta.) — “um pássaro pousou nos meus pés” (Pausa. Atrás do palco ouve-se “pé”.) Você ouviu? É o eco!

MÃE — Imbecil! Se você cantar a canção na floresta, então sim vai fazer um eco. PÉ! Mas aqui não, portanto o senhor cantou um compasso a mais e pronto.

PAI — A gente não vai ficar discutindo o tempo todo assim... então? Eu cantei um compasso a mais ou foi o eco?

MÃE — Não foi o eco, você cantou um compasso a mais.

PAI — Bom, então eu paro.

MÃE — Muito bem, pode parar.

PAI — Pergunta pro menino se eu cantei um compasso a mais ou não?

MÃE (pro filho) — Ele cantou um compasso a mais ou não?

FILHO — Prefiro não me meter nas suas histórias. É melhor ir parando por aqui tenho mais o que fazer.

MÃE (ao chamineiro) — O senhor que é completamente desconhecido, por favor nos diga senhor chamineiro: ele cantou um compasso a mais ou foi o eco?

CHAMINEIRO — Foi o eco.

MÃE (aos músicos) — Me perdoem senhoras e senhores! Trata-se aqui de um litígio de caráter musical: afinal, ele cantou um compasso a mais ou foi o eco?

MÚSICOS — Foi o eco!

MÃE — Muito bem. Você ultrapassaram totalmente as medidas. Que escândalo diante de todos. Imaginem o que vão pensar de nós?

FILHA — Tô cagando!

MÃE — Isso é que é triste. Vocês não tem a mínima fagulha de ambição.

FILHA — Eles também não.

MÃE — Vocês não seguem as minhas instruções. E eu me pergunto: afinal, por que é que eu estou aqui?

CHAMINEIRO — É o que eu também estou me perguntando.

MÃE — Continuem com suas gracinhas, porque agora vocês vão fazer exatamente o que eu estou mandando e se alguém não está gostando pode sair. (Saem todos.) Onde vocês vão?

PAI — Ninguém está gostando.

MÃE — E eu? Vocês acham que eu também estou gostando? Sentem-

-se todos. Agora basta! Fanfarrá em Lá... um, dois, três... (Todos cantam perfeitamente bem. Apoteose do quadro vivo. Perfeita sintonia do cello, da clarineta e do presépio.)

CHAMINEIRO (ao final da música) — Pra que tanto falatório em vão? Vamos nos empanturrar de comida!

PAI — Espere um pouco senhor chamineiro. (À mãe.) Olha, isso é pra você, a tua fotografia, mandei fazer uma cópia bem grande. (Ele lhe estende um dragão de cartolina.)

MÃE — O quê? Um Dragão? Acho que você está brincando comigo! Que que é isso? Olha papai, meu presente de Natal pra você, uma moto cockorell — esse ano você ainda vai ter que pedalar você mesmo, mas no ano que vem eu lhe dou o motor auxiliar. (Ela lhe dá o velocípede de criança que está no palco coberto com um saco. Ao chamineiro.) Senhor chamineiro, tenha a bondade, sente-se por favor.

CHAMINEIRO — Se os senhores me permitem! (Ele senta-se sem olhar na cadeira, em cima do bolo de chantilly.)

CRIANÇAS (berrando) — Mamãe, o chamineiro sentou em cima do bolo de chantilly.

MÃE — Repugnante personagem!

CHAMINEIRO — Jesus, Maria, José! Só me faltava essa, bem na noite de São João! (Ele vira-se e enxuga as calças com as mãos.)

(Durante esse tempo todo, o pai está sentado no velocípede rodando pelo palco, fazendo um tumulto geral. A mãe e as crianças choram. O pai pára repentinamente estupefato.)

PAI — Mas por que é que o senhor está aí de pé falando em São João?

CHAMINEIRO — Ué, hoje não é 24 de junho, dia de São João? Pois é, 24 de junho (*Apontando o calendário*), dia de São João.

PAI — Macacos me mordam! Meu calendário está atrasado seis meses.

MÃE — Só você mesmo, não papai?

PAI — Está vendo mamãe, é por isso que hoje eu comprei a árvore de Natal tão barata.

CORTINA



## UMA PEÇA POR OUTRA

de Jean Tardieu

Traduzido por Manuel Bandeira,  
Pina Côco e Renato Icarahy

Adaptado pelo GRUPO TAPA

### SÓ ELES O SABEM

#### PERSONAGENS

- Cristiano
- Simone
- Lauro Cesar
- Janete

#### APRESENTADOR

— Jean Tardieu costumava dizer que, muitas vezes, os espectadores são convencidos a seguir uma ação teatral cujos verdadeiros motivos eles não vêm a entender:

— Será conseqüência de uma enfermidade própria à arte dramática?

— Será por que a vida dos outros no palco, como na realidade, não nos revela seus segredos?

— Será por que as personagens — especialmente nos dramas ditos "realistas" — ocupam-se apenas com seus problemas e nunca com os dos espectadores, atitude que denota uma falta de cortesia lamentável?

— Será enfim por que os autores, abusando de sua situação privilegiada, fazem questão de nos dei-

— xar sob uma desagradável impressão de mistério?

São perguntas que, sem dúvida, vocês não deixarão de fazer enquanto assistem: "SÓ ELES O SABEM".

*(Cristiano e Simone estão de pé no meio do palco, envolvidos numa grande discussão. Cristiano vai e vem nervosamente. Simone o acompanha com os olhos, com uma expressão má. As cortinas da janela estão puxadas pela metade. O quarto está na penumbra.)*

CRISTIANO — Você pode estar certa que eles não vão conseguir me pegar!

SIMONE — Falar é fácil.

CRISTIANO — Você não perde por esperar.

SIMONE — Duvido!

CRISTIANO — Isso é o que nós vamos ver!

SIMONE *(dando de ombros)* — No seu lugar eu desistia logo!

CRISTIANO *(saltando)* — Desistir, eu! Depois de tudo que aconteceu! Nunca, está ouvindo, nunca!... É logo você que me dá esse conselho!... Ah, obrigado muito obrigado mesmo.

SIMONE — Eu te previno pela última vez, Cristiano. Você está no caminho errado. E ele vai te pegar, é, eu tenho certeza que ele vai te pegar.

CRISTIANO — E eu tenho certeza, Simone, que isso não vai acabar assim! Seria muito simples, muito simples!... Quer saber de uma coisa? Você não tem nada a ver com isso, nada, entende? Você só tem uma coisa a fazer: calar a boca e me deixar agir!

SIMONE — Não, eu não vou me calar! Sei que tenho razão e quero que você se renda às evidências. Não conte...

CRISTIANO *(furioso)* — Você vai se calar no final!

SIMONE *(continuando)* — Não conte com meu silêncio. Você jamais conseguiria uma coisa dessas. Tenho meu papel aqui tanto quanto você.

CRISTIANO — É mentira! Eu sei o que tenho que fazer.

SIMONE — Não, você não sabe de nada! Enquanto que eu me sinto na obrigação de deixar tudo claro! Eu não quero que nada fique escondido!

CRISTIANO — Eu sei o que eu sei.

SIMONE — Sempre essas palavras na boca! Definitivamente, meu pobre Cristiano, o que você espera fazer nessa altura dos acontecimentos? Eu repito que você não sabe de nada, absolutamente nada!

CRISTIANO — É aí que você se engana! Quando eu digo que eu sei o que eu sei, é que eu sei realmente o que eu sei!... Não é como você, é claro! Você, eu diria...

SIMONE *(com voz sibilante)* — Vamos, conclua o que pensou, por favor, eu diria...

CRISTIANO — Não, eu não vou dizer, é muito idiota!

SIMONE — Não fui eu quem disse!

CRISTIANO *(subitamente furioso e tomando uma determinação)* — E quer saber de uma coisa? Pra mim chega! Com você nada é possível!

SIMONE — Realmente, nada do que é impossível é possível! Pelo menos com isso, eu tenho certeza que você concorda! *(Cristiano se*

dirige para a porta.) Você não vai lá, eu espero?

CRISTIANO — Eu não tenho que lhe dar satisfações.

SIMONE (*impedindo-o de sair*) — Tem sim! Eu exijo uma explicação. E já! Onde você vai?

CRISTIANO — Aonde eu bem entender! (*Ele a empurra brusca-mente.*)

SIMONE — Seu bruto!... Sem educação! Patife! Canalha! (*Cristiano sai sem dizer nada e bate a porta. Simone fica só, caminha de um lado para o outro, e pouco a pouco se acalma.*) Vamos! Calma, calma! Para que ficar nervosa?... Vamos ver... Das duas uma, ou ele escolhe a primeira solução... ou ele opta pela segunda. No primeiro caso, há graves inconvenientes... No segundo também. Claro, há vantagens e desvantagens iguais... Mas... alguma coisa me diz... mas pode ser que seja pura ilusão!... Se ele fosse... Não, não é possível. (*Alguém toca a campainha. Simone vai abrir. Entra Lauro Cesar. Simone de repente muito amável*) Ah, Lauro Cesar, você chegou em boa hora. Eu estava te esperando!

LAURO CESAR (*espantado, mas sorridente*) — Mas como! Nem eu sabia que vinha!

SIMONE — Eu quero que... de certa maneira eu esperava sua visita... (*afetuosamente*) Sente-se aqui perto de mim... Me ajuda: eu estou numa perplexidade terrível! (*Senta-se no canapé*)

LAURO CESAR (*sentando-se a seu lado*) — Então, foi tudo bem?

SIMONE — Mais para mal que para bem! Além disso, ele não está mais aqui.

LAURO CESAR — Ah! Bem que eu desconfiava!... No fundo, ele não tinha outra opção.

SIMONE — É, mas não se pode afirmar que ele não vai voltar.

LAURO CESAR — Voltar também é uma opção... (*Depois de hesitar um pouco, em voz baixa*) E... lá?

SIMONE (*dando de ombros*) — Lá? Eu não soube de mais nada. Eles vão e vêm, de um lado para o outro, tomam grandes resoluções e hesitam no último instante... Enfim, continua tudo no ar. Para dizer a verdade, eu acho que eles não esperam fazer grande coisa...

LAURO CESAR — Eles não mudam mesmo. Eu bem que avisei que ficassem atentos! Eles nem ligaram!

SIMONE — Meu pobre amigo! Você se iludia! Eu já aprendi a lidar com eles. Olha, se você jurar segredo, eu te mostro uma coisa que você vai esclarecer tudo... Promete que não vai contar a ninguém?

LAURO CESAR — Claro!

SIMONE — Jura?

LAURO CESAR — Vamos, Simone! Claro que eu não vou contar a ninguém! Como é que você pode duvidar de mim?

SIMONE — É verdade! Desculpa! Ah, você me ajuda tanto... Com você eu posso falar claramente, à luz do dia! (*Ela se levanta, vai procurar uma carta nas gavetas da escrivaninha e volta para se sentar perto de Lauro Cesar. Entrega-lhe a carta*) Leia!

(*Lauro Cesar lê a carta em silêncio e parece horrorizado*)

SIMONE (*procurando entender sua expressão*) — O que você acha? Não é incrível?

LAURO CESAR — Mas é uma loucura!... Como se pode chegar a esse ponto? Só vendo para acreditar numa coisa dessas!

SIMONE — Agora você entende porque eu exigi segredo. Uma coisa dessas não pode ser do conhecimento de ninguém.

LAURO CESAR — Claro! De ninguém! Já é demais nós dois sabermos disso.

SIMONE — Nós dois... e a pessoa que escreveu a carta!

LAURO CESAR (*com raiva*) — Ah! Se eu o pegasse! Aliás não é só ele. Tem os outros dois... E além desses tem também... você sabe de quem eu estou falando.

SIMONE (*suspira*) — É, eu sei muito bem. Lauro Cesar, meu caro Lauro Cesar, onde vamos chegar com tudo isso?

LAURO CESAR (*se aproximando*) — Vamos, Simone! Você sabe muito bem que enquanto eu estiver aqui, você não vai ficar sozinha. (*Ele lhe segura a mão. Ela deixa, emocionada. Lauro Cesar, prosseguindo*) Enquanto houver uma luz, uma luz de esperança, eu vou lutar para que tudo volte a ser como antes.

SIMONE (*tristemente*) — Meu pobre Lauro Cesar! O passado é o passado! (*Ela se debulha em lágrimas*)

LAURO CESAR — Mas pode ser também o futuro! (*consolando-a*) Ora, minha pobre amiga! Não fica assim! Pra quê? Eu já não disse que estou com você? (*Ele lhe acaricia docemente a mão*)

SIMONE (*enxugando as lágrimas*) — É verdade!... É preciso que você me diga para que eu acredite.

LAURO CESAR — Mas claro que eu estou aqui! Você está vendo!

SIMONE — É tão bom saber disso!

LAURO CESAR (*largando-lhe a mão*) — E agora Simone, agora que você sabe que eu estou aqui, é preciso que eu vá.

SIMONE — Já? Mas nós ainda não dissemos tudo!

LAURO CESAR (*grave*) — Sem dúvida! Na verdade nós não dissemos nada. Mas só em te ver, eu sei mais do que você pensa.

SIMONE — Pode ser...

LAURO CESAR — Sim. Em todo caso você sabe o que me trouxe. Você sabe o que me prende, mas você sabe também o que me obriga a partir.

SIMONE — É verdade... Eu me esquecia... Mas você me promete que você será forte?

LAURO CESAR — Eu serei forte... por você.

SIMONE — É preciso ser forte também pelos outros... Por ela principalmente... Mas não precisa ser imprudente!

LAURO CESAR — Eu não serei imprudente. Eu prometo. Eu serei forte, mas prudente.

SIMONE — Então eu estou tranqüila. Se você quiser, pode ir. (*Amos se levantam. Ela o acompanha lentamente até a porta*)

LAURO CESAR (*solene*) — Simone, eu não quero ir embora sem... (*ele aponta discretamente para uma determinada parte do apartamento*)

SIMONE — Eu permito. Vá, você conhece o caminho.

LAURO CESAR — Obrigado.

(*Ele beija-lhe a mão longamente e sai. Simone vai se sentar no canapé e fica um instante sonhadora. Depois de algum tempo, a porta se abre. Entra Janete, muito pálida, de "peignoir". Ela caminha com difi-*

*culdade. Simone, quando a vê, tem um sobressalto*)

SIMONE — Você se levantou? Isso é uma loucura!

JANETE — Por que você fez isso?

SIMONE — Primeiro você me responde! Por que se levantou? Você sabe que o médico...

JANETE (*com uma calma terrível*) — Por que você fez isso?

SIMONE — Porque era preciso.

JANETE — Você sabe que podia ter me matado?

SIMONE — Eu só pensei na sua saúde.

JANETE — Que bela resposta!... Só existe o corpo!

SIMONE — Primeiro, o corpo. O resto vem em seguida.

JANETE (*com ironia*) — Quanta teoria!

SIMONE — Além disso... eu pensei que você ia ficar feliz!

JANETE (*deixando-se cair numa cadeira*) — Eu repito que você podia ter me matado!... Então foi você que mandou ele entrar?

SIMONE — Era preciso que ele te visse!

JANETE — Pois sim! Você só pensou nele! Vamos, confesse! Agora ele pode partir tranqüilo! Mas eu, eu fico com essa lembrança.

SIMONE — Se é só uma lembrança, nada mudou então: isso já existia antes de vê-lo novamente.

JANETE (*dura*) — Eu não estou fazendo um jogo de palavras. Nós estamos sós. Podemos falar sem rodeios, claramente, face a face! Finalmente eu saberei. Pode ser que eu morra, mas o mistério será desvendado.

SIMONE — Você não vai saber de nada.

JANETE — Pode ser que eu morra, já disse, mas pelo menos, antes de morrer, eu terei arrancado seu segredo!... Ah, como se representa bem aqui!... Palavras, sempre palavras e nunca a verdade! A verdade, está ouvindo, Simone, eu quero toda a verdade!

SIMONE — Não existe segredo e a verdade não é para você, nem pra mim! Eu não sei de nada, já disse!... Sua louca! Como eu posso te ajudar a entender, se eu mesma não entendo nada!

JANETE (*levantando-se com esforço*) — Bem, se é assim eu sei o que me resta fazer! (*Vai com dificuldade até a porta*)

SIMONE (*levantando-se de um salto*) — Isso não, isso você não vai fazer!

JANETE (*com a calma do desespero*) — Se você soubesse o que eu quero fazer! Eu também tenho meu segredo!

SIMONE — Eu não sei de nada, mas posso adivinhar. E isso não, está ouvindo, não! Enquanto eu for viva eu me oporei! (*As duas mulheres se enfrentam um momento com o olhar*)

JANETE — Está bem! Então ainda me resta uma solução! (*Com suas últimas energias, ela se precipita para a escrivaninha e antes que Simone possa lhe impedir, pega um revólver*)

JANETE (*sem apontar para ninguém, mas segurando como se fosse atirar*) — Se nada, nem a persuasão nem o afeto puderam te arrancar o segredo, ao menos saiba, que uma de nós duas terá desaparecido antes que a outra tenha saído daqui!

SIMONE (atirando-se sobre Janete, tenta apanhar o revólver) — Você é louca! Largue essa arma, já! (Toca o telefone. Elas se olham por um momento, paralisadas)

JANETE — Só pode ser ele!

SIMONE (com um riso nervoso) — Ou ela. (Atende o telefone, angustiada) Alô... Sim, sou eu! (Baixo para Janete) é ele!... Alô, o que você quer de mim?... Como?... Hein?... (Seu rosto exprime de repente um espanto alegre) Será que eu estou ouvindo bem?... Você está dizendo que tudo está em ordem?... (baixo para Janete) Guarde esse revólver, depressa!... (Janete guarda o revólver na gaveta) ...Mas é incrível!... Alô... sim... não! É por causa do chofer do caminhão?... Não é possível!... (Baixo para Janete) É por causa do chofer do caminhão! (Volta a pegar o fone) Mas então venha depressa! Claro que nós esperamos! Está, está aqui perto de mim... como?... É, ela estava um pouco chateada. Eu deixei que ela se levantasse por um momento!... Não, a criança vai muito bem. Vem depressa! (Ela desliga e abraça Janete)

SIMONE — Minha pobre Janete! Tudo resolvido! Vêm os dois!

JANETE (quase chorando de alegria, deixa-se cair no canapé) — Mas então!... Por que nós?...

SIMONE — Fica quieta! Logo tudo não passará de uma má lembrança... Olha, para eles não ficarem impressionados, põe um pouco de rouge, você está tão pálida, coitadinha! (Ela lhe dá sua bolsa) Depressa que eles já estão chegando! (Janete faz uma rápida maquilagem, en-

quanto Simone agitada vai de um lado para outro da sala, arrumando aqui e ali uma coisa, indo de vez em quando à janela, abre as cortinas. O quarto se enche de luz do dia. Toca a campainha. Ela abre. Entram Cristiano, primeiro, e Lauro Cesar. Eles parecem alegres. Lauro Cesar traz um buquê de flores e Cristiano, um pacote)

CRISTIANO (precipitando-se efusivamente nos braços de Simone) — Simone, minha querida! Quem diria que tudo ia terminar assim! (Ele lhe entrega o pacote) Veja o que eu trouxe pra você!

SIMONE (felicíssima) — Como você encontrou?

CRISTIANO — Depois eu te conto.

LAURO CESAR (oferecendo o buquê à Janete) — Pra você, Janete! (com ternura) Isso não te faz lembrar nada?

JANETE (pegando o buquê emocionada) — Claro que sim!

LAURO CESAR (conduzindo Janete para direita) — É o nosso segredo! Vem, Janete! Eles não podem entender!

CRISTIANO (conduzindo Simone para esquerda) — Venha! Não precisa contar! Talvez algum dia eles entendam!

APRESENTADOR — Só eles o sabem. Por quê? Só eles o sabem. Senhores, senhoras e senhoritas. Um momento de reflexão sobre o teatro. O teatro está em crise. Eu peço por favor um minuto de silêncio. (Passam-se alguns segundos) Fim do momento reflexivo. Pode continuar a peça.

## UM GESTO POR OUTRO

### PERSONAGENS

Almirante Sepulcro  
Sr. Garatuja  
Sra. Garatuja  
Sra. Senta-Aqui  
Baronesa Lampréia  
César (mordomo)  
Srta. Carregação  
Jovem Grumete

A cena passa-se no tempo dos romances de Julio Verne. O Almirante parece-se com o Capitão Grant, vestido como oficial de marinha de 1860: suíças, sobrecasaca, boné, binóculo a tiracolo, etc.

APRESENTADOR (diante da cortina, de cabeça descoberta, ao centro, em tom de palestra, como que recordando fatos, andando) — Vamos desembarcar no Arquipélago Sem Nome — assim chamado por que nenhum navegante conseguiu descobri-lo — lá encontraremos uma civilização muito adiantada: cidades modernas, graças a freqüentes bombardeios; cidadãos livres, graças a uma polícia sempre presente; costumes pacíficos, defendidos por uma força armada até os dentes; um governo solidamente estabelecido sobre as instabilidades das opiniões. Em resumo, todas as conquistas do

progresso! Entretanto, pondo de lado esta semelhança essencial com a vida de nossas sociedades, os costumes desse país irão nos surpreender muitíssimo. Até parece que um espírito malicioso se diverte, fazendo dos hábitos sociais uma absurda salada, levando os cidadãos a tomar uma atitude pela outra, um gesto por outro... Primeiro, ficaremos muito espantados com esses costumes, mas pouco a pouco, ajudados pela habilidade de nossos anfitriões, vamos nos habituar. De volta à mãe pátria, não compreendo mais por que as pessoas apertam as mãos quando se encontram, tiram o chapéu ao entrar numa sala, reúnem-se para comer, têm prazer em fazer fumaça ou em se esfregar uns aos outros ao som da música. Reconstituiremos para vocês uma recepção em um dos salões mais distintos do Arquipélago Sem Nome. O convite: (*tira uma carta*) "A Sra. Senta-Aqui tem o prazer de convidá-lo para a recepção que dará em seus salões no dia 15 de maio, às 18 horas... (*tossir-se-á*)."

(*O Apresentador cumprimenta e sai. O pano é aberto e surge um salão luxuoso. À direita uma estante cheia de chapéus, de todos os tipos. César, o mordomo, de casaca e luvas brancas, está de pé diante da estante.*)

SRA. SENTA-AQUI (*entrando pela esquerda, está descalça*) — Tudo pronto, César?

CESAR — Sim senhora. Creio que os convidados estão chegando. (*A Sra. Senta-Aqui vai sentar-se em uma das mesas. A porta se abre e entra o Almirante Sepulcro, um senhor de idade, muito distinto. César apanha sobre a estante um chapéu*

*de dois bicos com plumas e entrega-o ao Almirante, que tira os sapatos, que César coloca na estante.*)

CESAR (*anunciando*) — O Almirante Sepulcro! (*Dá o chapéu ao Almirante*)

ALMIRANTE (*com o chapéu na mão, dirige-se à Sra. Senta-Aqui e beija-lhe respeitosamente o pé direito*) — Encantado, minha senhora. (*Ajoelhado à moda isabelina*)

SRA. SENTA-AQUI — O senhor foi o primeiro a chegar, Almirante. Faça o favor de se cobrir.

ALMIRANTE (*colocando o chapéu com toda a dignidade*) — Já que tenho a honra de estar a sós com a senhora, permita-me oferecer-lhe uma de minhas meias. (*Tira com dificuldade as meias e oferece-as à Sra. Senta-Aqui*)

SRA. SENTA-AQUI (*aceitando-as com um sorriso encantador e colocando-as sobre a mesa*) — Nada poderia me agradar mais, Almirante. Esta lembrança preciosa ocupará um lugar de honra na minha coleção. (*Chegam o Sr. e a Sra. Garatuja. Tiram os sapatos e entregam a César, que os coloca na estante. César dá uma coroa de louros de papel ao Sr. Garatuja e um chapéu à Sra. Garatuja.*)

CESAR (*anunciando*) — Sr. e Sra. Garatuja!

SRA. SENTA-AQUI — Foram muito amáveis em aceitar o meu convite. Cubram-se, por favor. (*O Sr. e Sra. Garatuja cobrem a cabeça*)

SRA. SENTA-AQUI — Almirante Sepulcro, posso apresentar Sr. Garatuja, nosso poeta nacional!

ALMIRANTE (*dirigem-se um ao outro e apertam-se mutuamente a ponta do nariz*) — Encantado, Sr. Garatuja.

SR. GARATUJA — Muito prazer, Almirante.

SRA. SENTA-AQUI (*conduzindo o Almirante à Sra. Garatuja*) — Almirante Sepulcro, Sra. Garatuja.

ALMIRANTE (*após beijar respeitosamente o pé direito da Sra. Garatuja num tom de galanteio*) — Ouvi falar muito a seu respeito, durante a minha última batalha. Todos sabem que seu marido não tem talento nenhum e que a culpa é exclusivamente da senhora. É o privilégio das mulheres bonitas, poderem reinar no coração de um marido a ponto de privá-lo de todo o valor pessoal.

SRA. GARATUJA (*muito tolinha*) — O senhor é muito amável, Almirante.

SRA. SENTA-AQUI — O Almirante é muito modesto. Finge esquecer que, se perdeu a famosa batalha do Golfo de S. Pedro, foi graças ao charme incomparável de sua esposa!

ALMIRANTE (*suspirando*) — É verdade! Bons tempos aqueles. (*A porta se abre de novo e entra a Baronesa Lamprêia.*)

CESAR (*anunciando*) — Baronesa Lamprêia, Srta. Carregação e o Jovem Grumete.

SRA. SENTA-AQUI (*tem uma palavra amável ao mesmo tempo que lhes aperta o nariz*) — Minha querida amiga... (*O Sr. Garatuja desce da mesa, tira uma pena de galinha do bolso e começa a fazer cócegas no nariz da esposa e do Almirante, até que estes espirram e agradecem.*)

SRA. SENTA-AQUI — Como lhes prometi que iríamos tossir, pedi ao Sr. Garatuja para ler um de seus piores poemas. Meu caro Garatuja, peça que se execute (*com malícia*)

ou melhor, que nos execute. (*Todos riem*)

SR. GARATUJA (*adiantando-se e tirando um papel do bolso*) — É um poema intitulado "Ode ao Mar", de inspiração marítima, como o título indica; escrevia num dia em que me senti particularmente indisposto e, portanto, dediquei-o à minha esposa. (*Murmúrios de aprovação. A Sra. Garatuja parece lisonjeada. A Baronesa tosse discretamente.*)

SRA. SENTA-AQUI — Nossa querida amiga Carregação está impaciente por tossir. Parabéns, querida! Aliás, o nosso poeta nacional vai nos dar ampla oportunidade.

SR. GARATUJA (*lendo com ênfase*):

### ODE AO MAR

Todos os meus avós percorreram os  
[mares.  
E até onde me recordo de minha  
[família  
Sempre encontro o mar em toda  
[parte, o mar de todos;  
Eis por que o mar é minha mãe,  
O mar é minha avó,  
O mar é minha irmã,  
O mar é a irmã de meu tio,  
E o irmão da minha mãe, a mãe do  
[meu irmão,  
E a irmã mais velha de meu pai...  
Todos os meus antepassados per-  
[correram os mares...

SRA. SENTA-AQUI — Meu Deus, que horror (*Tosse.*) É uma droga (*Tosse.*) E como está mal escrito, mal composto, não acham? (*Tosse cada vez mais*)

CONVIDADOS (*concordando e tossindo*) — É terrível! Não tem sen-

tido nenhum! É estúpido! Poucas vezes ouvi um poema tão mal escrito! Oh! Que horror! Que decepção maravilhosa! (*A Srta. Carregação tem um acesso de tosse tão violento que todos param de tossir e fitam-na com admiração. Depois a tosse generaliza-se de novo. O Grumete, entretanto, dá sinais evidentes de mal-estar. Não podendo mais, aproxima-se discretamente de Cesar e pergunta baixinho, envergonhado*)

GRUMETE — Por favor, onde fica a... a... sala de jantar?

CESAR (*mostrando a porta, com leve tom de desprezo e comiseração*) — No fundo do corredor, à esquerda.

GRUMETE — E tem de tudo?

CESAR (*sempre em voz baixa e desdenhoso*) — Sim, senhor.

GRUMETE — Obrigado. (*Sai rapidamente, mas esforçando-se para não ser percebido. Cesar apanha na estante um recipiente de cirurgia esmaltado e se aproxima de cada convidado.*)

CESAR (*inclinando-se cerimoniosamente*) — Queira cuspir, obrigado. Queira cuspir, obrigado. Queira cuspir, obrigado. (*Os convidados cospem discretamente no recipiente.*)

SRTA. CARREGAÇÃO (*para a Sra. Lampréia*) — Esta é uma das recepções mais belas que já vi. Que estilo, que elegância em tudo!

BARONESA — Com efeito, é um dos salões em que melhor se cospe, e se tosse. (*A Sra. Senta-Aqui*) Diga, minha amiga, assistiu ao último concerto da Sociedade Harmônica?

SRA. SENTA-AQUI — Claro! Foi uma noite inesquecível! Um su! Foi impossível ouvir o que quer que fos-

se, a tal ponto o público manifestou a sua admiração.

ALMIRANTE — Mas nunca se viu um sucesso igual desde aquele famoso recital em que o pianista foi obrigado a parar de tocar. E quando, dominado pela emoção e pelo reconhecimento, aquele artista incomparável fugiu do palco, o entusiasmo tomou as proporções de um delírio coletivo: num segundo o público invadiu o palco e pulverizou, literalmente, o piano; era uma luta de quem levaria como lembrança uma tecla, uma corda, um pedal. Tenho um amigo que se orgulha de ter conseguido três teclas brancas e duas pretas.

SRA. GARATUJA (*bem tolinha*) — É uma grande prova de paixão pela música.

SRA. GARATUJA (*faz sinal a Cesar*) — Cesar, pode trazer a bandeja.

SRTA. CARREGAÇÃO (*baixo para o Grumete*) — Sentiu-se mal?

GRUMETE (*baixo*) — Oh, uma fome voraz, simplesmente. (*A Sra. Lampréia tosse discretamente. Cesar traz a bandeja cheia de pequenas bolas de borracha, bexigas vazias.*)

CESAR (*respeitosamente*) — Um balão, Sra. Garatuja? Um balão, Sr. Almirante? Um balão, Sr. Garatuja? Um balão, Sra. Lampréia?

BARONESA — Você está nos viciando, querida!

ALMIRANTE — Há muito não soupro com tanto gosto!

SRA. GARATUJA — Esses balões são deliciosos De onde vêm?

SRA. SENTA-AQUI — Encomendo-os diretamente a um artesão que só trabalha para mim.

SR. GARATUJA (*soprando um balão que cresce muito*) — Vejam só

que beleza! Parece um balão de casamento ou de batismo!

SRA. GARATUJA (*tolinha*) — É uma grande prova de amizade oferecer balões tão deliciosos!

SRA. SENTA-AQUI (*suspirando*) — Muito obrigada. Sinto não acompanhá-los pois desde que meu marido faleceu renunciei aos assopros.

BARONESA — Pobrezinha, como deve sentir falta! Eu seria incapaz de parar de soprar. Sopro até em viagem.

SR. GARATUJA (*para a Sra. Senta-Aqui com uma pena*) — Permita-me, ao menos, depená-la?

SRA. SENTA-AQUI — Com todo prazer, caro poeta.

SR. GARATUJA (*ajeita a pena e começa a fazer cócegas no nariz até ela espirrar*) — Embora isto não valha um balão...

SRA. SENTA-AQUI — A sua pluma é tão delicada. É com ela que o senhor escreve?

SR. GARATUJA — Não, esta é a minha pena de cerimônia.

SRA. SENTA-AQUI (*depois de espirrar*) — Obrigada! É se fizemos um pouco de ginástica?

BARONESA (*parando de soprar*) — Excelente idéia! Devo confessar que aguardava impaciente esta proposição?

SRA. GARATUJA (*muito tolinha*) — É uma grande prova de saúde, a ginástica.

SRA. SENTA-AQUI — Tirem os chapéus, e podemos começar! (*Os homens tiram os chapéus e as senhoras os véus. Cesar apanha-os e coloca-os na estante*)

SRA. SENTA-AQUI — Espero que o Almirante consentirá em dirigir os movimentos de nossa pequena esquadra.

ALMIRANTE — Com muito prazer, querida amiga! Cesar, quer trazer o gongo, por favor? (*Cesar pega na estante o gongo e dá ao Almirante*) Senhoras e senhores, todos prontos? Bem! Então podemos começar: 1, 2, 1, 2, dobrar os joelhos, levantar e estender o braço direito, esquerdo, direito, abaixar a cabeça! Ótimo! Sentar, levantar, sentar, levantar! (*Cesar pontua as ordens com o gongo.*) (*Ouve-se uma música análoga às que acompanham os programas de cultura física*)

SR. GARATUJA (*sem fôlego*) — O que acham da situação política? (*Os exercícios vão sendo feitos enquanto eles dialogam*)

BARONESA — Eu penso... que o governo... vai cair... esta noite... e será substituído... por outro... amanhã...

SRA. GARATUJA (*muito tolinha*) — Cair... uma grande prova do governo...

BARONESA — Já leram o último livro de...

SR. GARATUJA — Acho que é... um livro... que chegou a tempo.

SRA. SENTA-AQUI — Como assim?

SR. GARATUJA — Chegou a tempo... de fazer esquecer os precedentes!

SRA. GARATUJA (*muito tolinha*) — É uma grande prova... de amor pela... literatura... esquecer o que se lê...

ALMIRANTE (*muito cansado*) — Acho que a baronesa começa a se cansar. Permita-se terminar esta maravilhosa diversão que, infelizmente, não é mais para a minha idade.

SRA. GARATUJA — Eu podia continuar horas a fio!

SRA. SENTA-AQUI — De forma alguma desejaria cansá-lo, Almirante. Mas como imaginar uma recepção sem ginástica? (*Faz um sinal para Cesar, que traz para cada convidado seu chapéu ou véu*)

CONVIDADOS — Foi delicioso, e tão distinto! Até parece que estamos na Corte. Não há diversão mais bela que a ginástica!

SRA. SENTA-AQUI (*amável*) — É claro! Mas antes de se irem, aceitarão, sem dúvida, oferecer-me alguma coisa!

CONVIDADOS — Naturalmente! É claro! Com todo o prazer!

SRA. SENTA-AQUI — Cesar, quer recolher as lembranças, por favor? (*Cesar pega uma bandeja vazia*)

CESAR — Para a pobre mãe da Sra. Senta-Aqui! Para a pobre mãe da Sra. Senta-Aqui! Para a pobre mãe da Sra. Senta-Aqui! (*Os convidados vão colocando relógio, pulseira, pena-de-cerimônia; a Baronesa coloca a dentadura, etc.*)

BARONESA — Agradecemos profundamente, minha cara, por todas as atenções...

ALMIRANTE — Não posso deixar de sair, minha amiga, sem primeiro dizer-lhe o quanto me encantou a sua recepção. Creio ser o intérprete de todos nós, declarando o prazer que temos em dormir aqui esta noite e desejamos que uma chuva refrescante lhe proporcione uma noite agradável na soleira de sua porta.

SRA. SENTA-AQUI — O senhor é extremamente amável! Obrigada, e até breve.

CESAR (*apanha sobre a estante almofadas e cobertores e distribui entre os convidados*) — Almofadas! Cobertores! Almofadas! Cobertores! (*Os convidados deitam-se no chão*)

bocejando ruidosamente, enquanto a Sra. Senta-Aqui, com um travesseiro e um cobertor, vai dormir fora)

APRESENTADOR — Dizem que nosso espetáculo é colonizado. Dizem até que o teatro brasileiro está totalmente colonizado e alguns chegam até a dizer que o Brasil é um país colonizado. (*Número musical.*)

## UMA PALAVRA POR OUTRA

APRESENTADOR — Por volta de 1900 — época das mais estranhas — uma curiosa epidemia alastrou-se por entre a população das cidades, atingindo particularmente as classes favorecidas. Os infelizes atacados por este mal passaram a tomar de repente as palavras umas pelas outras, como se as pescassem ao acaso num saco. O mais interessante é que os doentes não tinham consciência da doença, continuavam alás são de espírito, e mesmo, no auge da epidemia, as conversas mundanas prosseguíam alegremente — enfim, o único órgão atingido era o vocabulário. Esse fato histórico — infelizmente contestado por alguns eruditos nos leva às seguintes conclusões:

— em geral, falamos para não dizer nada;

— se, por acaso, temos algo a dizer, podemos fazê-lo de mil formas diferentes; os pretensos loucos só são assim chamados porque não compreendemos sua linguagem;

— nas relações humanas, muitas vezes os movimentos do corpo, as inflexões da voz, e a expressão do rosto dizem bem mais que as palavras;

— e ainda: as palavras não têm em si outro sentido a não ser o que nos apraz atribuir-lhes pois afina, se decidirmos de comum acordo que a voz do cão se chamará relincho, e a do cavalo latido, amanhã ouviremos todos os cães relincharem e todos os cavalos latirem. Graças à habilidade dos atores, teremos o prazer de lhes provar estas simples verdades, aliás bem conhecidas, na pequena cena que se segue:

EMPREGADA — Madame, é Madame de Perleminouse.

MADAME — Ah, Que cacho! Faça-a engordar! (*Dirige-se ao piano e canta*)

Tão longe, de mim pedante  
Onde está, onde está meu  
[sacramento?]

Quisera comer na hora  
Não esqueceste o condimento...

EMPREGADA — A senhora Condesa de Perleminouse.

MADAME — Ah! Querida, querida pelúcia! Há quanto tempêro, há quantas pedrinhas eu não tenho o doceiro de te açucarar!

CONDESSA — Nem queiras saber, querida! Eu andei tão envidrada! Meus três filisteuzinhos tiveram limonada, um depois do outro. Passei todo o começo do corsário chocando moinhos, correndo do rufião para o tamborete, passei no tes controlando os carburadores, distribuindo alicates e pororocas. Enfim, não tive um só minueto livre!

MADAME — Pobrezinha! E eu que nem descongelava de nada!

CONDESSA — Melhor assim! Bem que merecias descampar, depois das borrachas que queimastes! Imagina! Desde o fez de Paio até meados do Fuzil ninguém mais te viu, nem no

*water-proof*, nem nos entremeios da Pinta da Boa Cristal! Devias estar mesmo muito congestionada!

MADAME — É verdade... Ah! Que solvente! Não posso nem molhar nisso sem escurecer.

CONDESSA — Então, nada de cocadas!

MADAME — Nada.

CONDESSA — Nem um biscoitinho?

MADAME — Nenhum! Ele nem se dignou a me remexer, desde a pia em que me gargarejou!

CONDESSA — Que sacristão! Devias ter-lhe raspado umas brasas!

MADAME — Foi o que fiz: raspei-lhe quatro, cinco, seis, talvez, em poucos holandeses; ele nunca atçou...

CONDESSA — Ah! Coitadinho do meu chazinho de melissa!... Se eu fosse tu, arranjaria outro elefante!

MADAME — Impossível! Vê-se logo que não o aqueces! Ele me carabina completamente! Sou sua mosca, sua luvinha, seu bem-te-vi; ele é meu bambu, meu trombone de vara; sem ele não posso espremer nem latir; jamais o fecharei! Mas que revoada que sou! Não queres flutuar alguma coisa? Uma bolha de zulu, dois dedos de vispora?

CONDESSA — Obrigada, com muito esplendor.

MADAME — Mary!... Mary!... Oh, essa calçada! É turca como uma porca! Com licença, preciso ir à magistratura, esconder esse chinelo. Solto dentro de um minueto. (*Sai*)

CONDESSA (*dirigindo-se ao piano*) — Oh! Um enorme crocodilo de cauda! E aqui está naturalmente o último albino de músculos da moda!... Vejamos... Oh! Esta

aqui, que é tão to-be-or-not-to-be!  
(*Canta música*) Vai avião, avião estrangeiro, cai...

CONDE — Chapéus!... Minha colher!

CONDESSA — Chapéus! Meu raposo! Adalgonso, o que, o que, o senhor aqui? Como entregou?

CONDE — Mas... pelo soquete.

CONDESSA — E o senhor, costuma sempre entregar aqui?

CONDE — Claro que não, minha amiga, minha palma, meu bisão. Eu... eu pensava encaixá-la, por isso entreguei. Eu...

CONDESSA — Basta! Já contrai tudo! Então era o senhor o misterioso trombone de vara de quem ela era a luvinha e o bem-te-vi! O senhor, sim o senhor, que vinha aqui bancar o zebu, o salsichão, o pé-de-valsas, enquanto que eu, eu fazia das ripas confusão cochichando meus pobres filisteus... O senhor não passa de um... (*Chega Madame, dirigindo-se à empregada; o Conde se esconde e a Condessa disfarça*)

MADAME — Então, Mary, estamos entupidas, não é? Dois pedacinhos de dolmã com cambraia, alguns *sweaters* imberbes, por cima, um toque de pombos salpicados no pachá e umas gotinhas de esparadrapo cozido ao freio. (*Vê o Conde*) Chapéus!... Meu elefante! (*Disfarçando*) Ora, o senhor aqui, caro Conde? Que ótima sobremesa! Veio esborrachar sua querida colher? Mas... Como foi que o senhor entregou?

CONDE — Pois bem, imagina que eu estava gargarejando nas gargagens, após minha sessão de *sleeping*, então, pensei com meus ladrões, de certo Irene está com sua farinha,

vou sussurrar as duas ao mesmo tempo!

MADAME — Caro Conde, ponha ali sua assinatura!... Ali... E tome este assunto. O senhor deve estar muito cariado?

CONDE — Ah, cariadíssimo! O molho pardo durou a tarde toda. Espumamos, gargarejamos, reespumamos, regargarejamos, brincamos com bolinhas a todo tambor; eu me pergunto onde nos levará toda essa spoa!

CONDESSA — Querida! Meu raposo parece tão alvaiado neste teu encantador salpicão... que até parece... não sei se devo cozer...

MADAME — Mas claro, coze, coze, por calor!

CONDESSA — Pois bem! Parece que ele vem sempre aqui roer os seus sapos! Vai entregando todo trigueiro, como se estivesse em seu próprio cemitério!

MADAME — Ah! Tu sempre brindando! Que maçaneta! Ora, imagina, o Conde! É tão gladiolo, tão ever-sharop, tão furta-cor no edredon, que não se contentaria com minha pobre chaleira, nem... com este modesto alcatrão!

CONDE — Este alcatrão é um babador que será sempre para mim repleto de percevejos, cara amiga!

MADAME — Chega! Mas ele tem outras garrafas na sua bodega! Não é mesmo, caro Conde?

CONDE — Mas eu não... que pretende incinerar?

MADAME — Mas como? Não é voz corrente que o senhor não sai da casa da mulher do General Mitropoulos e que anda semeando seu gibão, como se fosse uma palmeira medieval!

CONDE — Mas... mas... sem compoteira! Não há a mínima saudade neste paio, eu lhe asseguro.

MADAME — Pois sim! E aquela pelúcia da Senhora Verjus, não está sempre pendurada em seu almoço?

CONDE — Mas... mas... por calor, por calor!

CONDESSA — Ora, ora! Vejo que amassas meu raboso melhor que eu mesma! Bravos! E se eu botasse senha nessa ladeira? Ah, ah, meu caro! Quem esperneia dentro, bole com vontade! Devo acrescentar que o senhor tem sido visto com o sabre enfiado nos batentes da grande Altamira?

CONDE — Tu também, minha bandeirola?

CONDESSA — Bandeirola, coisa nenhuma! Ora, vamos, todo o mundo sabe que o senhor trava com Lady Braetsel!

MADAME — O quê? Com esse pudim de pão? Não seria antes com a Baronesa de Marmita?

CONDESSA — O quê? Com essa abobrinha? Pois em seu lugar, meu caro, eu preferiria a velha luta que faz o militar nas beiras do sangue!

CONDE — Mas... mas é uma transpiração, uma verdadeira transpiração!

MADAME-CONDESSA — O senhor não passa de um saboroso!

MADAME — Um alfarrábio!

CONDESSA — Um baldaquim!

MADAME — Um dactário!

CONDESSA — Um calicromo!

MADAME — Um percevejo delirante!

CONDESSA — Um filântropo delirante e estragado!

MADAME — Um pompom asmático!

CONDESSA — Vá plantar festões nas bananeiras!

MADAME — Vá caçar defluxos nos diapasões!

MADAME-CONDESSA — Vá! Vá! Vá!

CONDE — Está bem, está bem! Já contraí tudo! Aceitem minhas comichões. Não quero ser incandescente... Já estou desatarrachando. Já vou sacudir. Minha cara e estimada chaminé! (À Madame) Minha doce fechadura! (À Condessa)... Até mais ver, até a noite. (Sai)

CONDESSA — Estávamos ardendo?

MADAME — Mas, minha querida, íamos chover! Olha, cá está Mary! (Serve) Um pouco de footing?

CONDESSA — Com pressão!

MADAME — Um pouquinho de força?

CONDESSA — Apavorada!

MADAME — Um ou dois martelos?

CONDESSA — Um só, por calor!

### Número musical

## O QUE FALAR QUER DIZER

NARRADOR — Vamos apresentar pela primeira vez nos palcos daqui o recenseamento daquelas pequenas palavras aparentemente insignificantes e no entanto muito difundidas — diminutivos familiares, fonemas imitativos, etc. —, que percorrem nosso discurso deixando entrever, subitamente, remotos e terríficos re-

flexos de balbuciar primitivo das sociedades, ecos indistintos de uma dança ritual de selvagens em plena floresta virgem; galopar de popós, fúria de pipos, bumbum dos tans-tans, papás dos bebês, espinhos dos piu-pius, hurros dos bi-bis e fon-fon-fons, ondular dos xixis e au-aus, e clic e clac e bing e crac, patati-patatá, upa, hang pum! Vejamos, vejamos, o senhor poderia dar a definição da palavra “bibi?”

UM (de possível origem indígena) — Erva de pequeno porte, da família das iridáceas.

DOIS — Princesa ou grande senhora muçulmana no Oriente.

TRÊS — Automóvel. Bibi fon fon.

NARRADOR — Perfeito... E a senhorita, poderia me dizer o significado de chuchu?

UM — Espécie de trepadeira. Fruto da mesma planta.

DOIS — Fruto da mesma planta. Caxixe.

TRÊS — Alcinha de pessoa que nasce em Petrópolis. Daí a expressão: Mariazinha dá mais que chuchu na serra.

QUATRO — Gíria. Prá chuchu. O dinheiro da produção vai demorar pra chuchu. Popular: forma carinhosa de chamar alguma coisa ou a l g u é m. Fofinho, engraçadinho. Exemplo: Flavinho é um chuchu.

NARRADOR — Perfeito! E agora o significado da palavra “Dudu?”

UM — Diminutivo de Eduardo. Por extensão serve também de diminutivo de Alfredo, Gastão, Antonio, Euzébio, Pedro e Emilio.

NARRADOR — Tatá?

DOIS — A irmã da nossa mãe. A Tatá também é filha da vovó.

NARRADOR — Cz... cz... cz... cz...

TRÊS — Fonemas estridentes através dos quais se excita ao combate, contra o adversário, alguém por quem se torce. Exemplo: “Cz... cz! Faziam os romanos durante o combate entre os Horácios e Curiáceos.”

NARRADOR — Brrrr!... Brrrr!...

UM — Acolhida glacial: “O ministro acaba de me receber, brrrr...!”

DOIS — Horror: “Brrrr!... Um fantasma!”

TRÊS — Admite-se que este órgão esteja situado num ponto qualquer entre os maxilares e os pés. 1º significado: o pipi está do lado oposto ao popo.

QUATRO — 2º significado: (brasileirismo) Mucurucaá. Em francês, kiki. Ver rikiki.

NARRADOR — Rikiki?

UM — O estilo rikiki não é o estilo rococó.

NARRADOR — Rococó?

DOIS — Ver cocó. O cocó está para o rococó assim como o kiki está para o rikiki.

NARRADOR — Cocó?

UM — (bras.) Penteado feminino, coque, birote, pericote. (Infantil.) Galinha. O cocó fez cacá.

DOIS — Não confundir cocó com côco, bactéria de forma arredondada. Nas euforbiáceas o fruto típico é uma tricoca, cada parte forma um côco.

TRÊS — Medida japonesa de capacidade, equivalente a 6 alqueires.

QUATRO — Côco, designação comum a numerosas espécies de palmeiras: côco-de-vassoura, côco-de-catulé, etc. Trepá-no-coqueiro-tira-côco, jipe, jipe, nheco-nheco...

UM — Dança popular de roda, originária de Alagoas, acompanhada de canto e percussão. Côco de ganzá, tem bububu no bobobó, etc.

TRÊS — Cabeça: bati o côco e fundi a cuca!

DOIS (*bras. Infantil e popular*) — Excremento. Vide caca.

NARRADOR — Perfeito! Uma aula formidável... Muito obrigado! Agora vou apresentar na mesma série, uma demonstração prática, cujo sentido é de tal ordem que... creio ser meu dever advertir as mães e os pais de família. Se houver nesta sala crianças de... menos de 20 anos, aconselho que saíam por uns momentos, apenas durante essa cena. (*O Narrador pára e escuta a assistência. Do meio do público levanta-se então um rapaz enorme, com buço incipiente e roupas curtas demais. Sai com dificuldade das filas de espectadores, rosto vermelho e com um ar terrivelmente pouco à vontade*)

NARRADOR — Obrigado, meu jovem! Foi muito ponderado.

(Número musical: "O despertar da Odalisca")

Fim do 1º Ato

## OSVALDO E ZENAIDE

APRESENTADOR — Exagerando propositadamente um recurso teatral muito usado antigamente, este pequeno ato pretende estabelecer um contraste cômico entre a pobreza das

réplicas trocadas "em voz alta" e a abundância dos apartes.

ZENAIDE — Quem está aí? (*À parte*) Tomara que não seja Osvaldo, meu noivo! Não botei meu vestido predileto. E também, pra quê? Depois de tudo o que houve...

OSVALDO — Sou eu, Osvaldo!

ZENAIDE (*à parte*) — Que droga, é Osvaldo! (*Alto*) Entre, Osvaldo! (*À parte*) É minha oportunidade! Que devo dizer a ele? Nunca terei coragem de revelar-lhe a triste verdade!

OSVALDO — Você, Zenaide, você! (*À parte*) Que posso eu dizer? Ela é tão confiante, tão ingênua! Nunca terei a crueldade de confessar-lhe a grave decisão que acaba de ser tomada sem que ela o saiba!

ZENAIDE — Bom dia, Osvaldo! (*À parte*) Como é possível que tudo esteja acabado! Ah! Enquanto ele imprime seus lábios sobre minha mão, meu Deus, não prolongueis todo esse meu suplício, fazei que este minuto, que parece um século, passe mais veloz que o Zéfiro no mar murmurante!

OSVALDO — Bom dia, Zenaide! (*À parte*) Ah! Este gesto gracioso e espontâneo, mais eloqüente que o maior discurso! Sempre adorei o silêncio que ela produz à sua volta: é como que animado de palavras misteriosas que escapam ao ouvido, mas que a alma compreende!...

ZENAIDE — Sente-se, Osvaldo! (*À parte*) Ele se cala o infeliz! Parece-me ouvir seu coração batendo rápidas pancadas, no mesmo ritmo do meu. No entanto, ele sem dúvida de nada sabe e ainda acredita em nossa união!

OSVALDO — Obrigado, Zenaide (*À parte*) Esta cadeira com certeza estava preparada para mim. A pobre criança me esperava e não podia prever o motivo de minha visita.

ZENAIDE — Cinco horas. (*À parte*) Mas já é noite em meu coração!

OSVALDO — Pois é, cinco horas (*À parte*) Para mim, é a aurora dos condenados!

ZENAIDE — Ainda é dia! (*À parte, com um jeito estúpido, como se recitasse um exemplo de gramática*) Mas as cravinas cerram suas corolas, minha avó prefere ervilhas-de-cheiro e o jardineiro arrumou suas ferramentas.

OSVALDO — É a primavera, Zenaide! (*À parte, sombrio e quase delirante*) É inverno nos Antípodas! Congo, os lapões se reúnem nas geleiras; os bávaros vão beber cerveja nas tavernas; no Canadá, os espanhóis dançam a seguidilha!

ZENAIDE — Pois é, é dia! (*À parte alucinadamente*) Este silêncio me oprime! A bengala do meu tio tinha um castão de ouro, a marquesa saiu às cinco horas; minha razão se perde! Devo dizer-lhe tudo? ou deixar que vá tudo pro inferno?

OSVALDO — É dia! Você já disse isso, Zenaide! (*À parte com veemência*) Agora estou ficando brutal! Fogo e demônio, sangue e inferno! Vamos, calma, vamos! Eu devia era revelar-lhe esse segredo que me sufoca!

ZENAIDE (*à parte*) — Não posso mais!

OSVALDO (*à parte*) — É intolerável!

ZENAIDE (*à parte*) — Eu morro!

OSVALDO (*à parte*) — Eu enlouqueço!

ZENAIDE-OSVALDO (à parte e juntos, no auge do desespero) — Ai de mim! Minha família não quer nosso casamento!

ZENAIDE — Você estava dizendo?...

OSVALDO — Eu? Nada!

ZENAIDE — Ah, bom. Pensei...

OSVALDO — Quer dizer...

ZENAIDE — O quê?...

OSVALDO — Ah! Bobagem...

ZENAIDE — Diz!

OSVALDO — Quase nada...

ZENAIDE — Verdade?

OSVALDO — É verdade! Aliás, vou lhe escrever (À parte) Tomara que jamais minha carta chegue ao seu destino, tomara que fecunde o abismo do esquecimento; no entanto, irei, nas areias da Austrália, em busca de um tesouro menos precioso que o que perco!...

ZENAIDE — Talvez eu responda! (À parte) Será a última carta endereçada ao mundo antes de sepultar num convento minha juventude desperada!

OSVALDO — Até logo, Zenaide (À parte) O padeiro amassa a massa, a amazona monta o cavalo, o navegante acerta o rumo, as chaminés fumegam, o sol brilha, mas eu, eu tenho que dizer adeus à jovem que amo!

ZENAIDE — Até logo, Osvaldo (À parte) Já não sei o que pensar, já não sei o que dizer, sou como uma folha morta que cai num pântano à meia-noite!

SR. PONACHÃO — Ah! Meus filhos! Peguei, ah-ah-, peguei!

ZENAIDE (à parte) — Meu Deus, meu pai!

OSVALDO (à parte) — Aquele que poderia ter sido meu sogro!

SR. PONACHÃO — Vamos, vamos! Calma! Não vou comer vocês, que diabo! No lugar de vocês e com sua idade, há muito que... estaria abraçado!

ZENAIDE — Mas que quer dizer?

SR. PONACHÃO — Quer dizer, meus franguinhos, quer dizer, meus coelhinhos que vocês foram vítimas de uma carinhosa armadilha! Quer dizer que cá estou para ajeitar tudo da parte de sua mãe, minha querida Zenaide; da parte de seus pais, meu querido Osvaldo. Tínhamos decidido por à prova seus sentimentos. Quando vocês pensaram que tudo estava perdido, seu desespero foi a prova que essa atração mútua não era um desses fogos de palha, desses namoricos de um dia, desses... dessas... coisas que não duram e que... mas vocês não dizem nada? Ora bolas! Parece que estão petrificados?

ZENAIDE (à parte) — Deus! Será possível tamanha felicidade?

OSVALDO (à parte) — Bendito seja o dia em que a avó de minha noiva deu à luz meu sogro!

SR. PONACHÃO — Bem, bem! Vejo que a emoção lhes tira a fala! Ora bolas! No lugar de vocês e na sua idade eu já estaria pulando! Enfim, bem, não quero insistir. Deixo-os à sua alegria. Amanhã falaremos do casamento... Se vocês recuperarem a fala! Até logo, meus peixinhos, até logo, meus coligris! Ora bolas, ora bolas!

OSVALDO — Ó Primavera! Gioventu dell' ano! O Gioventu! Primavera della vita!

ZENAIDE (à parte) — Que jeito mais esquisito de falar! Não entendo nada, mas um tom de alegria

viril ressoa em suas palavras! Oh! Who is me to have seen what I have seen, to see what I see!

OSVALDO (à parte) — Que é que ela disse? Que língua estranha! Ó música da voz da bem-amada! Sua melodia faz vibrar nossa alma, mesmo que não compreendamos suas palavras. São cinco horas, Zenaide.

ZENAIDE (à parte) — Continua errando a hora, mas tenho que aprender a não contrariar meu esposo! — Pois é, já é tarde, Osvaldo!

OSVALDO (à parte) — Coisa nenhuma, ainda é dia, mas nunca se deve contrariar as mulheres! Então você é minha, meu anjo?

ZENAIDE (à parte) — Errou de novo, ele é que é meu, mas tanto faz! — Pois é, somos um do outro, você e eu!

OSVALDO (à parte) — Um do outro, ela disse um do outro! Ela é minha, eu dela, um do outro? — Para sempre?

ZENAIDE (à parte) — Para toda a vida?

OSVALDO (à parte) — Até que a morte nos separe.

HAVIA UMA MULTIDÃO NO SOLAR ou

## OS MONÓLOGOS

APRESENTADOR — Esta comédia tem por objetivo sublinhar o caráter artificial e cômico dos monólogos de teatro. É por isso que, embora ela comporte vários personagens, não há nunca mais de um personagem

em cena. Portanto ela pode ser representada por apenas dois atores, um homem e uma mulher, encarnando rápida e sucessivamente os diversos papéis graças a alguns artifícios de adereços, figurinos e expressão dos tipos. A cena acontece em 1880. Representa uma espécie de vestibulo no castelo no campo onde se vê ao fundo à esquerda e à direita duas portas que dão para os salões. Na parede, um armário embutido. Ouve-se ao longe uma valsa antiga. Entra Dubois-Dupont. A música pára assim que começa a falar.

DUBOIS DUPONT (*está vestido com um "plaid" de pelerine xadrez e coberto por um boné inglês combinando*) — Eu me apresento: sou o detetive Dubois, apelidado Dupont, por me parecer com o célebre policial inglês Smith. Aqui está meu cartão: Dubois-Dupont, homem de confiança de desconfiança. Encontra a chave dos enigmas e dos cofre-fortes. Destrói os lares e os reconstrói ao gosto do freguês. Preços módicos. As razões de minha presença aqui são misteriosas, bem como... misteriosas... mas logo vocês saberão. Não digo mais nada. Eu me calo. Silêncio! Basta-me indicar-lhes que nos encontramos em uma bela noite de primavera (*Mostra um galho*), no solar do Barão de Z... zê de zebra e de Zéfiro... (*Ri como um idiota.*) Psss! Isso poderia colocá-los na pista. Como podem ouvir, o Barão e sua encantadora esposa dão esta noite um suntuoso baile. A festa está no auge. Há uma multidão no solar. (*A valsa recomeça, acompanhada de risadas, vivas, ruído de copos se chocando. De repente tudo*

*pára bruscamente.*) Ouviram? É prodigioso! O barulho do baile cessa quando eu falo. Quando eu me calo, ele recomeça. (*No momento em que cala, com efeitos, os ruídos recomeçam, parando em seguida.*) Ouviram?... (*Uma série de ruídos de baile*)... Quando me calo... (*Ruídos de baile*)... ele recomeça... quando eu recomeço, ele cessa. É maravilhoso! Mas, chega de conversa! Estou aqui para cumprir uma missão perigosa. Alguém aqui sabe quem eu sou. Todos os outros ignoram minha identidade. Tenho tantas identidades diferentes! Quer dizer que me tomam pelo que não sou. O crime — pois haverá um crime — ainda não foi consumado. E no entanto, coisa estranha, eu, o detetive, estou exatamente onde ele será cometido! Por quê? Mais tarde vocês saberão. Vou lhes deixar um instante, para me misturar incógnita à faiscante multidão de convidados. Quantas jóias! Quantos candelabros! Quanto cetim! Ih, vem alguém aí! Psss! Vou sumir, escafeder-me! (*Ela sai pela direita, na ponta dos pés, com o dedo nos lábios. Logo que sai, a porta da esquerda se abre, entrando por ela a maravilhosa Baronesa de Z... vestida em traje de noite.*)

BARONESA — Eu sou a maravilhosa Baronesa de Z..., a mulher mais invejada e mais cortejada das redondezas. Admirem só meu vestido de noite: reparem esta bainha estreita de açafraão salpicado de breu, este falso busto de penas de avestruz africana, estes apliques em pino de riga, este corpete em lanolina canelada! E minhas jóias, minhas jóias famosas em toda a região: meu colar de algas marinhas, meu enor-

me solitário no dedinho, meu bracelet de Coryza Luis XVI... E estes "pizzicatti" na minha pimpinela? Não são as mais belas jóias do mundo? (*De repente melancólica*) É por isso que fico desolada de ser abandonada por meu marido. Ele só pensa na caça! No verão em perseguir as pacas do brejo selvagem; no outono, em rastrear a pelúcia — estes são os passatempos prediletos do meu marido! (*Suspira*) Enquanto isso, longe das minhas amigas do Sacre-Coeur, eu que não suporto o jogo, nem a música, nem a leitura, fico aqui me aborrecendo, mofando neste imenso solar bretão! Ou melhor, eu me aborrecia até que o barão teve a imprevisível idéia de organizar aqui mesmo um baile! Um baile! Ele, o caçador, um baile em seus domínios solitários! Incrível! Eu ainda estou aturdida com isso — e encantada! Pois eu tenho de reconhecer: é a mais bela noite de minha vida. A festa está no auge e há uma multidão no solar! Bem, agora eu volto depressa para o salão a fim de me ocupar dos meus convidados! Meu Deus, como estou me divertindo! (*Ela sai por onde entrou. De novo ouve-se ruídos da festa. De repente, um grito de mulher corta o barulho do baile que cessa. A porta se abre bruscamente.*)

1ª CAMAREIRA (*entrando pela esquerda*) — Eu sou a primeira camareira. O barão me cortejava um pouco. Gostava da cor de meus cabelos... Mas por que falar sobre isso?... A baronesa está passando mal. Depressa, os sais aromáticos e um médico! (*Sai pela direita*)

1º CRIADO (*entrando pela direita. Meias brancas, luvas brancas e pe-*

ruca) — Que morte horrível para nós todos! Como é que foi acontecer tamanha desgraça! Numa noite de festa! E eu, que amava tanto meu amo!... Ah, já ia esquecendo de dizer que eu sou o 1º criado de quarto! O primeiro! Um lugar de honra! (Sai pela esquerda.)

2ª CAMAREIRA (entrando pela esquerda. É uma camponesa, que fala com rudeza) — Eu sou a Julia, a segunda camareira. Eu também cuido da cozinha. O pobre Senhor, gostava tanto de apalpar meus peitos pelos cantos!... Isso tudo, aposto com vocês, é culpa da Madame. Madame não gostava da caça. Madame não gostava de comer os fariseus e os javalises que o seu barão matava com a espingarda. Pois foi por causa dela que o coitado ficou com os nervos em frangalhos. (Sai pela direita.)

2º CRIADO (entrando pela direita) — Pode ser que eu não passe de um segundo criado de quarto. Tudo bem. Mas eu sei muito mais que os outros! Há muito tempo eu desconfiava de alguma coisa! Mas eu não queria dizer nada a ninguém! Por isso é que ninguém sabia de nada. (Sai pela esquerda.)

MISS ISSIPEE (entrando pela direita. Ela é jovem e bela e tem um forte sotaque americano) — Eu ser a "femme fatale" deste castelo. Ser conhecida como Miss Issipee. Ah, eu o amo, o adoro, o venero, sua armadura, seu brasão de descendente da cruzada!... Vou fingir que presto socorro à baronesa!... Mas logo estarei tomando a locomotiva!... Enquanto espero, vou procurar a sal e a vinagre! (Sai pela esquerda.)

DUBOIS DUPONT (vindo da direita. Está em traje de noite e segura na mão uma cartole) — A trama se acirra, a intriga se arma, o mistério se adensa... Graças ao meu plano diabólico, a Baronesa de Z foi informada, em plena festa, da súbita morte de seu esposo! Terá sido um crime? ou um suicídio? A multidão dos convidados que ainda lota os salões do solar se faz tais perguntas com angústia. Ouçam! (Pela porta aberta, ouve-se diversas vozes se interpelando.)

VOZES (ao longe) — Crime?... Suicídio?... Não, não! É impossível! Será que ele se suicidou? Tomara que não!... Sim! Suicídio!... Um crime, com certeza... Vamos procurar o assassino!

DUBOIS DUPONT (esfregando as mãos de satisfação) — Perfeito! Perfeito! Tudo está correndo bem! Vem alguém! Vou desaparecer depressa nos meandros empoeirados deste castelo, cujas saídas mais secretas conheço bem. (Sai pela direita.)

MISS ISSIPEE (reaparece à esquerda, com um livro na mão) — Entreguei a sal e a vinagre para a camareira para ela entupir as ventas da baronesa. (Mostra o livro) E peguei o roteiro dos trens. Já que a morte sai "exactly" como se previra, posso partir contente. O meu querido não precisa desesperar muito na plataforma da estação. (Ouve-se um galope de cavalo que se distancia) Ah, é o galope do cavalo dele! Viva o castor peludo de Oklahoma! (Sai pela direita.)

1º CRIADO (entrando pela direita) — Essa americana não presta!

Que pena! Meu amo tinha um fracó por ela! Ela vinha sempre se esfregar nele, que horror! E era eu que escovava o pó de arroz das roupas dele. Que pecado, um senhor tão bom! (Sai pela esquerda.)

2ª CAMAREIRA (entrando pela direita. Traz um saleiro e uma galheta de vinagre) — O que ela quer com esse saleiro e esse vinagreiro essa vaca? Ah! Ela a mim não me engana. Quer fingir que é boazinha? Ah, ela não me passa pela garganta! E além do mais, tudo isto está muito esquisito! Como é que o barão está morto no jardim se ele estava agora mesmo vivinho da silva? Hum! Quem viu o cadáver? Aquele rapazote! O que ele viu foi um desses convidados bêbados caído na relva! Agh! Isso não me cheira bem! (Sai pela esquerda.)

2º CRIADO (entrando pela esquerda) — Eu não entendo nada de nada, quando nada se casa. Mas quando tem alguma coisa, aí eu entendo. Mas vocês pensam que eu vou dizer o que eu sei? Nunca! Não vou dizer nada de pitibiribas. (Sai pela direita.)

1ª CAMAREIRA — Isso até parece um pesadelo. Quando eu fui buscar o médico, eu vi o vulto de um homem se arrastando contra as paredes que depois desapareceu atrás de uma tapeçaria. Eu não posso ter certeza porque o corredor estava muito escuro. Mas eu acho que era o senhor barão, ou então alguém muito parecido com ele. Não é para enlouquecer qualquer um? (Sai pela direita. A cena permanece vazia por alguns instantes. O vento começa a soprar violentamente, rangendo nas portas.)

BARONESA (*entrando pela esquerda e falando com alguém na coxia*) — Não obrigada, pode deixar, eu estou melhor! Eu quero ficar sozinha uns instantes. (*Fecha a porta*) Que noite! Mal eu tinha tomado consciência da minha felicidade, no meio da brilhante multidão de convidados, mal tinha dançado apenas uma ou duas valsas — eis que me foi trazida a terrível notícia pela boca de um garoto inocente! Como uma frágil felicidade se deixou sobocar ante as garras cruéis do destino! Quanto teatro! Ah! Enquanto eu for viva jamais me esquecerei dessa valsa! (*Ouve-se como um sonho, em surdina, a valsa do início da festa. Depois diversas vozes dizendo: Crime? Suicídio? Ela sonha um momento enxuga as lágrimas*) Mas como posso entender tudo isso? Às dez horas um garoto diz ter visto o corpo inanimado de meu marido, caído no parque com a cartola estranhamente enfiada na cabeça até o queixo! Às dez e cinco, quando todos acorreram ao local, do suposto crime, o corpo havia desaparecido! De qualquer forma, meu marido não mais apareceu no castelo! Mas quem teria interesse em assassinar um homem tão rico? E por que ele haveria de se suicidar se gostava tanto de caçar? Por outro lado, será que devo confiar na palavra de um garoto assustado? Ah, esses enigmas me matam! Minha cabeça, oh, como dói! (*Durante todo o monólogo da baronesa, o vento soprou cada vez mais forte, até que de repente, a porta do armário se abre de tal maneira que somente os personagens possam ver o que há dentro. A baronesa, mergulhada em seus pensamentos vai e vem em cena,*

*até que se encontra defronte do armário aberto. Ela dá um grito estridente e foge pela esquerda. Logo depois aparece correndo pela direita a 2ª camareira.*)

2ª CAMAREIRA — Quem gritou? (*Percebe o armário aberto e grita*) Ai! Jesus! Um cadáver! (*Foge, perseguido-se por onde apareceu. Logo aparece à esquerda o 1º Criado de quarto.*)

1º CRIADO — Oh, um defunto! Mas é o Senhor Barão! Sim, é o coitado do meu amor! Socorro! Socorro! (*Desaparece por onde entrou.*)

1ª CAMAREIRA (*da direita*) — Que confusão! O que será dessa vez? (*Ela se volta e olha para o armário*) Oh, que horror! (*Recobrando-se do susto*) É verdade, é muito parecido! Vamos, coragem! Tenho que olhar! Ora, mas esse, mas eu juro que esse não é o Senhor Barão! (*Apontando para o cadáver e falando em um tom trágico*) É alguém que queria se parecer com o Senhor Barão! Mas que não era o Senhor Barão! (*Ouve-se outro grito estridente ao longe*) Chi, a baronesa já está tendo outra crise de nervos! Tenho que levar-lhe os saís! Só para mim que ninguém traz saís, e eu bem que precisava! (*Ela cai corajosamente pela direita. A cena permanece vazia por instantes. Ouve-se gritos, pessoas que se interrogam, passos apressados. O vento redobra a força e de repente o "cadáver" amarrado e amordaçado, com a cartola enterrada até o queixo cai do armário, de cara no chão*)

MISS ISSIPEE (*aparecendo à esquerda, atravessa rapidamente até a direita. Dirigindo-se ao "cadáver"*) — Muito agradecida, Senhor Faz-

-Tudo! O verdadeiro barão já está longe daqui! Eu me encontro com ele, esta noite, no cais do porto. O senhor receberá seu cheque pelo pombo-correio. By! (*Ela desaparece pela direita. Logo o "cadáver" se enrosca no chão e retira a cartola que lhe escondia o rosto e é Dubois-Dupont, radiante*)

DUBOIS DUPONT (*sacudindo a poeira de suas vestes*) — Pouah! Vocês nem imaginam a quantidade de poeira que se acumula em um armário velho de um castelo, principalmente quando ele se comunica com uma escada que ficou fechada desde as Cruzadas! Isso vai me ensinar a brincar de fantasmas! Azar! Tanto faz! Enquanto eu quase sufocava sob aquela cartola do crime (*ou do suicídio, nunca se saberá*) o barão fugia, para logo se encontrar com sua Dulcinéia, a intrigante americana! Crime ou suicídio, pouco importa: de qualquer maneira, a morte súbita do barão ficará impressa na memória de todo o mundo. Alguns terão até visto o cadáver, nesta sinistra noite de vento. O que mais é preciso para começar vida nova, quando se é um homem apaixonado, e louco para se ver livre da mulher, e para ir caçar o castor peludo de Oklahoma! Este foi o plano imaginado pelo barão de fugir para sempre com Miss Issipee, levando seus lingotes de ouro na mala e deixando uma viúva inconsolável! Bem, agora é minha vez de fugir! A batalha está vencida. Espero que meu cheque não se perca! Não confio muito em pombos-correio! (*Ele apanha no armário seu "plaid" e seu boné, cobre-se e sai tranquilamente pela direita. Do mesmo lado aparece a camareira*)

1ª CAMAREIRA (*vendo o armário vazio*) — Mas é claro! O armário está vazio! Bem que eu desconfiava! Até que esse cadáver tem boas pernas! Tudo não passou de uma comédia ridícula! Ah! Como a baronesa é boba de ter acreditado em tudo isso! (*Sai pela esquerda. O palco permanece vazio um instante. Ouve-se novamente a valsa.*)

2º CRIADO (*pela esquerda, falando para a coxia*) — Ei, minha pobre patroa, venha por aqui! Não tenha medo! A senhora vai ver que não há mais barão nenhum nem cadáver aqui! Ah, ele deve estar longe, seu marido! (*Para o público*) Hum, eu bem que desconfiava de alguma coisa, mas eu não queria dizer nada de nada. (*Sai pela direita.*)

BARONESA (*pela direita, atravessando melancolicamente o palco*) — E foi assim o meu único dia de felicidade! Ficou perdido para sempre no mistério e na solidão! Ai de mim! Jamais me esquecerei dessa noite de festa! Esta noite havia uma multidão no solar! (*Ela sai pela direita enquanto a valsa toca em surdina.*)

APRESENTADOR — Se o teatro está morto por que fazê-lo?

## CONVERSAÇÃO SINFONIETA

### PERSONAGENS

O Ensaíador

Os seis coristas: B1, B2, C1, C2, S e T

O Locutor de Rádio

O Regente

A cena representa um estúdio de rádio ou uma sala de concertos de onde a Sinfonieta será transmitida. Ao se descerrar a cortina, a sala está vazia. As cadeiras e as estantes dos coristas estão dispostas de frente ao público, em semicírculo, assim como o estrado e a estante do regente. Há ainda dois microfones dispostos de um lado e um outro no estrado do regente. O ensaiador chega trazendo as partituras. Dispõe-nas cuidadosamente nas estantes, desloca de alguns centímetros os microfones e em seguida se retira. Logo depois chegam os coristas. Têm aspecto qualquer, mais para triste. Sentam-se em seus lugares e aguardam com ar quase indiferente. Chega enfim o locutor, e vai colocar-se em pé, de face para o público, diante de um dos microfones. Traz na mão um papel, que relê. Tosse um pouco, limpando a garganta, depois lança um olhar para os bastidores, do lado por onde saiu o ensaiador. A um sinal que este lhe terá feito, principia a ler o texto de apresentação de Sinfonieta.

LOCUTOR — Minhas senhoras e seus senhores, fala aqui a Rádio em Toda Parte. Dentro de alguns minutos daremos início à irradiação Conversação Sinfonieta, do compositor Johann Spatgott. Compõe-se essa sinfonia vocal de três movimentos: Allegro ma non troppo, Andante Sostenuto e Scherzo Vivace. O Allegro, após uma exposição rápida, desenvolve com autoridade o tema de oposição entre o sonho, simbolizado pelo par tenor-soprano, e a realidade, cujas afirmações peremptórias estão principalmente confiadas às vozes graves. Estas impõem afinal as suas conclusões, num canto

triumfal à glória do equilíbrio humano; a saúde antes de tudo.

ENSAIADOR (*aparecendo e falando à meia-voz*) — Acelera um pouco o movimento, senão vai prejudicar o horário! (*Desaparece*)

LOCUTOR (*com volubilidade e a toda velocidade*) — O andante, movimento lento e meditativo, desenrola uma lamentação sonhadora e arrastada, que faz aparecer em primeiro plano as inflexões patéticas das vozes femininas, cujos recitativos comovidos, consagrados aos espíritos e aparições, nos conduziram ao domínio inquietante do além, se não fosse *in fine* contraditados pela plácida intervenção dos baixos, que mais uma vez retomam o tema da vida todo-poderosa: "Com um bom jantar."

ENSAIADOR (*mesmo jogo de cena*) — O regente está atrasado, convém falar mais devagar para ir entre-tendo o auditório.

LOCUTOR (*muito lentamente, depois de dar de ombros, amolado*) — Enfim... o Scherzo... Vivace... retomando um ritmo... endiabrado... o tema precedente... forma... uma... como que farandola vertiginosa... de movimentos... vivos... em torno do tempo... inicial... que se torna... subitamente... tão leve... quanto rápido. (*Enquanto o locutor pronuncia as últimas palavras, vem chegando o regente, de casaca, com um ar ardoroso e atarefado, saúda o público, volta-lhes as costas e sobe ao estrado. O regente empunha a batuta, vira a primeira página de sua partitura e dá o tom aos coristas. Fá-lo pronunciando a mezza-voce a*

*silaba BA. A partir dessa indicação, os baixos repetem por um momento tais silabas, cada qual para si, em desordem, como uma orquestra que afina seus instrumentos. O regente, que é papel mudo, rege, realmente, dentro em pouco: dando entrada de cada parte, recitativo ou conjunto, e indicando as nuances. Os coristas falarão, tanto quanto possível, sem modulação cantada, só com efeitos de ritmo ou de intensidade. Não representarão o significado do que dizem, como comediantes, mas o som, como instrumentistas. Haverá pois um contraste entre o que dizem, e as suas atitudes, que permanecerão sérias e impessoais, com aquela espécie de desprendimento próprio de certos músicos profissionais, que se empenham em tocar bem, sem assumir o ar de participarem no que estão fazendo.)*

LOCUTOR — Ouçamos, a seguir, o Allegro ma non troppo. (Locutor vai sentar-se numa cadeira do estúdio)

B1 — Bom dia, minha senhora!

C2 — Bom dia.

B2 — Bom dia, minha senhora!  
Bom dia, minha senhora!

C1 e C2 (forte e juntos) — Bom dia.

B1 e B2 e C1 e C2 continuam a replicar em surdina, num tom igual, monótono, muito martelado: "Bom dia, Bom dia", enquanto tenor e soprano que se puseram de pé, trocam as suas réplicas muito em sã-liênça e com fraseado comovido.

T — Bom dia, Mademoiselle!  
Como tem passado, Mademoiselle!

S (um tempo e em seguida) — Bem, obrigada. E o senhor, bem?

T — Bem obrigado, Mademoiselle, e a senhora?

S — Bem, obrigada.

T — Obrigado, e a senhora?

S — Bem obrigado, e o senhor? (De repente tudo pára. O tenor senta-se. B2 erguendo-se)

B2 — Estou encantado de ser recebido aqui pela senhora. Depois de uma ausência tão plongada.

B1 (muito depressa) — Quem esteve ausente?

C1 (muito depressa) — Quem?

S (muito depressa) — Quem?

T (muito depressa) — Quem?

C2 (muito depressa) — Quem?

B2 (sempre de pé) — Não sei quem esteve ausente. Se a senhora ou se eu. Convenhamos. Que um de nós esteve ausente. Pois não nos encontramos. (Senta-se)

C1- (erguendo-se) — É! Cada qual pra o seu lado, Vive agora tão ocupado...

B1 e B2 (juntos) — Ocupado, ocupado, ocupado...

C1 (continuando) — Lamento-o infinitamente: gosto tanto de receber!

(Senta-se. O tenor e o soprano levantam-se ao mesmo tempo)

T (inclinando-se para o soprano) — Conheço alguém, Mademoiselle, que esteve sempre presente quando a senhora estava aqui.

S (terna) — Esteve sempre presente?

C1 — Esteve sempre presente!

C2 — Esteve sempre presente!

S (continuando) — Esteve sempre presente? E eu que não sei por isso!

C1 e C2 (juntas) — Ela não deu por isso! Ela não deu por isso! (Curto silêncio)

C1 e C2 (juntas) — Rapaz, por que, por quê. Não responde você.

B1 — Vamos, rapaz, responda!

B2 — Vamos, rapaz, responda!

C1 — Parece que os dois, Estão encabulados. Deixemo-los pois. Fa-lemos de outra coisa!

(T e S sentam-se)

B1 — A estação anda bem fraca.

C2 — Acho que anda horrorosa.

C1 — Imaginem que hoje é tarde...

B2 — A estação anda bem fraca.

B1 — Não interrompa a senhora!

B2 — Perdão, minha senhora Por tela interrompido, Eu estava distraído.

C1 — Imaginem que hoje à tarde Vinha eu descendo os Boulevards...

B2 — A pé?

C1 — A pé. Sim, a pé, a pé. Gosto de andar a pé...

B1 — Ora, não interrompa a senhora!

C1 — Como ia dizendo, hoje vinha eu descendo os Boulevards, quando encontro, adivinhem o quê?

B2 — O quê?

C2 — O quê?

T — O quê?

S — O quê?

C1 — Um navio de vela!

TODOS OS OUTROS CANTORES JUNTOS — Um navio de vela em plena rua, que coisa mais estranha!

C1 (rindo) — Mas era um navio-reclame.

Ah ah ah ah ah! ah! ah! ah! ah!  
De papelão e madeira pintada.  
Conduzido num automóvel.

B2 — Ah! Compreendo.  
C2 — Eu também.  
B1 — Eu também.  
C1 — Era a Companhia  
Dos turistas reunidos  
Que fazia publicidade  
Para os cruzeiros de verão.  
S (*erguendo-se*) — Que decepção  
[a senhora

Me deu agora!  
Eu queria que fosse  
Um navio de verdade!  
A vida é tão monótona!  
B1 (*carrancudo*) — Qual nada,  
qual nada, qual nada!

B2 — Qual nada, qual nada, qual  
nada!  
B1 e B2 (*juntos*) — Qual nada,  
qual nada, qual nada!

(*Continuam em surdina dizer:*  
“qual nada, qual nada”, enquanto  
dura o recitativo seguinte)

C2 (*erguendo-se*) — As moças  
[são românticas

Eu também fui assim,  
Querendo não sei o quê...  
(B1 e B2 *param de cantar*)

C1 — É sim, é sim, é sim.  
C1 e C2 (*juntas*) — É sim, é sim,  
é sim.

B1 e B2 (*juntos*) — Qual nada,  
qual nada, qual nada!

C1 e C2 (*juntas*) — É sim, é sim,  
é sim.

B1 (*erguendo-se*) — A vida está  
[bem como está

É preciso se contentar  
Com o que se tem, sem se deixar  
Levar por devaneios inúteis.

(*Senta-se*)  
C1 — No fundo, o senhor tem  
razão. É preciso saber viver.

C2 (*patética*) — Sem dúvida, sob  
condição. De ter “de que” viver!

B1 — Mas eu sempre vivi.  
B2 — E eu continuo vivendo.  
C1 — Isso é o essencial.  
C2 — A saúde antes de tudo.  
(*De pé*)  
T (*muito sentimental*) — Com  
um pouco de amor!  
T e S (*crescendo*) — Com um  
pouco de amor.

Com muito, muito amor!  
B1 e B2 (*juntos*) — Saúde antes  
de tudo! Saúde antes de tudo!  
TODOS (*juntos, forte*) — Saúde  
[antes de tudo!  
Saúde antes de tudo!

Saúde antes de tudo! (*Pausa*)  
LOCUTOR (*erguendo-se e pondo-*  
*-se diante do microfone*) — Andan-  
te sustenuto! (*Torna a sentar-se*)

T — Mas o espírito, podem crer,  
é quem faz tudo!

B1 e B2 (*restritivos*) — Quase  
[tudo! Quase tudo!

Quase tudo! Quase tudo!  
C1 — Onde está ele?  
C2 — Onde está ele?  
S — Onde está? Está em nós!

C1 (*misteriosamente*) —  
Eu vou mais longe,  
Senhoras e senhores:

Os espíritos estão  
Em toda a parte!  
C2 — Onde estão?

S — Onde estão?  
C1 — Onde estamos, em torno  
nós, deslizando, esqueirando-se, uh!

Os 6 CORISTAS (*juntos*) — Uh,  
[uh, uh, uh, uh, uh!  
Uh, uh, uh, uh, uh, uh!

(*Esse uh! de pavor é antes mur-*  
*murado, mas em crescendo, numa*  
*modulação ascendente e em seguida*  
*descendente e de duração igual à*  
*dos versos precedentes*)

S — São maus? Não posso crer  
Na maldade dos nossos  
Pobres antepassados.

C1 — Quando são desgraçados  
E, noite morta, param  
Nos lares, que em vida habitaram  
Alguns, dizem, são mais daninhos,  
Mais ferozes que os lobos, uh!  
Os SEIS (*juntos*) — Uñ, uh, uh,  
uh, uh, uh, uh, uh, uh (*como acima*)

C1 — Outros, ao contrário, são  
Uns verdadeiros criancos,  
Que se pelam por ser ninados.  
C2 (*erguendo-se e começando um*  
*recitativo*) — Eu tive uma vizinha  
Cujo irmão era doudo...

B1 e B2 (*juntos*) —  
Cujo irmão era doudo,  
Cujo irmão era doudo...

C2 — E como os demais doudos  
Via mais que nós todos...

B1 e B2 (*juntos*)  
Via mais que nós todos,  
Via mais que nós todos...

C2 — Pois bem...  
B1 — E então?  
B2 — E então?

C1 — E então?  
C2 — Muitas vezes vinha à  
[cozinha

O fantasma de algum defunto  
Furtar-lhe o presunto  
Ou uma empadinha.

B1 (*incrédulo e chocareiro*) —  
Legumes também?

C2 — Legumes, não!  
B1 — Então era o gato!  
B2 — Era o gato, era o gato!

B1 e B2 — Era o gato o ladrão!  
C2 (*indignado*) —

O rapaz era doudo, já disse,  
Mas não que confundisse  
Um gato vagabundo  
Com alma do outro mundo!

C1 — E saiba o senhor que lá  
[em casa  
Certo fantasma sorrateiro,  
Não há muito,  
Vinha furtar-nos dinheiro.  
S — O quê? Dinheiro?  
C1 e C2 (*juntas*) — Sim, dinheiro,  
dinheiro, dinheiro.  
B1 (*chocareiro*) — Era outro?  
B2 (*no mesmo tom*) — Ou papel?  
B1 (*com harmonia*) — Minha boa  
[senhora, use o crânio  
E reflita um momento a sério.  
B2 — Ou mesmo aéreo...  
B1 — Iria fazer com dinheiro,  
Coisa inútil no outro mundo!  
S — Talvez lá, em matéria de  
[câmbio,  
Lhe fizesse arranjo:  
Espírito não é anjo.  
C1 — E os homens que serão  
então?  
C2 — Ah, os homens, nem é bom  
falar!  
S — Nem é bom falar!  
C1 — Nem é bom falar!  
C2 — Nem é bom falar!  
B1 — Em alma do outro mundo  
É que eu não posso acreditar!  
B2 (*afirmativo, acelerando*) —  
Tão pouco eu posso acreditar!  
O que há neste mundo  
Nas mãos, sob os pés,  
Parece comigo e você,  
Se ouve, se vê!  
B1 (*mesmo jogo de cena*) —  
Tem peso, volume,  
Se come ou bebe  
Se bebe ou se come!  
T (*erguendo-se com ardor*) — Se  
estreita ao coração!  
S (*ousada*) — Se beija com paixão!  
Os 6 JUNTOS —  
Oh, oh, oh, oh, oh, oh,

Oh, oh, oh, oh, oh, oh. (*crescendo  
e decrescendo como acima*)  
B1 — Oh, oh, na mocidade  
Há tal fogosidade...  
B2 — Falemos baixo, falemos  
baixo...  
B1 — Falemos baixo...  
B1, B2, C1 e C2 (*juntos*) —  
Falemos baixo! Falemos baixo!  
Falemos baixo! Falemos baixo!  
C1 — É chegado o momento.  
C2 — É chegado o momento.  
C1 — De explorar-lhes o senti-  
[mento  
De anunciar-lhe o casamento...  
C2 — Com um bom jantar!  
B1 — Um bom jantar! Um bom  
jantar!  
B1 e B2 — Um bom jantar! Um  
bom jantar!  
Os 6 JUNTOS (*muito baixinho*) —  
Um bom jantar, Um bom jantar!  
Um bom jantar! Um bom jantar!  
(*decrescendo*)

### Uma pausa

O LOCUTOR (*erguendo-se e vol-  
tando ao microfone*) — Scherzo Vi-  
vace! (*Torna a sentar-se*)  
B1 e B2 (*repetindo, em ritmo  
muito marcado, oito vezes as mes-  
mas duas sílabas*) —  
Gosto, gosto, gosto, gosto,  
Gosto, gosto, gosto, gosto...  
C1 — De flores  
B2 — De frutas  
B1 — De fritas  
B2 — De vinhos  
S — De creme  
T — De grogues  
B1 e B2 (*mesmo jogo de cena*) —  
Gosto, gosto, gosto, gosto  
Gosto, gosto, gosto, gosto

T — De grogues  
S — De creme  
B2 — De vinhos  
B1 — De fritas  
C2 — De frutas  
C1 — De flores  
C1 (*erguendo-se para dizer a sua  
parte e tornando logo a sentar-se*)  
Quer servido quente ou frio,  
Gosto de leitão assado...  
C2 (*mesmo jogo*) —  
De miolos com farofa,  
De um franguinho bem dourado  
B1 (*mesmo jogo*) — De aipo co-  
zinhado em leite...  
B2 (*mesmo jogo*) — De alcacho-  
fras com azeite...  
T — De um chateaubriand ao  
ponto...  
S (*poética*) — Três fatias de  
céu...  
B1 — Como consegue obtê-las?  
B2 — Como consegue obtê-las?  
S (*cada vez mais poética*) — Com  
dois raios de estrelas...  
C1 — Corto-as em pedacinhos...  
C2 — Muito pequenininhos...  
B1 — E como é que as prepara?  
B2 — E como é que as prepara?  
T — E como é que as prepara?  
S — Au gratin não está bem?  
B1 e B2 (*muito martelado*) —  
'Stá bem, 'stá bem, 'stá bem, 'stá  
bem, 'stá bem!  
C1 — Em forno, em grelha (*ace-  
lizando até tarteletas*)  
C2 — Com sal ou açúcar  
S — Ao marasquino  
B1 — Ash, os salsichões  
Paios, feijões  
B2 — Pudins, pudins  
C1 — Os lagostins  
T — As costeletas  
S — As tarteletas

B1 e B2 (*juntos*) — 'Stá bem, 'stá bem!

C1 — Eu os bato  
Esmago  
E mão

S — Eu os mimo, os acarinho

B1 — Eu os cõo  
Enlato  
Engulo

S (*melodicamente*) — Eu os sirvo flambés ao rapaz de quem gosto!

B1 — A mulher de quem gosto!

C1 (*melancólica*) — Ao de quem eu gostava!

T (*apaixonadamente*) — Àquela de quem gosto!... (*ligeira pausa*)

B1 e B2 (*juntos*) —  
Gosto, gosto, gosto!  
Gosto, gosto, gosto!  
Gosto, gosto, gosto!

C1 — De frutas

C2 — De flores

B1 — De fritas

B2 — De vinhos

S — De aspargos

T — De couves

B1 e B2 — Gosto, gosto, gosto, gosto!

T — De calor

S — De frio

B2 — De açúcar

B1 — De sal

C1 — Do veludo

C2 — Da chita

T — De manga

S — De jaca

B2 — De abiu

B1 — De abricó

(*Todos juntos. Efeitos "ad libitum". Crescendo e decrescendo, parodiando certas conclusões intermitentes da música clássica*)

Todos — De tudo! De tudo! De tudo! De tudo!

De tudo de tudo de tudo de tudo  
[de tudo de tudo

De tudo de tudo de tudo de tudo  
[de tudo de tudo! (*Pausa*)

(*Depois de saudar o público, o regente e coristas retiram-se na ponta dos pés*)

## UMA VOZ SEM NINGUÉM

Sejam transparentes ou opacas,  
Modestas ou coloridas de imagens,  
Nossas palavras não terão mais  
[sentido que

Um sopro sem rosto ressoando  
Sobre as ruínas de um templo ou  
Num enorme campo deserto  
Desde sempre ignorado dos homens  
Assim, que deixe um nome ou

[permanença  
Anônimo, que acrescente um termo  
[à linguagem ou

Se apague num suspiro, de todo  
[modo,

O poeta desaparece, traído por seu  
[próprio murmúrio

E nada fica depois dele, senão uma  
[voz —

Sem ninguém.

## MONSIEUR MOI

(*Monsieur Moi, personagem pretensioso que fala por frases feitas*)

MONSIEUR MOI — Você, que tem sido meu fiel companheiro, pare por aqui!

PARCEIRO — Tá bem, tá bem, tá bem, tá bem.

MONSIEUR MOI — E ponha a lanterna no chão para desenferrujar os dedos. Pronto!

PARCEIRO — Ufa!

MONSIEUR MOI — Impossível dizer melhor.

PARCEIRO — Ótimo, ótimo!

MONSIEUR MOI — Você sem dúvida me perguntará por que paramos.

PARCEIRO — Bem... claro!

MONSIEUR MOI — Na verdade, esperava por esta pergunta. Agradeço-lhe por tê-la feito. É tipicamente você.

PARCEIRO — Ah! Ah!

MONSIEUR MOI — Perfeito! No entanto, antes de responder, peço-lhe que me considere, por favor, na situação em que me encontro, ou seja, no ponto exato a que chegamos. Largue essa lanterna! É com os olhos d'alma que você deve me ver.

PARCEIRO — Pronto!

MONSIEUR MOI — Responda! Diga lá se me vejo tal como devo ser: aqui no meio do caminho, um homem lógico, não é isso que sou?

PARCEIRO — É isso aí!

MONSIEUR MOI — Então um homem que raciocina, ou seja, que mede, compara, soma, subtrai, enfim, que efetua operações exatas; não é esse o homem que sou?

PARCEIRO — Dois e dois — tac!

MONSIEUR MOI — Pelo menos eu era esse homem no caminho que percorríamos, antes de pararmos. Ora, paramos, não é verdade?

PARCEIRO — Crac!

MONSIEUR MOI — Pois bem! Co-nhecendo você como conheço, sinto

que vai fazer mais uma vez essa eterna pergunta: Por que paramos?

PARCEIRO — Desculpe!

MONSIEUR MOI — Não, não, nada de desculpas! Pelo contrário, parabéns! Parabéns por sua insistência e perspicácia! Pois é precisamente este o problema. O grande problema. E você sabe qual será minha resposta?

PARCEIRO — Quem eu? Não!

MONSIEUR MOI — Minha resposta é que não sei por que paramos. Não sei! Desculpe, não está com medo?

PARCEIRO — Oh, não! Oh, não, não, não, não!

MONSIEUR MOI — Não sei por que paramos, dizia eu, mas veja bem, é exatamente por isso que paramos!

PARCEIRO — Poxa!

MONSIEUR MOI — Havia nesta etapa do caminho, um obstáculo: algo de inexplicável, algo de irredutível, opaco, contra o que nos chocamos.

PARCEIRO — Bum!

MONSIEUR MOI — Não se poderia dizer melhor. Chocamo-nos precisamente contra o que nos impedia de prosseguir. Ora, não conhecemos esse obstáculo e há poucas possibilidades de que cheguemos a conhecê-lo. Hein? O quê?

PARCEIRO — Nada!

MONSIEUR MOI — Como? Pensei que tivesse dito alguma coisa.

PARCEIRO — Quem? Eu?

MONSIEUR MOI — É! Você!

PARCEIRO — Eu não!

MONSIEUR MOI — Então talvez tenha sido eu mesmo. Sim, deve ter sido eu, pois justamente me dizia que a minha vida é bem estranha.

PARCEIRO — Nem diga!

MONSIEUR MOI — Sim, há na minha vida um não sei que de incompreensível e inaceitável, uma coisa talvez grandiosa, talvez atroz — de qualquer forma algo de mensurado em relação a mim e no entanto, em torno de que toda minha vida está construída. Penso nisso muitas vezes e a cada vez tenho medo, pois não posso nem adivinhar o que seja. Qualquer coisa como uma lembrança, um acontecimento estranho e que no entanto pesa-me sobre os ombros como um fardo pessoal. Foi talvez um momento de demência que se infiltrou no cerne de minha razão, talvez aimensidão do nada em meio ao meu ser.

PARCEIRO — Opa!

MONSIEUR MOI — Suas reflexões provam enfaticamente o interesse que você tem por mim. Você é realmente um grande apoio.

PARCEIRO — Bem...

MONSIEUR MOI — Mas claro! Mas claro! Nada de protestos! De qualquer forma, você me acompanhou até aqui — é um fato. E se paramos não foi seguramente por sua culpa.

PARCEIRO — Ah, isso é que não!

MONSIEUR MOI — Na minha opinião, essa coisa estava aí, nos esperando, bem no meio do caminho, e embora ela esteja aí, aí na nossa frente, é impossível saber o que seja! Confesse que é uma situação embaraçosa para espíritos tão desavisados quanto os nossos?

PARCEIRO — Ah, claro. Lógico!

MONSIEUR MOI — Mas vou surpreendê-lo ainda mais. Eu, que cá estou falando com você e a quem

você responde com tanta pertinência, eu que tenho medo desta coisa incompreensível, posso, ao menos, ter a vantagem de contorná-la. Você está entendendo? Posso contornar este obstáculo com minha razão. Você está me seguindo, não é? Com minha razão.

PARCEIRO — Com minha razão.

MONSIEUR MOI — Aliás, com meus pés também. Você está me seguindo? Com meus pés.

PARCEIRO — Com meus pés.

MONSIEUR MOI — E quando a tiver contornado então, de repente, num movimento rápido, como um ilusionista, posso pôr a coisa na minha sacola! Sem testemunhas! Um passe de mágica!

PARCEIRO — Hac!

MONSIEUR MOI — E com minha sacola nas costas, poderei enfim continuar a caminhada!

PARCEIRO — Pfuitt!

MONSIEUR MOI — Veja bem, é um grande alívio poder cercar o que nos ameaça, quero dizer cercar com o pensamento, ou com uma simples imagem, talvez com um gesto... Não vou ao cerne do abismo: como poderia? Mas contorno-o, e, quando sei que a minha loucura, com a loucura do mundo, está contida em minha razão, quando faço cair em meu olhar este imenso céu incompreensível confundido com minhas próprias trevas, quando manejo minha vida com solicitude, então sustento todos os trovões num fio e meu crime desconhecido na nobreza de minha inocência. Adormeço reconciliado.

PARCEIRO — E daí?

MONSIEUR MOI — Hein? O quê? Como e daí?

PARCEIRO — Daí... vam'embora?  
MONSIEUR MOI — Sim! Vamos,  
como se diz "contornar a dificuldade". Existe não longe daqui, um  
desfiladeiro. Vamos por ele sem  
medo. Mas nem uma palavra, ne-  
nhum ruído! Cuidado com as ava-  
lanches! Chu-u-t!

PARCEIRO — Chut!

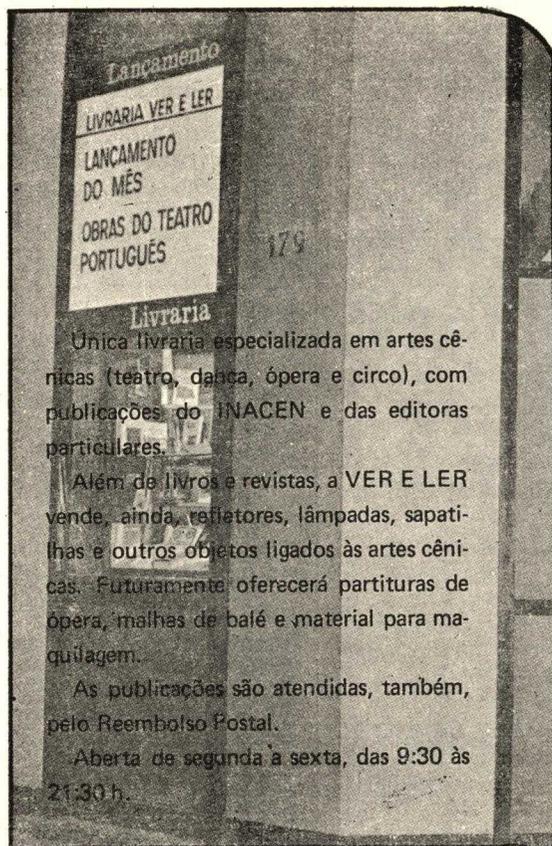
MONSIEUR MOI — Chut! Chut!

PARCEIRO — Chut! Chut! Chut!

*(Pegam suas lanternas e saem  
nas pontas dos pés, lentamente, um  
atrás do outro)*

# LIVRARIA

# LER E VER

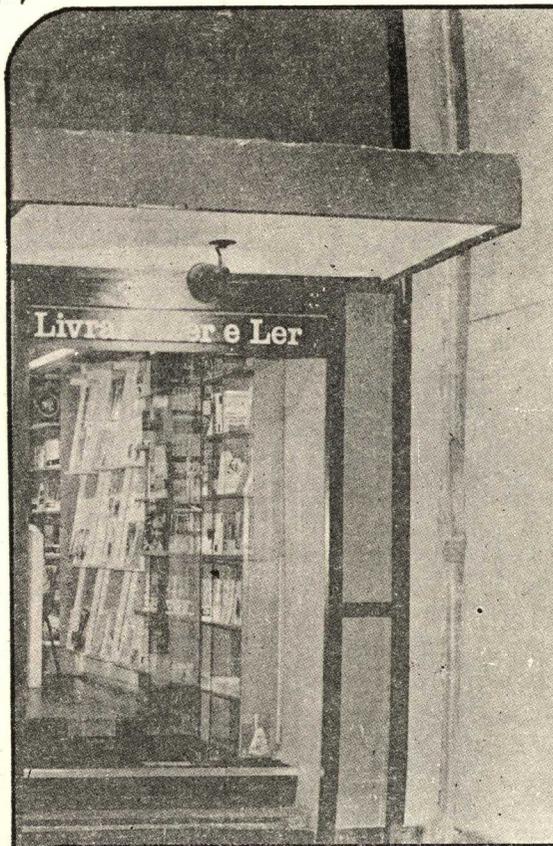


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

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**

- Aldomar Conrado — *O Vão 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.
- Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
- 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 Billac*, nº 92.
- Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
- Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
- Homero — *A Odisséia*, nº 116.
- Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.
- Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117.
- 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.
- Cômicos, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.
- Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.
- Marx, Groucho — *Seleção de Sketches*
- Molière — *Médico à Força*, nº 108.
- Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.
- Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.
- Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.
- 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.
- 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 106.
- 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; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
- Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89.
- Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113.
- Wagner, 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

### 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*  
*João Brandão*  
*maria clara machado*  
*maria clara mourthé*  
*maria vorhees*  
*milton dobbin*  
*ricardo kosovski*  
*thais balloni*  
*toninho lopes*

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

### CADERNOS DE TEATRO

assinatura (2 n.ºs) ..... Cz\$ 800,00

## INDICE

Strehler entrevista Strehler .....	1
O Pós-Moderno e o Teatro Brasileiro nos Anos 80 — <i>Mauro S. Cecilia</i> .....	9
Costurando para Fora — <i>E. Mostaço</i> ....	14
Aos Atores — <i>Domingos Oliveira</i> .....	17
O Pé da Árvore de Natal — <i>Karl Valentin</i> ..	18
Uma Peça por Outra — <i>Jean Tardieu</i> ....	25

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.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.