

119

cadernos de teatro

O CREDO DO CRÍTICO — Harold Clurman

O PROSCÊNIO E A CRÍTICA — Robert Brustein

INTERIOR — Maurice Maeterlinck

HOJE É DIA DE ROCK — José Vicente

CADERNOS DE TEATRO Nº 119

Outubro, Novembro e Dezembro 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 KOSOVSKI

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.

O CREDO DO CRÍTICO

H. Clurman

"A crítica sempre foi e sempre será a pior possível." Assim falou George Bernard Shaw, o melhor crítico de teatro da língua inglesa dos últimos cem anos. O que ele quis dizer foi que os críticos nunca conseguirão satisfazer a todos, que sempre cometerão "erros" terríveis, que, por vezes, forçosamente acusarão prejuízos e que o grau de sua ajuda sempre será cercado de sérias dúvidas.

Então o que é um crítico? Para o leitor de jornal ele é quem publica resenhas que visam prestar informações ao consumidor. É um tipo de promotor, um agente de publicidades incumbido de instruir os possíveis frequentadores de teatro sobre o que devem ou não comprar. Têm que dizer aos leitores, com segurança, "eu gostei" ou "eu não gostei".

Se o leitor fosse tão cuidadoso em sua leitura quanto em geral o é em relação a sua dieta, ele perceberia que na maior parte das vezes a inferência implícita na afirmação "eu gostei" é de pouco valor, na verdade, quase sem significado algum. As duas palavras são imprecisas.

Quem é o "eu" que fala? Por que a sua opinião deveria ter alguma importância? Para que ele exerça uma influência decisiva sobre mim, será que eu não preciso avaliar o seu caráter, conhecer um pouco de suas qualidades intrínsecas, seu temperamento, suas crenças, sua personalidade? Os elogios mais enfáticos de certos críticos me enchem de desconfiança.

Segundo, o que ele quer dizer com "gostei"? De que maneira ele gostou? Eu gosto de meninas bonitas

e não "gosto" muito da obra de Samuel Beckett; no entanto, não saio correndo para assistir a um *show* que ostente um elenco de garotas bonitas (posso encontrá-las em outro lugar), mas espero nunca perder uma peça de Beckett.

Açima de tudo, que coisa é essa da qual o crítico diz ter gostado ou não? Eu gosto de doces e gosto de carne, mas antes de comer um ou outro preciso saber distinguir os dois. A obrigação básica do crítico é *definir* a natureza do objeto que lhe pediram para julgar. A própria definição pode constituir um julgamento, mas na medida em que são duas coisas distintas, a definição deve preceder o julgamento. É mais do que justo ficar entusiasmado com *Descalços no Parque* e posso entender muito bem o crítico que condena a peça *O Despertar da Primavera*, de Wedekind, mas ele perderá o meu respeito se não reconhecer que a peça tem substância. É bem verdade que o que agrada a uns não agrada a outros, mas o modo de escolher e a razão da escolha podem caracterizar a pessoa.

Em outras palavras, se a reação de um crítico a uma peça resume-se em exclamações do tipo "sensacional", "maravilhosa", "péssima", "uma chatice", este crítico pode estar certo em todas essas coisas, mas isso por si só não faz dele um crítico. Pois essas exclamações só expressam efeitos: agrado ou desagrado. O verdadeiro crítico está preocupado com as causas, com a estrutura dos elementos formais, sociais e humanos que produziram o efeito. A rigor, nem é necessário que o crítico denomine o efeito; mas é imperativo que leve em conta suas origens. Ao fazer isso, o crítico está sendo fiel à obra que está avaliando, ao mesmo tempo em que dá ao leitor uma idéia do tipo de pessoa que ele próprio é — o que é um aspecto muito importante.

Pensando em Shaw como crítico, não me incomoda que tenha sido implicante com detalhes da peça *A importância de ser honesto*, de Wilde — ele se enganou — e que fosse muito mais favorável *Um marido ideal*, do mesmo autor, uma peça pela qual tenho menor consideração. Em ambos os casos ele disse coisas de grande interesse e pertinência; ele me impressiona mais do que um crítico que considera *Any Wednesday* "uma beleza" — expressão que não deixa espaço para contestação.

Como o teatro tornou-se um artigo de luxo, a pessoa que procura um espetáculo exige uma orientação imediata, e o crítico de jornal existe para supri-la com a informação necessária. Seus artigos tendem a substituir a crítica por pronunciamentos de opinião, o que faz com que, entre os seus leitores, sejam muito poucos aqueles que têm idéia do que seja realmente uma crítica.

Os editores de jornal não estão particularmente interessados no teatro. Seus pontos de vista são geralmente semelhantes ao do freqüentador comum de teatro. Sendo assim, as qualificações exigidas para uma pessoa ocupar o posto de crítico de teatro são muito poucas. Se é um jornalista competente, e não tem um gosto excêntrico demais que corra o risco de decepcionar ou ofender os leitores, o editor fica satisfeito. Se, além disso, o crítico consegue fazer observações inteligentes e expressar suas opiniões através de fórmulas tão eficazes quanto um *slogan* de propaganda, o editor ficará ainda mais satisfeito. O que lhe interessa é a circulação do seu jornal.

O crítico de jornal, na verdade, só tem compromisso com o seu jornal e mais ninguém. No contexto da presente situação do nosso teatro, os críticos de pelo menos três ou quatro de nossos jornais (as colunas mais do que as pessoas que as escrevem) têm muito mais poder de influir nas vendas do que se desejaria que tivessem. O próprio crítico pode se sentir constrangido pela influência comercial que exerce. Em certas ocasiões ele pode até vir a negar que seja um crítico literário, afirmando que é um simples crítico de jornal, que a sua opinião dificilmente é mais importante que a do autor da coluna ao lado. Afinal, como acontece com freqüência, ele normalmente é forçado a escrever a sua crítica imediatamente após uma apresentação, e em menos de uma hora. Embora estes argumentos sejam em grande parte sinceros, eles contêm uma hipocrisia inconsciente. O que acontece é que a maioria dos críticos de jornal confundem opiniões com crítica. Assim como os seus leitores, eles também desconhecem o assunto.

A crítica, parafraseando Anatole France, é a aventura de uma alma (ou de uma mente) entre supostas obras de arte. Da mesma forma que o artista busca transmitir sua experiência de vida através da matéria-prima e dos meios específicos de sua arte, o crítico,

diante da criação resultante, dá uma nova interpretação, ampliando a compreensão que temos dela, e finalmente conclui fazendo com que o seu próprio sentido de vida seja significativo para os seus leitores. Na melhor das hipóteses, o crítico é um artista cujo ponto de partida é a obra de outro artista. Se ele for realmente um bom crítico, ele fará do seu leitor um tipo de artista também. Não é essencial que também o torne um espectador regular de teatro!

Temos que concordar que o crítico de jornal raramente é um crítico desse tipo por uma única razão: ele não tem tempo para ser. Pode-se notar, no entanto, que ele raramente tem algo mais a dizer sobre a peça, depois de uma semana de reflexão, além do que disse imediatamente após a apresentação. Alguns nem mesmo querem mais tempo. Eles acreditam que a corrida do teatro à máquina de escrever lhes proporcionará a chance de transmitir uma reação fresquinha.

Quanto a mim, freqüentemente, não sei o que realmente acho de uma peça logo que termina a apresentação. Satisfações e irritações momentâneas muitas vezes deformam o meu julgamento. As minhas idéias e sentimentos só ficam claros quando leio o que escrevi! E então, devo confessar que algumas vezes altero o meu ponto de vista, no sentido de que vejo peças — assim como pessoas — de várias perspectivas diferentes, dependendo da época e das circunstâncias. O crítico tem que proclamar o direito de mudar de idéia, da mesma forma que uma obra de arte muda até mesmo para o seu criador. A nossa relação com a arte não deve ser estática; é uma atividade muito humana.

Entretanto, para sermos francos, temos que admitir que a maioria dos críticos de jornal não são verdadeiros críticos porque não são suficientemente dotados de sensibilidade, poder de reflexão, personalidade, conhecimento de arte e da vida ou habilidade literária para prender nossa atenção por um tempo maior do que o necessário para lermos seus artigos.

Não é de se espantar que os grandes críticos de teatro, Lessing, Hazlitt, Lewes, Shaw, e mesmo alguns de menor importância, mas da mesma linha, quase nunca são contratados como críticos de jornal, porque pessoas deste nível são bastante claras em relação aos seus preconceitos, que raramente são os mesmos do leitor ocasional. E um dos objetivos principais do crítico autêntico é enunciar ou construir uma atitude em

relação à vida, se você preferir, uma "filosofia", e torná-la o mais convincente e relevante possível. Isto necessariamente espanta um editor de jornal cuja publicação é destinada a agradar a "todo mundo", ou seja, de 400.000 a um milhão de leitores diariamente.

A crítica nunca pode ser totalmente objetiva — apesar de que o crítico deve ter o "objeto" sempre em vista — mas a nossa queixa principal não é a de que certos críticos de jornal sejam subjetivos demais, mas que quase sempre são pessoas inexperientes.

Os críticos de periódicos semanais de grande circulação são normalmente pessoas que escrevem no estilo dos críticos de jornal, com a diferença de que empregam um vocabulário mais especializado ou mais "preciso". As pessoas que escrevem para os semanários de menor circulação (que são geralmente liberais) procuram satisfazer as exigências da verdadeira crítica, embora freqüentemente, como acontece com George Jean Nathan, acreditam que alcançarão este objetivo contradizendo desafiadoramente o crítico de jornal. Menosprezar os valores da Broadway também não é um gesto artístico. Ainda assim, é válido abalar os hábitos pré-estabelecidos e entorpecidos da mente.

Nos periódicos mensais e trimestrais especializados, a crítica geralmente torna-se um debate ou exposição estética, freqüentemente valiosos como ferramentas para a própria crítica. (A *Poética* de Aristóteles é o modelo clássico desse tipo de crítica.) Muitas vezes isto resulta em crítica dramática ao invés de críticas de teatro. É necessário fazer uma distinção, porque a crítica dramática é um ramo da crítica literária (embora, assim como a poesia e o romance, tenha suas próprias leis), enquanto que o crítico de teatro, que deve estar totalmente consciente dos valores literários, vê a peça tal como ela foi criada, como uma parte, mas não como o todo do teatro, que é uma arte por si só. Existem pessoas que têm um julgamento literário bem fundado, mas não estão sintonizadas com o teatro, da mesma forma que existem pessoas cultas que não têm muita sensibilidade pela música ou pelas artes visuais. Basta comparar os ensaios de Max Beerbohm e de Shaw sobre Duse, para se notar a diferença entre um crítico dramático brilhante e um crítico teatral perfeito.

Na introdução do meu livro de coletânea de críticas e ensaios de teatro, *Lies like truth*, eu disse: "as

críticas que eu escrevia para os periódicos semanais costumavam ser mais brandas do que as que eu escrevia para os mensais, e acredito que eu devesse ser ainda mais cuidadoso se fosse para uma publicação diária".

Pode-se mesmo perguntar como essa afirmação pode se conciliar com "honestidade" e altos padrões. "Meus anos de trabalho como produtor e como diretor", continuei, "ensinaram-me muito sobre julgamentos precipitados e os perigos de um dogmatismo arrogante e rígido demais... eu me comportaria bem como crítico... com a devida atenção por contingências imediatas sem nunca perder de vista as questões e os objetivos maiores. E não cesso de repetir para mim mesmo, não despreze os atos de pouca importância dos que trabalham no teatro, suas tentativas e erros, tendo como base um padrão Absoluto".

Será que uma pessoa ligada profissionalmente ao teatro também pode ser um crítico confiável? A resposta mais simples é citar, como indiretamente eu já havia feito antes, os nomes de alguns dos melhores críticos do passado que foram artesãos e críticos em suas respectivas áreas artísticas. Eu poderia aumentar essa lista incluindo poetas, músicos e pintores. E novamente buscarei a resposta em Shaw: "Faço o melhor que posso para ser parcial, para criticar os erros reparáveis ao invés das falhas acidentais, e os fortes e responsáveis ao invés dos fracos e frágeis... Um homem ou é um crítico ou não é um crítico... Não tem como mudar isso."

Irei além. O fato de eu estar ligado ativamente com o trabalho no palco não faz com que eu seja tímido e condescendente ou despeitado, malicioso e vingativo. Torna-se um escrupuloso e responsável. Estou convencido de que um crítico que também trabalha no teatro tem o dever, justamente por causa do seu trabalho, de ser responsável por todos no teatro: começando pela platéia, e passando pelos teatrólogos, atores, diretores e cenógrafos. E assim ele se torna responsável pelo teatro como um todo.

George Jean Nathan disse certa vez, de uma maneira arrogante, que não se importava se todas as bilheterias do país fechassem. Eu me importo. Pois, fechando, os teatros também estariam fechados e isto significaria que acabaríamos sendo mais mutilados culturalmente do que já somos em relação ao teatro, no

seu deplorável estado atual. Não pode haver nenhuma "obra-prima" onde não há nenhuma produção, nenhuma atividade teatral rotineira. Mesmo na época elizabetana, sem uma bilheteria não haveria o teatro; sem o teatro (e inevitavelmente muitas peças ruins), não haveria um Shakespeare.

Eu incentivo todos a irem ao teatro (não franza a testa demais para não parecer tolo), mas não através de elogios exagerados a peças mediocres, ou descobrindo "genialidades" em todo talento promissor, mas sim, me empenhando em dizer, com a devida atenção a toda a complexidade dos elementos envolvidos, o que sinto em cada peça que me pedem para assistir. Tal forma de agir, oriunda de uma devoção para com todo talento, por mais modesto que seja, aumentará o interesse pelo teatro. Fazer elogios excessivos a apresentações que certamente serão rendosas, com ou sem crítica sensacionalista, diminui tal interesse, da mesma forma que o desprezo a trabalhos promissores mas que ainda precisem amadurecer. Considero o escritor que desconhece totalmente os aspectos práticos, econômicos, sociais e profissionais do teatro como, na melhor das hipóteses, um curador do teatro, e não um verdadeiro crítico.

Quanto a minha "filosofia" de vida e do teatro, ela deve transparecer no decorrer do meu desenvolvimento como homem e crítico. É por isso, e não pelas minhas recomendações ocasionais (quando me dou ao trabalho de fazê-las) que escrevo. Opinião por opinião, as suas são tão boas quanto as minhas.

— (o) —

Recentemente fui apresentado a um senhor nas vésperas de ele encenar uma nova peça. "O que acha dela?" perguntou-me. "É uma boa peça", respondi. "Ah, estou vendo que você tem o cuidado de não dizer maravilhosa", observou ele.

Ai então lhe disse que na história do teatro, de Ésquilo a Axelrod, houve provavelmente menos de cem peças que eu consideraria indiscutivelmente maravilhosas. Nem tudo de Eurípedes, Shakespeare, Molière, Ibsen ou Chekhov é maravilhoso. Shaw, Pirandello, O'Neill, Brecht, Beckett, Genet são importantes, mas hesito em chamar-lhes de maravilhosos,

Não é preciso dizer que as designações dependem do referencial de cada um. Se se acredita que uma peça deve manter seu impacto por, vamos dizer, cinquenta anos, é razoável que se possa chamá-la de maravilhosa, embora este não seja o meu padrão de avaliação. Na crítica contemporânea do teatro americano, esta palavra expressa um entusiasmo efusivo, com o mesmo significado de "a melhor peça de várias temporadas". Para nós, o superlativo é em grande parte uma medida de primeiros socorros para a bilheteria.

A situação do nosso teatro está em tal apuro que, quando um crítico chama uma peça de "boa" ou "interessante", nós interpretamos como mediocre, que não vale o preço da entrada. Somente uma propaganda sensacionalista é considerada uma crítica favorável; é preciso ter pelo menos o impacto de um anúncio de página inteira de jornal. A crítica, numa atmosfera como essa, é perigosamente difícil. Os administradores de teatros que reclamam dos críticos não querem crítica; querem elogios beirando a histeria. Isto geralmente também é verdadeiro para os escritores de peças e atores.

A reação de alguns críticos perante a inflação jornalística é a de reverter o processo: para preservar sua dignidade de crítico, assumem uma atitude de rigor absoluto. Não aceitam nada além do "melhor"; fazem questão dos "mais altos padrões". Em defesa da primazia, eles não conhecem limites.

Para mim tal postura não é menos falsa do que a promiscuidade daqueles que elogiam exageradamente qualquer apresentação que apenas possa ser recomendada. Pois, ao mesmo tempo em que o crítico deve ter sempre em mente alguns padrões absolutos caso queira julgar adequadamente uma peça, não é nem necessário nem desejável julgar todas as novas peças tendo por base este ideal. Isto seria até mesmo prejudicial à arte.

"As obras-primas", disse Auden, "deveriam ser guardadas para os grandes feriados". O que certamente significa que precisamos de organização que mantenham as obras-primas sempre à vista. Mas o que devemos exigir, acima de tudo, nas peças, é que eles nos toquem, que atinjam intimamente nossos sentimentos e nossas almas, penetrem no cerne daquilo que é mais verdadeiramente vivo em nós. Para conseguirem isto as peças não têm que ter o selo da universalidade,

ser frutos de uma inspiração exemplar, ou ter indícios de uma genialidade eminente. Elas têm que ser a expressão consistente e persuasiva de uma percepção autêntica, individual em sua origem, social em sua aplicação. Se Ésquilo, Shakespeare, Molière são protótipos da grandeza dramática, é evidente que muitas peças de segunda, terceira, quarta e quinta categoria também podem preencher a função de arte aproveitável.

Não é nenhum grande feito reconhecer a grandeza retrospectivamente. O crítico que insinua que somente as peças de primeiríssima categoria têm valor, normalmente é mais pedante do que artista. Os nossos descendentes conferem melhor os títulos de imoralidades. "Uma obra de alto nível", disse Henry James, "é uma excelente coisa, mas achamos que algumas vezes tira mais do que oferece". Vivemos mais plenamente com o que criamos hoje, do que com o que foi criado para nós no passado. Isto é tão verdadeiro para as platéias quanto para os escritores e atores.

Já que estamos falando do teatro em sua totalidade, ao invés de somente do drama, não devemos nos esquecer que uma obra-prima mal produzida ou produzida em época e lugar errados deixa de ocupar sua posição de destaque; na verdade ela deixa de servir aos propósitos da arte. Sob circunstâncias adequadas, no palco e no auditório, peças de pretensões literárias mais modestas podem superá-la. Costume acreditar que Sófocles foi um dramaturgo superior a O'Neill. Não preciso que me digam isto. No entanto, é verdade que a maioria das produções de peças de Sófocles (e de outros mestres gregos) pareceram-me singularmente vazias, enquanto que certas representações de peças de O'Neill me impressionaram profundamente. Para deixar isto mais claro, num programa de rádio recente, eu disse ao senhor que patrocinou, em 1964, na Broadway, tanto *Hamlet* quanto *Beyond the Fringe*, que eu achava que a última teve mais valor artístico.

Também verificamos que alguns dramaturgos de valor incontestável, como Goethe, Kleist, Racine, Strindberg, não têm o mesmo impacto em países diferentes, ou o mesmo efeito que certamente deveriam produzir, mesmo em seu próprio país em qualquer época.

Todo tipo de talento, por menor que seja, deve sempre ser levado a sério, principalmente os que estão perto de nós. Não sugiro que sigamos a recomendação de Herman Melville: "A América deve primeiro exaltar

suas crianças mediocres, antes de elogiar... as crianças de mérito de outros países." Admito, no entanto, que é insensato deixar passar ou subestimar fatores como uma percepção do presente e de presença. Mas a aptidão crítica não consiste somente em reconhecer o talento; também tem que ter capacidade de avaliá-lo. O teatro americano está ricamente suprido de talentos, mas quase sempre de talentos insuficientemente grandes para serem bem aproveitados.

Isto nos mostra um aspecto da crítica de teatro de que decididamente somos culpados. Nossos elogios são normalmente a resposta de um efeito, um registro de estímulo. Aplaudimos a pessoa que produz o efeito, com uma aclamação que vai de um elogio à engenhosidade até uma declaração de genialidade. Mas o que conta no talento é a sua seriedade própria, seu significado, como e de que maneira nos afeta, o sustento humano que nos oferece. Cianeto de potássio é tremendamente eficaz, mas não é alimento.

Tudo, mesmo o condenável, deve ser expresso no teatro. Não posso ter certeza de nada, a não ser que seja testado pelo seu oposto. Preciso das negações de Beckett, mesmo que seja só porque elas fortalecem minhas afirmações. Preciso da "deterioração" de Genet para manter minha saúde. Aceito a loucura em certos dramaturgos modernos para encontrar meu equilíbrio. Existe um discurso não convencional autêntico e a sua imitação da moda; é obrigação do crítico diferenciá-los. Ele deve peneirar a substância que compõe cada talento, em relação a ele mesmo como uma pessoa representativa de um certo público. Expressões como "interessante", "uma boa peça", "uma beleza" não são suficientes. Temos que saber o que estas qualidades realmente produzem, como funcionam. O trabalho mais importante do crítico, repito, não é falar do que gosta ou não gosta, como se existisse apenas agrado ou desgosto, mas definir com exatidão a natureza do que ele analisa. Seria melhor fazer isso sem usar rótulos que serão apenas citações lidas no caminho.

O que falei sobre julgamento de textos se aplica igualmente à atuação e aos outros elementos que fazem parte da produção de uma peça de teatro. ("Visões tristes", diz Shakespeare, "nos tocam mais do que ouvi-las narradas/Pois os olhos interpretam ao ouvido...") Hoje em dia a maioria das críticas referem-se

muito menos à atuação, direção e cenários do que a avaliação dos textos. O valor da atuação é medido principalmente pelo grau de atração que ela exerce. Raramente o ator é julgado pela sua relevância na peça como um todo, pois, para começar, o significado da peça raramente é especificado. Falando em atuação, o crítico deve julgar a textura e composição do papel, na medida em que o ator o molda através de seu dom natural e do domínio de sua arte.

Talvez não se devesse ser tão rigoroso com o crítico, quando é negligente ou omisso em relação à atuação, direção, etc., já que a maior parte das atuações e direções nos nossos palcos hoje, por razões que não vêm ao caso comentar no presente contexto, raramente pode ser considerada melhor do que competente. Em tais casos, uma reflexão "profunda" torna-se supérflua, quando não pretenciosa. Ainda assim, mesmo com atores tão eminentes quanto Laurence Olivier, Alfred Lunt, Paul Scofield, Jean-Louis Barrault, ou com diretores excelentes como Tyrone Guthrie, Peter Brook, Orson Welles, o que os nossos críticos têm a dizer normalmente não passam de chavões, expressões de um entusiasmo sincero ou de censura por decepção. Em relação a isto citarei um fato que quem me chamou a atenção pela primeira vez foi Jacques Copeau (ator-diretor que exerceu grande influência em Louis Jouvet, Charles Dullin e toda uma geração de pessoas ligadas ao teatro europeu de 1913 a 1941); existem menos atores excelentes na história do teatro do que dramaturgos excelentes.

Inicia-se a nova temporada; e sem dúvida, por várias vezes, em minhas colunas, farei confusão com muitos de meus próprios conselhos. Para atenuar, só posso alegar que não tenho certeza se concordo com um admirável crítico literário que ouvi numa palestra há muitos anos em Paris, e que disse, "o artista tem todo direito; o crítico somente obrigações"; mas tenho isso sempre em mente.

(Extraído de *Encore*, 11, 2, 1964. Traduzido por Maria Cristina F. Barros. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).



O PROSCÊNIO E A CRÍTICA

Robert Brustein (1)

Vista de hoje, pode parecer uma discussão bizantina, anacrônica: o palco italiano como inimigo número um do teatro. Mas o culpado nem sempre é o mordomo, mesmo quando nomes de peso endossam ou subcrevem as acusações. E se o inimigo mudou, a consciência de que muitas vezes erramos no diagnóstico deve permanecer — muitas vezes diagnósticos errados podem causar tantos ou mais malefícios que a própria "doença" (N.E.).

Como o soneto no século dezanove, o prosaênio, na nossa própria época, tem sido desaprovado, desprezado, difamado e condenado pelos críticos mais influentes do país; na falta de um Woodsworth para tomar sua defesa e em consequência desse ataque injusto e excessivo, o prosaênio passa por um processo de destruição e anulação. — Como começou esse processo? — indagou Brook Atkinson no início de um artigo recente, concordando com William Poel e Tyrone Guthrie sobre ser o prosaênio "a causa principal da estagnação no teatro moderno". Para Walter Ken, que é quase sempre bastante otimista em relação às produções e aos resultados das peças da Broadway, o prosaênio é "aquele palco abarrotado de gente espiando pelo buraco da cortina, que nos foi impingido pelos realistas do século dezanove", e que implica, inexoravelmente, em más imitações de uma minoria pouco popular de dramaturgos como Ibsen e Tchecov. Thornton Wilder foi outro que, muitas vezes, chegou à conclusão de serem o prosaênio, e em especial a caixa de palco (sua parceira mais constante), os principais inimigos da verdade no teatro, uma vez que restringem a força da peça e atentam contra a sua credibilidade. É verdade que esses críticos raramente têm a mesma opinião sobre

o que é, precisamente, esse tipo de estagnação pela qual o prosaênio é responsável; para Atkinson as peças encenadas no palco italiano são "violentas e sensacionais" e para Wilder são "relaxantes, ambíguas e destituídas de emoções"; mas se dão as mãos no momento de acusar o prosaênio por quase todos os insucessos das peças e das produções teatrais americanas.

No momento atual, é muito fácil concordar com qualquer dessas pressuposições críticas, uma vez que o teatro contemporâneo americano certamente tem suas deficiências. Desgastado, estagnado, sem originalidade (embora nem sempre inaproveitável), fraco, desonesto, enfadonho, piegas, sentimental e soporífero, e ao mesmo tempo com rompantes de energia, ele se reveza entre a sonolência e a histeria, como um *beatnik* estimulado por benzedrina. Uma vez que a maior parte de nossas peças parece ter sido escrita pelo mesmo autor, encenada pelo mesmo diretor e representada pelos mesmos atores, temos também de admitir estar o teatro americano realmente correndo o perigo de esquecer seu papel, devido ao seu conformismo árido e melancólico. Mas, por agora, coloquemos um ponto final no nosso agradável entendimento com os críticos. Apesar de Atkinson, Kerr e Wilder terem todos demonstrado uma preocupação autêntica sobre a necessidade de uma mudança radical no teatro, não me convenceram de ter uma idéia concreta sobre que direção deve tomar essa mudança.

Porém, em um nível puramente formal, não se pode dizer que seus argumentos contra o prosaênio sejam infundados ou sem visão. Sou facilmente influenciado pela idéia de ser o palco italiano parcialmente responsável por muitos excessos teatrais de natureza exclusivamente técnica, como confinar um desempenho a seu espaço (Atkinson), forçar o dramaturgo a "usar de artifícios, mutilar e distorcer a peça", e algumas vezes "imobilizar e reduzir a ação a um momento no tempo e no espaço" (Wilder). Também, ouvi atores jurarem, e acredito em parte, que o arco do prosaênio intercepta a comunicação com o público, deixando-os

¹ Robert Brustein é atualmente o Reitor da School of Drama (Escola de Teatro) na Yale University (Universidade de Yale). Autor e crítico dinâmico, também atua e dirige em vários teatros, desde 1950. Trabalho publicado pela primeira vez em 1960, na *Theatre Arts*.

com a sensação de liberarem suas emoções em uma enorme boca negra que as traga sem devolver nada. E, a partir de minhas próprias observações, estou me convencendo de que o prosccênio permite às pessoas de talento secundário no teatro, como artistas cênicos, figurinistas e iluminadores, usurpar o palco do autor da peça, introduzindo efeitos exibicionistas e irrelevantes, que quase sempre desviam a atenção da ação principal. Embora nada disso me pareça um problema que teatros menores, uma dramaturgia mais definida, ou cenógrafos e arquitetos teatrais mais modestos não possam resolver, certamente não negarei que o palco aberto seria uma solução mais eficiente. Assim, vamos admitir ser o palco aberto um instrumento mais flexível que o prosccênio, ajudando a estabelecer um relacionamento mais íntimo entre o ator e sua platéia.

Se nossos críticos tivessem parado por aí, sem outras idéias absurdas a propor, não haveria maior necessidade de prosseguir com a discussão. Mas os julgamentos desfavoráveis e negativos sobre o prosccênio vão bem mais longe. O que começa como um argumento técnico de observação, termina quase sempre em uma conclusão estética irracional e radical, tal como: se o teatro pudesse apenas dispensar o prosccênio, jogar fora a caixa de palco e livrar-se da cortina, a falta de estrutura generalizada do teatro americano desapareceria como em um passe de mágica.

Pior ainda é saber que essa idéia vem se cristalizando em um verdadeiro dogma, mesmo nos círculos teatrais mais sofisticados. A *Ford Foundation* está no momento dispendendo vultosas somas em dinheiro para premiar os cenógrafos e arquitetos teatrais (todos eles membros associados do *Broadway Establishment*²) esperando que inovações arquitetônicas melhorem a qualidade do teatro americano; com a mesma esperança, outros filantropos estão financiando o palco aberto do *Lincoln Square Theatre*, sabendo-se no entanto já estar todo o projeto sob o controle das mesmas pessoas que agora buscam essa qualidade discutível para um teatro comercial. Com base em inúmeros precedentes, descremos da eficiência dessas investidas enganosas em busca da perfeição. Depois de um início de temporada desastroso, atribuído pela maioria dos críticos ao prosccênio e às montagens convencionais, a *American Shakespeare Company* em Stratford, Connecticut, reformou por completo sua casa de espetáculos, dando destaque a uma

boca de cena mais larga, fugas nessa área, e cenários movimentados por carrinhos. E o resultado? Uma inundação de apresentações voltadas para a aparência externa, mas sem nenhuma melhoria apreciável na interpretação das peças de Shakespeare. O *Phoenix Theatre* cujas apresentações foram taxadas de inconstantes e falhas, basicamente porque a companhia nunca adotou uma política definida e corajosa, agora produz todas as suas peças numa boca de cena projetada para frente, com as cortinas abertas e cenários sem lugar determinado. Resultado? Nenhuma melhoria apreciável na qualidade de suas produções. E quanto à própria Broadway, as enormes bocas de cena que cenógrafos e arquitetos como Jo Mielziner e Will Steven Armstrong introduziram para abrandar os críticos não surtiram nenhum efeito sobre a melhoria da técnica empregada nas peças ou nas produções, servindo apenas para chamar uma atenção desnecessária para todo o conjunto.

Não estou querendo insinuar que esse entusiasmo pela reforma arquitetônica cause algum prejuízo; pode até ser bastante proveitoso quanto à parte exterior. A pressuposição de que tal reforma resolva qualquer problema interno, essa, sim, é realmente danosa. O perigo reside na ênfase errada; acusando-se o prosccênio de todos os males do teatro americano, a verdadeira origem deles permanecerá desconhecida. Examinemos algumas objeções críticas ao palco italiano, para verificar se existe alguma justificativa para toda essa denúncia contundente.

1 — O palco italiano “confina o teatro como arte a variações dentro de uma forma padronizada de desempenho”. Errado. O que torna as apresentações da Broadway tão padronizadas, pouco criativas, incoerentes e inassistíveis é simplesmente o fato de nenhum outro tipo de desempenho ser ensinado ou admitido; novas experiências são impossíveis, provavelmente devido ao tempo escasso dos ensaios e à qualidade eventual do elenco. Nossas escolas que ditam as regras de como atuar, lideradas pela *Actor's Studio* (cujos mem-

² *Establishment* — Pode ser traduzido como o Sistema: um grupo sócio-político que exerce autoridade, controle ou influência e, em geral, procura resistir a mudanças.

bros também dão aulas) preferiram restringir seu ensino às técnicas realistas mais cerceadoras, dedicadas à "verdade" interior, mesmo quando se defrontam com peças não-ilusionistas, e reduziram o ato de representar a uma mera repetição, produzindo atores todos parecidos e atuando da mesma forma. Qualquer um que tenha visto o *Piccolo Teatro Milano*, durante sua recente temporada no *City Center* (um teatro parecendo um grande galpão com um enorme palco italiano) pode constatar por si próprio, que a verdadeira criatividade na arte dramática sobrevive muito bem dentro do espaço do prosclênio, quando os atores são inovadores e bem ensaiados; o diretor familiarizado com outras técnicas além das do Método³ e a companhia toda preparada para libertar-se dos moldes convencionais.

2 — O palco italiano "confina o teatro como arte... a variações de estilo das peças escritas por Ibsen e Tchecov". Mesmo se nossos dramaturgos crescessem tão bem quanto Ibsen e Tchecov, e em decorrência tivéssemos um teatro vigoroso, a idéia novamente estaria errada. No decorrer dos últimos 80 anos, o prosclênio foi considerado perfeitamente adequado às peças de Strindberg, Wedekind, Brecht, Lorca, Pirandello, Synge, O'Casey, Kaiser, Toller, O'Neill, Camus, Beckett e Ionesco, para citar apenas um punhado de escritores que escreveram peças não-realistas, e algumas vezes não-ilusionistas, para o palco italiano, sem nenhuma perda da força criativa. Se a Broadway raramente encenou suas peças, eu diria que isso se deve mais aos produtores sem coragem e às platéias sem reação do que ao pobre prosclênio. Paralelamente, embora os trabalhos de Sófocles e Shakespeare tenham sido planejados, como é óbvio, para palcos abertos, a sua adaptação ao prosclênio não os afeta tanto como a crítica quer que acreditemos (lembra-se das produções do *Old Vic* em *Édipo Rei* e *Henrique IV?*), e as peças de Ibsen e Tchecov foram consideradas perfeitamente viáveis no palco circular e na boca de cena. Quando você se sentir inclinado a acusar o prosclênio, deve se lembrar da regra prática valiosa de Eric Bentley: "Nenhuma peça terá sucesso num prosclênio para o qual ela foi escrita, a menos que

tenha as qualidades que a fariam um sucesso em todos os tipos de palco para os quais ela não foi escrita." Em outras palavras, se a peça é coerente e a produção adequada, sua apresentação terá êxito até se encenada em uma balsa esburacada no meio do Mar da China.

3 — O palco italiano, e em particular a caixa de palco, induzem a sentir a peça como "relaxante" e "ambígua". Essa acusação simplesmente não faz sentido para mim. Não pretendo, aqui, defender o realismo da caixa de palco (ela detém muito mais vitalidade do que seus detratores reconhecem), mas, "relaxante" é a última denominação que lhe daria. Para esclarecer, algumas peças realistas americanas, como por exemplo as de Inge e Chayefsky, são realmente "relaxantes" e "ambíguas" porque apesar de conservarem uma autenticidade superficial, estão mais próximas do romance; mas, o realismo de Ibsen, Tchecov, Shaw e O'Neill propõe-se a penetrar abaixo da superfície agradável e chegar até a realidade crua e íntegra. Suspeito que uma das razões pelas quais Ibsen nunca foi apresentado na Broadway é a de nunca ser suficientemente "relaxante" para a platéia, e que a popularidade das experiências formais e elaboradas de Wilder e Mac Leish se deve, em parte, ao fato de encontrarmos quase sempre sentimentos estúpidos e afirmações fáceis encobertos por uma superfície não-conventional. Em resumo, a determinação do autor de enfrentar ou evitar um problema específico é uma questão de consciência e visão, e não tem quase nada a ver com o palco para o qual ele escreve.

Assim, toda a controvérsia sobre o prosclênio me parece uma forma de fuga dos problemas reais do nosso teatro, desviando nossa atenção para considerações puramente formais, quando deveríamos estar analisando a política econômica da Broadway, a timidez da Broadway, o oportunismo da Broadway, a mística dos grandes fracassos, a imitação generalizada do que está ocorrendo e está na moda, e a ausência de compromisso com qualquer coisa além da simples sobrevivên-

³ Método — *Method*: um estilo realista de representar, criado por Stanilavsky, no qual o ator empenha-se numa identificação pessoal mais fiel com seu papel.

DESENVOLVIMENTO DO VESTUÁRIO NOS SÉCULOS X A XV

Betty Coimbra

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

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

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

trabalho, alfaiates para os homens e costureiros para as mulheres.

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

Nos séculos XIV e XV, os reis tentaram infrutiferamente dominar as classes mais baixas que cresciam rapidamente, por isso surgiram inúmeras leis. Na França foi proibido o uso dos sapatos pontudos, aos quais a Igreja sempre se opôra, porque dificultava a quem os usava, ajoelhar-se para rezar. Na Inglaterra tentaram controlar o luxo nos alimentos e vestuário.

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

Tanto homens como mulheres usavam fileiras de botões para guarnecer seus trajes no século XIV. Começaram também a aparecer as luvas, que no século XV, eram indispensáveis.

As jóias eram pedras grandes e maciças.

A roupa masculina

A túnica superior ou *bliaud* tinha cor forte, a manga um feitiço afunilado forrada ou debruada de peles.

Embaixo do *bliaud*, os homens usavam uma camisa grande e larga, calções ajustados nas pernas por dobras, ou enrolados por tiras de lã ou couro.

No primeiro quarto do século XIV, as longas túnicas haviam passado de moda, eram usadas só em cerimônias. Apareceu então o *pour-point*, um gibão acolchoado e bem acentado que era usado embaixo da armadura ou do *cote-hardi*, e onde eram amarradas as meias aos ilhóses da bainha.

Cote-hardi apareceu na metade do século XIV, bem aberto no pescoço, amarrado ou abotoado no centro, as mangas tinham grandes pontas que caíam

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

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

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

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

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

Desde o século XII eram usadas boinas, gorros, petasus, chapéus com as abas acolchoadas usados na parte de trás da cabeça; no século XIII, faixas enroladas na cabeça; no século XIV eram usadas toucas e

grande variedade de chapéus em peles e feltro, altos e cônicos (para as mulheres), com feitio nas abas e sempre na parte de trás da cabeça. No fim do século XV, o capuz que era usado com a longa ponta enrolada ao redor da cabeça e com o final pendurado, transformou-se num turbante. Também em fins do século XV apareceram as plumas, alfinetes e bordados.

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

A roupa feminina

No século XII, as túnicas eram longas com as mangas afunilando desde a cintura até os punhos. No século XIII, os corpos eram estreitos sobre o busto, com cintura baixa e blusada dando evidência à barriga, a saia era alargada com encaixes e presa sobre a coxa, sempre com aplicações na barra, mangas e decote. Já no começo do século XIV os trajes começaram a ser mais ajustados, amarrados ou abotoados, as mangas apertadas e abotoadas de cima a baixo, sobre essa manga uma outra grande que terminava numa ponta bem comprida, sempre trabalhada ou forrada de peles. Pela terceira metade do século XIV as mangas estreitas cobriam os dedos.

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

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

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

No cinturão levavam uma bolsa ou sacola.



O TEATRO DE UM PERÍODO DE CRISE

Embora se refira a uma realidade polonesa, as considerações traçadas pelos participantes do debate em questão transcendem os limites de uma realidade nacional, na medida em que abordam aspectos como, por exemplo, a concorrência com a televisão, a sobrevivência em tempos de crise, as mudanças sociais que caracterizam todo o mundo urbano contemporâneo ocidental e a busca de soluções e saídas viáveis.

Por esse motivo, é que achamos relevante a publicação desse texto. (N.E.)

A revista mensal "Dialog" (nº 4, 1987) publicou um debate cujos participantes — Malgorzata Szpakowska, Jerzy Koenig, Elzbieta Wysinska e Krzysztof Zaleski questionaram o lugar do teatro em meio a atual crise sócio-econômica. O debate intitulou-se "O rangido dos radiadores", deturpação de um verso de "Núpcias" (Wesele) de Stanislaw Wyspianski sobre uma "realidade que range" e que faz voltar à terra os artistas perdidos nas nuvens. Os debatedores procuraram também responder qual seria a influência para a vida teatral de crescente popularidade de uma televisão que atrai a atenção do telespectador para novelas atraentes, ainda que sem valor.

"(...) a televisão e o lugar que ela ocupa em nossas vidas é com efeito um fato que o teatro não deve ignorar" disse Malgorzata Szpakowska. "Queramos ou não, é a televisão e não o teatro que organiza nossas diversões; é a televisão e não o teatro que fornece a distração mais acessível (...). E nesse ponto, o teatro certamente não poderia concorrer com a televisão." "Deve ele concorrer?" pergunta Elzbieta Wysinska. "Antes de mais nada ele deve, é, sem dúvida, proteger a sua natureza distinta e o que é

próprio dele mesmo. O teatro não procura concorrer com os grandes sucessos do cinema ou com os jogos de futebol (...) Por outro lado, podemos nos perguntar se outras artes cênicas influenciam — e como — o repertório teatral."

Krzysztof Zaleski chamou a atenção para o fato de que o teatro nem saberia ter o brilho social da televisão: "Paremos de pensar no teatro em termos de um público de muitos milhões de espectadores, pois isto é pura demagogia. Mesmo com alguns espectadores o teatro continuará importante. Pois é o teatro que forma o ator — aquele que mais tarde atuará no cinema, na televisão, para espectadores que se contam aos milhões. Eis porque o teatro não tem razão de temer nem o cinema nem a televisão. E certamente não é preciso entrar em pânico ao ver seu público relativamente restrito. (...) Não nos iludamos, "Édipo Rei" nunca passará a ser o dono da sensibilidade de milhões e seria insano lhe designar tal objetivo".

Jerzy Koenig foi da opinião de que "(...) o teatro pode passar a concorrer com a televisão. Não no plano de uma mesma estética ou de um mesmo modo de transmissão, mas no sentido em que o teatro é de qualquer modo — ou deveria ser — um meio de fazer as pessoas saírem de casa. O pior é que, para nove em dez de nossos cidadãos, a visita ao teatro não é, ou não é *mais*, uma coisa natural. O teatro cessou de representar o seu papel de clube, de salão, de lugar onde as pessoas se encontram. Fora as estréias, ele não é mais um lugar de vida social."

Em resposta à Koenig, Szpakowska invocou as dificuldades da vida cotidiana em conseqüência da má situação econômica: "Para que ele possa preencher as funções de clube, o teatro deve fazer parte de um modelo mais amplo de utilização do lazer. De um modelo onde se desfrute do lazer saindo de casa e não em casa, em seu canto ou em casa de amigos."

Os debatedores assinalaram também a falta de continuidade na vida teatral, tanto na esfera artística quanto na do público. "Há uns dez anos", disse Zaleski, "era, em certo sentido, possível se classificar os artistas, sistematizar suas obras, separar em tal ou tal teatro uma série de espetáculos que formasse um todo. Hoje, ao contrário, estamos sempre presenciando uma descontinuidade: assim que um fato novo seduz, ele já está consagrado a desaparecer (...). O público

também contribui para essa descontinuidade". "A base de um funcionamento normal do teatro, afirmou Wysinska, está no público que tem o hábito de ir ao teatro. A singularidade de nossa situação é sem dúvida de que este determinado público se faz cada vez mais raro sem que tenha nascido um público novo, herdeiro deste hábito." Este antigo público segundo Koenig, era socialmente bem homogêneo. Não se deve esquecer que todo o corpo social foi profundamente reestruturado ao longo dos últimos dez anos, em função das grandes migrações e do êxodo rural: o urbanismo é também um fator determinante para a cultura. Em vez de organismos urbanos tradicionais, bastante harmoniosos, o que se vê hoje em dia são conjuntos residenciais isolados, habitados por pessoas também isoladas umas das outras, e que não se conhecem.

Os participantes do debate questionaram também os meios que podem permitir ao teatro sair desse estado. "O teatro tem possibilidades muito limitadas para se adaptar a situações que mudem todos os anos, disse Koenig, "e isso em razão de suas estruturas rígidas, de sua estabilidade, para o melhor e para o pior. É relativamente fácil na Polônia fundar um teatro, mas é praticamente impossível fechar um, mesmo quando é evidente que ele já morreu de morte natural há muito tempo. É isso que faz com que tenhamos um grande número dos chamados teatros de repertório." Assim, prossegue Koenig, é melhor não falar do teatro e do público em geral. Também não é preciso procurar uma receita universalmente válida para curar todos os males. Este é um outro dos meus refrões: tal receita não existe. A eficácia está provavelmente em procurar o lado que, aparentemente não faz efeito: produzir pequenos grupos, cada um por si, para tentar ganhar seu próprio público e procurar uma linguagem em comum com ele. Não um público de massa, este termo em teatro não tem sentido, mas um público de elite, o mais numeroso possível."

Neste debate freqüentemente empregou-se os termos "teatro normal" ou "vida teatral normal", sinal da nostalgia de uma estabilidade outrora perceptível em todo meio teatral. "Numa vida teatral normal", afirmou Zaleski, "deve haver uma hierarquia; deve haver uma estrutura que se poderia dizer feudal, pelo menos para o que diz respeito aos teatros de repertório. No

tipo, o Teatro Nacional gênero "Comédie Française", mais abaixo, os outros teatros; e os grupos espontâneos, livres, se situariam fora dessa estrutura. Conosco, uma tal estrutura não funciona e a hierarquia é inexistente, uma das razões pelas quais também os teatros de repertório assim como os grupos experimentais têm uma vida difícil. Os primeiros porque não têm seu lugar à parte, os segundos porque não têm do que se diferenciar. Mas antes que se estabeleça essa hierarquia, é preciso reconstituir os grupos. Verdadeiros grupos teatrais. Os diretores de numerosos teatros não dispõem hoje de grupos, e sim dos que aparecem, como resultado de ações de seus predecessores ou de migrações de atores do início dos anos oitenta (...) e quando um diretor consegue enfim constituir um grupo, ele é transferido para o outro lado da Polônia e seu esforço torna-se nulo. Esquece-se sempre a evidência de que o teatro é uma equipe reunida em volta de uma individualidade. E que nem essa individualidade nem as pessoas reagrupadas em volta dela são elementos intercambiáveis".

Que vantagem (...) encontraria o público com tais grupos reconstituídos? Para Zaleski, "seria só o fato de que ele saberia o que esperar da parte de cada teatro. Seria acabar com a fraqueza do repertório e o caráter sem futuro de diversas iniciativas teatrais (...). O público certamente ganharia tendo em Varsóvia menos teatros, mas animados por grupos de primeiríssima ordem. Tais grupos teriam facilmente atraído os melhores diretores". "Eu não estou certo, concluiu Koenig, do automatismo de tal processo (...). Outra coisa importante: abrir caminho para a eliminação de teatros mortos e de espetáculos sem nenhum valor. Porque hoje, a inflação de teatros medíocres diminui o prestígio do teatro visto na sua totalidade, afogando no oceano da insignificância e levando de roldão os poucos bons espetáculos que foram produzidos nesses últimos anos."

(Extraído de *Theatre in Poland*, 11-12, 1987. Traduzido por Carminha Lyra.)

CINCO REFLEXÕES

* A originalidade pela originalidade é uma política estéril.

Refletamos: é tão fácil impressionar a platéia!

Para fazê-lo, seria suficiente, por exemplo, que vocês atuassem nus. Ou andassem em cima das mãos. Mas qual seria o interesse?

Vocês correriam o risco de atuar, a próxima vez, diante de uma sala vazia. Ou — o que seria ainda mais grave — diante de uma platéia de "snobs".

* Não escolham uma peça acima de suas forças.

Claro que Racine foi um grande homem. Mais uma razão para abordá-lo com humildade e prudência.

É melhor ler: "Athalie" do que vê-la interpretada.

É melhor não começar por Racine. Com exceções... inteiramente excepcionais.

* Na música, toca-se o do-ré-mi.

Na pintura, antigamente, aprendia-se a diluir as cores, depois a misturá-las.

Desde então, tudo isto mudou. É considerado de bom tom pintar sem ter aprendido nada.

No teatro, também, há o desejo de salvar a expressão livre.

É uma pena que ela seja raramente artística.

* A expressão livre é uma "libertação" que interessa, em primeiro lugar, ao indivíduo. A arte dirige-se à massa.

Não há arte sem ordem, isso é, sem "métier", sem técnica (s).

Até — e sobretudo — para os amadores!

* Mas nós fazemos teatro para nos divertir!

— Então? As crianças também impõem certas regras aos seus jogos.

— Nós fazemos teatro para nós!

— Mas vocês convidam um público para admirá-los.

— Não há teatro sem público...

— Mais uma razão para respeitá-lo. O que não significa: segui-lo servilmente.

Será que vocês já examinaram o valor do seguinte programa:

— TOMAR CONSCIÊNCIA DO QUE DESEJAMOS

— SABER O QUE PODEMOS FAZER

— FAZÊ-LO BEM.

— QUERER FAZÊ-LO MELHOR.

Este programa pode aplicar-se à arte dramática.

PARA O DIRETOR II

ETAPAS DE UMA MONTAGEM

Bertold Brecht

1 — ANÁLISE DA PEÇA: Destrinchar quais são, no plano social, as noções e impulsos mais importantes que a peça quer fazer ver. Resumir a *intriga* em meia página. Em seguida, subdividir a intriga em seus diversos incidentes, determinar os acontecimentos essenciais que fazem progredir a ação. Enfim, destrinchar o que há de comum entre os incidentes, sua construção. Refletir nas vias e meios que facilitam a narração da intriga e revelam seu significado social.

2 — PRIMEIRO EXAME: Intenção fundamental. Há solução de continuidade? Cenários para cada cena ou ato separadamente. Esboços do que seria a intriga, grupamento, atitudes específicas dos personagens principais.

3 — DISTRIBUIÇÃO: Provisória se possível. Tomando em consideração, se for necessário, nas mudanças, o interesse do ator.

4 — PRIMEIRA LEITURA: Os atores lêem com o mínimo de expressão e de caracterização: tomam antes de tudo conhecimento da peça. Amplificação da análise.

5 — MARCAÇÃO: Os principais acontecimentos se *transcrevem*, provisoriamente sem muita retidão, nas posições e movimentações. Tentam-se pequenos movimentos cá e lá. Os atores podem experimentar o que lhes vem à cabeça. As indicações de tom são dadas ao mesmo tempo que as atitudes e os gestos. Os caracteres podem começar a aparecer sem aspirar continuidade.

6 — ENSAIOS COM O CENÁRIO: Nos primeiros ensaios de marcação, os projetos de cenários são transferidos para o palco, de maneira que os atores possam se identificar com eles o mais rápido possível: quanto mais cedo os atores ensaiarem com o cenário,

melhor. A partir daí, tudo que for necessário à representação deve ser utilizado (muros, praticáveis, portas, janelas etc.). Daí por diante não se deve mais ensaiar sem os acessórios.

7 — ENSAIOS PARCIAIS: Sem se incomodar com o ritmo a ser adquirido, cada detalhe deve ser repetido. O ator estabelece a atitude de seu personagem e se familiariza em relação aos outros e se familiariza com ele. Quando os acontecimentos principais tomarem um pouco de forma, o trabalho dirige-se então às *transições*, que reclamam um cuidado particular.

8 — ENCADEAMENTO: O que os ensaios de *detalhes* haviam desconjuntado, é agora acertado. Não se trata de ritmo, mas da continuidade.

9 — ROUPAS E "MAQUILAGE": Quando as cenas tomam forma e os personagens se afirmam é preciso discutir os figurinos. Em seguida executá-los. Desde o princípio já deveriam ensaiar de salto alto, saias compridas, casacos, óculos etc.

10 — ENSAIO DE VERIFICAÇÃO: Exame repetido com a finalidade de verificar se as noções mais importantes e os impulsos sociais da obra "passam". Se a peça *funciona*. Trabalho metucioso, de limpeza. É recomendável controlar as cenas por meio de fotografias.

11 — ENSAIO DE RITMO: É preciso então se fixar o ritmo. Ajustar a duração das cenas. Será melhor fazer esses ensaios de ritmo já com o "guarda-roupa", porque o primeiro uso dos trajes, sempre afrouxa um pouco.

ENSAIOS GERAIS:

I — A peça é revista sem interrupções;

II — Pré-estréia: verificações das reações do público. Se possível frente ao público: membros de uma sociedade, estudantes etc., que tornam possível uma discussão a respeito da peça. Entre duas pré-estréias se intercalam ensaios de verificação, onde se põe em prática as experiências adquiridas durante as últimas apresentações;

III — Primeira apresentação oficial. Com ausência do diretor, a fim de que os atores possam se movimentar sem controle.

(Extraído dos *Arquivos dos Cadernos de Teatro*).

A MULHER JUDIA

B. Brecht

Vocês agora verão um deles. Tiraram-lhes as mulheres judias. Agora só serve ariana com ariano. Não adianta xingar ou chorar. Estavam degenerando; agora se regeneram.

Noite. Uma mulher arruma suas malas, separando as coisas que pretende levar; de vez em quando, retira da mala um objeto, para levar outro em lugar dele. Hesita longamente diante de um retrato do marido, sobre a cômoda; pega-o e torna a deixá-lo. Cansada, senta-se em cima de uma das malas, com a cabeça entre as mãos. Levanta-se e liga o telefone.

MULHER — Aqui quem fala é Judith Keith. Como vai, doutor? Boa-noite! Estou telefonando para avisar que terá de arranjar outro parceiro para o bridge: eu vou viajar... Não, não é por muito tempo, mas estarei fora algumas semanas... Vou a Amsterdam... É, a primavera lá deve ser bonita... Eu tenho amigos lá... Amigos: no plural, por incrível que pareça... Como é que o senhor vai fazer para o jogo de bridge? Bem, de fato já há duas semanas que a gente não joga... Naturalmente... Pois é, e o Fritz também esteve gripado. Ir jogar

bridge, com o frio que tem feito, nem teria sentido; foi o que eu disse a ele... Mas o que é isso, doutor, como é que eu ia imaginar? Sábado passado, vocês estavam esperando uma visita da sua sogra. Eu sei, ora... Por que é que eu iria pensar numa coisa dessas? Não foi nada de repente; eu vinha adiando, deixando o tempo correr, mas agora é necessário... Ah, sim, aquela ida ao cinema também fica para outra vez... Dê lembranças à sua senhora... Por que não chama o Fritz, um domingo destes?... Está bem. Até breve!... É claro, com muito gosto... Até breve! *(Desliga o telefone e disca outro número.)*

Alô? Aqui é Judith Keith; queria falar com a senhora Schoek... Lotte?... Eu queria me despedir; vou viajar daqui a pouco... Por nada, não; só para ver caras novas... Pois era isso o que eu queria dizer; quarta-feira próxima, o professor vem jantar com Fritz... Vocês também poderiam vir, eu vou-me embora hoje à noite... É, quarta-feira... Não, quando eu disse que vou-me embora hoje à noite, isso não tinha nada a ver com o jantar; apenas me lembrei de que vocês também poderiam vir... Mesmo que eu não esteja, vocês vêm, combinado?... Eu sei que vocês não são assim, mas de qualquer maneira, hoje em dia, todo o cuidado é pouco... Então, vocês vêm?... Se o Max também pode? Claro que pode, diga a ele que o professor estará aqui... Bem, eu vou me despedindo; até breve! *(Desliga o telefone e disca outro número.)*

Gertrude? Aqui é Judith! Desculpe o incômodo... Muito obrigada. Queria perguntar se você não

poderia tomar conta do Fritz, enquanto eu saio de viagem por uns meses... Pensei em você, porque é a irmã querida dele... Por que não havia de querer?... Ninguém vai pensar isso, e muito menos o Fritz!... É claro, ele sabe que nós duas andamos um pouco... afastadas, mas... Então, se você acha melhor, eu peço ao Fritz pra lhe telefonar... Digo a ele, sim... Está tudo em ordem, mais ou menos, mas o apartamento é um pouco grande... Deixe que a Vera faz a limpeza, ela já está acostumada, é muito viva, e Fritz se dá muito bem como ela... Ah, vou lembrar uma coisa, mas por favor não me leve a mal, Fritz não gosta que falem com ele antes das refeições, você não vai esquecer? Isso, eu sempre respeitei... Não vamos discutir este assunto agora, que o meu trem sai daqui a pouquinho e ainda nem acabei de arrumar as malas... Dê uma olhada no guarda-roupa dele, e lembre a ele que tem de ir ao alfaiate ver o sobretudo que encomendou... O quarto precisa estar sempre bem aquecido, porque ele dorme de janela aberta e as noites têm estado muito frias... Não, acho que não vai se zangar... Bem, agora tenho que me despedir... Muito obrigada, Gertrude, e poderemos nos comunicar por cartas, se você quiser... Até breve! *(Desliga o telefone e disca outro número.)*

É Ana? Aqui é Judith! Vou-me embora hoje, você sabe... Não, é preciso, as coisas estão ficando cada vez mais difíceis... Não, o Fritz não quer, ele nem sabe ainda, eu é que resolvi fazer as malas... Não acredito... Eu não espero que ele diga muita coisa... Mas é evidente

que tudo ficou difícil para ele... Não temos falado nisso... Nós nunca conversamos sobre isso, nunca! Não, mudança nenhuma... Eu gostaria que olhassem um pouco por ele, nos primeiros tempos... É, principalmente aos domingos. E vejam se ele se muda de casa, este apartamento é muito grande para uma pessoa só... Eu gostaria de passar por aí e lhe dar um abraço, mas o porteiro, você sabe... Até um dia! Não, por favor, não vá à estação de jeito nenhum!... Até breve! Eu escrevo... É claro...

Põe o fone no gancho. Apaga o cigarro que estava fumando. Incinera o caderninho onde fora buscar os números que acabava de discar. Anda pelo quarto. Depois começa a falar, ensaiando o pequeno discurso que pretende dirigir ao marido; ela fala para uma cadeira, onde se supõe que o marido virá sentar-se.

É isto mesmo, Fritz; vou-me embora. Talvez eu tenha esperado demais. Preciso que você me compreenda... *(Interrompe o discurso, reflete e recomeça de outra forma.)*

Fritz, você não deve impedir, não pode fazer isso... É evidente que eu estou atrapalhando; sei que você não é nenhum covarde, que não tem medo da polícia, mas o pior não é isso. Não vão mandar você para um campo de concentração, mas amanhã ou depois são capazes de proibir que você vá à clínica. Você não vai dizer nada, mas vai ficar doente. Eu não quero ver você aqui, sentado numa poltrona, folheando revistas pra matar o tempo. Se eu vou agora, é por puro egoísmo de

minha parte, nada mais. Não diga nada... *(Interrompe-se de novo e começa outra vez.)*

Não me diga que você não mudou, não é verdade! Na semana passada, você, com toda a objetividade, chegou à conclusão de que a porcentagem de sábios judeus não era assim tão elevada; sempre se começa pela objetividade! E por que, agora, você não se cansa de me repetir que eu nunca dei provas de tanto nacionalismo judeu? Pode ser que eu também esteja ficando nacionalista; é um mal contagioso. Oh, Fritz, o que é que está acontecendo conosco? *(Interrompe-se e torna a começar.)*

Eu não lhe disse nada que estava com vontade de ir embora, há muito tempo, porque, quando olho pra você, não consigo falar. E falar me parece tão inútil... Mas já está tudo arranjado. Só não posso entender o que há com eles; o que eles querem? Que foi que eu fiz a eles? Em política, eu nunca me meti... Eu não sou uma das mulheres da burguesia, que têm um certo padrão de vida, etc.? E por que, de repente, só as mulheres louras têm o direito de viver assim? Nestes últimos tempos eu tenho pensado muito numa coisa que há alguns anos você repetia sempre; que havia indivíduos de valor e outros de menos valor, e que, em caso de diabetes, uns teriam direito à insulina, outros não... E eu concordava, de imbecil que eu era! Agora eles estabeleceram uma nova classificação desse tipo, e eu hoje estou entre aqueles que têm valor inferior a zero. Eu bem que merecia isto! *(Interrompe-se e começa de novo.)*

Pois é, estou fazendo as malas. Não finja que não percebeu nada, nestes últimos dias! Fritz, eu admito tudo, com exceção de uma coisa; de não nos olharmos cara a cara na última hora que nos resta! Eles não têm o direito de fazer isso conosco, esses mentirosos que forçam todo mundo a mentir. Uma vez, há uns dez anos, alguém comentou que eu não tinha jeito de judia, e você respondeu imediatamente: ela tem tipo de judia, sim! E eu adorei a sua reação; foi uma atitude limpa! Agora, por que discutir? Estou arrumando minhas malas porque, se eu não fizer isso, não vão deixar você num cargo de chefia. Porque na clínica já tem gente que não fala com você, e porque à noite você não consegue conciliar o sono. Não venha dizer que eu não preciso ir embora, e toda a minha pressa é para não escutar você dizer que eu não preciso ir embora. Questão de tempo; caráter é uma questão de tempo. Dura mais ou dura menos, como as luvas; algumas, de boa qualidade, duram muito, mas não há nenhuma que dure eternamente. Além do mais, eu já estou enojada, estou sim. Por que hei de dizer sempre amém? Que há de errado na forma do meu nariz ou na cor dos meus cabelos? É justo que eu tenha de abandonar esta cidade, onde nasci, para poderem dar a outra pessoa a minha ração de manteiga? Que espécie de homens são vocês, e você também? Inventam a teoria dos quanta e deixam-se mandar por uns brutos que lhes acenam com a conquista do mundo, mas que negam a você o direito de escolherem as próprias esposas. Respiração artificial e gases letais! Vocês são

monstros, ou lacaios de monstros! Não, eu não estou sendo razoável, mas, num mundo assim, de que serve a razão? Você fica aí sentado, vê sua mulher arrumando as malas, e não diz nada. As paredes têm ouvidos, não é? Mas vocês não dizem nada; uns ouvem, outros calam. Eu também deveria me calar; se gostasse de você, ficaria calada. E eu gosto muito de você... Me dê aquela roupa ali; é *lingerie* de luxo, vai me fazer falta. Estou com 36 anos, mas não posso me arriscar em muitas experiências. No próximo país aonde eu for, as coisas terão de ser diferentes. O próximo homem que eu tiver, deverá gozar do direito de ficar comigo. E não me diga que vai me mandar dinheiro, pois você sabe que isso é impossível. E não faça de conta que eu vou só por três semanas; as coisas, aqui, vão durar mais de três semanas. Você bem sabe disso, e eu também. Então não me diga: "afinal, é uma questão de poucas semanas", enquanto me passa o casaco de peles que vou levar para o inverno que vem. E não vamos dizer que é uma desgraça, digamos que é uma vergonha! Oh, Fritz! (*Interrompe-se. Ouve o barulho de uma porta. Ajeita-se às pressas. Entra o marido.*)

MARIDO — Está fazendo arrumação?

MULHER — Não.

MARIDO — E essas malas, são pra quê?

MULHER — Quero ir-me embora.

MARIDO — Que significa isso?

MULHER — Já tínhamos combinado que eu iria passar uns tempos fora; aqui as coisas não vão muito bem.

MARIDO — É um absurdo!

MULHER — Eu fico, então?

MARIDO — Quer ir para onde?

MULHER — Amsterdam. Só para sair daqui.

MARIDO — Você não conhece ninguém lá...

MULHER — Não.

MARIDO — Você quer ir-se embora, por quê? Se é por minha causa, não há motivo nenhum.

MULHER — Não.

MARIDO — Você sabe que eu não mudei, não sabe, Judith?

MULHER — Sei.

(*Ele toma-a nos braços. Permanecem calados, em pé; entre as malas.*)

MARIDO — Não haverá alguma outra razão?

MULHER — Você bem sabe que não.

MARIDO — Talvez não seja tão errado assim; você precisa respirar um pouco de ar puro, a gente aqui está sufocando. Depois eu vou ao seu encontro, quando cruzar a fronteira, eu me sentirei melhor.

MULHER — É, você devia fazer isso.

MARIDO — Não demora muito. De uma forma ou de outra, as coisas hão de mudar; é como uma inflamação, um ataque... Mas que desgraça!

MULHER — Pois é. Você viu Schoek?

MARIDO — Vi, mas assim de passagem, na escada. Acho que se arrependeu de nos ter ofendido. Parecia muito perturbado. Nós, do rebanho intelectual, não podemos ser menosprezados assim, eles não vão poder fazer a guerra com esquele-

tos sem coluna vertebral. E as pessoas não se esquivam com tanta facilidade, quando a gente as olha de frente. A que horas sai o seu trem?

MULHER — Às nove e quinze.

MARIDO — Para onde eu mando o dinheiro?

MULHER — Talvez para a posta-restante, em Amsterdam.

MARIDO — Vou conseguir uma permissão especial... Que diabo! Não posso mandar minha mulher ao estrangeiro viver com 10 marcos por mês! Que porcaria, isto tudo! Eu me sinto no fundo de uma fossa!

MULHER — Será bom para você, vir me buscar.

MARIDO — Abrir um jornal onde se tenha alguma coisa que ler...

MULHER — Eu falei com Gertrude, pelo telefone, ela vem ver você.

MARIDO — A toa, à toa... Por poucas semanas...

SOBRE MAURICE MAETERLINCK

peça e que se explicitará em seus elementos — no tom e no motivo gestual que cada ator tomará como base para as variações de seu trabalho, nos elementos cênicos que estabelecerão entre si uma relação que é, ao mesmo tempo, concreta e alusiva etc.

Maeterlinck foi encenado pelos dois mais importantes teatros simbolistas franceses. O Théâtre d'Art montou *A intrusa* em 1891 e o Théâtre de l'Oeuvre, *Pelléas e Mélisande*, em 1893.

A obra de Maeterlinck foi de fundamental importância para Stanislavski que, preocupado em pesquisar as possibilidades de interpretação dos "estados d'alma" a partir de novas bases, encarrega Meyerhold de dirigir o Teatro Studio, organizado para este fim. Meyerhold preparou então, em 1905, a encenação de *A morte de Tintagiles*, que, entretanto, nunca chegou a estreiar, mas que lhe serviu de motivo para uma reflexão sobre a necessidade de compor, de forma harmônica, uma cena em que a simplicidade do texto aflorasse de uma dicção clara, sem *tremolos*, nem vozes lacrimějantes.

O transporte místico que o texto de Maeterlinck propõe deveria manifestar-se através de emoções vindas da forma pois, para Meyerhold, o ponto de partida do trabalho do ator não é a "explosão do temperamento" que depois buscaria uma forma, mas a pesquisa da forma através da qual essa espiritualização do mundo poderia manifestar-se.

O próprio Stanislavski foi o primeiro encenador a montar *O pássaro azul*, em 1908 e, para melhor conhecer os desejos de Maeterlinck a respeito da realização da peça, viajou a seu encontro em Saint-Vendril, na Normandia, passando alguns dias na antiga abadia onde morava o poeta e que, com seus subterrâneos e bosques, serviria perfeitamente de cenário para *Pelléas e Mélisande*.

Stanislavski adotou, para a encenação, uma ambientação "ingênua" que evoca os esquemáticos desenhos infantis e desenvolveu, na interpretação, o que ele chamou de "técnica interior do ator" e que lhe propiciaria penetrar na "essência do personagem", preocupação que o acompanhava já há alguns anos, desde seu encontro com a obra de Checov.

Muitos outros encenadores montaram Maeterlinck. Max Reinhardt (ainda *Pelléas e Mélisande*), Claude Régy — que em 1985 apresentou *Interior* no Théâtre

Maurice Maeterlinck nasceu em 1862, na Bélgica, e é considerado um dos expoentes do dito teatro "simbolista" que surge, na virada do século, como uma reação contra o naturalismo na dramaturgia e, sobretudo, na cena.

Esse teatro poético está preocupado em desobstruir o palco que o naturalismo atulhou de detalhes com o intuito de criar, no espectador, a ilusão de estar diante de uma "fatia de vida", segundo a formulação de Zola.

O teatro simbolista é muitas vezes referido como um "teatro de atmosfera" devido à simplicidade da ação que repousa, em geral, sobre um sentimento que todos possam reconhecer como seu (o amor, a perplexidade diante da morte, por exemplo). Entretanto, isso não significa a "desencarnação" da ação e dos personagens. Pelo contrário, Maeterlinck escreveu vários de seus dramas, inclusive *Interior*, para marionetes, como uma forma de chamar a atenção para a necessidade de tornar expressivo o corpo, como um todo, subtraindo o teatro à declamação, ainda dominante àquela época.

Maeterlinck não opôs atmosfera a ação, nem corpo a poesia, ele compreendeu que era preciso interpretar como ação também a quietude e a reflexão e que a poesia não se faz à custa da vida, mas que, pelo contrário, o que há na poesia é vida.

Para que essa ação reflexiva e essa poesia encarnada aconteçam cenicamente é preciso que toda a encenação esteja imbuída do sentimento que sustenta a

National de Strasbourg. A única apresentação realizada pelo Teatro Efêmero de Marionetes que Tadeusz Kantor fundou quando ainda estudante na Escola de Belas Artes de Cracóvia, no final dos anos 30, foi a encenação de *A morte de Tintagiles*, sobre a qual Kantor voltou recentemente a trabalhar, desta vez com atores e objetos.

Maeterlinck não escreveu apenas peças; publicou poemas, romances, contos e curiosos livros de divulgação científica (como *A vida das abelhas*, e *A linguagem das flores*) e traduziu para o francês *Anabela*, de Ford e *Macbeth*, de Shakespeare.

Sua influência se faz sentir na obra de muitos de seus contemporâneos. Rilke refere-se a ele em vários de seus escritos como o criador de um teatro "ainda por vir", e no qual o que realmente importa não é o diálogo aparentemente essencial que se oferece a uma primeira e ingênua leitura, mas a realidade transcendente que desponta, com simplicidade, por trás desse diálogo, como o motivo que o sustenta. *A princesa branca*, de Rilke, que evoca a longa espera de uma mulher que se guardou para seu amado que virá acostar à praia diante do palácio se ela acenar no momento acertado, apresenta muitas afinidades com as peças da primeira fase de Maeterlinck (*A princesa Maleine*, *A intrusa*, *Interior*, *Pelléas e Mélisande*).

Por abrir espaço em sua obra para as forças do inconsciente, o sonho e o mistério da existência, Maeterlinck é apontado como precursor dos surrealistas e dos autores do dito teatro do absurdo.

No prefácio a *Doze canções*, de Maeterlinck, publicado em 1923, Antonin Artaud situa o trabalho do autor em relação a alguns momentos da trajetória teatral do Ocidente:

[Maeterlinck cria,] no mundo espiritual, um equivalente dos *pupazzi* que a Comédia Italiana cria no mundo plástico: Maeterlinck alarga a galeria dos *pupazzi* místicos. Acrescenta novas figuras a essas encantadoras criações. Seu teatro é todo um mundo onde os personagens tradicionais do teatro reaparecem, evocados a partir do seu interior. A fatalidade inconsciente do drama antigo torna-se, em Maeterlinck, a razão de ser da ação. Os personagens são marionetes agitadas pelo destino.¹

O misticismo de Maeterlinck faz com que ele perceba, por trás das aparências cotidianas, às quais não damos nunca atenção, forças misteriosas que dispõem de nosso destino e cujos designios é inútil perscrutar. Ao fim de tudo, resta-nos aguçar a sensibilidade para o que Maeterlinck chama de "o trágico cotidiano" e que não se manifesta quando estamos envolvidos em grandes aventuras, mas quando, cessada toda a ação, voltamo-nos sobre nós mesmos ou alguém diz de nós: "foram felizes para sempre".

Interior, escrita para marionetes em 1894, apresenta-nos uma cena dividida. É noite; através de três janelas divisamos o serão de uma família que, à luz do candeeiro, vive e espera. E viver é também trazer em si essa outra coisa que não se pode dizer e que nos faz chorar. O restante da cena configura o jardim dos fundos da casa. É por aí que chegam os personagens que ouvimos, já que, por convenção, não se ouve o que é dito dentro da casa. O Estrangeiro, o Velho e suas netas são os personagens que têm como missão *falar*. Mas são os portadores de uma palavra que mata e essa palavra paralisa-os. Um jovem afogou-se. A família ainda não sabe. Vive e ignora o que se passou. Mas vive, já, de alguma forma, essa morte. Vive já nesse tempo em que sua filha não vive mais. Depois de muitas hesitações, o Velho entra na casa e dá a notícia — que não ouvimos. (Como relatar a palavra da.. morte?) Precipitam-se todos para fora da casa.

Na sala uma criança dorme, só, em cena.

Principais obras de Maeterlinck para o teatro:

A princesa Maleine (1889).

A intrusa (1890), publicada em tradução de F. Rebello de Almeida pelos Cadernos de Teatro.

Os cegos (1890).

As sete princesas (1891).

Pelléas e Mélisande (1892), convertida em ópera por Debussy em 1902, serviu de tema também a um poema sinfônico de Arnold Schoenberg, criado em 1903. Existem ao menos duas traduções da peça para o português: a de Newton Belleza, publicada em 1977 pela Emebê (Rio) e a de Cecília Meirelles, que não me foi possível encontrar, mas que é referida no número da Revista *Deonysos* relativo a *Os Comediantes*.

Alladine e Palomides, Interior e A morte de Tin-tagiles, todos dos 1894 e todos para marionetes.

Aglavaine e Sélysette (1896).

Ariane e Barba Azul (1901).

Irmã Beatriz (1901).

Monna Vanna (1902), curiosa incursão de Maeterlinck pelo naturalismo.

Joyzelle (1903).

O pássaro azul (1908), tradução de Carlos Drummond de Andrade, publicada pela Editora Ópera Mundi (Rio), em 1973, como parte da Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura, atribuído em 1911 a Maeterlinck.

O burgomestre de Stilmonde (1918).

* * *

Maurice Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck morreu a 26 de maio de 1949, em Nice, na França.

1. Cf. Journal du Théâtre National de Strasbourg, n° 9, septembre 1985, p. 42.

Maurice Maeterlinck

Tradução de Fátima Saadi¹

PERSONAGENS

No jardim

O Velho

O Estrangeiro

Marta e } *netas do Velho*

Maria }

Um camponês

A multidão

Na casa

O Pai

A Mãe

As duas filhas

A criança

personagens mudos

Um velho jardim com salgueiros. Ao fundo, uma casa com as três janelas do andar térreo iluminadas. Distingue-se claramente uma família reunida para o serão à luz de um candeeiro. O pai está sentado ao pé do fogo. A mãe, cotovelo sobre a mesa, olha no vazio. Duas jovens, vestidas de branco, bordam, sonham e sorriem na tranqüilidade da sala. Uma criança dormita, a cabeça sobre o ombro esquerdo da mãe. Quando algum deles se levanta, anda ou faz um gesto, seus movimentos são graves, lentos, raros e como que espiritualizados pela distância,

pela luz e pelo véu indeciso das janelas. O velho e o estrangeiro entram com cuidado no jardim.

O VELHO — Estamos na parte do jardim que se estende nos fundos da casa. Eles nunca vêm aqui. As portas ficam do outro lado — estão fechadas e os postigos cerrados. Mas não há postigos por aqui e eu vi luz... é, eles ainda estão reunidos à luz do candeeiro. Felizmente não nos ouviram; senão a mãe ou as jovens talvez saíssem e aí o que teríamos que fazer?

O ESTRANGEIRO — O que vamos fazer?

O VELHO — Primeiro eu queria ver se eles estão todos na sala. Distingo o pai sentado ao pé do fogo. Ele espera, as mãos nos joelhos... a mãe apóia os cotovelos sobre a mesa.

O ESTRANGEIRO — Ela nos olha...

O VELHO — Não, ela não sabe o que olha; seus olhos não piscam. Ela não nos pode ver; estamos sob a sombra das grandes árvores. Mas não se aproxime mais... As duas irmãs da morta também estão na sala. Elas bordam lentamente e a criancinha adormeceu. São nove horas no relógio que está no canto... eles não desconfiam de nada e não falam.

O ESTRANGEIRO — Se pudéssemos atrair a atenção do pai e fazer-lhe algum sinal? Ele virou a cabeça para esse lado. Quer que eu bata a uma das janelas? É preciso que um deles saiba antes dos outros...

O VELHO — Não sei quem escolher... Todo cuidado é pouco. O pai está velho e doente.. A mãe

também; e as irmãs são jovens demais... E todos a amavam como não se amará mais... Eu nunca tinha visto uma casa tão feliz... Não, não, não se aproxime da janela; isso seria pior que... Mais vale anunciá-lo o mais simplesmente que conseguirmos, como se fosse um acontecimento comum; e não parecer triste demais senão a dor deles vai querer ultrapassar a sua dor e não saberá então o que fazer mais... Vamos pelo outro lado do jardim. Bateremos à porta e entraremos como se nada tivesse acontecido. Entrarei primeiro; não se surpreenderão ao me ver; venho às vezes, à noite, trazer-lhes flores ou frutos e passar algumas horas com eles.

O ESTRANGEIRO — Por que é que devo acompanhá-lo? Vá sozinho; esperarei que me chamem... Eles nunca me viram... Sou apenas alguém que passa; sou um estrangeiro...

O VELHO — É melhor não estar sozinho. Uma desgraça que não se traz sozinho é menos nítida e menos pesada... Cismava nisso enquanto vinha para cá... Se eu entrar só, terei que falar desde o primeiro instante; eles saberão tudo em algumas palavras e não terei nada mais a dizer — e eu tenho medo do silêncio que segue as últimas pala-

¹ Esta tradução integra o trabalho de assessoria teórica desenvolvido para a encenação de *A princesa branca — cena à beira-mar*, de Rainer Maria Rilke, direção de Ângela Leite Lopes, estréia a 15 de outubro de 1988, no Salão Leopoldo Miguez, da Escola Nacional de Música, como parte do projeto *Silêncio*, desenvolvido pelo Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

vas que anunciam uma desgraça... É então que o coração se dilacera... Se entrarmos juntos, digolhes, por exemplo, depois de muitos rodeios: foi encontrada assim... Flutuava no rio, as mãos juntas...

O ESTRANGEIRO — As mãos dela não estavam juntas; os braços pendiam ao longo do corpo.

O VELHO — Está vendo... as palavras escapam. E a desgraça se perde nos detalhes... se eu entrar só, às primeiras palavras, tais como as conheço, seria horrível e Deus sabe o que aconteceria... Mas se falarmos um de cada vez, eles nos escutarão e não pensarão em encarar a má notícia... Não esqueça que a mãe estará lá e que sua vida está por um fio... É bom que a primeira vaga se quebre contra algumas palavras inúteis... É preciso que se fale um pouco à volta dos desgraçados e que eles estejam amparados. Os mais indiferentes carregam, sem saber, uma parte da dor... Assim, ela se divide sem barulho e sem esforços, como o ar ou a luz...

O ESTRANGEIRO — Suas roupas estão encharcadas e pingam na laje.

O VELHO — Só a barra do meu capote mergulhou na água. O senhor parece estar com frio. Seu peito está coberto de terra... Não tinha reparado durante o caminho por causa da escuridão...

O ESTRANGEIRO — Entrei na água até a cintura.

O VELHO — Quando eu cheguei, o senhor já a tinha encontrado há muito tempo?

O ESTRANGEIRO — Há alguns instantes, apenas. Eu ia para a aldeia, já era tarde e as margens escureciam. Eu caminhava, olhos fixos

no rio, porque era mais claro que a estrada, quando vi algo estranho a dois passos de uma moita de caniços... Aproximei-me e percebi sua cabeleira que se tinha elevado quase em círculo, por sobre sua cabeça e que volteava assim, segundo a corrente... (Na sala as duas jovens voltam a cabeça na direção da janela.)

O VELHO — Viu tremerem sobre os ombros os cabelos das duas irmãs?

O ESTRANGEIRO — Elas voltaram a cabeça em nossa direção... Elas simplesmente voltaram a cabeça. Talvez eu tenha falado muito alto. (As duas jovens retomam a primeira posição.) Mas elas já não olham mais... Entrei na água até a cintura e pude tomá-la pela mão e levá-la, sem esforço, para a margem... Ela era tão linda quanto as irmãs...

O VELHO — Talvez mais... Não sei por que perdi toda a coragem...

O ESTRANGEIRO — Está falando de que coragem? Fizemos tudo o que um homem pode fazer... Ela estava morta há mais de uma hora.

O VELHO — Vivia ainda essa manhã. Encontrei-a ao sair da igreja... Disse-me que ia partir; ia ver a avó do outro lado desse rio onde o senhor a encontrou... Ela não sabia quando eu iria revê-la... Creio que estava a ponto de me pedir algo; depois, não ousou e deixou-me bruscamente. Mas só agora penso nisso... E eu não tinha percebido nada... Ela sorriu como sorriem os que querem se calar ou têm medo de não serem compreendidos. Esperar, para ela, parecia ser apenas sofrimento... seus olhos não

estavam lípidos e quase não me olharam...

O ESTRANGEIRO — Alguns camponeses me disseram que viram-na a errar pela margem até o entardecer. Acharam que ela estava à procura de flores... Pode ser que sua morte...

O VELHO — Não se sabe... E o que é que se sabe... Ela talvez fosse como os que não querem dizer nada, e cada um traz em si mais de uma razão para não mais viver... Não se vê na alma como se vê nesta sala. Elas são todas assim... Só dizem coisas banais e ninguém desconfia... Vive-se durante meses ao lado de alguém que não é mais desse mundo e cuja alma não pode mais se inclinar; respondemos sem sequer imaginar isso e veja o que acontece... Elas têm um ar de bonecas imóveis e tantos acontecimentos lhes passam na alma... Elas mesmas não sabem o que são... Ela teria vivido como vivem as outras... Ela teria dito até a morte: "Senhor, senhora, vai chover pela manhã" ou então: "Vamos almoçar, seremos treze à mesa" ou ainda: "Os frutos ainda não amadureceram." Elas falam sorrindo de flores que caíram e choram na penumbra... Nem um anjo veria o que é preciso ver; e o homem só compreende depois... Ontem à noite ela estava aí, à luz do candeeiro, como as irmãs e, se isso não tivesse acontecido, o senhor não as veria como é preciso vê-las... Parece que as vejo pela primeira vez... É preciso acrescentar alguma coisa à vida cotidiana para poder compreendê-la... Elas estão junto de nós, nossos olhos não as deixam e só nos apercebemos delas no momento em que elas

partem para sempre... E entretanto, que pequena e estranha alma ela devia ter, uma pobre e ingênua e inesgotável almazinha que ela teve, minha criança, se ela disse o que ela deve ter dito, se ela fez o que ela deve ter feito!...

O ESTRANGEIRO — Neste momento eles sorriem em silêncio na sala...

O VELHO — Eles estão tranqüilos... Não a esperavam essa noite...

O ESTRANGEIRO — Eles sorriem sem se mover... mas eis que o pai põe um dedo sobre os lábios...

O VELHO — Ele mostra a criança adormecida sobre o coração da mãe...

O ESTRANGEIRO — Ela não ousa levantar os olhos com medo de perturbar o seu sono...

O VELHO — Elas não trabalham mais, Reina um grande silêncio.

O ESTRANGEIRO — Elas deixaram cair o bordado de seda branca...

O VELHO — Eles olham a criança...

O ESTRANGEIRO — Não sabem que outros os olham...

O VELHO — Também nos olham...

O ESTRANGEIRO — Levaram os olhos...

O VELHO — E entretanto não podem ver nada...

O ESTRANGEIRO — Parecem felizes e entretanto não se sabe o que há...

O VELHO — Pensam estar a salvo... Fecharam as portas e as janelas têm grades de ferro... Reforçaram os muros da velha casa; puseram ferrolhos nas três portas de carvalho... Previram tudo o que se pode prever...

O ESTRANGEIRO — Será preciso acabar por dizer... Alguém poderia vir anunciá-lo bruscamente... Havia uma multidão de camponeses no prado onde está a morta... Se um deles batesse à porta...

O VELHO — Marta e Maria estão com a pequena morta. Os camponeses iam fazer uma padiola de folhagens e eu disse à mais velha para nos vir prevenir, a toda pressa, assim que eles se pusessem a caminho. Esperemos que ela venha; ela me acompanhará... Não poderíamos olhá-los assim... Eu achava que era só bater à porta; entrar simplesmente; buscar algumas frases e dizer... Mas eu os vi viver tempo demais à luz do candeeiro. (*Entra Maria.*)

MARIA — Eles estão vindo, avô.

O VELHO — É você? Onde é que eles estão?

MARIA — Estão embaixo das últimas colinas.

O VELHO — Virão em silêncio?

MARIA — Disse-lhes que rezassem em voz baixa. Marta vem com eles...

O VELHO — São muitos?

MARIA — O vilarejo todo vem à volta dos que carregam... Eles tinham trazido luzes. Disse-lhes que as apagassem...

O VELHO — Por onde estão vindo?

MARIA — Vêm pelos pequenos atalhos. Caminham lentamente...

O VELHO — Já é hora de...

MARIA — O senhor já disse, avô?

O VELHO — Bem vê que não dissemos nada... Eles esperam ainda à luz do candeeiro... Olhe, minha criança, olhe: verá alguma coisa da vida...

MARIA — Como eles parecem tranqüilos!... É como se eu os visse em sonho...

O ESTRANGEIRO — Cuidado, vi as duas irmãs sobressaltarem-se...

O VELHO — Elas levantam...

O ESTRANGEIRO — Acho que elas vêm em direção às janelas... (*Uma das irmãs aproxima-se neste momento da primeira janela; a outra, da terceira; e, apoiando as mãos contra as vidraças, olham longamente no escuro.*)

O VELHO — Ninguém chega à janela do meio...

MARIA — Elas olham... Escutam...

O VELHO — A mais velha sorri para o que ela não vê...

O ESTRANGEIRO — É a segunda tem os olhos cheios de medo...

O VELHO — Tomem cuidado; não se sabe até onde a alma se espalha em torno dos homens... (*Um longo silêncio. Maria se encolhe contra o peito do velho e beija-o.*)

MARIA — Avô!...

O VELHO — Não chore, minha criança... também conosco acontecerá... (*Um silêncio.*)

O ESTRANGEIRO — Elas olham demoradamente...

O VELHO — Elas olhariam cem mil anos sem nada perceber, pobres irmãs... a noite é escura demais... Elas olham por aqui e é por lá que a desgraça vem...

O ESTRANGEIRO — Felizmente elas olham por aqui... Não sei o que vem do lado dos campos.

MARIA — Acho que é a multidão... Estão tão longe que mal os podemos distinguir.

O ESTRANGEIRO — Eles seguem as ondulações do atalho... reaparecem junto a uma moita iluminada pela lua...

MARIA — Oh! Como parecem numerosos... Quando eu vim, eles acorriam até mesmo dos arredores da cidade... Estão fazendo um longo desvio.

O VELHO — Eles virão, apesar de tudo, e eu também os vejo. Caminham através dos campos. Parecem tão pequenos que quase não se pode vê-los entre a vegetação... São quase como crianças que brincassem ao luar e se elas os vissem não compreenderiam... É inútil elas voltarem-lhes as costas. Cada passo os aproxima e a desgraça cresce há mais de duas horas e eles não podem impedi-la de crescer, os que a trazem não podem mais estancá-la... A desgraça é sua soberana e é preciso servi-la... Ela tem seu objetivo e segue seu caminho... É infatigável e tem apenas um idéia... É preciso que eles lhe emprestem sua força. Eles estão tristes mas vêm... Eles têm piedade, mas devem avançar...

MARIA — A mais velha não sorri mais, avô...

O ESTRANGEIRO — Elas abandonam as janelas...

MARIA — Beijam a mãe...

O ESTRANGEIRO — A mais velha acarinhou os anéis dos cabelos da criança que não acorda...

MARIA — Oh! O pai também quer um beijo.

O ESTRANGEIRO — Agora o silêncio...

MARIA — Elas voltam para perto da mãe...

O ESTRANGEIRO — E o pai segue com os olhos o grande pêndulo do relógio.

MARIA — Parecem que elas rezam sem saber o que fazem...

O ESTRANGEIRO — Parece que elas escutam a própria alma... (*Um silêncio.*)

MARIA — Avô, não lhes diga essa noite!...

O VELHO — Está vendo que também perdeu a coragem... Eu sabia que era melhor não olhar. Tenho perto de oitenta e três anos e é a primeira vez que a vida me toca. Não sei por que tudo o que fazem aparece-me tão estranho e tão grave... Eles esperam a noite, simplesmente, à luz do candeeiro, como nós sob a nossa luz e entretanto creio vê-los do alto de um outro mundo porque eu sei uma pequena verdade que eles ainda não sabem... É isso, minhas crianças? Digam-me dor que vocês também estão tão pálidos? Há talvez alguma outra coisa que não se pode definir e que nos faz chorar? Eu não sabia que houvesse algo de tão triste na vida e que faz medo também a esperaríamos, como eles, aos que a olham... E tudo o que acontecesse me causaria medo ao vê-los tão tranqüilos... Eles têm confiança demais nesse mundo... Eles estão aí, separados do inimigo por pobres janelas... Acreditam que nada acontecerá porque fecharam a porta e não sabem que sempre se passa algo nas almas e que o mundo não acaba na soleira das casas... Eles estão tão seguros de sua vidinha, e não imaginam que tantos outros sabem ainda mais sobre ela; e que eu, pobre velho, estou aqui, a dois passos de sua porta, com sua miúda felicidade entre minhas velhas mãos, que não ousa abrir...

MARIA — Tenha piedade, avô...

O VELHO — Temos piedade deles, minha criança, mas não há piedade para nós...

MARIA — Fale amanhã, avô, fale quando estiver claro... Eles não ficarão tão tristes...

O VELHO — Talvez você tenha razão... Seria melhor deixar tudo isso na noite. E a luz é doce para com a dor... Mas o que dirão amanhã? A desgraça traz o ciúme e aqueles que ela toca querem ser avisados antes dos estranhos. Eles não gostam que a desgraça seja entregue a mãos desconhecidas... Seria como se lhes furtássemos alguma coisa...

O ESTRANGEIRO — Não é mais tempo de devaneios, já escuto o murmúrio das preces.

MARIA — Estão aí... Passam por trás das cercas... (*Entra Marta.*)

MARTA — Eis-me. Conduzi-os até aqui. Disse-lhes que esperassem na estrada. (*Escutam-se gritos de crianças.*) Ah! as crianças continuam a gritar. Eu as tinha proibido de vir... Mas elas também querem ver e as mães não obedeciam... Vou dizer-lhes... Não; eles se calam — Está tudo pronto? — Trouxe o anelzinho que foi encontrado perto dela... Eu mesma deitei-a na padiola. Ela parece dormir... Tive muito trabalho: seus cabelos não queriam obedecer-me... Mandeí colher margaridas... É triste, não havia outras flores... O que é que vocês estão fazendo aqui? Por que estão junto deles?... (*Ela olha para as janelas.*) Eles não choram?... eles... vocês ainda não falaram?

O VELHO — Marta, Marta, há vida demais em sua alma, você não pode compreender...

partem para sempre... E entretanto, que pequena e estranha alma ela devia ter, uma pobre e ingênua e inesgotável almazinha que ela teve, minha criança, se ela disse o que ela deve ter dito, se ela fez o que ela deve ter feito!...

O ESTRANGEIRO — Neste momento eles sorriem em silêncio na sala...

O VELHO — Eles estão tranqüilos... Não a esperavam essa noite...

O ESTRANGEIRO — Eles sorriem sem se mover... mas eis que o pai põe um dedo sobre os lábios...

O VELHO — Ele mostra a criança adormecida sobre o coração da mãe...

O ESTRANGEIRO — Ela não ousa levantar os olhos com medo de perturbar o seu sono...

O VELHO — Elas não trabalham mais. Reina um grande silêncio.

O ESTRANGEIRO — Elas deixaram cair o bordado de seda branca...

O VELHO — Eles olham a criança...

O ESTRANGEIRO — Não sabem que outros os olham...

O VELHO — Também nos olham...

O ESTRANGEIRO — Levaram os olhos...

O VELHO — E entretanto não podem ver nada...

O ESTRANGEIRO — Parecem felizes e entretanto não se sabe o que há...

O VELHO — Pensam estar a salvo... Fecharam as portas e as janelas têm grades de ferro... Reforçaram os muros da velha casa; puseram ferrolhos nas três portas de carvalho... Previram tudo o que se pode prever...

O ESTRANGEIRO — Será preciso acabar por dizer... Alguém poderia vir anunciá-lo bruscamente... Havia uma multidão de camponeses no prado onde está a morta... Se um deles batesse à porta...

O VELHO — Marta e Maria estão com a pequena morta. Os camponeses iam fazer uma padiola de folhagens e eu disse à mais velha para nos vir prevenir, a toda pressa, assim que eles se pusessem a caminho. Esperemos que ela venha; ela me acompanhará... Não poderíamos olhá-los assim... Eu achava que era só bater à porta; entrar simplesmente; buscar algumas frases e dizer... Mas eu os vi viver tempo demais à luz do candeeiro. (*Entra Maria.*)

MARIA — Eles estão vindo, avô.

O VELHO — É você? Onde é que eles estão?

MARIA — Estão embaixo das últimas colinas.

O VELHO — Virão em silêncio?

MARIA — Disse-lhes que rezassem em voz baixa. Marta vem com eles...

O VELHO — São muitos?

MARIA — O vilarejo todo vem à volta dos que carregam... Eles tinham trazido luzes. Disse-lhes que as apagassem...

O VELHO — Por onde estão vindo?

MARIA — Vêm pelos pequenos atalhos. Caminham lentamente...

O VELHO — Já é hora de...

MARIA — O senhor já disse, avô?

O VELHO — Bem vê que não dissemos nada... Eles esperam ainda à luz do candeeiro... Olhe, minha criança, olhe: verá alguma coisa da vida...

MARIA — Como eles parecem tranqüilos!... É como se eu os visse em sonho...

O ESTRANGEIRO — Cuidado, vi as duas irmãs sobressaltarem-se...

O VELHO — Elas levantam...

O ESTRANGEIRO — Acho que elas vêm em direção às janelas... (*Uma das irmãs aproxima-se neste momento da primeira janela; a outra, da terceira; e, apoiando as mãos contra as vidraças, olham longamente no escuro.*)

O VELHO — Ninguém chega à janela do meio...

MARIA — Elas olham... Escutam...

O VELHO — A mais velha sorri para o que ela não vê...

O ESTRANGEIRO — E a segunda tem os olhos cheios de medo...

O VELHO — Tomem cuidado; não se sabe até onde a alma se espraia em torno dos homens... (*Um longo silêncio. Maria se encolhe contra o peito do velho e beija-o.*)

MARIA — Avô!...

O VELHO — Não chore, minha criança... também conosco acontecerá... (*Um silêncio.*)

O ESTRANGEIRO — Elas olham demoradamente...

O VELHO — Elas olhariam cem mil anos sem nada perceber, pobres irmãs... a noite é escura demais... Elas olham por aqui e é por lá que a desgraça vem...

O ESTRANGEIRO — Felizmente elas olham por aqui... Não sei o que vem do lado dos campos.

MARIA — Acho que é a multidão... Estão tão longe que mal os podemos distinguir.

O ESTRANGEIRO — Eles seguem as ondulações do atalho... reaparecem junto a uma moita iluminada pela lua...

O velho olha para o lado das janelas.)

O ESTRANGEIRO — Ele não ousa falar... ele olhou para nós... (Rumor na multidão.)

O ESTRANGEIRO — Calem-se... (O velho, vendo rostos nas janelas, desviou rapidamente os olhos. Como uma das jovens continua a oferecer-lhe a mesma poltrona, ele acaba por sentar e passa a mão direita pela testa diversas vezes.)

O ESTRANGEIRO — Ele senta... (As outras pessoas que estão na sala sentam-se também, enquanto o pai fala com volubilidade. Enfim, o velho abre a boca e o som da sua voz parece atrair a atenção. Mas o pai interrompe-o. O velho retoma a palavra e pouco a pouco os outros imobilizam-se. De repente, a mãe estremece e levanta.)

MARTA — Oh! A mãe vai entender!... (Ela se volta e esconde o rosto nas mãos. Novo rumor na multidão. As pessoas se empurram. As crianças pedem para serem carregadas; também querem ver. A maior parte das mães obedece.)

O ESTRANGEIRO — Silêncio! Ele ainda não disse... (Vê-se que a mãe interroga o velho com angústia. Ele diz mais algumas palavras; depois, bruscamente, todos os outros também se levantam e parecem interpellá-lo. Ele faz então, com a cabeça, um lento sinal afirmativo.)

O ESTRANGEIRO — Ele disse... Ele disse de repente!...

VOZES NA MULTIDÃO — Ele disse!... Ele disse!...

O ESTRANGEIRO — Não se escuta nada... (O velho também se levanta e, sem se voltar, aponta para a porta que está às suas costas. A mãe, o pai e as duas jovens ati-

ram-se para a porta que o pai não consegue abrir imediatamente. O velho quer impedir a mãe de sair.)

VOZES NA MULTIDÃO — Estão saindo! Estão saindo!... (Empurra-empurra no jardim. Todos se precipitam para o outro lado da casa e desaparecem, exceto o Estrangeiro que fica perto das janelas. Na sala, a porta enfim se abre completamente; todos saem ao mesmo tempo. Vê-se o céu estrelado, o gramado e o chafariz ao luar, enquanto no meio da sala abandonada a criança continua a dormir tranqüilamente na poltrona. Silêncio.)

O ESTRANGEIRO — A criança não acordou!... (Ele também sai.)

SOBRE HOJE É DIA DE ROCK

Mauro Santa Cecília

"Hoje é dia de rock" quando estreou, em 1971, no Teatro Ipanema (RJ), foi um grande impacto. O espetáculo ficou um ano em cartaz e arrebatou uma legião de fãs e admiradores, que não só voltavam várias vezes, como também marcavam encontros, como se faz, por exemplo, em determinado bar ou esquina, no teatro na rua Prudente de Moraes.¹

"Hoje é dia de rock", ao contrário do que o título pode sugerir, não trata especificamente do gênero de música rock'n'roll. O rock está por trás da trama, como signo de uma época; está presente através da inquietação e do desejo de mudança.

A peça foi escrita em diversos lugares: Londres, Ibiza, Formentera e Parati. E nasceu de uma carta que José Vicente recebeu de seu irmão Messias, comunicando a morte de seu pai. Daí, resolveu escrever um espetáculo "em estilo de romance" reinventando seu pai, seus irmãos, seus amigos, ele, Elvis Presley, Jair de Taumaturgo, James Dean, Little Richard, o interior do Brasil.

"Hoje é dia de rock" é a saga de uma família do interior, de um lugar chamado Minas, mas que poderia ser qualquer vilazinha do planeta, rumo à cidade grande. É a saga do Brasil, rumo à modernização dos anos 50, em busca de novos ares. É a família que se fragmenta, cada um buscando seu caminho. Ou seu sonho.

O roteiro é formado por cenas curtas, com linguagem simples e bem-humorada. Por vezes, parece um roteiro de cinema. Ou um "romance-partitura" (como quer Zé Vicente). De qualquer forma, é um roteiro livre — e lírico.

Ele (o roteiro) tem uma estrutura bem diferente da convencional. O texto é múltiplo, suscetível de infi-

nitias modificações. As cenas não têm um final fechado; elas apenas sugerem, como um "work in progress" (característica de um teatro de vanguarda).

Estruturalmente inovador, *Hoje é dia de Rock* com uma mensagem de paz e amor representou parte da vanguarda de sua época.

¹ Foi representada no Tablado em 1980, dirigida por Carlos Wilson.

"HOJE É DIA DE ROCK"

José Vicente

ERA UMA VEZ...

(Para ser projetado em gótico de livro infantil velho)

Era uma vez um maestro de banda, Pedro, que morava com sua mulher, Adélia, mais os cinco filhos num lugar chamado Minas.

Ele aprendeu teoria musical por conta própria através do "Método Gianini", único até então conhecido..

Tudo isso já faz muito tempo e nem se sabe se Minas ainda existe. Um dia Pedro ouviu uma música tão extraordinária, que para escrevê-la seria preciso inventar uma clave diferente das do "Método Gianini", tarefa à qual ele dedicou sua vida, como se verá...

(As luzes acendem as partituras, a clarineta, o cavalete, a cadeira.)

PEDRO — Vem que eu te espero... Vem, vem, meu amor, eu espero teu rosto, espero tua voz. Vem que eu espero tua linguagem, tua palavra que eu chamei de Minas. (Adélia, sua figura colorida, acena distante, com uma sombrinha cor de rosa.) Vem... (Adélia acena.) Adélia. (A voz de Isabel canta

Viajante, viajante.) Adélia. (Adélia continua acenando.) É ela que não está me ouvindo ou minha voz que não existe mais? (Adélia some.) (Pedro solfeja a música que Isabel canta. A música é solfejada por ele e cantada por ela, do começo ao fim. Silêncio.) — Mas eu ouvi! Tenho certeza que eu ouvi. E até agora, mesmo nesse minuto, ou posso descrever como foi. Foi assim (A voz de Isabel volta a cantar a música.) Eu escutei a música uma vez. Só uma vez. Inteira.

Nessa época eles moravam na beira duma estrada e tinham uma venda, por onde passava uma jardineira, de semana em semana, levando não se sabe pra onde uma genta magra, suja de uma terra vermelha, e que estava indo-se embora.

Adélia, que era quem cuidava dos negócios, olhava do balcão da venda esses retirantes silenciosos e jurava que um dia ia vender tudo: até os alqueires de terra, onde só existia pedra; e que ia juntar a mudança e os filhos e seguir pela estrada com eles até um lugar onde tivesse futuro.

Primeira visão de Pedro (narrada)

PEDRO — Eu fazia fogos de artifício nas festas da cidade. O nome da cidade era Ventania e era numas montanhas de Minas, numas montanhas de pedras brancas. Só tinha pedras. Eu fazia castelos, roda de fogo, foguetes. Eles me chamavam de Pedro Fogueteiro. Eu demorava um dia, de casa até Ventania. Eu ia a pé carregando meus castelos. Um dia, quando o sol ainda estava para nascer, no fim da madrugada, é que eu estava subindo a primeira montanha — o nome da montanha era

Penteado —, então eu ouvi um coro cantando. Era um coro e era um som que eu nunca tinha ouvido em toda a minha vida um outro parecido. Que eu não sabia se... se eram eles que tinham chegado, os estrangeiros... era um som de metal. Um coro de metal. Sem ritmo. Como se fosse uma máquina invisível. Então eu olhei de lado, na estrada, e eu vi uma plantação de arroz, de um amarelo esverdeado, um brilho de ouro, e parece que os estrangeiros cantavam lá de dentro, escondidos. Foi aí que eu vi uma mulher, uma índia, com a cara pintada de ouro, um vestido de cetim roxo, e ela estava com ramos de arroz no braço. Então eu vi que a música nascia dela. Em coro. Como se tivesse um instrumento. E ela cantou até o sol nascer. Quando o sol nasceu ficou tudo em silêncio e ela foi-se embora.

Quincas, o filho mais velho, tinha-se casado com a prima Neuzinha, descendente de ciganos, e os dois já tinham ido embora de Minas para a cidade; então Adélia vendeu tudo pro primeiro comprador que apareceu, escreveu uma carta para Quincas e a jardineira levou a carta. Na carta ela dava autorização para alugar uma casa na cidade, que eles estavam indo de mudança.

A MUDANÇA

(Adélia está de camisola para dormir. Uma camisola de cetim. Pedro toca a flauta.)

ADÉLIA — Amanhã o caminhão vem e carrega a mudança.

PEDRO — Vocês vão, eu fico.

ADÉLIA — Fica onde? Não tem mais um palmo de terra, homem.

(Silêncio.) Chegou a hora de ir embora. Nós botamos cinco filhos no mundo e agora tem que sair futuro para eles.

PEDRO — Eu estou quase... estou chegando... Já escuto as notas dentro de minha cabeça...

ADÉLIA — Você já está ficando é lélé da cuca, isso sim! E você vai levar os meninos, e até eu, se eu não tomar cuidado, até eu acabo ficando maluca com essa tua mania de música.

PEDRO — Se eu sair daqui eu perco minhas notas...

ADÉLIA — A gente não come notas, Pedro!

PEDRO — Então faz assim: vocês vão na frente, depois eu vou. Os meninos precisam de aprender, eu não.

ADÉLIA — Não vamos para aprender. Vamos para viver.

PEDRO — Viver para mim é aqui.

ADÉLIA — Estou cansada de ser realista sozinha! Se você não vai, então ninguém vai! Você vai ficar tocando essas músicas que só existem dentro da tua cabeça e nós vamos ficar te ouvindo, nós todos até todo mundo virar pedra! Pode começar a tocar. (Silêncio.) Cadê música, anda, cadê? Toca. (Pausa.) Minas morreu. Acabou. Nem mar não tinha. Nós é que estamos vivos!

PEDRO — E nós vamos fazer o quê fora daqui?

ADÉLIA — Viver como gente vive.

PEDRO — Quer dizer que acabou mesmo? (Pausa.) Quer dizer que Minas acabou? (Pausa.) Quer dizer que amanhã a gente vai-se embora e nunca mais volta?

ADÉLIA — Não temos mais nem um palmo de terra. O que tem é a estrada.

PEDRO — E a minha clave? Eu não vou terminar a minha clave? Como é que eu posso sair daqui sem concluir a minha clave? (Pausa.)

ADÉLIA — Minas morreu. Acabou. Tem os cinco. Tem a estrada. O que tem é a estrada.

(Pedro perde a memória)

A ÍNDIA — Prá que teu ouvido não escute. Teu olho não veja. Tua boca não fale. Teu nariz não cheire. Tua mão não apalpe, mais, Minas vai virar lenda. E não vai ter nem dor... Nem lembrança mais... Até que apague esse tempo. E um novo tempo venha.

(Ele sopra os óculos, as partituras, depois a clarineta e não há nenhum som, mas poeira. Da poeira a voz de Isabel cantando "Viajante, viajante")

O nome da cidade era Fronteira e ficava entre Minas e o lado de fora. Tinha uma igreja com pároco. Tinha uma praça com jardim. Tinha um cinema onde passava filme da Metro, com cartaz na porta. E tinha um rio.

O IMPERADOR AZTECA

ISABEL — (Cantando)

"Viajante, viajante

Donde é que você vem?

Viajante, viajante

Aonde é que você vai?

Viajante, viajante

Leva eu prá viajar"

(Isabel pinta os lábios com amora e Valente penteia os cabelos dela)

VALENTE — Tem um rio que entra dentro da cidade e os meninos tomam banho lá. Teve até um menino que passou dentro duma canoa e me convidou para encontrar com ele de noite atrás da Igreja.

ISABEL — Mas é pecado, fique sabendo.

VALENTE — Pecado mortal ou venial?

ISABEL — Pecado mortal a gente vai direto pro inferno... Sem passar pelo purgatório.

VALENTE — Bobagem. Invenção. Não acredito numa vírgula.

ISABEL — Então sorte a tua...

VALENTE — É, sorte a minha... (Ela se levanta) E tem gente pobre, que nem parece gente... Jogam cocô dentro do rio, depois vão lá e tomam banho e lavam a roupa lá.

ISABEL — Vou sair, vou na praça, vou arranjar um namorado, me casar e fim.

VALENTE — Você me acha caipira?

ISABEL — Eu sou caipira e não ligo a mínima.

VALENTE — Eu detesto gente caipira. Caipirismo é uma coisa que eu detesto.

ISABEL — O que é que você pensa que nós somos? Nós somos índios. Quem nasceu no meio de pedra e mato é índio. É isso que nós somos, índios.

VALENTE — Mas eu era um Imperador Azteca.

ROSÁRIO

ROSÁRIO — Sabe o que eu gostava de Minas, papai? De ir na procissão de "Corpus Christi". Lembra da procissão de "Corpus Christi?"

Que as pessoas colocavam toalha do lado de fora da janela, enfeitavam a rua com folhas, e a gente ia andando em cima das folhas... Era folhas ou era flor, papai?

PEDRO — Folha.

ROSÁRIO — Mas tinha flor também, não tinha?

(Longo silêncio entre os dois. Ele solfeja uma música na clarineta.)

ROSÁRIO — A mamãe foi na igreja falar com o padre. Pro senhor tocar na banda e fazer foguete aqui também.

PEDRO — Busca um copo d'água pra mim, busca.

(Rosário sai, apalpando as coisas. Ele continua tocando a clarineta. Depois se levanta, encena-se como maestro de banda de interior dirigindo uma marcha, a música que Isabel canta. Rosário volta com o copo d'água)

ROSÁRIO — Papai, mamãe me mandou tomar conta do oratório, onde é que eu guardo?

PEDRO — Eu também não sei.

ROSÁRIO — A vela tá acesa, papai?

PEDRO — Apagada.

ROSÁRIO — Mamãe disse que tinha que ficar acesa.

PEDRO — Então acende. *(Enquanto Rosário acende a vela do oratório.)* Sabe que eu esqueci completamente a minha clave? Eu já tinha achado até o nome. Ia se chamar "A Clave de cinco notas". Também não fazia sentido. Mas tinha um momento que era claro. Eu relacionava com vocês cinco, depois relacionava com os cinco sentidos, de-

pois eu contava o número de letras de Minas, e dava cinco. Depois não fazia sentido de novo. Daí também eu me perguntei pra que, pra quê? Pra quê? Bobagem. Ou não? Mas não era nem para mostrar. No fundo no fundo não era nem pra mostrar. Ou era? Então pra quê? Ainda bem que eu esqueci. Esqueci completamente. É como se as notas tivessem pousado aqui, as cinco, na clarineta, e de repente... sss... tivessem voado...

Davi vai para o seminário

(A família está reunida)

ADÉLIA — A banda já tem maestro. Mas você pode tocar como músico. É no "Método Gianini" mesmo.

PEDRO — E quando começa?

ADÉLIA — Quando você quiser.

PEDRO — E toca toda semana?

ADÉLIA — Aos domingos, na praça, nas festas, procissão, essas coisas.

PEDRO — Então eu tenho que trocar a palheta da clarineta, porque a que eu tinha trincou.

ADÉLIA — Só que não pagam nada.

PEDRO — Então como é que faz?

ADÉLIA — Fogos eles pagam.

PEDRO — Então eu faço os fogos.

ADÉLIA — E tem os ensaios.

PEDRO — E ensaia quantas vezes por semana?

ADÉLIA — Também não perguntei tudo. Tem que falar com seu Guilherme, que cuida disso.

ADÉLIA — O Davi vai para o seminário.

ISABEL — O Davi vai pro seminário!

NEUZINHA — Mas vai como?

ADÉLIA — Uma zeladora arrumou para eu ir através da "Ordem das vocações sacerdotais". Eles dão enxoval, pagam os estudos, dão até batina. Contanto que o menino dedique a vida a Deus.

PEDRO — Então quem decide não é nem você nem a "Ordem das Vocações". Quem decide é ele.

ISABEL — É preciso ter vocação, mãe.

ADÉLIA — Isso ele descobre depois.

ISABEL — A senhora ficou louca, mãe?!

ADÉLIA — Lá ele estuda, aprende. E se não tem vocação sai preparado.

ISABEL — Coitado, mãe... ele não quer ir... *(Eles olham para Davi.)*

ADÉLIA — Mas você não disse lá na sacristia que tinha vocação, Davi? Então porque que disse?

DAVI — Mas lá na igreja eu queria...

ADÉLIA — E lá na igreja queria e aqui agora não quer mais?

DAVI — Lá na igreja era por causa do incenso, dos paramentos, do altar de mármore... Por causa do coro cantando, por causa do turíbulo. Lá na igreja eu queria. Depois, na rua, eu já não queria. Depois eu queria de novo. Porque eu pensei: se eu for ser padre não posso me casar. E se eu não me casar eu não posso ter filhos.

QUINCAS — Padre não casa, ô porra! Se é padre é padre!

DAVI — Então como é que eu faço?

NEUZINHA — Esse menino também não sabe o que quer!

ADÉLIA — Então faça-me o favor de não dizer pra ninguém lá no se-

minário está entendendo? Faça-me o favor de não dizer pra ninguém lá que você tem vocação e ao mesmo tempo quer ter filhos, porque eles não estão preparados pra entender esse tipo de raciocínio!

NEUZINHA

(*Neuzinha retira um vestido de cigana das coisas perdidas entre a mudança e se veste com ele. Quincas joga cartas.*)

NEUZINHA — Eu fazia o papel duma cigana.

QUINCAS — Vai contar essa estória pra outro, irmãzinha!

NEUZINHA — Você não acredita? Eu fazia o papel duma cigana. E eu entrei tanto dentro do personagem que o sangue mudou. Adquiri alma de cigana. Por isso eu não sei ficar parada muito tempo no mesmo lugar. Me dá aflição.

QUINCAS — Calma, irmãzinha, calma...

NEUZINHA — Ficar nessa calma também não dá. Já tive uma idéia pra colocar todo mundo. Eu sei de um bar numa rua asfaltada, perto de um posto de gasolina Shell. É um sonho.

QUINCAS — E daí?

NEUZINHA — E daí que a gente junta todo o dinheiro que deu na venda das terras e compra o boteco.

QUINCAS — E o boteco está à venda?

NEUZINHA — Vai-se lá e faz-se a oferta, porra!

QUINCAS — Calma, irmãzinha... Senta aqui no meu colo, senta (*Ela senta no colo dele.*) Então você virou cigana, irmã?

NEUZINHA — O mundo tem cinco continentes... Cinco! E eu não vou morrer sem ter conhecido os cinco... (*Ele fica em silêncio.*) Não pensa muito em dinheiro, irmão.

QUINCAS — Eu não estou pensando em dinheiro.

NEUZINHA — Eu sei quando você está pensando em dinheiro.

QUINCAS — Olha que não sabe!

NEUZINHA — Olha que eu sei...

QUINCAS — Olha que não sabe...

NEUZINHA — Olha que eu sei...

QUINCAS — Não sabe...

NEUZINHA — Sei. (*Ele empurra-a fora do colo.*)

QUINCAS — Eu não estou pensando em dinheiro. (*Ela olha pra ele, feminina.*)

NEUZINHA — Podes crer. Tá no sangue, irmão.

QUINCAS — Cigana... E cadê as tatuagens?

NEUZINHA — E desde quando cigana tem tatuagem?

QUINCAS — Grande, irmã! Um boteco! Gênio!

NEUZINHA — O que não pode é ficar. Ficar é apodrecer. Ficou, apodreceu.

ISABEL E VALENTE

(*Adélia entra com duas cestas.*)

ADÉLIA — A partir de amanhã eu não quero ninguém parado. O Pedro vai fazer foguete de dia e ensaiar na banda de noite. Davi vai para o seminário estudar, Rosário vai rezar dobrado e vocês, eu vou fazer pé de moleque e vocês vão vender na rua.

ISABEL — Pé de moleque, mãe?

ADÉLIA — Pé de moleque sim, menina! E tira esse batom horroroso

da boca que você não tem idade pra usar batom!

ISABEL — Mas não é batom, mãe, é amora. A senhora não está vendo que é amora?

VALENTE — Para mim é a morte!

ADÉLIA — A morte ou não amanhã eu quero os dois no batente. Se eu deixar por conta de vocês todo mundo morre de fome. (*Ela sai.*)

VALENTE — O Davi vai pro seminário amanhã e eu vou daqui a um mês.

ISABEL — Se você for pro seminário ser padre eu vou pro convento ser "fleira".

VALENTE — Não é "fleira" que se diz, é "freira". Freira!

ISABEL — Se eu me suicidar você suicida comigo?

VALENTE — Nesse minuto. No rio. (*Ela se levanta.*)

ISABEL — No rio onde jogam cocô?

VALENTE — Assim morro na merda já duma vez...

ISABEL — Também não exagera!

VALENTE — Nunca ninguém no mundo vai acreditar que eu tenho vocação!

ISABEL — Claro que você não tem vocação! Lógico!

VALENTE — Lógico por quê? E eu não posso ter vocação? Você sabe o que significa ter vocação? Pois escuta: ter vocação, sua idiota, não depende de você! Você é chamado. Você que é chamado. E você pode ser até um demônio, que você é chamado, não depende! "Veni, sequere me". Foi o que Jesus Cristo disse. Eu li num livrinho em latim, na igreja, domingo. (*Pausa.*) Quer que eu leia tua mão? (*Pega na mão de Isabel.*) Tem muita linha.

ISABEL — Me diz só uma coisa: quantos anos que eu vou viver

VALENTE — Dez mil anos luz.

ISABEL — Dez mil anos luz?

VALENTE — Agora o lado sentimental.

ISABEL — Diz.

VALENTE — Você vai casar!

ISABEL — Com quem? Diz com quem?

VALENTE — Claro que não diz com quem! Só diz que você vai se casar.

ISABEL — E vou ter filhos?

VALENTE — Não sei ler mão. (Solta a mão de Isabel.)

ISABEL — Se você não sabe ler pra que que se mete?

VALENTE — Lê a minha.

ISABEL — Eu não sei. Eu não entendo nada disso.

VALENTE — Você não tem imaginação? Inventa.

ISABEL (olhando as mãos dele) — Você tem as mãos finas... Você tem as mãos de um Imperador Azteca!

VALENTE — Quem dera! Tudo que eu queria na vida. Ter nascido um Inca.

ISABEL — Mas não era Azteca?

VALENTE — Inca.

ISABEL — Como você joga alto!

VALENTE — Eu só jogo alto. (Deita no colo dela.) Ah! Isabel

ISABEL — Conformar comigo...

VALENTE — Vamos fugir...

ISABEL — Fugir pra onde menino?

VALENTE — Tem milhares de cidades... Ilhas... Depois tem povos e cada povo fala uma língua diferente... Depois tem cinco continentes... Depois tem mares... Depois tem milhões de países... Depois tem milhares de estrelas, planetas... Depois tem...

ISABEL — Pára! Você me enlouquece!

VALENTE — Eu não me conformo!

ISABEL — Não tem nada demais vender pé-de-moleque na rua! Não tem nada demais.

VALENTE — Para um imperador tem!

ISABEL — Imperador...

(A índia aparece para eles, cantando uma música enigmática.)

ÍNDIA — Eu conheço vocês de Minas...

ISABEL — Quem é ela?

ÍNDIA — Eu quero falar com sua mãe. (Isabel vai chamar Adélia.)

ÍNDIA (para Valente) — Como é o seu nome?

VALENTE — Valente. Esse colar é Azteca?

ÍNDIA — Inca. (Ela tira o colar e coloca em Valente. Depois, come arroz que Adélia lhe dá. Come em silêncio, com a mão.) São cinco?

ADÉLIA — São cinco.

ÍNDIA — Coloca cinco passarinhos dentro duma gaiola, fecha e me traz. Eu quero ver o vôo deles.

ADÉLIA — O vôo?

ÍNDIA — O vôo...

CARTA DE DAVI

(Davi escreve uma carta do convento e Quincas lê a carta para a família)

QUINCAS (lendo) — Minha batina é branca, de linho. Eu uso a batina para ir nas procissões, fora, e para ajudar a missa. Já sei falar latim: "Introibo ad altere Dei, de Deum qui lactificat juventutem meam."

ISABEL — Quer dizer que ele já é padre?

ADÉLIA — Claro que não. Ele é seminarista.

ISABEL — Mas já usa batina!

ADÉLIA — Acaba de ler primeiro, depois conversa.

QUINCAS (continuando) — Para ser padre é preciso estudar 14 anos. Estuda 4 de ginásio, 3 de clássico, 3 de filosofia e 4 de teologia. Aos domingos eu saio pra fazer apostolado. Eu vou com mais 2 seminaristas, que são gêmeos, e cantamos a missa numa igreja dum bairro aqui perto. Depois que acaba a missa as crianças ficam e nós damos catecismo. Ai os dois gêmeos acabam de dar catecismo para um grupo de crianças e depois saem pra brincar de pique na praça. Enquanto eles ficam correndo e gritando, eu ensino sobre História pro meu grupo. História das invasões, lendas, os olhos das crianças brilham com lendas. Eu conto, por exemplo, sobre a Esfinge. Que a Esfinge ficava no meio da estrada e dizia pras pessoas: "Decifra-me ou devoro-te." Se não adivinhassem o enigma eram devorados. E o enigma era simples: qual o animal que tem quatro pernas de manhã, duas ao meio-dia e três ao entardecer? As crianças vibram com a História!

QUINCAS — Esse cara não dá padre...

NEUZINHA — Mas é tão antigo ser padre! Só na família de vocês que ainda tem isso...

ISABEL — Antigo eu também acho. O Davi é lindo, vai virar padre? Eu implico.

ROSÁRIO — Mas se ele tem vocação deixa, gente...

VALENTE — E como é que sabe que tem vocação?

ISABEL — Pra ter vocação é preciso ser santo.

QUINCAS — Não bota santo no meio.

ISABEL — O Davi é santo.

QUINCAS — Santo a gente guarda, com velinha acesa, flor e etcetera, mas deixa lá, guardado, sem ficar mostrando pra todo mundo.

ISABEL — Não concordo. Eu acho que tem que mostrar sim.

VALENTE — Eu sou santo.

ISABEL — Nem tanto.

VALENTE — E eu não posso ser santo? Por que eu não posso ser santo?

ISABEL — Se você for santo eu posso ir para o altar direto.

VALENTE — Um dia eu vou te mostrar que eu sou santo.

ISABEL — Um dia eu também posso te mostrar.

QUINCAS — Que santo, ser santo também não é assim, ô porra!

VALENTE — E ser santo como é então?

PEDRO — Acabou a carta? É só isso?

QUINCAS — Ainda tem.

PEDRO — Então continua.

QUINCAS (*continuando a carta*) — Eu não vou ser padre. Um dia eu saio. Tem um cheiro de incenso, com missas vespertinas, sol nos vitrais amarelos da capela, coro e órgão, missas em latim, liturgia, e de tarde tem canto gregoriano. Ensaio. Tem sol, tem esporte. Um dia no catecismo uma menina me perguntou: "Padre, se Deus é onipotente, então por que ele não vence a serpente?" Eu não entendo nada disso.

Mas eu aprendo e ensino Satã nos

livros de catecismo. Em latim e com canto orfeônico no fundo. Prego Satã em ofícios religiosos, solene. E divulgo Satã entre as crianças pobres, desde sua origem como serpente até com a coroa sobre a cabeça de Jesus Cristo na cruz. E a minha adolescência? A minha natureza é sacerdotal, mas a minha palavra não é mais. Tudo que eu quero é a minha adolescência. Eu quero a minha adolescência, mesmo sabendo que nem tudo que passa do lado de fora desta batina branca, nem tudo é o sagrado, o que é contra a minha vontade e minha natureza. Minhas mãos são litúrgicas, meus braços são litúrgicos e até minha cabeça é litúrgica. Mas meu coração não consegue deixar de ser humano.

O BOTEQUIM

(*Pedro lava os pés numa bacia. Adélia, vestida com camisola de cetim, como na cena da mudança.*)

ADÉLIA — Não é tão botequim assim. Tem mesa pra sentar, tem um rádio pra escutar música, tem sorveteria e tem um balcão todo de mármore. E é uma rua asfaltada. E tem casa pra morar, junto.

PEDRO — Então vai custar muito caro.

ADÉLIA — As terras. (*Longo silêncio.*)

PEDRO — Eu cheguei no fim da viagem. Fiquei velho.

ADÉLIA — Que chegou no fim da viagem o quê, homem! Você é muito desanimado.

PEDRO — Eu cheguei no fim da viagem. Eu sei.

ADÉLIA — Eu vou cuidar do bar, eu. Os meninos ajudam, depois da

escola. Eu sei lidar com freguês. Você continua na banda, agora que já compram "Fogos Caramuru".

PEDRO — "Fogos Caramuru" (*Longo silêncio.*) Lembra que meu irmão falava que ia inventar o "Moto Contínuo?" O "Moto Contínuo" era a máquina, que não precisava de impulso... Ele foi morar sozinho numa casa que ele mesmo construiu no meio do sertão e passou a vida procurando a fórmula do "Moto Contínuo".

ADÉLIA — Até que ficou louco. Tua família é uma família de gente biruta.

PEDRO — Os meninos estão dormindo?

ADÉLIA — Estão.

PEDRO — Eles estão estudando?

ADÉLIA — Estão.

PEDRO — O Valente?

ADÉLIA — O Valente e a Isabel estão no ginásio.

PEDRO — O Quincas?

ADÉLIA — O Quincas acha que é perda de tempo estudar. Não quer morar nesta cidade, diz que tem que ir pro centro, pra capital, cidade é lá. A mulher dele é que fica botando essas idéias na cabeça. É uma com sangue de cigana, quer conhecer tudo, não mede nada o que faz.

PEDRO — Quer dizer que ficamos?

ADÉLIA — E você tava pensando em voltar? Voltar pra onde? Não tem mais nada atrás. Minas morreu. Virou lenda. Nós é que estamos vivos.

A DESISTÊNCIA

(*Pedro toca na clarineta. Depois ele fecha as partituras, guarda, folheia o "Método Gianini" e guarda. Depois dá a clarineta a Rosário.*)

PEDRO — Guarda em algum lugar.
ROSÁRIO — Não vai tocar mais? (Silêncio.) Então vai ficar aqui. Dentro do oratório. O dia que o senhor resolver, me pede. (Rosário guarda a clarineta.)

AS GAIVOTAS

PEDRO — Daí veio uma gaivota, lembra? Era uma gaivota verde e rosa, nunca me esqueço. Verde e rosa, o céu é azul em cima, a água de prata, brilhando, eu e você dentro da canoa, você vestida de noiva, segurando um feixe de margaridas do campo. Ai a gaivota verde e rosa sumiu e daí você disse: vem vindo mais, vem vindo mais... Ai eu olhei e vi uma, duas três, quatro, cinco. Elas vinham voando no mesmo ritmo, acompanhando nossa canoa. Então você me disse: elas são douradas, olha. Eu prestei atenção e vi que elas eram douradas. Eram ouro puro, voando, no mesmo ritmo, acompanhando nossas cabeças. Tinha uma rocha parada no meio da água e detrás da rocha vinha um coro indígena.

O VÔO

(A gaiola com os cinco pássaros. O oratório. Velas acesas. Um copo d'água. A Índia e Adélia.)

ÍNDIA — Em Minas eu vi teus pássaros. Eles saíram do sertão pra estrada e eu vim seguindo atrás da mudança. (Ela pega o copo e coloca-o ritualisticamente no chão.) Tem alguma coisa que eu posso te ensinar a respeito de tuas crias?

ADÉLIA — Vê o futuro deles.

ÍNDIA — Quem nasceu pra voar, voe no rumo do céu. Quem nasceu

pra cantar, cante. (Ela olha dentro do copo.) Teus pássaros viajam voando no espaço estreito da América, contra sertões, procurando ar, cor, luz, flor, pão. Teus pássaros viajam ao redor da máquina, contra a máquina, antes da máquina e depois. Vê se consegue ver. Olha dentro da água. (Adélia olha dentro do copo.) Tem um rio, a canoa que vai, e eles voando. E tem a máquina. Você consegue ver a máquina? Ela tem a cor e o som do sangue.

ADÉLIA — Eu só vejo a minha figura. Tem um verde atrás da figura. Só isso.

ÍNDIA — Eles vão embora.

ADÉLIA — Pra capital. Eles vão embora pra capital.

ÍNDIA — Na estrada da capital tem um príncipe da cor da serpente e na mão direita ele segura um punhal e na mão esquerda ele segura um cálice. A cidade brilha como o metal e acena com luzes, espelhos e cimento. Ela tem o cheiro da máquina e é a máquina por dentro e por fora, com garras e dentes.

ADÉLIA — Eles voam na direção da cidade?

ÍNDIA — Dentro da cidade a memória vai ser retirada e no rosto de cada imagem só vai ficar o esquecimento. (Ela desaparece, enquanto Adélia continua olhando dentro do copo.) Tem algum pedido seu que eu posso atender?

ADÉLIA (olhando dentro do copo e falando para os pássaros na gaiola) — Era sertão. Era outra coisa. Outra vida. Tinha inocência. Inocência tinha. Não tinha malícia. Medo tinha. Não tinha ninguém perto. Com quem conversar. Era tudo longe. Não tinha luz elétrica. De noite era luz de lamparina. Usa-

va querosene. Água tinha que buscar longe, na bica. Pra eles fazerem a primeira comunhão nem sapato tinha. Foram descalços do sertão até Ventania. Espaço tinha. Tinha grama, tinha campo, mato, fruta, gabirola, amora, tinha flor, leite, mel. Mas não sabiam nem assinar o nome. Eu peguei na mão de um por um e eles escreveram o a-e-i-o-u. O alfabeto e o nome. Não tinha informação. Não tinha médico, não tinha dentista, não tinha hospital. Era triste. Pra viver era triste. Era bonito. Ouvindo falar assim é bonito. Mas não tinha o mínimo humano. Tinha que ir embora. (A Índia volta, vestida com a cor da serpente, um punhal na mão direita e um cálice na mão esquerda.)

ÍNDIA — Atrás do vôo não ficou nem sinal. Na frente do vôo tem o céu, astros, signos, sol. (Ela retira um passarinho de dentro da gaiola e coloca-o na borda do cálice o punhal no pescoço.)

ÍNDIA — Não me pergunta com palavra o que eu não sei responder com palavra.

ADÉLIA — Qual a minha parte neste sacrifício?

ÍNDIA — O sangue já foi derramado por todos e o teu em cinco partes.

ADÉLIA — No preço de cada um eu contei um reino, de Minas pela estrada. E o reino começava aqui neste mundo. Eu joguei Minas pra fora. Do coração e da boca. Um céu aberto em cima das asas, em cima de nossas cabeças, com as estrelas de Deus brilhando. Eu também escutava esta beleza com todos os olhos abertos. Mas eu tinha que segurar o reino na mão, feito de ter-

ra. Essa foi a única escola que eu aprendi e que ensinava. A fé começava com a terra debaixo do pé, com a terra segurada na mão, tinha que começar pela terra. (*A Índia guarda o punhal, e solta o pássaro.*)

ÍNDIA — Uma porta abre no céu. Sobem e descem os anjos. Em prata, ouro, asa. Quem vem pela porta é o viajante. Que esperou como lenda. E silêncio. Até que esta hora chegasse. Abra a mão, olho, olhos, diz "vai", sem medo, desata, solta. Dos ossos, voz, grito. Do sertão, seca e dor, do acumulado de tanta solidão desarma de toda arma. Um tempo novo cai começar. (*Cerimônia do vôo dos pássaros.*)

A cena sugere, revive, recria, recorda, joga fora 1956, ano da juventude transviada, interior, com lambreta, coca-cola, sonhos impossíveis, fugas de casa, tardes desesperadas, James Dean, Little Richard e Elvis Presley, cinzano, Jesus Cristo, partidas, transição, aventura. A família possui um botequim, numa rua asfaltada, perto de um posto de gasolina Shell.

(A voz de Little Richards abre o segundo movimento com "Lucille". Valente faz tranças no cabelo de Isabel. Ela faz as unhas com esmalte. Rosário está do outro lado do balcão. O oratório está junto com as garrafas na prateleira. Isabel e Valente estão sentados numa das mesas do botequim. Seu Guilherme dorme numa das mesas. E depois que termina a música, vinda de um rádio velho:)

ISABEL — Elvis em segundo, Little Richard em primeiro eu acho uma injustiça. (*Valente canta "Bye*

Bye Love".) Vou escrever uma carta para o Jair de Taumaturgo protestando.

VALENTE — Acho isso tudo pobre.

ISABEL — Porque você tem mania de rei, de imperador, de príncipe. (*Isabel retira uma fotografia de Elvis do seio.*) "Love me tender, love me sweet and never let me go". Você pode pensar o que quiser, o Elvis é que é o Rei.

VALENTE — Então me diz, em inglês, os nomes dos filmes que o Elvis fez.

ISABEL — E eu sei?

VALENTE — Pois eu sei.

ISABEL — Então diz você ora... (*Valente cita os nomes dos filmes de Elvis Presley.*)

ISABEL — O único nome de filme que eu sei em inglês é "Rebel Without Cause", com o James Dean e o Sal Mineo.

VALENTE — Sabe que você não vai me ver nunca mais?

ISABEL — Por quê? Você vai morrer por acaso?

VALENTE — Eu vou sumir. Vou encontrar um disco voador, vou entrar dentro dele e vou sumir.

ISABEL — Então me leva junto que eu também quero sumir.

VALENTE — Olha, teu cabelo tá sujo de caspa. Você não lavou com shampoo.

ISABEL — Lavei com shampoo sim diota! Imagina se eu vou lavar o meu cabelo com esse sabonete todo cheio de ácidos, que matam a raiz!

VALENTE — Você não lavou com shampoo porque eu usei o resto do shampoo que tinha num vidro amarelo e não vai me dizer que você comprou outro porque eu peguei a

nota de mil que tinha na gaveta do bar, pra juntar pro cinema. (*Canta "Bye Bye Love."*)

ISABEL — Você pensa que eu não te conheço?

VALENTE — Então fala tudo que você sabe a meu respeito.

ISABEL (*retira com glamour um maço de cigarros longos da perna*) — Tudo que eu queria na vida era casar com o Elvis Presley. Num sábado de tarde. Hoje. Agora. Ele saía de dentro do rádio, em carne e osso, e eu me casava com ele.

VALENTE — Sabe com quem você parece? Você parece com a Natalie Wood. (*Isabel suspira. Valente conta os passos do botequim de ponta a ponta.*) Já cansei de ver escrito no espelho "Beba Coca-cola". Vou pentear o meu cabelo na frente do espelho e tem que estar escrito lá "Beba Coca-cola". Eu conheço milímetro por milímetro desse boteco, dia por dia da semana. De segunda a sábado. Eu já sei de tudo que vai acontecer. Sábado de tarde tem "Hoje é dia de Rock", pela Mairynk Veiga. Domingo tem missa e o bar fecha e tem matinê. Segunda tem aula. Terça tem aula, eu acho igual. Segunda e terça pra mim é igual. Quarta tem o quê? Igual também. Quinta tem mudança de programa no cinema e entra um filme novo. Quinta eu gosto. É o único dia que eu gosto. Sexta eu gosto por causa do sábado.

ISABEL — Pra você é assim. Pra você. Pra mim é tudo diferente. Pra mim qualquer hora pode acontecer uma coisa e mudar tudo. (*Valente abre os braços em forma de cruz e dá um grande suspiro.*) Sabe com quem você se parece? Você se parece com Sal Mineo.

VALENTE — Eu pareço com Jesus Cristo.

ISABEL — Com Jesus Cristo pareço eu.

VALENTE — Jesus Cristo não é mulher.

ISABEL — Nem homem. (Pausa.)

VALENTE — Meu problema é muito mais sério do que você pensa.

ISABEL — Então conta para eu ver se é tão sério assim.

VALENTE — Meu problema é que não nasci um imperador azteca. (Isabel joga fumaça na cara dele.) Pára de jogar fumaça na minha cara!

ISABEL — Você é esquisito (Aponta Rosário.) Ela é esquisita. Aqui nesta casa todo mundo é esquisito. Papai é esquisito, com essas músicas dele. Mamãe é esquisita, trabalhando, trabalhando, como se a gente fosse morrer de fome...

VALENTE — E a gente não pode morrer de fome.

ISABEL — Não. Nós somos uma família que veio de Marte! (Valente emite sons espaciais e encena com o corpo e os braços.) Nesta casa só eu sou normal. Porque eu tenho um namorado, o Teco, que é um mecânico lindo, e tem uma moto lindíssima. Porque eu gosto de fazer minhas unhas, gosto de arrumar meus cabelos, gosto de flertar na praça, quando dá... Eu sou moderna. Eu não quero nada impossível! Eu sou romântica. Eu adoro gente romântica. Homem pra mim tem que ser romântico, senão não é homem.

VALENTE — E o Elvis Presley? O Elvis Presley é possível? (Pausa.)

ISABEL — Você sempre acha um jeito! Você tem sempre que achar um jeito!

PRIMEIRA VERSÃO DA VOLTA DE DAVI DO SEMINÁRIO

(Davi está de batina branca. A família assiste-o. Estão presentes as duas figuras do botequim: Seu Guilherme e Dona Efigênia.)

NEUZINHA — Ficava bonito... Ficava muito bonito.

ISABEL — Você disse que ser padre é antigo.

NEUZINHA — Antigo é. Mas ficava bonito no Davi. Uma graça.

EFIGÊNIA — Mas padre usa batina branca?

ADÉLIA — Usa. Hoje em dia usa de todas as cores.

PEDRO — Bispo usa até vermelha, não usa?

ADÉLIA — Vermelha eu nunca vi. Já vi roxa.

PEDRO — Eu já vi bispo de vermelha.

EFIGÊNIA — Eu nunca vi, seu Pedro. Nem branca. Essa é a primeira vez.

ROSÁRIO (apalpa a batina) — É de linho.

DAVI — De linho. (Rosário continua apalpando.)

SEU GUILHERME — Mas não é prático, é prático?

QUINCAS — Além de não ser prático, chama a maior atenção na rua.

EFIGÊNIA — Mas é bonito. Branca assim eu acho muito bonito.

QUINCAS — Bonito assim pra pôr e tirar dentro de casa. Pra ficar usando não dá.

ISABEL — Eu, por exemplo, não saía com o Davi na rua assim de batina.

NEUZINHA — Eu saía. Não vejo nada demais. Nesse ponto não.

EFIGÊNIA — Eu também saía.

ADÉLIA — Eu saía.

ROSÁRIO — Eu também saía.

ISABEL — Eu não saía.

VALENTE — Eu saía.

ISABEL — Mas você é um caso aparte.

VALENTE — Estou dizendo que eu saía com a batina. Vestido com a batina.

ISABEL — Então sai. Quero ver.

VALENTE — Você empresta, Davi?

ISABEL — Empresta, Davi. Empresta. Hoje tem procissão de "Corpus Christi". Eu quero ver você na procissão vestido assim. Quero ver. Vai. (Davi tira a batina e Valente veste.)

NEUZINHA (olhando Davi sem batina) — Mas ele fica outra coisa sem batina! Outra coisa!

EFIGÊNIA — Eu prefiro de batina...

ADÉLIA — Eu também prefiro.

ISABEL — Imagina. Eu acho muito mais preferível sem batina.

VALENTE — Não se diz "mais preferível". Preferível já significa que é mais. (Eles olham para Valente que desfila com a batina.)

ISABEL — Que horror! Acho que fica um horror em você.

NEUZINHA — No outro eu acho melhor.

EFIGÊNIA — Nos dois fica bonito.

VALENTE (para Adélia) — Em quem a senhora prefere, mãe? (Pausa.) Nele ou em mim?

QUINCAS — Nos dois fica muito ruim.

ADÉLIA — Eu acho bonito tanto num como noutro.

ISABEL — Então sai. Quero ver.
VALENTE — Então ciau. (Sai. Os sinos começam a bater, todos correm à porta e ficam olhando, menos Pedro e Davi.)

PEDRO — Então veio embora?

DAVI — Vim embora.

PEDRO — Você tá na sua casa. É tudo teu. Não fica preocupado. Você tá na sua casa. (Os sinos continuam batendo.)

ELVIS PRESLEY

(Adélia está vestida para ir à igreja e sai com Rosário. Isabel está toda arrumada pra sair também)

ADÉLIA — Isabel, vê se cuida direito do bar. Não deixa seu pai ficar bebendo e atende os fregueses direito. Eu vou à missa vespertina com Rosário e volto logo.

ISABEL — Vê se volta logo que eu vou ao cinema com Teco.

ADÉLIA — Você só fala neste mecânico dia e noite.

ISABEL — Tem alguma coisa demais?

ADÉLIA — Não deixa esse rádio tão alto que isso espanta a freguesia.

ISABEL — Ai! Mãe, que mais? que mais? que mais? (Adélia sai com Rosário. Isabel canta uma música da época, suspira e fica olhando-se na frente do espelho) Impossível também não é, quem disse que é? Ele pode aparecer aí, sei lá, vindo dos Estados Unidos, afinal o Elvis é americano. (Ela encena, esperando do outro lado do balcão.) Daí, por milagre, ele apareceu e eu estou sozinha aqui no bar, claro, graças ao bom Deus que todo mundo saiu e o bar hoje ficou por minha conta, e graças a Deus que não vai aparecer

mais ninguém e, mesmo que aparecer eu digo que não tem mais nada, que já fechou e fim! (Elvis Presley entra, se possível montado numa lambreta, e no estilo blusão preto. Silêncio. Ele senta-se à mesa, muito seguro, e sem dizer nada.) Ele fala inglês? Ai! e agora, meu Deus? Ele fala português! As coisas principais qualquer um sabe falar em qualquer língua. (Silêncio.) Eu é que começo. Eu pergunto: que você bebe? Daí ele responde:

ELVIS — Coca-cola.

ISABEL — Serve Pepsi?

ELVIS — Coca.

ISABEL — Pepsi! (Leva uma garrafa de Pepsi até a mesa onde ele está.) E eu sento perto dele ou não? Eu sento na outra mesa, lógico. E fico. Assim. De livre e difícil ao mesmo tempo. Porque eu sou assim: livre e difícil (Ele oferece cigarros americanos.) Ai! Meu Deus, eu aceito ou não? Claro que eu aceito, eu tenho que deixar claro que eu sou moderna. (Ela pega um cigarro. Eles fumam em silêncio.)

ELVIS — Quantos anos você tem?

ISABEL — Adivinha.

ELVIS — Dezesseis.

ISABEL — Quase.

ELVIS — Não estou escutando, vem falar aqui perto de mim que eu não escuto com essa distância...

ISABEL — Nojento! Mas imagina se eu também sou tão difícil assim! Eu vou e sento em cima da mesa, bem assim. (Senta-se em cima da mesa onde ele está com segurança.)

ELVIS — Quer casar comigo?

ISABEL — Tira a mão de mim que minha mãe foi na igreja e pode chegar a qualquer hora. E eu tenho três irmãos. Três. (Ele tira a mão.

Ela, arrependida:) Eu devia dizer que tenho três irmãos?

ELVIS — Se você casar comigo eu te ensino a falar inglês.

ISABEL — Então fala para eu ver, fala.

ELVIS — Se você casar comigo.

ISABEL — Quando?

ELVIS — Agora.

ISABEL — Aonde?

ELVIS — Aqui!

ISABEL — Aqui? (Longa pausa.) Mas você não me ama!

ELVIS — I love you.

ISABEL — Você mente como respira!

ELVIS — I love you!

ISABEL (olha o oratório, que está no botequim, e se detém) — Se eu perder esta chance, nunca mais na vida.

ELVIS — Came on, gatinha, came on!

ISABEL — Então diz que você me ama.

ELVIS — I love you.

ISABEL — Cínico!

ELVIS — I love you... (Eles se olham.) Mas se eu estou dizendo I love you!

ISABEL — Então repete com toda convicção.

ELVIS — Com toda convicção: I love you! (Ele puxa-a para frente.) Vem, medrosa, eu te amo... I love you... Você está linda hoje!

ISABEL — Mas eu não tenho medo...

ELVIS — Vem, menina, vem... ("O Sole Mio", de Elvis Presley, entra em Play Back, enquanto a cena se desenvolve.)

ISABEL — I love you... Nunca pensei, nunca esperei, nunca... que

um dia, uma tarde de sábado... hoje... nunca pensei que podia sair, de dentro do meu rádio, pra dizer olhando pra mim: I love you... você foi a primeira pessoa na vida que me disse I love you... *(Ela retira a toalha, que está no oratório, e envolve-o na toalha.)*

ELVIS — Você tem um perfume de igreja, minha indiazinha...

ISABEL — Teu olho tem estrelas e astros dentro!

ELVIS — Que mais?

ISABEL — Diz meu nome, diz.

ELVIS — Isabel... *(Tira a camisa.)* Não foge de mim, criança... Vem...

ISABEL — Minas...

ELVIS — Quem é Minas?

ISABEL — Ninguém...

ELVIS — Me conta teu segredo... Qual é teu segredo?

ISABEL — Minas. Adivinha.

ELVIS — Não sei.

ISABEL — Eu te amei tanto.

ELVIS — Por que você diz "amei"?

ISABEL — Quando eu queria sair de Minas e não sabia como... Como se eu fosse uma estrela caindo do céu, longe, longe... Então eu imaginava você vindo, como eu te imaginava...

ELVIS — Por que você diz "imaginava"?

ISABEL — E então você dizia I love you...

ELVIS — I love you...

ISABEL — E você diz I love you e eu dizia I love you e eu digo I love you, I love you, I love you! *(Ele desaparece dentro da toalha enquanto ela procura-o com as mãos.)* I love ou I love you, I love you. *(Depois ela se levanta com a toalha marcada de sangue.)* I love you, I love you.

QUINCAS E NEUZINHA VÃO-SE EMBORA

(Neuzinha e Quincas estão numa das mesas do botequim. Quincas joga cartas em cima da mesa, Neuzinha fuma um cigarro. Davi joga com Quincas. Pedro bebe com Seu Guilherme, no balcão, ele dum lado, Seu Guilherme do outro. Adélia conversa com Dona Efigênia, que carrega um pão debaixo do braço e um litro de leite. Rosário contempla uma caixa de papelão colorida, onde ela coleciona um anel de brilhante e o cordão que o Valente ganhou em Minas. Isabel e Valente saíram)

QUINCAS — Hoje eu estou com sorte. Quase canastra.

NEUZINHA *(olhando o jogo)* — De ouro, olha só, irmão!

QUINCAS — Só falta o coringa. O ás eu tenho na mão pra bater.

NEUZINHA — De coringa fica lindo, irmão...

QUINCAS — O trem sai que horas?

NEUZINHA — Às seis.

QUINCAS — Então já estamos marcando?

NEUZINHA — Tenta a real, tenta a real, antes. *(Davi está com uma carta na mão. Ele compra no monte e sai o coringa.)*

DAVI — O coringa!

NEUZINHA — Mas ele ainda não pegou o morto. Tem que pegar o morto antes.

DAVI — E eu não posso fazer nada... *(Ele mostra o jogo.)* Aqui já tá sujo... Aqui também já tá sujo... Ou pode bater direto pra pegar o morto? Pode?

NEUZINHA — Quais as regras que vocês combinaram antes?

DAVI — Foi combinado alguma regra?

QUINCAS — Não foi combinado regra nenhuma.

NEUZINHA — Então como é que vai ficar? Tamos marcando, irmão, tamos marcando! Tá em cima da hora! *(Seu Guilherme se aproxima e interrompe.)*

SEU GUILHERME — Eu, se eu tivesse a idade de vocês, se eu tivesse tempo ainda, se eu tivesse tido chance... Também não tive chance!

NEUZINHA — E quem é que teve, Seu Guilherme? Quem é que teve?

SEU GUILHERME — Aí é que está o xis do problema: quem é que teve?

NEUZINHA — O meu irmão tá tendo uma nesse minuto, como é que ficou resolvida a transa, irmão?

DAVI — Eu te dou o coringa de ouro.

QUINCAS *(se levantando)* — Real, irmão, Real. De ouro!

SEU GUILHERME — Pra onde vocês estão indo?

NEUZINHA — Pra onde, irmão?

QUINCAS — Onde tem mar. Vamos começar pelo mar.

NEUZINHA — E vamos como?

QUINCAS — Voando.

SEU GUILHERME

(Seu Guilherme e Seu Pedro. Adélia e Dona Efigênia, mais Rosário)

SEU GUILHERME *(para Seu Pedro)* — Minha religião é o Kardec. Desaconselha o álcool. Mas eu... O Sr. entende, Seu Pedro, eu não tenho nenhum filho pra criar, como o Sr. Eu tenho a aposentadoria da Cia. Mogiana de Estradas de Ferro, que é uma miséria, mas pra mim

dá. E eu vou fazer o quê com esse dinheiro, se não bebo? Eu vou comprar roupa? Não, eu já passei essa fase... O Sr. ainda pensa em roupa, Seu Pedro?

PEDRO — Eu também já passei essa fase, Seu Guilherme.

SEU GUILHERME — Me diz uma coisa, Seu Pedro. O Sr. é católico, não é?

PEDRO — Sou.

SEU GUILHERME — E católico bebe!

PEDRO — Bebe.

SEU GUILHERME — Pois eu devia ter-me batizado católico... Em compensação católico não reencarna, reencarna?

PEDRO — Eu não entendo desses assuntos, Seu Guilherme.

SEU GUILHERME — Espírita reencarna! Mas eu sou viciado! Já vou fazer setenta anos e desde os vinte que todo dia, todo santo dia, eu deixo de beber. Daí me dá vontade e eu penso: "Se bebe morre, se não bebe morre", e eu bebo. Na próxima encarnação eu vou nascer bicho, disse eu tenho certeza. Nessa eu já perdi a chance. Então eu aproveito pra fazer tudo numa vez, tudo! e deixo a melhora pra próxima... Qual a sua opinião, Seu Pedro?

PEDRO — Eu não tenho opinião, Seu Guilherme.

SEU GUILHERME — Eu bebo... Eu bebo porque eu até gosto de sentir o fígado pesando, vômitos de manhã, enjôo na hora de escovar os dentes... Eu até gosto do veneno! Não sei. Nasci bêbado e vou morrer bêbado! Mesmo sabendo que vou voltar como bicho, como por exemplo uma lagartixa, o Sr. conhece animal mais feio do que uma lagartixa,

Seu Pedro? Eu não conheço. Ou como vira-latas, que vive comendo lixo e levando porrada na rua, sem lugar pra dormir, pra ficar, pra comer, jogado fora de vez. E que no fundo é manso. É manso ou não é manso? Não pode ser manso. Como é que pode? (*Longa pausa.*) Me dá mais pinga, Seu Pedro.

ADÉLIA (*Interferindo*) — Acabou, Seu Guilherme. Por hoje acabou!

SEU GUILHERME — Ora, Dona Adélia, eu não estou bêbado. Olha aí, eu consigo fazer um quatro. (*Ele faz um quatro com as pernas e quase cai.*)

ADÉLIA — Eu disse que acabou, Seu Guilherme. Por hoje acabou!

SEU GUILHERME — Mas Dona Adélia...

EFIGÊNIA

(*Cena montada sobre a partida de Quincas e Neuzinha. Efigênia e Dona Adélia. Adélia se vestindo para ir à missa com Rosário*)

EFIGÊNIA — O apelido dele era Blak Dog. Ele não era mole não, Dona Adélia. Uma barra pesadíssima, a senhora nem calcula.

ADÉLIA — Calculo.

EFIGÊNIA — Aí um dia ele me disse: "Vou-me embora. Pintou sujeira por cima de mim." Aí eu não pensei duas vezes e eu disse: "Eu vou junto." Ele disse: "Você espera." E sumiu. Eu fiquei esperando.

ADÉLIA — Então um dia volta.

EFIGÊNIA — Nem notícia. Exalou, como um cheiro. (*Pausa.*) Uma noite eu disse: "Vou ver como ele está." Aí eu enchi um copo d'água e coloquei perto dos meus santos e acendi vela. Daí rezei minhas ora-

ções e olhei dentro do copo. Tinha primeiro uma estrada. Uma estrada que vai indo, que vai indo, dentro duma tarde, com carneirinhos. Não tem carro, não tem barulho, não tem nada. Só os carneirinhos indo, pela estrada.

ADÉLIA — Então quer dizer que tá tudo às mil maravilhas.

EFIGÊNIA — Depois tinha um campo seco, do lado da estrada. Um campo seco, feio, faltava a vida, como se fosse o inferno: com o Diabo, a senhora me perdoa a palavra, mas existe Dona Adélia, pelo menos eu acredito. (*Rosário faz o nome do padre.*)

ADÉLIA — Bate na boca, criatura, bate na boca. Inferno, se existe, é aqui mesmo.

EFIGÊNIA — Ele era moreno, magro, alto. De Gêmeos. Parecia um príncipe. Não abria a boca pra nada. A única coisa que uma vez ele disse foi isso: "Se o mundo não é bom, faça o seu." E ele fazia o dele, sem incomodar ninguém.

ADÉLIA — Cada um é independente. Eu vejo os meus. As asas aprumadas, a idéia acesa. Se eu pudesse eu parava o vôo, com um grito. Mas já não está mais em mim. Então eu digo: "Vai", de olho fechado. E quando eu abro o olho ainda não foram. Seja o que tem que ser. Não vou fazer drama, isso não. (*Ela se volta para Seu Guilherme.*) Acabou, Seu Guilherme, por hoje acabou!

SEU GUILHERME — Mas eu não estou bêbado, Dona Adélia, olha aí, eu consigo até fazer um quatro.

ADÉLIA — Eu disse que acabou, Seu Guilherme. Por hoje acabou!

SEU GUILHERME — Mas Dona Adélia...

ADÉLIA — Não insiste, Seu Guilherme! Por hoje acabou!

SEU GUILHERME — Me crucifica, Dona Adélia, me crucifica! Nasci pra Cristo, pode me crucificar!

QUINCAS E NEUZINHA VÃO-SE EMBORA, II

NEUZINHA — Tem que ir inteiro, meu irmão. Não tem que deixar nada atrás. O que ficou pra trás já era. E não tem lágrima.

QUINCAS — Mamãe.

NEUZINHA — Do lado de fora desta rua eu sou a tua mãe. Eu vou te dar cinco caras, uma em cada continente. *(Coloca um brinco na orelha de Quincas.)*

QUINCAS — Papai.

NEUZINHA — Do lado de fora desta rua você é meu pai. Do lado de fora desta rua você é um homem.

QUINCAS — Cigana.

NEUZINHA — Cigano. Vem.

QUINCAS — E vamos como?

NEUZINHA — Ora, vamos como! Em cima das pernas, mano! *(Saem.)*

SEGUNDA VERSÃO DA VOLTA DE DAVI DO CONVENTO

(Isabel dança com uma saia de linho branca, feita da batina de Davi. Valente lê um livro, deitado no chão. Rosário vagueia.)

ISABEL — Você viu a saia que deu a batina do Davi?

VALENTE — Não sei o que ele veio fazer aqui.

ISABEL — Como se você soubesse.

VALENTE — Mas eu já me acostumei.

ISABEL — Coitado! Ele anda que anda, olhando... olhando... cala-

do... Me dá aflição, mas eu vou dizer o que pra ele?

VALENTE — Não diz nada, então. Deixa ele. Quem sabe se ele ainda descobre alguma novidade nesta cidade. Porque eu já esgotei.

ISABEL — Vou te ser sincera: eu acho o Davi mais bonito que você.

VALENTE — Em compensação eu vou-me embora.

ISABEL — Então vai. A porta está aberta, a rua está aberta. É só ir.

VALENTE — Você está grávida? *(Isabel pára de dançar.)*

ISABEL — Imagina se vou estar grávida, menino!

VALENTE — E não podia? *(Silêncio. Valente volta a ler o livro. Fechando o livro:)* hoje eu estou sentindo calor, falta de ar, mau humor, claustrofobia. Sabe o que quer dizer claustrofobia?

ISABEL — Não sei, nem quero saber, tenho raiva de quem sabe. *(Silêncio. Valente se levanta e fica olhando para Rosário.)*

ROSÁRIO — Que foi?

VALENTE *(passando a mão no rosto dela)* — Ri.

ROSÁRIO — Mas eu não quero rir.

VALENTE — Ri. Eu vou fazer gracinha e você vai rir. *(Ele canta Bye Bye Love pra ela até ela rir.)* Pronto. Riu.

ISABEL — Como você é chato, menino!

VALENTE — Agora é você.

ISABEL — Não enche.

VALENTE — Tem que rir. Anda, ri!

ISABEL *(puxando os dois lados da boca com as mãos)* — Nem fazendo assim, tá vendo? Nem fazendo assim.

VALENTE — Sabe quem que você parece? Você parece a Natalie Wood...

ISABEL — Não acho a menor graça.

VALENTE — Se você não rir eu não saio da sua frente, pronto.

ISABEL — Se você soubesse como você é chato...

VALENTE — Pronto, riu...

ISABEL — Como você é chato!

VALENTE — Agora vamos fazer outro jogo. Eu digo um nome de filme, em inglês e você diz outro.

ISABEL — Não sei nome de filme nenhum em inglês.

VALENTE — Vou começar: Rebel without cause".

ISABEL — Pode parar, que esse filme é o único que eu sei em inglês. *(Silêncio.)* Sabe uma história que o Davi me contou que eu fiquei gelada? Que vem vindo um planeta de encontro à terra, diz que saiu até no jornal. Diz que o planeta vai ser explodido pelos Estados Unidos, mas a explosão vai mudar o eixo da terra e aí vai mudar tudo. O que é Norte vira Sul e tem lugar que vai desaparecer. Você já pensou se esse planeta vem mesmo?

O IMPÉRIO SECRETO

(De noite no botequim. Valente encena-se, pintando-se com sangue feito de tinta, e Davi está a seu lado.)

VALENTE — Uma vez eu disse: eu também vou pro convento. Quero ser um monge. Aí eu pensei: "Se eu for, eles vão dizer que é por causa do Davi. Depois o Davi sai e eu não posso sair porque vão dizer:

o Valente saiu só porque o Davi saiu." No fundo era covardia. Começou como covardia. Então você escreveu uma carta e eu disse: "A carta que eu queria escrever!" E eu comecei a escrever cartas pra pessoas imaginárias, como se eu fosse o Monge, o Iluminado, o Santo. Mas eu não era o Iluminado. Eu brincava como uma criança obcecada, que recebeu uma flecha e saiu sangue. Aí mudou tudo. Aí inventei de ser um Imperador Azteca, e eu me sagrei descendente imaginário do Rei Sol, eu era magnânimo, generoso, eu compreendia todos os meus servos, a minha corte, eu dava tudo que fazia cada um em particular feliz e eu sabia o que é que cada um deles queria, e era tudo representação. Meu reino era um teatro alegre, campestre. Era a Eterna Adolescência. Tinha enigmas, tinha demônios de mentira mas eu fazia questão da legenda. Cada pessoa mantinha uma cumplicidade de olho e de traje uma com a outra. E tinha rituais, que no fundo eram exorcismos, mas a gente não dizia. Éramos um Império Secreto. Fazíamos da mendicância o nosso luxo. Eu deslizava em cima das águas como uma gaiivota teleguiada. *(Pausa.)* Aí você apareceu de novo. Bastou você botar o pé dentro desse botequim pro meu reino partir. Eu ainda chamei o meu reinado, eu disse "fica, fica...", mas ele foi-se embora, e levou pontes, pedras preciosas, minhas princesas indígenas, rituais... eu fui abrindo os olhos... e vi. Eu não precisava mais do meu Império Secreto. *(Valente passa tinta no rosto de Davi.)* Assim você fica parecendo o James Dean.

FUGA DE VALENTE

(Isabel está vestindo Valente, que vai fugir de casa, de noite, depois que todos forem dormir)

VALENTE — Sombra no olho não...

ISABEL — Claro, idiota, disfarçado... Não dá nem pra perceber.

VALENTE — Se eu for com a tua blusa, e você depois?

ISABEL — Eu pego mais dinheiro na gaveta e compro outra...

VALENTE — Eu te mando uma de presente, então.

ISABEL — Só me escreve uma carta contando, ouviu? Eu vou ficar esperando essa carta a minha vida inteira.

VALENTE — Você só conta pra eles amanhã. Não vai contar antes!

ISABEL — Eu nem consigo acreditar que você vai mesmo, Valente... *(Pausa.)* Você ficou lindo! Um príncipe!

VALENTE — Você já sabe o que quer da tua vida?

ISABEL — E adianta saber?

VALENTE *(volta a se olhar dentro do espelho)* — Fiquei uma boneca. Você acha que vai dar certo, Isabel?

ISABEL — A gente não pensa essas coisas. Essas coisas a gente nem pergunta.

VALENTE — Então me diz: "Vai". Eu preciso de alguém que me diga: "Vai". *(Eles se abraçam. Isabel se desfaz dele.)*

ISABEL — Eu nunca vou te esquecer, nunca!

VALENTE — Você jura que não vai me esquecer nunca?

ISABEL — Vai. Anda, vai! *(Ela tira o colar, dado pela índia, e coloca nele.)* E bota esse colar que você ganhou em Minas. Pronto, agora você tá um Imperador Azteca!

VALENTE — Então ciau, Isabel.

ISABEL — Ciau! *(Bye Bye Love.)*

ROSÁRIO

(Rosário está sozinha, perto do balcão. Seu Guilherme dorme, numa mesa. Isabel espera, debruçada sozinha numa outra mesa. A cena é silenciosa, longa. Davi se aproxima, olha pra esse mundo sem palavras, delirante. Rosário olha um anel de brilhante, que ela tem no dedo. Até que Davi derruba um copo.)

ROSÁRIO — Davi?

DAVI — Sou eu.

ROSÁRIO — Que susto! *(Longa pausa. Isabel suspira.)*

ISABEL — Porra!

ROSÁRIO — Que horror, Isabel!

ISABEL — Porra mesmo!

ROSÁRIO — Se ele falou que escreve é porque escreve.

ISABEL — E eu estou esperando a carta dele? Eu estou pensando na minha vida! Que que você acha de eu me casar com o Teco, Davi?

ROSÁRIO — Mas isso quem sabe é você menina... *(Isabel suspira de novo.)*

ISABEL — Ele é pobre, eu também sou pobre. Ele gosta de mim mas e eu, gosto dele? Ai, como eu detesto ficar na dúvida! Ai, eu vou ficar paranóica! *(Ela se levanta e fica na porta, esperando. Davi fica olhando pra Rosário.)*

DAVI — Onde você arrumou esse anel?

ROSÁRIO — Era da minha madrinha. Ela me deu em Minas, no dia de minha primeira comunhão. *(Pausa.)* É azul ou maravilha?

DAVI — Azul.

ROSÁRIO — Porque tem hora que é maravilha.

DAVI — Então você vê. *(Rosário não diz nada.)* Eu, você me vê?

ROSÁRIO — O vulto.

DAVI — Que mais que você vê?

ROSÁRIO — Gente de casa eu conheço, quando chega.

DAVI — E gente de fora?

ROSÁRIO — Gente de fora, às vezes. *(Pausa.)*

DAVI — Você vê ou você conhece?

ISABEL — É interrogatório, é?

ROSÁRIO — Isabel!

ISABEL — Eu tenho que realizar que Elvis não existe. Elvis Presley foi uma invenção da minha cuca. Quem existe é o Teco. O Teco é que vem me pegar para ir ao cinema, o Teco é que passeia de moto comigo, o Teco trabalha e foi o Teco... *(Ela põe a mão no ventre.)* Ai! acho que estou pagando todos os meus pecados! *(Pausa.)* Davi, você teria um filho?

DAVI — Acho que teria. Não sei.

ISABEL — Ai! Nessas horas é que me falta o Valente! Ai! Acho que vou parar no hospício! Ai!

ROSÁRIO — Meu Deus, que tanto suspira, menina!

ISABEL — Se o Teco não aparecer eu me mato!

ROSÁRIO — Não foi você mesma que disse que ia arrumar outro?

ISABEL — Me mato! Juro que me mato!

DAVI — Então espera, que ele já vem vindo.

TECO

(Teco entra, montado na moto.)

ISABEL *(enquanto Teco continua contando até sessenta)* — E se não der certo? Casamento é fria! Sempre me disseram que casamento é fria! Também se não der certo eu me separo, porra! Se não der certo eu saio pra outra, na hora! E se eu perder esta chance, me conhecendo como eu, conheço, vão ser mais sete anos de azar! Eu tenho que resolver é now! é now! é now! *(Ele termina de contar, pausa, eles se olham em pânico.)* Pelo amor de Deus, Teco! Então só mais um minuto. Esse não valeu! Assim não, Teco! Assim não! Como é que eu posso resolver minha vida inteira num minuto? *(Ele pára, ela pára. Eles se olham, depois ele continua contando. Ele olha para ela e depois começa a contar mais um minuto. Ela corre, sai e volta vestida de noiva, com um buquê de flores na mão, e no que ele termina de contar ela está montada atrás. Ele dá a partida e eles vão-se embora.)*

DAVI ESPERA

(Em cena continuam Davi e Rosário. Seu Guilherme continua dormindo. Silêncio.)

ROSÁRIO — Você também vai ou você fica?

DAVI — Não sei... *(Ele olha pra Rosário, pro botequim. Silêncio.)*

E se eu for-me embora, e vocês? *(Silêncio.)* O papai, a mamãe, e você?

ROSÁRIO — Mas se você ficar, você tem alguma coisa pra fazer aqui? Por que por mim não... Não sei o papai e a mamãe... Por mim eu não ligo. *(Ela volta a seus delírios, olhando o anel, e o botequim, com seu Guilherme dormindo, vai-se apagando ao redor de Davi.)*

DAVI — Eu tive o cálice de ouro na mão. De missas que não celebrei. A carne para comer e o sangue para beber. O pão branco, transparente, confeccionado, consumível. Eu vi, e eu acreditei, sem tocar, e houve o tempo que eu toquei: o verbo que eu aprendi era o verbo humano. Que não bastava na palavra. Nem tudo que passava do lado de fora era o sagrado, o que era contra minha vontade e contra minha natureza. Minha mão teve o ouro e eu vi o ouro escorrendo entre os dedos e não pude fazer nada, porque eu estava sozinho. Então do silêncio nasceu um som, do som um grito, até que as portas se abriram e de dentro das portas nasceu o VIAJANTE. *(Grito de Rosário. A cena se ilumina e Pedro olha pra Davi. Rosário abriu as portas do oratório e tirou de dentro a clarineta.)*

A HERANÇA

(Rosário entrega a clarineta a Pedro.)

PEDRO *(pra Davi)* — Fica com você.

DAVI — Não vai tocar mais, papai?

PEDRO — Todo mundo vai-se embora, então agora é minha vez. *(De*

dentro do oratório surge a imagem de Jesus Cristo. Glorificado.)

A morte de Pedro Foguetheiro foi num domingo. Eles todos saíram pra ir na procissão de "Corpus Christi" e ele ficou, com Rosário; aí ele tomou um banho, vestiu uma roupa nova e calçou um par de sandálias, fumou um cigarro de palha e ficou esperando.

(Os filhos voltam, vestidos para a procissão de "Corpus Christi" e vestem Pedro, que vai para a eternidade. Depois eles se retiram e fica Pedro sozinho, em cena, com Rosário. Do lado de fora vozes distantes de crianças, sinos, incenso. Ritual.)

PEDRO — Sua mãe botou as toa-lhas na janela?

ROSÁRIO — Botou. (Pedro coloca uma colcha de lã numa das janelas.)

PEDRO — Deixa tudo aberto, não é melhor?

ROSÁRIO — É melhor. (Pausa.) Faz tempo que o senhor não fala mais daquela clave, papai. Lembra?

PEDRO — Você lembra como era?

ROSÁRIO — Eu não entendia... mas eu achava bonito... Era... Era uma clave diferente, não era?

PEDRO — E que mais?

ROSÁRIO — Mas o senhor não acabou, o senhor acabou? (Silêncio.) Era a clave de Minas, não era?

PEDRO — E que mais?

ROSÁRIO — E que mais? (Silên-cio.) Eu não entendia, papai. Eu só me lembro que era de Minas. Só isso.

PEDRO — Era só isso, Minas. (Longo silêncio.)

ROSÁRIO — Me lembro que o vovô falava em inventar o avião, o senhor

lembra? E o avião só precisa de pi-loto. Aí veio o Santos Dumont. De- pois o tio falou que ia inventar o "Moto Contínuo". Agora o senhor com a clave de Minas.

PEDRO — Você gostava?

ROSÁRIO — Eu gostava. Eu acha-va bonito.

PEDRO — Não tinha morte mais. Nunca mais ia precisar da morte. Era a salvação. Continuava tudo. Não acabava nunca mais. Era a es- perança que tinha vindo. (A voz de Isabel, do lado de fora, volta a can- tar "Viajante, viajante".) Foi no dia que ficamos noivos. Então fo- mos fazer um piquenique. Atraves- samos a água de canoa, e aí vieram as cinco gaivotas. Aí descemos no sertão e aí tinha sol. E o sol era do calor do ventre materno. Tinha grama, tinha vento, aí eu olhei pro- rosto de Adélia e nos olhos come- çava a primeira nota. Aí ela dan- çou, com uma sombrinha cor de ro- sa. E eu me lembro que eu estava encostado numa rocha em forma de cálice, e a rocha era viva. A rocha respirava. E eu assistia Adélia dan- çando entre flores do campo, então ela veio pra mim: os cabelos soltos, as mãos abertas, o rosto iluminado, a carne iluminada, e nela começava a clave que eu estava procurando. (À Procissão de Corpus Christi entra, com banda, flores, anjos, si- nos tocando.)

LIVRARIA

LER E VER

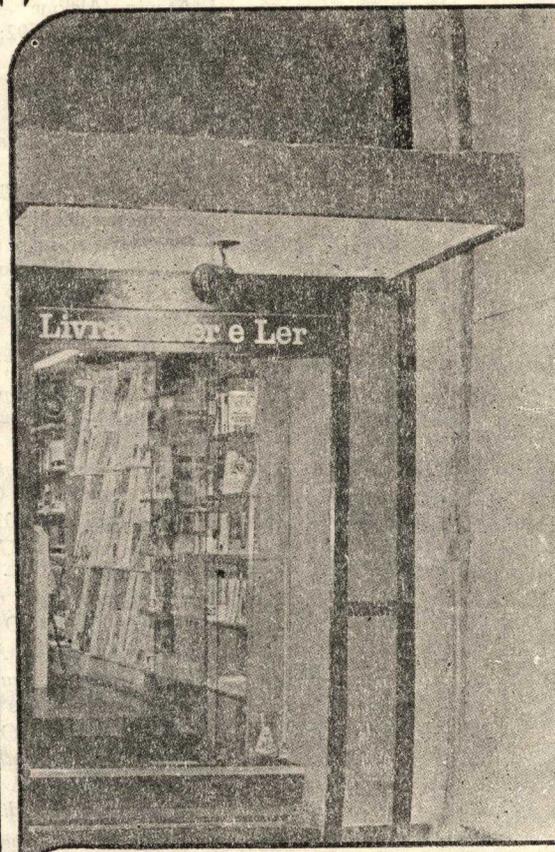


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende, ainda, radiadores, 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 Boer bolso Postal.

Aberta de segunda a sexta, das 9:30 às 21:20 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 Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.

Annoüilh, 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. — *Caím*, 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.

Dostoiévski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.

Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.

Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.

Garcia 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.

Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.

Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.

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 Menecos*, 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; *Uma Peça por Outra*, nº 118.

Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Arvore de Natal*, nº 118.

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:

andrêa 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

O Credo do Crítico — <i>H. Clurman</i>	1
O Proscênio e a Crítica — <i>R. Brustein</i>	7
Desenvolvimento do Vestuário nos Séculos X a XV — <i>Betty Coimbra</i>	11
Dos Jornais: O Teatro de um Período de crise	14
Etapas de uma Montagem — <i>B. Brecht</i>	16
A Mulher Judia — <i>B. Brecht</i>	17
Sobre Maurice Maeterlinck — <i>Fátima Saadi</i>	20
Interior — <i>M. Maeterlinck</i>	23
Sobre Hoje é Dia de Rock — <i>Mauro Santa Cecília</i>	29
Hoje é Dia de Rock — <i>José Vicente</i>	30

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.