

128

cadernos de teatro

— A TEMPORADA DE 1991: DRAMAS E COMÉDIAS DA RECESSÃO —
Bernardo Jablonski

— O DRAMATURGO — Jan Kott

— HISTÓRIAS DO TEATRO — Peter Hay

— SOBRE OS MALES DO FUMO — A. Chekov

— H.M.S. CORMORANT EM PARANAGUA — Rubem Fonseca

CADERNOS DE TEATRO N.º 128

janeiro, fevereiro e março de 1992



Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Editor — BERNARDO JABLONSKI

Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOSOVSKI

Revisor — MARIA CLARA GUEIROS

Secretárias — SILVIA 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.

A TEMPORADA DE 1991: DRAMAS (E COMÉDIAS) DA RECESSÃO

Bernardo Jablonski

Embora já estejamos em março, no início real da temporada de 92 — até o carnaval pouca coisa de novo acontece — vale a pena rever o ano que passou. Supondo que uma temporada reflita o estado do teatro como um todo, o que pudemos depreender sobre as tendências e os caminhos trilhados por nós no ano passado, e, principalmente, aonde vão dar essas trilhas abertas?

Em primeiro lugar, apesar de ter sido um ano de recessão e de acintosa falta de apoio governamental, muitas peças foram encenadas, o que levou a uma acirrada disputa pelos espaços disponíveis.

O que saltou aos olhos no ano de 91 foi a diversidade. O que nos parece aliás, altamente louvável. É nossa convicção que um panorama teatral “sadio” deva dar lugar a todo tipo de teatro: do clássico ao experimental, do francamente comercial ao absurdamente anti-econômico. Nesse sentido não houve motivos para queixas: das mais ou menos 80 produções que se mantiveram por mais tempo em cartaz, incluindo aquelas em horários alternativos, tivemos mesmo de tudo, dos clássicos às novidades, dos descartáveis e inexpressivos aos de grande impacto e inventividade.

Curiosamente 91 foi bem generoso com relação ao número de peças brasileiras em cartaz. Quase 50% dos espetáculos foram escritos aqui. Significativa parte deles, no entanto (17%), foi obra de apenas uma pessoa: Néelson Rodrigues. Inegavelmente o homem está na moda, ao menos no gosto da classe. O problema é que os outros 33% da pro-

dução nacional mostraram-se (em sua maioria) pouco expressivos ou criativos. Se houve peças densas e interessantes criadas em solo pátrio, elas, definitivamente não chegaram aos palcos cariocas.

O fato de ter sido um ano de crise e recessão ficou bem explicitado no número de monólogos: 8 (ou 10% do total). Monólogos são sem dúvida mais baratos. Se somarmos a esse número os espetáculos representados apenas por dois atores, alcançamos a significativa cifra de 21 peças, quase 40% de tudo. A crise e a recessão parecem ter deflagrado com ímpeto todo o poderoso e proverbial narcisismo da classe, que optou pelo “antes sós do que acompanhados”, bem ou mal.

Mas mesmo com crise e tudo, faltou espaço para todos aqueles que quiseram se apresentar. Contribuiu um pouco para esse estado de coisas o fato de várias salas permanecerem fechadas. Em compensação — e esse foi um dado positivo da temporada — novos espaços se abriram. Os Museus da República e Histórico Nacional forneceram novas opções em termos de espaços alternativos. Aliás, uma novidade da temporada foi o seu aspecto, digamos, “motriz”: em pelo menos três espetáculos a platéia teve de ir aonde o palco estava: *Ophelia by Hamlet*, *O Tiro que Mudou a História* e *Assim que Passem Cinco Anos*.

Além disso, tivemos os espaços inusitados: palco e platéia irmanados no palco do teatro Néelson Rodrigues, na buate Kitschnet, numa sala de jantar improvisada noturnamente no Museu da República, no Mercado São José, entre outros. Interessantemente, algumas produções fizeram da crise uma arma: limitaram seus espetáculos a uns poucos espectadores, que tinham de ligar antecipadamente e marcar hora. Um luxo.

Merecem ser exaltadas as ocupações levadas a cabo por Aderbal Freire-Filho (ex-Aderbal Júnior) e seu Centro de Demolição e Construção, com sede no Gláucio Gil; por Antonio Abujamra no até então esquecido Dulcina e por Eduardo Wotzick e sua trupe no Glauce Rocha. Espetáculos, cursos, eventos e muita agitação cultural resultou dessas benéficas ocupações.

Isto tudo adquire proporções heróicas diante de um ano recessivo e onde as autoridades federais e estaduais tiveram vergonhosamente o cavalo da chuva, deixando a cultura sem abrigo e entregue ao seu próprio azar. E por falar em autoridade, a municipal deve à classe uma explicação para os nebulosos critérios que envolvem a utilização da sala Bertold Brecht, no Planetário da Gávea. Embora a referida sala esteja caindo aos pedaços, ainda é um teatro, e que merecia uma seleção mais cuidadosa em termos de repertório.

Apenas poucas entidades privadas se dedicaram ao mecenato artístico. Dentre elas sobressaiuse nitidamente a Shell, que manteve sua política de incentivos, além das premiações anuais — preenchendo, diga-se de passagem, outra omissão governamental. O Banco do Brasil, justa seja feita, foi outro herói isolado na luta para manter viva a atividade teatral carioca. E no teatro infantil, a Coca-Cola apresentou-se mais uma vez em grande estilo. O que a Shell tem feito pelo teatro adulto, a Coca-Cola, guardadas as devidas proporções, faz pelo infantil.

Nossa imprensa merece um destaque especial. Nesses tempos bichudos em que além de tudo o teatro tem de competir com cinemas, shows de música, vídeos, televisão, a atenção (ou desatenção) da grande imprensa desempenha um papel de destaque. E aqui o panorama não foi dos mais satisfatórios. Por um lado foi gratificante ter de volta no *Jornal do Brasil* a coluna *Entreato*, com notícias sobre o que está acontecendo no Rio, no Brasil e no mundo, no âmbito teatral. Tão misteriosamente como desapareceu, ela reapareceu, dessa vez, esperamos, para ficar.

Quanto ao outro lado, as queixas são muitas. Não é que se queira pôr na imprensa a culpa por nossos erros, mas francamente, com amigos assim, os inimigos não precisam se esforçar muito. Primeiramente, o espaço dedicado às resenhas vem diminuindo gradativamente, obrigando os críticos a verdadeiros malabarismos de concisão para escapar a um tratamento superficial e poder dar a idéia exata do que sentiram dos espetáculos vistos. Mú-

sica, cinema, televisão, vídeo, consumidores e seus perfis devem render a curto prazo muito mais dinheiro aos grandes jornais do que a nossa arte efêmera. É fato. A longo prazo, no entanto, essa diminuição de espaço diz mais da pobreza de espírito e da falta de visão dos editores. O compromisso com a arte e a cultura não deveria estar tão atrelado ao vil metal. Essa questão, no entanto, já foi abordada com muita felicidade aqui mesmo nos *Cadernos de Teatro* por Yan Michalski (*O Declínio da Crítica na Imprensa*, nº 100) e por Henrique Oscar (*O Declínio da Imprensa Arrastou o da Crítica*, nº 107). Não por acaso, ambos, ex-críticos.

A dificuldade em ganhar espaço na imprensa e chamar a atenção do público tem gerado inclusive certas monstruosidades, como por exemplo, a figura do “divulgador”. Esses “despachantes”, verdadeiros “atravessadores da arte” ganham às vezes mais do que todo elenco em uma temporada curta. Isso porque eles possuem as chaves mágicas que lhes dão acesso às salas de reportagem e garantem que o mundo saberá que o espetáculo X existe. Não há nada contra a pessoa do divulgador, criatura tão humana e sensível quanto eu e você. Agora, deve haver algo de podre no reino teatral que obriga a distorções tão graves no orçamento de uma produção...

E a coluna de “tijolinhos” — que é gratuita e uma espécie de serviço que a grande imprensa presta não apenas à comunidade teatral, mas principalmente a todos os leitores que querem se informar a respeito das possibilidades de lazer e cultura disponíveis na cidade — parece por vezes confiada a pessoas que odeiam, senão o teatro, ao menos o seu ofício. Frequentemente a seção sai incompleta e uma peça simplesmente “deixa de existir”! Os prejuízos decorrentes para as peças que deixam de ser anunciadas, infelizmente, são calculáveis, terrivelmente calculáveis! Evidentemente nem sempre a culpa é do responsável pela seção. Possivelmente, até, na maioria das vezes, as chefias simplesmente devem mandar cortar partes da “dispensável” coluna, por falta de espaço. Curiosamente isso é muito mais difícil de acontecer nos “priminhos”, os tijolinhos de cinema...

E para encerrar o já longo espaço dedicado à imprensa, no que diz respeito à crítica, seria interessante que houvesse críticos substitutos em caso de viagem dos titulares. Já houve casos de não haver críticas por um mês ou mais, simplesmente porque o crítico estava viajando. Críticos têm todo o direito de tirarem férias e viajarem. Até merecem, por certas coisas que são obrigados a assistir. Mas o teatro merece atenção e a indispensável repercussão na coluna especializada. De qualquer modo, Macksen Luiz no *Jornal do Brasil*, Bárbara Heliodora — fazendo muitas vezes o papel de very angry woman — no *O Globo*, Armino Blanco no *O Dia* e Lionel Fischer na *Tribuna da Imprensa* (para citar apenas os mais atuantes) continuam exercendo suas funções e prestando significativa contribuição ao teatro carioca.

Um outro aspecto, não diretamente ligado às atividades teatrais do ano passado ou deste, é a questão do registro profissional, indispensável ao exercício do ofício. Parece que já está na hora do sindicato rever sua posição — muito útil historicamente — de subordinar a atuação em teatro, cinema e TV à exigência de certificado fornecido por algumas escolas. Ao menos, a exemplo de outros sindicatos (dança, músicos) e mesmo do sindicato dos artistas e técnicos de outros estados, que se faça um teste, prova ou similar, para aqueles que não puderam/não quiseram fazer um curso oficial, mas que tenham talento e queiram se dedicar às artes cênicas. Bailarinos, pintores, cantores, músicos, artistas plásticos e cineastas estudam porque querem, para se aprimorarem, para se familiarizarem com seus instrumentos de trabalho, para o auto-crescimento, enfim. O mercado vai selecionar quem é bom, quem não é. Essa abertura inclusive serviria para evitar mal-entendidos e acusações de favorecimento a filhos ou parentes de artistas que estariam conseguindo seus registros independentemente de quaisquer cursos realizados ou com discutíveis atividades progressas que legitimariam a referida concessão. Um exame objetivo poderia libertar os candidatos da obrigatoriedade de frequentar cursos nem sempre “maravilhosos” e expulsar de cena um certo subjetivismo na hora de se conferir registros em função de “atividades passadas”.

Voltando à razão de ser do presente trabalho — a análise da temporada de 91 — vale destacar uma outra tendência que vem se consolidando, qual seja a de diretores e produtores estarem se voltando para as adaptações de romances ou outras formas de narrativas. Assim, tivemos Bukowski, a Fera na Selva, Mil e Um Noites (duas montagens), O Cobrador, Cartas Portuguesas; Werther, Cânticos Infernais, entre outros, como exemplos de adaptações, mais ou menos felizes.

No balanço das comédias e dos dramas, venceram estes últimos: quase 60% dos espetáculos enquadraram-se na categoria drama. Espetáculos mistos e comédias completaram os 100%. Em épocas de crise e recessão, espera-se que haja muitas comédias, espetáculos digestivos e escapistas em penca. Não foi o caso, pelo menos em 91. Vivemos pois uma crise, mas uma crise séria.

Enfim, se 91 não pode ser considerado um ano ímpar no teatro carioca, também não foi nenhuma “tragédia”. E foi o ano que nos deu espetáculos que ficarão, como *Narjda Zulpério*, pelo talento histriônico de Regina Casé; *Toda Donzela tem um Pai que é Uma Fera*, como um primor de comédia instalado num cubículo em Copacabana; o paulista — possivelmente o melhor espetáculo da temporada — *Vem Buscar-me que Ainda sou Teu*; o interessante *O Cobrador* baseado em um conto de Rubem Fonseca e igualmente “importado” de São Paulo; o curiosíssimo *Um Certo Hamlet*, irreverente e audaciosa adaptação de Abujamra e seus F... Privilegiados; os rodrigueanos *Bonitinha, mas Ordinária* e *A Vida Como Ela É* — esse último ainda poderia ser melhor não fosse tão desnecessariamente longo, e *O Tiro que Mudou a História*, rara bem dosada fusão de política e teatro. Como se vê/viu, não foi um ano tão mau assim.

E para finalizar, falando de nós mesmos, *O Tablado* completou 40 anos, com seus cursos funcionando a pleno vapor, os *Cadernos de Teatro* sendo publicados (graças ao patrocínio da Shell) e três montagens realizadas durante o ano: *O Cavaliño Azul, Romeu e Julieta* e *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*. E Maria Clara Machado completou seus 70 anos lançando um livro: *Eu e o*

Teatro (editora Agir). A nota triste ficou pela doença e a morte (já em 92) de um dos mais importantes colaboradores que o *Tablado* já teve: o diretor, ator, professor, amigo, o homem de teatro que inventou no Rio de Janeiro um espaço para o teatro adolescente, criando uma platéia específica e uma fornada excepcional de atores, onde antes, não havia nada. Parabéns, Carlos Wilson Silveira/Damião.

Para 92 a principal expectativa gira em torno da Lei Rouanet, que deverá trazer de volta à cena o incentivo do governo, direto ou indireto. Uma alento e a perspectiva de uma safra melhorada. Tomara.



— A ARTE É UM TIPO DE EXIBICIONISMO —

Tadeuz Kantor, entrevistado por Barbara Sawa

O diretor e artista polonês Tadeuz Kantor, apesar de seus setenta e cinco anos, ainda é respeitado no Ocidente como um diretor experimentalista surpreendente, nos moldes sombrios e altamente pessoais que marcaram seu trabalho desde a criação do Teatro Cricot 2, em 1955. Produções como *The Water Hen* (“A galinha aquática”), *The Dead Class* (“A classe morta”), *Wielopole, Wielopole e Let the Artists Die* (“Deixem os artistas morrerem”), valeram-lhe uma legião de fãs *cult*, mas raras vezes ele quis explicar seus pontos de vista e sua abordagem teatral na forma discursiva de uma entrevista. Esta entrevista, que apareceu pela primeira vez na revista *Polityka*, nº 39 (novembro de 1988), foi concedida durante a apresentação em Nova York no trabalho mais recente de Kantor, *I Shall Never Return* (“Nunca mais voltarei”), no começo daquele ano. ⁽¹⁾

Barbara Sawa: — Estamos em Nova York, onde está acontecendo o maior festival de arte de todos os tempos. O senhor acha que um evento como este é apropriado para o tipo de arte que o senhor faz?

⁽¹⁾ No número anterior publicamos uma outra entrevista de T. Kantor — *A Arte é um Delito*. Com estas duas entrevistas tentamos oferecer aos leitores um painel dos pensamentos de um dos maiores encenadores do teatro contemporâneo, cujas montagens, infelizmente, nós, brasileiros, nunca pudemos assistir de perto.

Tadeuz Kantor: — Eu, pessoalmente, sou contra festivais de arte, embora você possa dizer que o Cricot 2 participa de quase todos eles. O fato é que aqueles que querem nos ver tentam aproveitar situações especiais como esta simplesmente porque é quando eles têm um pouco mais de dinheiro para gastar. Me parece também que hoje em dia, um festival é visto como parte da chamada estrutura comunicativa. Trata-se de um fenômeno muito recente, de modo que não posso dizer se é bom ou ruim. Mas parece óbvio que, em geral, os festivais tendem a desvalorizar a arte, embora possa haver uma ou duas exceções em que isto não acontece. Por outro lado, os festivais dão às pessoas a oportunidade de assistir a uma grande variedade de produções teatrais do mundo inteiro.

B. S.: — Seria correto dizer que sua última produção *I Shall Never Return* deveria ser considerada a sua declaração artística definitiva? Frank Rich, do *New York Times*, chegou a sugerir que o trabalho fosse considerado seu testamento artístico.

T. K.: — Qualquer coisa que eu tenha realizado, especialmente nos últimos anos, faz parte do meu testamento artístico.

B. S.: — Mas isto parece particularmente claro nesta última produção, que engloba elementos de seus trabalhos anteriores: *The Dead Class, Wielopole, Wielopole e Let the Artists Die*. Muitos espectadores acharam que este foi o mais pessoal de todo os seus espetáculos.

T. K.: — Bem, não sei... Sempre me vi como pessoal e individual, e qualquer artista diria provavelmente o mesmo a respeito de si.

B. S.: — O senhor acha então que a melhor arte deve ser individual?

T. K.: — Certamente que sim, embora tenha havido épocas em que ela era coletiva, como na Idade Média. Mas, na verdade, não sabemos ao certo se era assim mesmo... devem ter existido alguns indivíduos extraordinários dos quais não sabemos quase nada. Mas durante a Renascença o ato criati-

vo individual tornou-se o maior trunfo da cultura europeia. Eu, pessoalmente, devo dizer que sou contra qualquer idéia de arte coletiva, mas sabendo da necessidade do trabalho coletivo no teatro. Mas, um tipo de "criatura divina" ou demiurgo, porque mesmo no teatro, há sempre alguém mais dotado, sempre acreditei que há uma certa divindade em todo artista, embora eu reconheça que hoje em dia muitas pessoas considerariam minha crença ultrapassada. E tenho certeza de que sem esse demiurgo, capaz de inspirar, liderar e organizar um grupo de pessoas, qualquer esforço coletivo está fadado ao fracasso.

B. S.: — Ao que parece, a tendência à criação isolada está se espalhando por todo o mundo...

T. K.: — Está sim, porque o estilo de vida moderna facilita esta tendência. O trabalho isolado é um fenômeno comum nos Estados Unidos, na França, na Polônia e provavelmente no resto da Europa. Os artistas tentam evitar grandes grupos e não se comunicam uns com os outros. A maioria deles vive reclusa. A era da boemia do pós-guerra já passou. As pessoas não têm mais a compulsão de se encontrar em bares de artistas. O Café Flore, em Paris, testemunhou um dia o começo do existencialismo e o nascimento do *informel*. Os artistas ficavam lá horas e horas — Sartre, André Breton, e outros... Mas tudo isso acabou. Hoje as pessoas não vão a bares: elas ficam em casa. Na Polônia também.

B. S.: — É comum as pessoas trabalharem sozinhas?

T. K.: — Não. O comum é evitar os outros...

B. S.: — Seria, certamente difícil, neste caso, negar o caráter individualista da arte, mas suponho que o senhor nunca tenha sido criticado por falta de individualismo em seu trabalho.

T. K.: — Alguns críticos dizem até mesmo que sou extremamente egoísta, ou um egoísta com claras tendências narcísicas e exibicionistas. E, de fato, acredito que a arte é um tipo de exibicionismo, simplesmente porque todo artista se mostra para o pú-

blico. É o mesmo que pendurar o próprio retrato na parede. Uma vez que você faz isso, você se mostra. É isso que eu sinto, mas talvez as pessoas tenham opiniões diferentes. Acho, ainda, que os artistas podem ser comparados às prostitutas, mesmo que na maioria dos casos os artistas não se vendam por dinheiro...

B. S.: — No apêndice do programa de *I Shall Never Return*, que o senhor chamou de "confissões", o senhor diz que para a arte ser "elevada" ela tem que "sair da sarjeta". O que o senhor quer dizer com isto?

T. K.: — O que eu quero dizer é que o artista, se quiser gritar, deve descer até o nível mais baixo. Foi isto que eu escrevi no que você chama de minhas "confissões". Estas são, no entanto, minhas idéias pessoais, e não vou forçar ninguém a aceitá-las. O mesmo acontece com meu teatro — ninguém, nem no meu país nem em qualquer outro lugar, deve achar que eu quero criar qualquer tipo de moda. Simplesmente, não é do meu estilo impor minhas idéias aos outros.

B. S.: — Quando o senhor fala em "sarjeta", o senhor se refere à pobreza?

T. K.: — "Pobreza" entre aspas...

B. S.: — As dificuldades, então?

T. K.: — Esta também não é a palavra mais adequada. Refiro-me à situação em que se tem que começar do nada, sem qualquer tipo de apoio. Foi o que aconteceu com todas as grandes pessoas, que tiveram que fazer alguma coisa partindo do zero — na "pobreza". Então, a "pobreza" é, para mim, uma condição muito humana. Porque o homem nasce na "pobreza". Depois, adquire coisas, se torna poderoso e rico... e finalmente morre. O começo e o fim são sempre na "pobreza". Daí que a "pobreza", para mim, é uma condição verdadeiramente humana, e também uma condição onde a arte pode existir.

É por isso que criei para mim essa idéia de realidade pobre — realidade no seu nível mais baixo.

Mas ela não é só uma invenção minha, porque ela tem alguma coisa muito polonesa. No período de entre-guerras, Bruno Schulz construiu em seus romances um mundo com uma realidade degradante. Eu concebi uma idéia de realidade pobre, confusa e desamparada frente a todos os poderes supremos do mundo.

B. S.: — O senhor acha que desta pobreza polonesa podem nascer grandes obras de arte?

T. K.: — Houve um tempo na Polônia em que excelentes obras nasciam da pobreza. Foi entre 1945 e 1948, pouco depois da guerra, quando podia-se sentir esta energia dinâmica, este sentimento de liberdade tão indispensável à arte. É muito fácil lidar com a pobreza quando se tem liberdade. E naquela época tínhamos liberdade, mas ela nos foi logo tirada e compreendemos que a arte tinha que ser manipulada pelo estado. O realismo socialista tornou-se a moda oficial. Nós a rejeitamos imediatamente: sete de nós se recusaram a participar da glória social-realista. Nos silenciámos durante oito anos. A grande mudança ocorreu em 1955, e esse foi o segundo período fértil para a arte polonesa. Ainda não nos refizemos do susto, apesar de ele agora estar se atenuando, por causa da situação atual da Polônia.

Foi em 1955 que o Cricot 2 nasceu na “pobreza”, e muitos talentos brotaram de repente. Surgiu o grupo Krakow, de pintores com artistas como Brzozowski, Mikulski, Jarema e Stern. Foi um daqueles raros momentos da história da arte europeia em que nasceu algo genuinamente novo.

B. S.: — Gostaria de fazer agora ao senhor o que me parece ser a pergunta padrão sobre “influências” — mas tenho a impressão de que cada artista deve perseguir alguns ideais...

T. K.: — Não gosto da palavra “influência”, porque é um clichê. Deveria ser óbvio uma pessoa estar sempre sob alguma influência, do contrário a arte não poderia nunca existir. Só na Polónia é que as pessoas acham que o artista deve inventar tudo sozinho, ou pelo menos parecer-se com Minerva —

alguma cabeça divina. Eu sou, provavelmente, a única pessoa neste país que afirma que não há arte sem influência. Por isso os críticos idiotas ficam falando que minha arte não é pessoal, porque estou sempre sob influência de um ou outro artista.

Picasso é o exemplo perfeito de um artista que não teria realizado nada sem influências externas — ele sempre dizia a si mesmo que não era capaz de pintar sem antes olhar o trabalho de alguém. Eu, na verdade, sempre que me deparo com uma idéia comprovadamente boa, tento trabalhar com ela. Será que isto é uma influência? Não, isto é o que chamo de continuação de uma tendência em particular.

B. S.: — O senhor poderia me dar exemplos de tais “tendências” que foram mais importantes para o senhor?

T. K.: — No teatro seria Wyspianski, na pintura, Malczewski. Bruno Schulz na prosa. Já mencionei Schulz antes, mas agora quero acrescentar algumas palavras. Quando criei uma idéia da realidade no nível mais baixo, percebi que eu estava inspirado na tradição polonesa de entre-guerras e particularmente pela noção de Schulz de realidade degradante. A diferença entre Schulz e eu é que nós partimos de pontos diferentes. Mas o importante é que não me sinto isolado em meus pensamentos: sinto-me parte de uma certa tradição cultural, o que é muito importante para mim.

Digo “certa” tradição, deliberadamente, porque sinto que também faço parte de outra tradição. Trata-se da linha iniciada por Marcel Duchamps, que morava em Zurique durante a Primeira Guerra Mundial e que trabalhou com a idéia de objeto concluído. Este, para ele, não era um trabalho artístico concebido pelo artista, e sim aquele que o artista retira da realidade e declara: “Este objeto extraído da realidade é uma obra de arte.”

B. S.: — O senhor sempre tentou usar esse método, não foi?

T. K.: — Sim, a primeira vez foi em 1944, quando não conhecia as idéias de Duchamps. Naque-

la época ele morava em Nova York e a Europa não sabia muito a seu respeito: na Polônia ninguém o conhecia, inclusive eu. E então, o que é que eu estava tentando fazer? Eu estava trabalhando no *The Return of Ulysses*, de Wyspianski. Dispensei a cenografia porque a peça tinha que ser montada em uma sala parcialmente destruída na guerra, e aquela própria sala serviria de cenário. Então, Ithaca estava na sala, onde haviam janelas cobertas com tábuas, paredes despedaçadas e um monte de entulho no chão. Decidi que este mesmo espaço — um objeto concluído extraído da vida real — compunha uma obra de arte.

B. S.: — O senhor poderia nos dizer o que aconteceu depois, e como as produções subsequentes podem estar relacionadas a *I Shall Never Return*?

T. K.: — Desde 1955 que venho usando muitos termos para descrever meu trabalho no teatro. Esses termos são como sinais, pois sempre apontam para a direção tomada em meu trabalho. Em 1966, era o *Teatro Informel*, em 1963, o *Teatro Zero*, em 1967 — o ano que produzi *The Water Hen* — o teatro do acontecimento. Em 1972 montamos *Biqots and Talapoins*: era o teatro da impossibilidade. *The Dead Class*, de 1975, fazia parte do *Teatro da Morte*. E este foi o último de meus nomes, meus sinalizados. Parei de criá-los quando meu colaborador — ou como Craig dizia, “uma linda mulher chamada Morte” — apareceu no palco. Depois disso, passei a chamar meu teatro de *Jumble Stall* (“Estábulo da Confusão”).

B. S.: — A noção de Teatro da Morte ocupa um lugar especial na história do teatro, não é?

T. K.: — Eu diria que a morte esteve sempre presente nas artes cênicas desde o princípio. Ela sempre foi apontada como o principal agente motivador da ação dramática. Este é, certamente, o caso dos teatros gregos e mexicanos, por exemplo. Na Polônia, durante o período romântico, os trabalhos teatrais de Mickiewicz e Słowacki também tinham profundas raízes na tradição do Teatro da Morte.

Quando decidi introduzir a Morte no meu teatro, todos os nomes anteriores como informei, zero ou impossível, tornaram-se supérfluos. O nome teatro bastava — como acontecia na Grécia e em Roma. Por isso *Wielopole*, *Wielopole* não tinha nenhum outro nome formal: ela pertencia ao teatro que explorava a memória e o passado como sendo a realidade mais tangível.

B. S.: — Podemos falar sobre a história, que parece tão importante para o senhor? Nas suas “confissões”, o senhor fala da história — “a história dos movimentos e das ideologias das massas, de trocas de governo e de atrocidades com as massas...” O senhor poderia me explicar o que o senhor quer dizer com “a memória e o passado que constituem a realidade mais tangível”?

T. K.: — Na minha opinião é o passado, e não o presente, a realidade mais tangível, principalmente porque o presente é fluido — ele vira passado numa fração de segundo. E por isso, o único material no qual eu posso trabalhar é o passado. E se você parar para pensar, você vai ver que o passado contém alguns elementos do presente. Se, por exemplo, *Wielopole*, *Wielopole* nos diz algo sobre a minha família na Primeira Guerra Mundial, ela também diz algo que é válido hoje em dia.

B. S.: — Em *I Shall Never Return* sente-se o forte impacto emocional e intelectual do passado. Muitos espectadores se perguntavam se as tensões emocionais da peça eram fruto de sua experiência pessoal durante a última guerra.

T. K.: — Pode-se interpretar os trágicos acontecimentos da última guerra em termos gerais. O que eu estou falando é de uma tragédia individual, pessoal, profundamente enraizada em duas fontes: na tragédia antiga e na Bíblia. Foi a tragédia antiga que, pela primeira vez, expôs publicamente (uso esta palavra deliberadamente porque naquela época o teatro era público) todos os tipos de fantasmas das salas de estar das famílias conhecidas: traições, assassinatos secretos, e fatos aterrorizantes. A Bíblia fez uma coisa análoga, pois todos os santos bíblicos eram renomados por suas atitudes frente aos seus

segredos mais íntimos quanto amantes, esposas e desgraças pessoais.

B. S.: — Mas em *I Shall Never Return*, pessoas diferentes viram coisas distintas. Alguns disseram que era um protesto contra os assassinatos em massa cometidos na última guerra. Os asiáticos e os africanos consideraram a peça uma metáfora sobre a situação em seus países, enquanto que o crítico do *New York Times* traçou um paralelo entre a última cena, que mostra uma cova coletiva, e o fim trágico de Pompéia. Não é verdade que cada texto possui várias leituras?

T. K.: — O que eu quis fazer nesse espetáculo foi mostrar minha aversão a movimentos de massa, a assassinatos em massa, a governos recorrendo ao terrorismo... mas eu também queria mostrar que desaprovo movimentos artísticos em massa. No total, minha peça se coloca contra qualquer força que queira suprimir os direitos do indivíduo. Vejamos os movimentos artísticos como o surrealismo, o dadaísmo, o construtivismo, ou a arte conceitual; no começo cada uma representava uma força de vanguarda, mas logo todas tendiam a se tornar o principal movimento de massa e a impor ao artista suas crenças e regras. E esta foi uma característica negativa de todas as tendências de vanguarda.

B. S.: — Mas o senhor mesmo participou de alguns desses movimentos...

T. K.: — É verdade. Contribuí para alguns deles, e mais, eu formulava manifestos artísticos pensando em salvar a humanidade com eles. Mas em 1975, quando era inconcebível romper com o ranço dos abstracionistas, eu de repente passei para a pintura figurativa. Acho que isto foi mais ou menos quando trabalhei em *The Dead Class*. E depois, muitos dos meus colegas abstracionistas me chamaram de "traidor". É um bom exemplo do "terror" artístico que acontece quando a vanguarda quer impor seu modo de pensar.

Mas acho que hoje em dia podemos ver esse "terror" da vanguarda como algo que pertence ao passado. O mundo da arte começou a compreender

que não pode haver uma idéia que seja boa para todo mundo. Será que podemos falar o mesmo de outros movimentos de massa ou de ideologias, como o marxismo? É difícil dizer. Eu nunca fui marxista. O existencialismo? Sim, Sartre queria impor suas idéias ao mundo. Eu já fui um existencialista, mas não muito fiel. Posso dizer o mesmo em relação à Igreja...

Minha idéia era, então, mostrar minha oposição a todos os movimentos que tentaram subordinar o indivíduo, porque para mim um ser humano, homem ou mulher, com todos os seus problemas, suas vitórias, seus fracassos, e suas tragédias, é uma garantia da continuação da vida.

B. S.: — Em uma de suas "confissões" o senhor escreveu o seguinte: "A verdade só pode ser encontrada em um ser individual." Isto esclarece melhor *I Shall Never Return*?

T. K.: — Não, é só um ponto de partida, porque me parece que uma idéia abstrata de um ser individual não seria suficiente para uma encenação. Deveria-se dar ao indivíduo abstrato uma dimensão pessoal, um pronome possessivo "meu" — "meu!". Só depois que isto for feito é que poderei ser totalmente responsabilizado por tudo, porque agora não estarei lidando com um indivíduo qualquer, mas com a minha vida — a vida de quem produziu a peça. É claro que não coloquei isto assim, diretamente, na peça, porque não acho que as pessoas estejam interessadas em detalhes da minha vida particular. Elas nem se preocupam com meus altos e baixos. Acho que todos iam simplesmente rir se eu me excusasse, pois este é caráter da natureza humana. Daí, esta dimensão estritamente pessoal, isto que chamo de "meu", deveria ser traduzido em termos universais, de modo que cada um que assista à produção possa dizer que, até um certo ponto, ela lhe diz respeito. Do contrário as pessoas iriam se dissociar da peça instantaneamente, e reagiriam rindo se eu dissesse: "Olha, eu traí minha mulher" ou "ela me deixou, e eu vou me matar".

B. S.: — Acho que esta dimensão universal está clara na sua produção. Muitos espectadores

mostraram estar emocionalmente tocados de uma forma muito forte, e depois se perguntavam como aquilo havia acontecido — se era devido ao seu raro talento artístico ou ao fato do espetáculo ter sido construído com base na sua experiência pessoal...

T. K.: — Como você sabe é muito comum que a experiência pessoal não tenha nenhum reflexo na arte. Mas eu, pessoalmente, acredito que uma experiência dolorosa seja essencial, se quisermos ter uma arte de boa qualidade. No entanto, alguém que esteja tentando criar um sentido artístico para esta experiência tem que ser uma pessoa extremamente sensível. É muito comum uma pessoa que tenha passado por uma experiência horrível sair dela completamente impassível e cínico. Isto acontece, não é?

B. S.: — Em *I Shall Never Return* o senhor descreve duas culturas coexistentes — a polonesa e a judaica. Me pergunto o que terá influenciado esta visão artística — a sua história pessoal ou outra fonte de inspiração? Já me apontaram até os trabalhos de Leibisz Perc como uma possível influência.

T. K.: — Não, neste caso não houve nenhuma influência direta, embora eu não possa negar muitas influências judaicas, visto que a influência da cultura judaica na Polônia foi colossal. A produção em si foi inspirada até certo ponto na minha infância. Fui criado pelo irmão da minha avó, que era padre. Quando meu pai não voltou da guerra, minha mãe decidiu morar mais perto de sua mãe. Todos nós morávamos na casa do padre. O maior amigo do padre era um rabino de Wielopole, e daí eu aprendi desde cedo que o catolicismo não era muito diferente do judaísmo. Me lembro que o bispo de Tarnow não aprovava a ligação do padre com aqueles que “crucificaram Jesus Cristo”. Não sei a história da família do lado do meu pai, mas acho que devem ter havido alguns ancestrais judeus. Mas isto não é importante para mim. O que tem valor é esta importância da cultura judaica sobre a polonesa.

B. S.: — Na produção o senhor mostra claramente estas culturas interdependentes como igualmente importantes.

T. K.: — Sim, a igreja e a sinagoga não igualmente importantes. Uma vez escrevi que eu tinha crescido à sombra da igreja e da sinagoga...

B. S.: — Ao que parece o senhor queria dizer que não era ateu...

T. K.: — Não, agora eu não sou ateu, mas já fui, na escola. Naquela época eu achava a religião muito ingênua. Talvez os ateus tenham sido importantes no século dezoito, mas hoje um ateu declarado parece membro de uma seita.

B. S.: — Então agora o senhor crê?

T. K.: — Sim, acho que sim. A religião faz parte da vida humana. O homem criou a religião para viver e sobreviver.

B. S.: — O senhor pode me dizer alguma coisa sobre a sua próxima produção?

T. K.: — Não, porque não sei se vai haver outra. Sempre que começo a trabalhar em algo novo, eu o chamo de “último” — “a última peça”, ou “a última produção”. É muito estimulante porque tem-se a convicção de que a “última” coisa tem que ser preparada com o maior cuidado e perfeição.

B. S.: — Então nesse espetáculo existem coisas que o senhor gostaria de mudar e melhorar? Para atingir aquela perfeição com a qual sonhamos a vida toda?

T. K.: — Não, eu não tenho tais “objetivos finais”. Talvez como intelectual eu seja muito cético para ter tais ambições. Os construtivistas é que dizem, “aqui está nosso objetivo, quando o atingirmos a terra será o paraíso”. Eu sei que para o artista um bom objetivo é aquele que está sempre em movimento.

B. S.: — Então, na verdade, não se deve nunca dizer “nunca mais voltarei à Polônia, ao México, ou aos Estados Unidos...”

T. K.: — Dizer “nunca mais voltarei” é um pouco terapêutico. Sinto-me mais satisfeito e valorizado. Quando digo que nunca mais voltarei, quero dizer que sou capaz de não voltar porque, sendo tão importante, isto não faz diferença para mim... Mas sei que as coisas não são assim. Então por que não dizer “nunca mais voltarei”, esperando voltar logo?



(Extraído de *New Theatre Quarterly*. Traduzido por Maria Juliãna Braga. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.)

O DRAMATURGO

Jan Kott

Jan Kott participou da primeira edição da revista New Theatre Quarterly, e continuou como um de seus consultores desde o começo do antigo Theatre Quarterly, para o qual também contribuía regularmente. Com muitos títulos publicados — seu livro mais recente, The Bottom Translation, foi publicado pela Northwestern University Press em 1987 — este crítico dispensa apresentações e, desde a primeira publicação de Shakespeare, Our Contemporary, em 1965, sua visão de como a crítica pode ser relevante para a prática teatral também revela que ele vem sendo muito procurado, tanto quanto aquela criatura misteriosa, o dramaturgo (“dramaturg”).()*

Há oito ou nove anos atrás (ou há dez, talvez?) trabalhei como dramaturgo do teatro B por mais de seis meses. Por um momento ele havia sido um dos melhores teatros da Europa, agraciado com um camarote imperial, mas perdeu seu esplendor antes da Primeira Guerra Mundial. A partir de então, aquele camarote foi usado ocasionalmente pelo Chanceler da República e, duas ou três vezes nos últimos cinqüenta anos, uma pelo rei da Itália e depois por uma rainha belga ou holandesa. Tudo o que resta de seu antigo esplendor é a grande escadaria em mármore que leva a salas enormes que

(*) O relato que se segue ilustra com muita clareza que, mesmo no primeiro mundo, certas novidades apresentam mais problemas do que soluções (n.e.).

mais se parecem aos salões de exposição dos museus, com as paredes repletas de imensos retratos a óleo, em molduras douradas, de autores e atrizes do século dezoito até hoje. Os mais antigos mostram as mulheres vestidas com roupas de criolina, mesmo no papel de Desdêmona, e os homens com ricas capas tecidas a ouro.

Meu conhecimento da língua alemã resumia-se a poucas palavras. Talvez seja por isso que eu (apesar de terem aberto o camarote imperial especialmente para mim, na qualidade de dramaturgo principal) guarde as melhores lembranças daqueles seis meses no teatro, não dos espetáculos em si, mas dos intervalos. Mesmo nos momentos mais dramáticos, as peças pareciam ser pouco mais do que uma animação em câmera lenta da galeria de retratos que acabo de descrever. Mas os intervalos eram realmente maravilhosos.

Um intervalo podia, às vezes, durar quase uma hora e freqüentemente havia dois intervalos numa noite, em um só espetáculo. Nos dois bares do teatro eram servidos champanhe e pequenos canapés de caviar vermelho ou de salmão. Para mim, os atores principais da noite eram os espectadores, dirigindo-se aos bufês ou olhando-se nos enormes espelhos.

Os escritórios administrativos ficavam nas três alas do prédio, o que me lembrava o teatro Slowacki, da Cracóvia, e, mais ainda, o teatro Lwów, projetado pelo mesmo arquiteto ou, pelo menos, inspirado no mesmo modelo. Na ala principal ficava a direção do teatro. Na ala lateral, com escadas independentes, estavam os arquivos e os escritórios dos dramaturgos menos importantes: se me recordo bem, eles eram sete e, apesar de muito mais novos do que eu, eram todos carecas, à exceção de um, que tinha cabelos compridos.

Ele era o único que falava inglês. Perguntei a ele o que todos faziam. “Como assim?!” respondeu, surpreso com a ingenuidade da minha pergunta, e explicou que liam todas as peças enviadas ao teatro e as resumiam para o diretor geral.

Meu escritório de dramaturgo ficava em uma ala independente, com escadas privativas. A pala-

vra escritório é muito modesta para descrevê-lo. Uma porta forrada (sem dúvida com a intenção de proteger os segredos do dramaturgo) ligava a antecâmara a um apartamento completo, com banheiro e cozinha. Havia um armário de louça com serviço para quatro pessoas, pó para café, chá e até mesmo uma garrafa de conhaque. Quatro poltronas baixas, dois sofás e uma mesa enorme com dois telefones, um preto e um branco, compunham a decoração do estúdio. O telefone branco não funcionava e estava sempre desligado, e ninguém me telefonava pelo outro, a não ser a minha esposa. E mesmo assim, raramente.

Ninguém, tampouco, me visitava lá a não ser o vigia, que diariamente me levava os jornais às 11:35 hs em ponto e também os seminários ilustrados, às segundas-feiras. Tudo em alemão, é claro. Eu os juntava em um canto e, como ninguém os retirava, logo se formava uma enorme pilha de papéis.

Após duas ou três semanas da minha chegada, ninguém havia ainda me pedido para fazer nada. E eu, um pouco sem jeito, marquei uma reunião com o diretor. Seu escritório era, pelo menos, o dobro do meu. E em sua mesa haviam três telefones: um branco, um preto e um dourado. Mais tarde descobri que o dourado era só decoração. O diretor, que não era fluente no inglês, tinha ainda mais dificuldade para entender o meu sotaque. Mas ele era muito simpático.

Bebemos quatro doses de conhaque e fomos para a lanchonete do teatro, ali na mesma praça, onde comemos cachorros-quentes deliciosos, com molho picante. A partir daquele dia, como resultado daquela visita, passei a receber o *Neue Frei Presse* todas as manhãs às 10 hs, e duas vezes mais semanários às segundas-feiras. Ainda assim, nunca me pediram para fazer nada.

E assim passaram-se os dois primeiros meses. Eu havia me acostumado ao meu escritório e aos telefones silenciosos e, alterando um pouco o meu horário, comecei a aparecer por volta do meio-dia, beber um copo de conhaque e me dirigir sozinho à lanchonete para comer cachorros-quentes com molho picante. Até um dia, no final do segundo

mês, uma moça da loja de flores bateu na minha porta. Era para entregar um buquê de rosas. Mas não eram para mim e, sim, para Z. Eu já conhecia aquele nome. Há pouco tempo atrás ele havia sido considerado um dos melhores críticos teatrais. E ele também havia escrito um livro sobre Shakespeare. Foi uma grande surpresa descobrir que os nossos escritórios tinham a mesma entrada, só que o dele ficava no andar de cima.

No dia seguinte fui visitá-lo. Ele sabia da minha existência e ficou realmente contente ao me ver. “Eu era o dramaturgo principal antes de você chegar”, disse ele, “meu escritório era no andar de baixo, mas agora me puseram aqui. Como você pode ver, é duas vezes menor do que o seu”. Era menor realmente, mas não como ele havia dito. “Nos últimos sete meses ninguém me telefonou ou veio me ver.” Apontou para o telefone, coberto por quase um dedo de poeira. “E, mesmo que alguém quisesse, não poderia falar comigo pois ele está desligado. Recebo os jornais só uma vez na semana e geralmente são do mês passado. Os meus potes de café estão vazios. Pelo menos ainda recebo meu salário, que é exatamente a metade do que eu recebia antes...”

Pouco antes de ir embora, fiz a última visita ao meu vizinho do andar de cima. “Você já ouviu falar em N.?”, perguntou-me. Eu disse que claro que sim. No final dos anos vinte, N. havia escrito um livro sobre Shakespeare que ainda era citado em várias antologias. Ele já havia sido comparado a Karl Kraus, e suas críticas teatrais eram famosas pelo humor e ironia. “Ele, um dia, também já foi dramaturgo principal deste teatro, até me contratar. Ele ainda tem um escritório no terceiro andar.”

Subimos juntos. O escritório nada mais era do que uma sala, praticamente no sótão, com pilhas enormes de jornais subindo pelos cantos, quase até o teto. N. estava sentado em uma grande poltrona de couro. Sua barba branca e comprida parecia a de um duende. “Não consigo me lembrar da última vez que alguém subiu aqui para me visitar”, disse, “não posso nem oferecer café, pois há um ano que não recebo o pó. E desconfio que os jornais vêm

da lata de lixo”, disse o duende, apontando para a pilha, que era uns vinte centímetros mais alta do que ele. “Até o telefone tiraram. Também, já não funcionava há mais de um ano. Mas ainda recebo meu salário, que é um quarto do que ganha o dramaturgo principal. Como vocês podem ver, vai tudo de mal a pior...” E enfiou-se de tal maneira na cadeira de couro já gasto, que mal podíamos vê-lo.

No último mês de maio, Erwin Axer e eu fomos convidados para uma reunião em Berlim, com jovens atores e diretores. Após sermos recepcionados com vinho, começou um longo debate. Axer foi o último a falar: “Há muitos anos que dou aulas de interpretação teatral e sei que é possível aprendê-lo. Há muitos anos que dou aulas de direção e sei que é impossível aprendê-lo.” “E pode-se aprender a ser um dramaturgo?”, perguntaram. Erwin parou, sorriu e apontou para mim. “Quem pode falar sobre isto é Jan Kott.”

(Extraído de *New Theatre Quarterly*, vol. VI, nº 21, 1990. Traduzido por Maria Juliana Braga. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

HISTÓRIAS DO TEATRO

Peter Hay

A ARTE E A PAIXÃO

1. *Emocione os outros, não a si mesmo*

“Garrick emocionava a platéia mais do que qualquer outro ator conhecido, o que provavelmente o fazia sofrer em igual medida”. Certa vez, ao dizer isso a Tom King, o comediante, um senhor recebeu a seguinte resposta: “Que engano, senhor, achar que ele sofre com seus sentimentos! Certa vez eu estava contracenando com ele em *Rei Lear*, quando, no meio de uma cena muito tocante e apaixonada, a platéia em lágrimas, ele virou seu rosto para mim e, fazendo uma careta cochichou: “Que incrível, Tom, não é que funciona?”

2. *Nada de sentimentos, por favor*

Henry Irving era o ator mais controverso nos últimos anos da Inglaterra vitoriana. Edward Gordon Craig, filho de Ellen Terry, começou na companhia de Irving e mais tarde escreveu um livro onde explora os segredos de sua arte.

Irving valorizava a espontaneidade, mas raramente cedia a ela: o que ele fazia, era resultado de elaborados projetos. Ele não respeitava o tipo de simplicidade que não revelava a arte. Não se pode dizer simplesmente que ele gostasse de sua arte; o teatro era sua religião. Para ele era uma idiotice encarar a arte como uma brincadeira, algo natural e espontâneo.

Parece que houve um dia em que, após testemunhar o que se chama de “uma atuação inspirada de gênio”, “cheia de sentimentos”, ele pôs-se de lado e disse: “Meu filho, ouça o que eu vou te dizer. Nos próximos vinte ou trinta anos você pode ser chamado para representar umas oito mil vezes, e como você talvez não se sinta sempre inspirado você pode, durante a execução de um papel muito desgastante, não se sentir inspirado por mais de, digamos, uns dez minutos em cada ato. Daí, acho que é bom você se lembrar de que só com muito esforço você pode, digamos, trabalhar um personagem, um papel, com tanto cuidado que, inspirado ou não, você vai ser um sucesso! Quanto menos ‘sentimento’, melhor. Entendeu, meu filho?”

3. *Boa atuação*

Quando perguntaram a Joseph Jefferson, ator americano do século XIX, sua opinião sobre a dita controvérsia de Coquelin (Coquelin achava que um ator simplesmente não deveria sentir nada, e Irving achava que o ator deveria dar a impressão de estar sentindo todas as coisas que dissesse), este respondeu candidamente: “No meu caso, acho que trabalho melhor com o coração quente e a cabeça fria.”

FÍSICO

4. *Nariz cômico*

Às vezes a fisionomia do ator torna-se inadequada para certos papéis, fato que é muito difícil de ser aceito. No caso de Constant Coquelin, o criador de Cyrano de Bergerac, foi Sarah Bernhardt quem lhe deu a notícia.

A voz de Coquelin era tanto magnífica quanto completa. Alcançava todas as escalas, e tinha grande ressonância. Se Coquelin tivesse um nariz comum, ele certamente teria feito sucesso em alguns papéis trágicos. Um dia, durante uma turnê pelos Estados Unidos, ele me confidenciou sua decepção.

— Diga-me, falou ele, por que eu não fiz sucesso nos papéis dramáticos?

— Mas Coquelin, respondi, é por causa do seu nariz; ele lhe dá uma fisionomia cômica na magnitude e na tristeza.

— Que idiotice! Ouça, vou recitar Nero para você.

E eu ouvi. Na verdade, ele estava muito bom e sua concepção de Nero era interessante: mas não dava para olhar para ele. A testa enrugada, as sobrancelhas franzidas, o olhar marcante e profundo, não eram suficientes para atenuar a comicidade daquele nariz aberto a todos os ventos, cheirando a alegria de viver, e contradizendo com sua aparência a expressão dramática de seu rosto.

O APRENDIZADO

5. A grande tradição

Roscius montou a primeira escola de teatro na Roma antiga, mas o treinamento profissional não se difundiu até o nosso século. A maioria dos atores aprendeu através da experiência, trabalhando como extras (ou "utilidade geral" e "cavaleiro andante" como eram chamados de forma pitoresca na Inglaterra); eles aprendiam com a observação de atores mais experientes. Os estilos de interpretação mudam a cada geração, mas alguma coisa ainda é transmitida dos grandes atores do passado. (1)

Forbes-Robertson teve muita sorte porque bem no começo de sua carreira o famoso diretor shakespeariano Samuel Phelps simpatizou-se com ele e o dirigiu em todos os seus papéis. Deste modo, ele aprendeu a técnica que havia sido transmitida de Garrick, através da sra. Siddons e de Macready, para Phelps, cujos ensinamentos e influência, conforme Robertson afirmou, foram os principais responsáveis por seu desempenho artístico. — Posso me gabar de ter um bom *pedigree* histriônico — disse ele. — Há a boa escola antiga e a má escola antiga, e a primeira é a melhor escola em qualquer tempo.

(1) (n.e.) Ou na linguagem de hoje em dia: fazendo pontas.

6. A escola da vida

Lady Constance Benson:

Observávamos os atores experientes para ver como é que conseguiam seus efeitos, como chegavam à constituição de certos papéis, como mudavam a maneira de andar de acordo com o personagem que representavam. Recordo-me de sir Henry Irving me dizendo: — "Observe, observe sempre, e se você não vir nada que valha a pena copiar, verá algo que deve evitar" — e Ben Greet aconselhou-me, em carta muito gentil: "Veja o máximo possível de trabalhos, bons e ruins."

7. O Mestre

Todos do teatro referiam-se a Noël Coward como O MESTRE, porque ele estava sempre pronto a aconselhar e a treinar os jovens aspirantes à carreira.

No começo de 1962, Noël foi convidado de honra de um jantar oferecido pela Galeria do Clube dos Estreantes (Gallery First — Nighter's Club). Ele começou seu discurso dizendo-se "incrivelmente acostumado a falar publicamente" e continuou "Vocês querem meu conselho sobre interpretação? Fale claramente, não esbarre nas pessoas e, se precisar de motivação, pense no seu pagamento na sexta-feira".

8. Aprendendo a rir

Noël Coward lembra-se de como sir Charles Hawtrey encarregou-se de sua educação teatral após tê-lo empregado aos onze anos de idade.

Eu costumava ficar num canto do palco para observá-lo e ele me ensinava — a rir. Lembro-me dele quando, nos ensaios, ele ficava em cima de mim e, em frente de toda a companhia ele dizia: — Agora, garoto, você tem que rir. Comece assim: — Ho, ha, ha, ha, ha, ha, ha. Mas respire direito. E ele ficava em cima de mim até que eu conseguisse. Ele dizia — Agora sorria — e eu fazia — ha, ha, ha.

E ele: — Agora, vamos lá e eu, — Ha, ha, ha, ha. Era uma técnica e, é claro, ajudava muito; ele poderia ficar rindo eternamente no palco. Ele também me ensinou a usar minhas mãos e meus braços e a balançá-los naturalmente.

9. Conselho precioso

Laurence Olivier já era um ator famoso quando quase desistiu de sua profissão. Felizmente encontrou-se com Tyrone Guthrie na hora certa.

Certa vez Guthrie me deu o melhor conselho que eu já havia recebido, o que foi para mim uma grande surpresa. Guthrie e John Burrell haviam recomeçado o Old Vic e Ralph Richardson e eu estreamos nossa primeira peça, *ARMS AND THE MAN* no Opera House de Manchester. Ralph e eu havíamos sido dispensados da Marinha para fazermos este trabalho e deu tudo certo. No dia seguinte fomos juntos ao bar perto da porta do palco tomarmos uma cerveja. Na volta ele comprou um jornal e eu, olhando por cima de seu ombro, à medida que andávamos em direção ao hotel Midland, li o seguinte: “Ralph Richardson foi um Bluntschli brilhante. Laurence Olivier, por outro lado, ...”, e pensei: Chega. Há quase vinte anos que isso me acontece. Vou voltar para a Marinha. Não agüento mais... Não suporto críticas, não agüento mais... Bem, naquela noite, Tony Guthrie foi assistir à peça, e quando saímos pela porta do palco e dobramos a esquina, embaixo da marquise do prédio do teatro, Tony, do alto de sua grande estatura, olhou para mim e disse: — Gostei muito de seu Sergius. Fiz um muxôo e disse: — Oh, muito obrigado, certamente você está querendo ser gentil. E ele continuou: “Não, de forma alguma, por quê?” E respondi: É... melhor você não perguntar... por favor. “Mas você não gosta do Sergius?” perguntou. E eu disse: Olha aqui, se você não fosse tão alto, eu te dava um soco. O que é que você está dizendo, como é que você pode gostar de um personagem como aquele, tão burro e idiota? Não há nada a fazer mas me conformar e seguir as dicas do que Shaw considerava engraçado naquela época.

Como é que você pode gostar de um personagem como aquele? E ele respondeu: “Bem de certo, se você não consegue gostar do Sergius, você não vai nunca fazê-lo bem, não é?”. E aí me deu um estalo, e algo aconteceu, eu acho, que me fez mudar de atitude. Minha nova postura que talvez me estivesse fazendo falta até então, mudou radicalmente minha relação com tudo o que envolve o trabalho de interpretação.

10. Tomando vergonha e entrando para a escola

As escolas de teatro, são um pré-requisito relativamente recente para a profissão. Era comum que os jovens aspirantes do palco aprendessem por si só, nos bastidores de uma companhia de teatro, na esperança de serem usados em pequenos papéis que os fizessem notar. W. Duncan Ross, que dirigiu algumas das escolas de teatro mais importantes da Inglaterra, do Canadá e dos Estados Unidos, lembra o tipo de incidente que certamente ocorreu na carreira de praticamente todos os atores.

Nos anos 50, eu estava trabalhando no Nottingham play-house e procurávamos um aprendiz que fizesse aquela série de pontas que precisam ser feitas no teatro. Um jovem notável, louro e de olhos azuis, “fez um teste” para o trabalho. Sua forte ambição para a carreira era óbvia e ele era talentoso demais para ser usado como um “quebragalhos”. O rapaz foi embora visivelmente desapontado.

Três anos mais tarde, eu estava no teatro Old Vic, de Bristol, assistindo a uma produção de *THE MATCHMAKER*, na qual o mesmo jovem estava fazendo um ótimo trabalho no pequeno papel de um cocheiro. Logo após o término do espetáculo fui aos bastidores parabenizá-lo, e perguntei o que ele havia feito desde aquela entrevista em Nottingham. O jovem Peter O'Toole respondeu: “Fui para a RADA (Real Academia de Artes Dramáticas) e fiz um teste; aquela experiência me fez tomar vergonha e procurar uma formação adequada para um ator.

11. A regra de ouro

Paul Muni era um ator muito esforçado na Filadélfia quando, um dia, W. C. Fields apareceu nos bastidores após uma matinê.

“Você nunca vai conseguir ser um saltimbanco, meu rapaz “disse Fields” seus olhos são tristes demais. “Os olhos de Muni devem ter parecido mais tristes ainda, porque Fields completou: “Mas não ouça o que eu digo, rapaz, todo o meu sucesso baseia-se em uma só regra: nunca ouça conselhos de ninguém!”

FALAS

12. Uma vez em Roma

Sabe-se do seguinte incidente com Colley Cibber. Certa noite, fazendo uma comédia romana, quando disse as palavras “naquela época eu estava em Roma”, ele parou rapidamente. Ele procurou a ajuda do ponto e, não encontrando-o, correu em direção aos bastidores, agarrou o homem pelo colarinho, puxou-o para a luz do palco, e disse: “Vou enforcá-lo, seu patife, o que é que eu estava fazendo em Roma? Por que você não me diz?”

13. O ponto

No teatro moderno, a figura do ponto tornou-se quase obsoleta apesar de algumas casas européias ainda colocarem alguém na caixa do centro da frente do palco. Através dos séculos os atores complementavam suas rendas com esporádicos trabalhos de ponto, como também os aspirantes mal sucedidos se resignavam a obter a glória do palco através de tal proximidade. Infelizmente, alguns desenvolveram personalidades amargas e vingativas.

Diz-se que o velho Barry, como era chamado o antigo ponto do Teatro de Dublin, que ele era tão independente e abstraído do texto encenado que uma noite, quando um ator “empacou” e olhou ansiosamente para Barry nos bastidores, pedindo a

“deixa” (como é chamado), Barry, que obviamente estava ocupado com outra coisa naquele momento e com o pensamento longe dali, nem percebeu que o chamavam; até que finalmente, o ator, desesperado chamou-o: “Barry, me dá o texto por favor!” E Barry respondeu, com a calma de um ponto e a impressionante distração de um irlandês, em alto e bom tom: “Que texto, meu garoto?”. E calmamente molhando os indicadores, começou a folhear o script para acompanhar o infeliz pecador.

14. Ajuda demais

Todos sabiam que Ellen Terry tinha péssima memória.

Quando estudava um de seus papéis mais importantes, na produção de Irving de Madame Sans Gêne, ela recolheu-se para um balneário tranqüilo. Ela nunca conseguiu decorar suas falas.

Na noite de estréia havia pontos escondidos em cada entrada, atrás das cortinas da janela e na lareira; no momento que ela parava, ouviam-se murmúrios e assovios por todo o palco. No final, completamente confusa, ela parou, bateu palmas e disse em compasso: “Será que alguém pode não me dar o texto?”

15. Lapso

Aqui, Sarah Bernhardt descreve o pesadelo do ator.

Certa vez, sem que eu percebesse, eu tive um sério lapso de memória no palco. Foi em Londres, no Gaiety Theatre. Eu tinha sofrido tal hemorragia que o Dr. Vintras e o Parrot recusaram-se a me deixar trabalhar, naquela noite, em *O Estrangeiro*, de Alexandre Dumas. Não dei ouvidos. Deram-me uma solução de ópio que deixou minha cabeça um pouco pesada. Quando entrei no palco eu estava quase inconsciente, mas fiquei maravilhada com a recepção do público. Eu andava como uma sonâmbula, tentando me encontrar no palco. Minha voz soava muito longe para mim. Eu estava

naquele torpôr delicioso causado pelo efeito de morfina, do ópio e do haxixe.

Durante o primeiro ato correu tudo bem, mas no terceiro, justo quando eu, Sra. Clarkson, contava à Duquesa de Septmonts (feita por Croizette), todos os males que afligiam a minha vida, quando eu deveria ter começado a contar minha história interminável, eu não conseguia me lembrar de nada, Croizette sussurrou minha primeira fala, eu via seus lábios se mexendo, mas não conseguia ouvir nada. Então, falei calmamente: A razão para tê-la chamado aqui, madame, é que eu gostaria de informá-la sobre as razões dos meus atos... pensei bem e decidi não revelá-las hoje.

Sophie Croizette olhou para mim apavorada, levantou-se, e deixou o palco com os lábios tremendo e o olhar fixo em mim. "O que aconteceu?" perguntaram, vendo-a sucumbir numa poltrona, quase sem respiração. Sarah enlouqueceu! Estou dizendo, ela está completamente louca! Ela pulou toda a nossa cena. Como? Ela pulou duzentas falas! Por quê? Não sei. Parecia calmissima."

Toda essa conversa, me contaram, foi rápida demais para que pudesse ser registrada. Coquelin foi avisado e subiu ao palco para terminar o ato. Quando as cortinas se fecharam, continuei zozona e triste com o que me haviam dito. Eu não havia percebido nada. Sob o efeito do ópio, eu havia perdido a memória momentaneamente. Felizmente, consegui recuperá-la para fazer algumas coisas que devia fazer no quinto ato, no qual tive um ótimo desempenho. Dificilmente eu me atreveria a dizer que a platéia não percebeu o corte acidental.

16. Memória

John Henderson, ator muito admirado no século dezoito, era outro que possuía uma memória admirável. O professor Dugald Stewart testou suas habilidades.

Na presença do filósofo, ele pegou um jornal e, após lê-lo apenas uma vez, repetiu uma parte tão extensa do que havia lido, que o professor ficou

maravilhado. Ante a surpresa desse, Henderson respondeu modestamente: "Se o senhor tivesse anos para garantir seu pão de cada dia, o senhor não estaria tão maravilhado com o fato de um hábito ter criado esta minha facilidade de memorização.

17. Associação

Macready, certa vez, foi prejudicado na peça *Virgínio*. O ator que fazia o papel de Numitorio não conseguia se lembrar do próprio nome. — Você vai se lembrar, senhor — disse o autor trágico, pronunciando o nome cuidadosamente, — pela associação de idéias. Pense nos Números, no Livro dos Números. Numitorio passou o dia pensando nele, e, à noite, a "associação de idéias" produziu o seguinte resultado:

Numitorio: — Onde está Virgínia? Por que razão você prende as mãos daquela jovem?

Cláudio: — Quem está perguntando?

Numitorio: — Eu, seu tio — Deuteronomo!

18. Uma oração

A maioria das histórias de pessoas que bebem muito referem-se a homens, mas pelo menos uma atriz era famosa pelo seu amor à bebida.

É verdade que Tallula "ama" todos os líquidos que contenham álcool, não importa a qualidade, com exceção do "scotch". Ela gosta de Dubonnet, de vinho do Reno, de vermute com cassis, de Bourbon com água cristal, de whisky à moda antiga, de champagne, de cerveja, de conhaque, de chope, ou cerveja preta — e gosta de bebê-los substancialmente. Uma de suas favoritas é uma poção mágica chamada Francesa 75: conhaque com um pouco de champagne. Ela é capaz de "entornar" seis Francesas 75 sem perder seu invariável sangüefrio. No restaurante de Sardi, onde ela costuma almoçar, seu prato favorito, que não consta no menu, é uma tijela de vichysoisse acompanhada de quatro daiquiris.

...Associado a seu hábito de beber, ela sempre cumpre um ritual curioso em seu camarim, momentos antes de sua primeira entrada da noite de estreia de uma peça. Ajoelha-se em frente às fotografias de seu pai e de sua mãe, em molduras douradas, sobre a mesa de maquiagem. Cruza as mãos sobre o peito e reza em silêncio. Querido Deus, por favor, não permita que eu faça alguma besteira esta noite." Depois, bebe uma taça de champagne.

19. Improvisação

Os atores, como os estudantes, adoram pregar peças. As mais comuns incluem sumir com roupas e cabides, armadilhas para fazer de bobos os novatos desavisados, ou falsas cartas elogiosas para envaidecer os membros do elenco. H. Allen Smith, que escreveu o livro sobre estas brincadeiras, cita truques primários como segurar uma ostra ou uma bola de creme gelado quando tiver que apertar as mãos de outro ator no palco. Smith chama o palco de paraíso dos brincalhões.

A história de Eva Arden e um telefone de palco é um exemplo. Ela estava trabalhando em um teatro e quando ela estava no meio de uma fala longa e importante, o telefone tocou sem que esperassem. Eva parou e olhou para o ator que contracenava com ela. O sorriso maroto em seu rosto mostrou-lhe que a gracinha havia sido obra dele. Ela dirigiu-se rapidamente para o telefone, respondeu à chamada, e depois virou-se para o ator e disse: — É para você —. Apesar de esforçar-se para improvisar uma conversa, seu desempenho foi fraco e artificial e quando ele terminou Eva retornou à sua fala como se nada houvesse acontecido.

MULTIDÕES E EXTRAS

20. O tédio é a mensagem

O ator inglês William Terrise foi assassinado do lado de fora da porta do palco do Teatro Adelphi em 1897, por Richard Price, um figurante recém

demitido. Normalmente esses sujeitinhos insignificantes costumavam se vingar de forma menos violenta...

Um jovem ator, ambicioso mas sem muito talento, empregou-se na companhia shakesperiana de teatro itinerante de sir Donald Wolfit para fazer o papel de mensageiro final de *Macbeth*, o qual tem que entrar correndo no palco, gaguejar "Meu senhor, a rainha morreu", e sair correndo. Foi o que ele fez durante várias temporadas, até que, entediado, pediu a sir Donald um papel maior. Wolfit recusou-se, apesar dos inúmeros apelos do ator. Esse assunto tornou-se, então, uma verdadeira obsessão para o ator. Cada vez mais deprimido, dormia e acordava pensando em vingança até certa noite, quando decidiu sabotar a peça. No espetáculo seguinte, ele entrou apressadamente no palco e disse: Meu senhor! A rainha sente-se muito melhor e neste momento está até jantando." E saiu correndo, deixando para o perplexo ator-diretor a tarefa de consertar a situação da melhor maneira possível.

21. Cena de multidão

Edward Gordon é considerado um dos gênios do teatro moderno, título com o qual ele teria concordado inteiramente. Filho de Ellen Terry, era natural que ele se dedicasse à carreira artística. No teatro a justiça é dura, apesar de algumas vezes recair sobre o homem errado.

Craig nunca foi valorizado por sua modéstia e não era muito querido no teatro, especialmente pelos extras. Na cena da batalha em *Cymbeline*, ele e Ben Webster tinham que lutar abrindo caminho, ombro a ombro, por entre um grupo de figurantes que lutavam. Certa vez, Ben percebeu que o estavam espetando por trás com uma espada, e batiam em sua cabeça com um machado, além de o empurrarem muito além do necessário. Ele finalmente, virou-se para as tropas e murmurou furiosamente: "Que diabo vocês estão fazendo?" O exército hesitou um pouco e parou. "Nos desculpe, senhor!" disse um deles "pensamos que o senhor fosse o sr. Graig."

22. *Agradeço, mas não, obrigado*

Certa vez, numa emergência repentina, chamaram Orlando Day, um ator londrino de quarta categoria, para substituir um astro por uma noite. Apesar da peça estar em cartaz há algum tempo, ele mandou telegramas para vários críticos e também para o autor da peça, J. M. Barrie, anunciando: "Orlando Day esta noite substituirá Allen Ainsworth no Criterion". A resposta de Barrie foi registrada. Ele telegrafou de volta ao ambicioso ator: "Obrigado por ter me avisado a tempo."

AMADORES

23. *Quintessencial*

As grandes figuras do teatro, em grande parte, começaram como amadores. O dramaturgo e poeta John Drinkwater, fundou com Barry Jackson a Companhia Teatral de Birmingham, um dos teatros mais importantes da Inglaterra no começo deste século. Antes disso ele havia sido ator amador e dá, aqui, em suas lembranças, a essência da atitude amadorística.

Quando jovem conheci Barry Jackson em Birmingham — ele tinha a minha idade. Vivíamos para o teatro e fundamos juntos o Pylgrim Players, um grupo de amadores diferente da maioria, pois os membros tinham que dedicar todas as suas noites da semana aos ensaios. Nós dois atuávamos. Acho que representei sessenta ou setenta papéis de todos os tipos, mas eu não era um bom ator — quando não gostava de uma personagem, minha vontade era dizer para o público, "Saibam que este aqui não sou eu".

24. *Ataque ao ponto*

Um certo amador, que mais tarde chegou a comandar um excelente grupo de teatro da Escócia, numa ocasião não foi muito bem no texto de sua personagem. Em termos teatrais, ele não havia decorado suas falas. O ponto então, teve muito tra-

balho — mas infelizmente seu esforço parece ter sido exagerado. Imagine o deleite da platéia ao ouvir o ator inserir no texto (acompanhado por vigorosos gestos do homem na caixa do palco): "Basta! Eu sei disso!"

Temos também a velha história do mensageiro em *Macbeth*, quando Macready fazia o Senhor de Cawdor. O ponto havia ajudado o novato a repassar suas falas, as quais foram repetidas perfeitamente, assim: "Meu senhor, como estivesse ali na colina, de guarda, olhei para Birnam. E pareceu-me ver que a floresta dali começava a se mover", (em um só fôlego). Mas quando Macbeth respondeu "Mentiroso!", o coitado caiu de joelhos exclamando: "Eu juro, sr. Macready", apontando para o ponto — foi o que ele me disse!

(Extraído de *Theatrical Anecdotes*, Oxford Univ. Press., 1987. Tradução de Maria Juliana Braga. Colaboração do Curso de Tradução da PUC-Rio).

CONSIDERAÇÕES SOBRE O FIGURINO

EM UMA MONTAGEM TEATRAL

Adriana Sampaio Leite (1)

A partir do texto "Etapas de uma montagem", de Bertold Brecht, podemos fazer um paralelo no que diz respeito ao processo de montagem de um figurino, desde a sua conceituação até a sua produção.

Brecht divide o processo de montagem de um espetáculo em etapas: desde a primeira leitura do texto até a apresentação do espetáculo ao público. O processo da criação do figurino segue uma linha ao mesmo tempo paralela e de interação com o resto da montagem.

Fazer teatro é trabalhar em equipe. O figurino veste o ator que está dentro de um cenário, debaixo de uma luz, seguindo uma determinada direção.

Não se pode imaginar isoladamente uma roupa, como se ela estivesse apenas fazendo Moda.

A roupa no teatro, mais do que bela, tem que se fazer verossímil. A sua parcela, enquanto comunicadora, é necessária. Mas é importante perceber o seu limite, vale dizer, o ponto em que ela não roube a cena ofuscando o que está à sua volta.

Além do processo interno do grupo, o figurino tem o seu projeto independente, que corre em paralelo. Normalmente, a conceituação do espetáculo é feita em grupo (diretor, cenógrafo, figurinista, etc.). A partir desta conceituação o projeto deslancha. São os desenhos, a forma e a cor, primeiramente, depois a pesquisa de materiais, das texturas e, por fim, a execução das roupas.

A partir da primeira leitura do texto tem-se material de análise para escolher a linha a seguir; de uma segunda vez já se pode analisá-lo sob o ponto de vista técnico, "decupando", detectando situações diversas, trocas de roupas e de cenários. Quanto aos atores é preciso levar em consideração o físico, a pele de cada um, para constituir a roupa favorecendo ou desfavorecendo o que o personagem precisa.

No decorrer dos ensaios, vai-se tendo noção da forma do espetáculo. No começo das marcações no palco, pode-se ter a noção de relação roupa/movimento/ator. Existem limites da roupa, enquanto objeto, que devem ser considerados para serem equacionados.

Quando o cenário é delimitado, ainda como uma etapa de marcação no palco, deve-se estudar como os atores se movem no espaço físico, considerando a relação movimento/roupa e delimitação espacial. São momentos estéticos, operando com a forma, cor e textura. Há que procurar perceber de que forma pode o vestuário render mais.

Nos ensaios parciais, momento em que cada cena é tratada separadamente, torna-se oportuno refletir o caminho que o trabalho do figurinista está tomando, em paralelo ao trabalho do ator. A partir daí, procura-se trazer todos os aparatos que o personagem tem que usar, para que os ensaios sejam feitos com estes elementos, a fim de que os atores se familiarizem com objetos como óculos, bolsas, saltos altos, saias compridas, etc. . .

Nos últimos momentos, há que se aparar as arestas, assim como se estivesse pintando um quadro. Sempre é tempo de acrescentar detalhes ou tirar excessos, ou de transformar o que incomoda.

A feitura do figurino é um trabalho de carpintaria, um ir e vir, para se achar o ponto certo. Para isto é recomendável muita pesquisa e muita absorção. Seja o texto localizado na atualidade ou em épocas diferentes.

Tenha-se como certo:

A roupa comunica, passa sua mensagem, cria uma relação de troca com o ator, compondo o personagem.

CRÍTICA INTERNACIONAL

ARTIST DESCENDING A STAIRCASE

de Tom Stoppard

OBSERVER

7.8.88

Michael Ratcliffe

No ano de 1922, três jovens surrealistas de requintada mentalidade burguesa observam em crescente exaltação uma jovem bela e cega servirlos de chá, leite e açúcar sem deixar respingar uma gota sequer. Os jovens encaram o evento, tanto como uma vitória sobre a desgraça quanto como um triunfo da representação artística. A peça *Artist Descending a Staircase*, de Tom Stoppard, dirigida por Tim Luscombe, em cartaz em Kings Head, é uma divertida e comovente peça de rádio, datada de 1972 e pela primeira vez encenada. Tom Stoppard havia recém escrito a excitante *Jumpers* e estava prestes a colocar a maravilhosa *Travesties* em cena.

A peça se passa em 1972 quando o relacionamento dos três surrealistas já velhos se encontra desgastado e, talvez um deles, Beuchamp (Peter Copley) ou Martello (William Lucas) tenha empurrado Donner (Frank Middlemass) escada abaixo. As onze cenas voltam ao tempo até 1914, época em que as ambições artísticas de inocentes se opunham ao *front* que inaugurava a Primeira Grande Guerra Mundial; e avançam novamente no tempo retomando o início da peça em 1972. A morte de Donner é ainda um mistério. O gravador de Beuchamp no qual ele gravava silêncio sobreposto em camadas, como quem dobra uma peça de cama em

lisa e guarda-a em camadas parece finalmente ter gravado uma mosca sendo esmagada.

Artist Descending a Staircase traz Stoppard em excelente forma, permitindo entre seus personagens um diálogo leve e, em sua maioria, verdadeiro com respeito à habilidade, talento, artesanato, imaginação e arte; e ao mesmo tempo levando-os ao suicídio devido a suas cegas obsessões. Sophie (Sarah Woodward) dá vida à peça interpretando com notável sensibilidade e os três artistas mais jovens — Karl James, Gereth Tudor Prince e John Warnaby — combinam a amargura de quando mais velhos com a ingênua insensibilidade da juventude. Uma mudança do espetáculo para Mayfair ou Piccadilly, mais do que merecida, suprimiria o intervalo, aparentemente exigido por especuladores de bares de teatro, dessa forma então a peça correria por 90 minutos seguidos sem intervalo.

Time Out

10.8.88

Helen Rose

A curiosa peça de rádio de Tom Stoppard agora montada por Tim Luscombe se utiliza de fragmentos de diferentes épocas para expor a imagem total de um evento, do mesmo modo que Du Champs reuniu diferentes aspectos de seu tema na obra *Nude Descending a Staircase* com o propósito de representar uma seqüência estroboscópica de movimentos evolutivos. O cenário de Martin Chitty incorpora idéias da famosa pintura de Du Champs por meio da qual os três artistas de Stoppard — um pintor, um músico e um escritor desenvolvem a trama.

Quando a cortina se levanta estamos no ano de 1972 e o artista Donner encontra-se morto ao pé da escada. Usando um misterioso assassinato como pano de fundo, Stoppard explora uma série de eventos que justapostos culminam nesta imagem final. Subindo e descendo nos anos como numa escala musical, as onze cenas da peça retornam ao ano de 1914 e em seguida avançam novamente até instantes depois da cena de abertura sobrepondo as diferentes épocas. A peça gira em torno de uma

jovem cega, Sophie (Sarah Woodward) e seu amor impróprio por um dos artistas. O ponto central da peça trata de como “vemos” um evento e o assimilamos como verdade. A última cena, permite à platéia uma visão de um incidente, enquanto os personagens permanecem no escuro. Apesar da produção de Tim Luscombe perder a introdução dos cacos sonoros do original, além de cometer o imperdoável equívoco de incluir um intervalo inoportuno e injustificável, ela se exhibe com um elenco de personalidade e talento cuja atuação e, sem dúvida alguma, aparência se completam mutuamente de forma perfeita no passar dos anos.

City Limits

11.8.88

Teresa Allen

Tom Stoppard, através das reminiscências de três artistas já idosos, explora aquilo que entendemos como arte e faz uso de um humor sarcástico referindo-se às extravagâncias surrealistas nessa mistura sofisticada do inteligente, do misterioso, do romântico e do trágico. A estrutura da peça *Artist Descending a Staircase* (Kings Head) — seis cenas voltam no tempo partindo de 1972 até 1914, em seguida cinco cenas avançam novamente no tempo — acabaria com um dramaturgo menos talentoso ou um elenco menos competente; os talentosos e veteranos William Lucas, Peter Copley e Frank Middlemass interpretam papéis que parecem feitos sob medida. Stoppard, como sempre, demonstra inteligência de sobra, atirando idéias que variam de profundas e pretensiosas a simplesmente banais, controladas pela habilidade do autor de passar do sublime ao ridículo com facilidade. Entretanto, é Sarah Woodward quem torna a noite gloriosa interpretando uma jovem cega que entra na vida dos três artistas. Ela é ágil, sensível e viva e na cena em que, sem visão, serve uma bandeja de chá, a platéia parece perder o fôlego. A ironia cruel de seu destino, como é revelado na última cena, levanta mais uma vez a questão da percepção humana e seu arrasador golpe de mestre.

GUARDIAN

3.8.88

Nicholas de Jongh

Artist Descending a Staircase, de Tom Stoppard se concretiza finalmente de forma fascinante evoluindo com tamanha complexidade, avançando e regredindo no tempo, que o público se vê constantemente ameaçado a perder o fio da meada, ao mesmo tempo que mantém os olhos paralisados na engenhosidade da ação. Arrepio só de pensar no grau de dificuldade da peça — pela primeira vez encenada, no Kings Head, mais de 15 anos depois de escrita — quando interpretada no rádio, meio para o qual ela foi escrita.

Mas a forma da peça, que dura 90 minutos, é hábil e engenhosamente comandada por seu conteúdo. Isso porque Stoppard montou a peça com a intenção de mostrar o modo como a revelação e a experiência são captadas com o passar do tempo. A peça faz uma meditação sobre o artista e sua habilidade ilusória de ver mas não perceber, ou de perceber tarde demais. O artista é acusado de ser um diletante. Sua habilidade de ver o impede de perceber, e quando ele descobre, vê de fato, já é tarde demais. Uma romântica alienação mental está por trás do que parece ser o passatempo de Stoppard: ridicularizar os pretextos e as pretensões de artistas em seus trabalhos.

Em primeiro lugar as complexidades. Stoppard organizou a peça com onze cenas, começando em 1972 quando um dos três artistas, que moram juntos, é encontrado morto. A peça trata da solução do crime. As cinco cenas subseqüentes, como que se sobrepondo em camadas, voltam cada vez mais no tempo e na vida desses três homens, Martello, Beuchamp e Donner. Começa voltando algumas horas, depois uma semana e em seguida pula para o passado longínquo de 1922, 1920 e 1914. As cinco cenas finais retomam a ação do final da quinta, da quarta, da terceira, da segunda e da primeira cena. Esse processo permite à platéia chegar ao esclarecimento num processo similar ao dos três artistas. A peça vai e volta no tempo. Sua estrutura é como o quadro de Du Champ de onde Stoppard tira o título da peça.

Os três artistas em conflito, que no início aparecem mais velhos, são artistas experimentando a arte, mudando suas próprias formas de expressão, mas que mantêm constante a lembrança do amor pela bela Sophie, uma jovem cega porém fascinante, já falecida, que irrompe em suas vidas na década de vinte. Sua morte, um suicídio problemático, deixa dúvidas que os perseguem por toda vida. Ela amava o homem que pintara o quadro que havia visto antes de perder a visão. Mas, como não podia deixar de ser, os artistas nunca puderam ver o quadro com clareza. Um erro era cometido, percebido, obviamente sem querer, mais de 50 anos depois.

Stoppard reforça essa idéia da falta de visão do artista, análoga à cegueira da moça, com o espetáculo dos três artistas de férias na Europa em agosto de 1914. Na produção de Tim Luscombe o som e a imagem das primeiras horas de guerra os mostra insensíveis. A cena é impressionante e horrível — o espetáculo de homens perdidos na arte. É um espelho de tudo.

A produção de Luscombe é um pouco dificultada pelo pequeno palco e pelas formas abstratas do cenário de Martin Chitty. Além disso ele parece não conseguir persuadir seus atores a reagir com surpresa ou emoção bastante quando suas personagens mais novas assumem o palco. Mas o elenco foi muito bem escolhido e a peça é interpretada de forma magnífica — Peter Copley e Frank Middlemass como personificação da velhice respeitável e reclusa. Os três atores jovens são bastante parecidos com os três mais velhos. Sarah Woodward como uma moça perdida irradia uma certa delicadeza de triteza e conformação. Entretanto, com exceção da cena única de guerra a peça se mantém magnificamente inteligente, fria e seca. A emoção não é transmitida, mas está implícita na peça.

(Extraído de *Theatre Record*, London, 1988. Traduzido por Maria Inês D. Carelli. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.)

TEXTO PARA ESTUDO

POEMA DA TORRE SEM DEGRAUS

Carlos Drummond de Andrade

No térreo se arrastam possuidores de coisas recoisificadas.

No 1º andar vivem depositários de pequenas convicções, mirando-as, remirando-as com lentes de contato.

No 2º andar vivem negadores de pequenas convicções, pequeninos eles mesmos.

No 3º andar — tlás tlás — a noite cria morcegos.

No 4º, no 7º, vivem amorosos sem amor, desamorando.

No 5º alguém semeou de preços, dentes de fera, caco de espelho, a pista encerada para o baile das debutantes de 1848.

No 6º ruma-se política na certeza-esperança de que a ordem precisa mudar, deve mudar, há de mudar, contanto que não se mova um alfinete para isso.

No 8º, ao abandono, 255 cartas registradas não abertas selam o mistério da expedição dizimada por índios Anfika.

No 9º cochilam filósofos observados por apoftegmas que não chegam a conclusão plausível.

No 10º o rei instala seu gabinete secreto e esconde a coroa de crisóprasos na terrina.

No 11º moram (namoram?) virgens contidas em cintos de castidade.

No 12º o aquário de peixes fosforescentes ilumina do teto a poltrona de um cego de nascença. Atenção, 13º. Do 24º baixará às 23h um pelotão para ocupar-te e flitar a bomba suja, de que te dizes depositário.

No 14º mora o voluntário degolado de todas as guerras em perspectiva, disposta a matar e a morrer em cinco continentes.

No 15º o último leitor de Dante, o último de Cervantes, o último de Musil, o último do Diário Oficial dizem adeus à palavra impressa.

No 16º agricultores protestam contra a fusão de sementes que faz nascerem cereais investidos e o milho produzir crianças.

No 17º preparam-se orações de sapiência, tratados internacionais e bulas de antibióticos.

Não se sabe o que aconteceu ao 18º. Suprimido da Torre.

No 19º profetas do Antigo Testamento conferem profecias no computador eletrônico.

No 20º, Cacex Otan Emfa Joc Juc Fronap Fbi Usaid Cafesp Alalc Eximbank trocam de letras, viram Xfp, Jjs, Ixxu e que sei mais.

No 22º banqueiros incineram duplicatas vencidas e das cinzas nascem novas duplicatas.

No 23º celebra-se o rito do boi manso, que de tão manso ganhou biografia e auréola.

No 24º, vide 13º.

No 25º que fazes tu, morcego do 3º? que fazes tu, miss adormecida na passarela?

No 26º nossas sombras despregadas dos corpos passeiam devagar, cumprimentado-se.

O 27º é uma clínica de nervos dirigida por general-médico reformado, e em que aos sábados todos se curam para adoecer de novo na segunda-feira.

Do 28º saem boatos de revolução e cruzam com outros de contra-revolução.

Impróprio a qualquer uso que não seja o prazer, o 29º foi declarado inabitável.

Excesso de lotação no 30º: moradores só podem usar um olho, uma perna, meias palavras.

No 31º a Lei afia seu arsenal de espadas inofensivas e magistrados cobrem-se com cinzas de ovelhas sacrificadas.

No 32º a Guerra dos 100 Anos continua objeto de análise acuradíssima.

No 33º um homem pede para ser crucificado e não lhe prestam atenção.

No 34º um ladrão sem ter o que roubar rouba o seu próprio relógio.

No 35º queixam-se da monotonia deste poema e esquecem-se da monotonia da Torre e das queixas. Um mosquito é, no 36º, o único sobrevivente do que foi outrora

residência movimentada com
jantares, óperas, pavões.

No 37º a canção:

Filoralá amarlina
louliseno i flanura
meliglício omoldana
plunigiário olanin.

No 38º, o parlamento sem voz
admitido por todos os regimes,
exercita-se na mímica de orações.

No 39º a celebração ecumênica
dos anjos da luz e dos anjos da
treva, sob a presidência de um
meirinho surdo.

No 40º só há uma porta, uma
porta, uma porta.

Que se abre para o 41º deixando
passar esqueletos algemados e
conduzidos por fiscais do Imposto
de Consciência.

No 42º goteiras formam um lago
onde bóiã ninféias e ninfetas
executam bailados quentes.

No 43º, no 44º, no... (continua
indefinidamente).



SÔBRE OS MALES QUE O FUMO PRODUZ (1)

MONÓLOGO DE ANTON CHECOV

Tradução de Maria Julieta Drummond

Personagem — IVANOVICH HUSMEADÓROV, marido de sua mulher, a qual, por sua vez, é proprietária de um Conservatório Musical e de um pensionato para moças.

O cenário representa o palco de um clube de província.

HUSMEADÓROV, *costeletas compridas, sem bigodes; usa um fraque púido, entra com ar solene, cumprimenta e ajeita o colete* — Respeitáveis senhoras e, de certo modo, respeitáveis cavalheiros. (*Alisa as costeletas*) Minha mulher qu's que eu fizesse aqui uma conferência popular, com fins de beneficência... E por que não? Vá lá, uma conferência; para mim tanto faz. Claro que não sou professor e estou afastado das instituições científicas. Mas, contudo, e apesar de tudo, e até se poderia dizer que à custa de minha própria saúde, há trinta anos que estou trabalhando sem cessar em problemas de ordem puramente científica, que medito e até mesmo escrevo de vez em quando artigos científicos quer dizer, não propriamente científicos, mas é como se fossem. Diga-se de passagem, há dias escrevi um enorme artigo denominado: "Sobre os Males Ocasionalmente por Alguns Insetos". Minhas filhas gostaram muito, especialmente da parte que se referia aos percevejos, mas eu li e rasguei. Pode-se escrever sobre qualquer coisa, mas é impossível viver

(1) Atendendo a inúmeros pedidos de leitores, estamos republicando esse monólogo, originalmente divulgado no número 49 dos Cadernos de Teatro, já esgotado.

sem o pó-da-Pérsia! Até no piano há percevejos... Para tema da minha conferência de hoje escolhi, se assim me posso expressar, os males causados à humanidade pelo uso do fumo. Eu, pessoalmente, fumo; mas minha mulher me ordenou dissertar hoje sobre os males que o fumo produz e, então, é inútil discutir. Sobre o fumo? Vá lá, que seja sobre o fumo, para mim tanto faz. Mas quanto aos senhores, respeitável público, convido-os a ouvir minha conferência com seriedade, para evitar que alguma coisa desagradável aconteça. Os que recebem cacear-se com uma palestra árida e científica, podem retirar-se, sem ouvi-la.

(Ajeita o colete)

Peço especialmente a atenção dos médicos aqui presentes — eles poderão extrair de minha conferência muitos elementos proveitosos, porque o fumo, além dos efeitos nocivos que tem, é utilizado também na medicina. Por exemplo, se prendermos uma mosca numa bolsa de fumo, ela morrerá, provavelmente, pela decomposição do seu sistema nervoso.

O fumo é principalmente uma planta. Quando faço minhas conferências, pisco geralmente o olho direito, mas é de nervosismo. Sou normalmente um homem muito nervoso, e comecei a piscar em 13 de setembro de 1889, no mesmo dia em que minha mulher deu à luz, digamos assim, a minha quarta filha, Bárbara. Todas as minhas filhas nasceram num dia 13. Mas (*consulta o relógio*) por falta de tempo não podemos nos afastar nem nos desviar do tema da conferência. Devo dizer-lhes que minha mulher tem um conservatório de música e um pensionato particular, quer dizer, não exatamente um pensionato, mas qualquer coisa no gênero. Aqui entre nós, minha mulher gosta de queixar-se da falta de dinheiro, mas tem guardados uns quarenta a cinquenta mil, ao passo que eu não tenho nem um centavo, nem um vintém. Mas, para que falar disso? Sou o administrador do pensionato, compro os gêneros alimentícios, fiscalizo as empregadas, controlo as despesas, forro os cadernos, mato os percevejos, levo o cachorrinho de minha mulher para passear, caço camundongos... Uma noite dessas fui incumbido de entregar farinha a mantei-

ga à cozinha para ela fazer umas panquecas. Pois bem, em uma palavra, quando estas ficaram prontas, minha mulher veio à cozinha avisar que três pensionistas não comeriam panquecas por estarem com as glândulas inflamadas. Sobraram, assim, algumas panquecas. Que fazer com elas? A princípio minha mulher decidiu guardá-las em algum lugar fresco, mas depois pensou, pensou e afinal disse: "Coma você, palhaço!" Quando está de mau humor ela me chama assim, de palhaço, de víbora, de Satanás. Mas que espécie de Satanás sou eu? Não as comi... enguli-as sem mastigar, porque ando sempre com fome. Ontem, por exemplo, ela não me deu de comer. "Não vale a pena alimentar você, seu palhaço..."

Entretanto (*consulta o relógio*), já falamos bastante e nos afastamos um pouquinho do tema. Prosseguiremos, apesar de que os senhores, naturalmente, escutariam com mais prazer agora alguma romança, uma ária, uma sinfonia... (*Canta*) "Não retrocederemos no ardor do combate..." Não me lembro de onde é isto. A propósito, esqueci-me de dizer que no conservatório de minha mulher, além do cargo de administrador, ocupo-me também do ensino de matemática, física, química, geografia, história, solfejo, literatura, etc. As aulas de dança e de desenho minha mulher cobra separado apesar de que essas aulas sou eu também quem dá.

Nosso conservatório fica no Beco-dos-Cinco-Cachorros, nº 13. É possível que minha vida seja tão desgraçada porque moramos no número 213. Todas as minhas filhas nasceram em dias 13 e nossa casa também tem 13 janelas... Mas para que falar nisso? Se precisarem de alguma informação a respeito da escola, os senhores podem procurar minha mulher, em casa, a qualquer hora, e o regulamento é vendido na portaria a 30 copeques o exemplar. (*Tira do bolso vários folhetos*) Se quiserem, posso distribuir estes... 30 copeques o exemplar! Quem quer? (*Pausa*) Ninguém quer? Está bem, 20! (*Pausa*) Que pena! Ah, casa nº 13! Tudo sai errado para mim, estou ficando velho e idiota... Aqui estou, fazendo uma conferência. Pareço um sujeito alegre, mas, na realidade, está me dando vontade de soltar um berro com toda a força dos pulmões, e de ser engolido pela terra. Não tenho ninguém a

quem me queixar. Sinto até vontade de chorar! Os senhores dirão — e as filhas?... Que filhas? Falo com elas e elas riem... Minha mulher tem sete filhas... Perdão, acho que são seis... (*Vivamente*) Não, 7!

Ana, a mais velha, tem 27 anos; a caçula, 17. Respeitável público (*depois de olhar para trás*), sou um pobre diabo, transformei-me num idiota, num miserável. Na realidade, porém, está diante dos senhores um dos pais mais felizes do mundo. Se ao menos os senhores soubessem! Vivi com minha mulher 33 anos e posso dizer que foram os melhores anos de minha vida... melhores, não digo, mas qualquer coisa no gênero. Resumindo, eles passaram como um só momento feliz e, para dizer a verdade, eles que vão para o inferno! (*Olha para trás*) Mas parece que ela ainda não chegou; não está aqui e a gente pode dizer o que quiser... Tenho um medo horrível... tenho medo quando ela me olha.

Porque fico pensando: se minhas filhas não se casaram até agora com certeza é porque são umas bobas e porque os rapazes não têm oportunidade de vê-las. Minha mulher não quer dar festas, não convida ninguém para jantar, é uma senhora muito avarenta, sempre zangada, resmungona e por isto ninguém nos visita, mas... posso dizer-lhes em segredo... (*aproxima-se da ribalta*) que as filhas de minha mulher podem ser vistas em dias de grande festa na casa de minha tia Natália Semiónova, aquela senhora que sofre de reumatismo e usa um vestido amarelo com manchinhas pretas, como se estivesse polvilhada de baratas. Lá também se servem pratos frios e, quando minha mulher não está, pode-se fazer isso (*gesto de beber*). Confesso que me embriago com a primeira dose e me sinto tão bem, e ao mesmo tempo tão triste, que nem posso explicar; não se sabe porque, a gente recorda a juventude e dá vontade de fugir correndo. Ah, se os senhores soubessem que vontade! (*Com entusiasmo*). Correr, deixar tudo e sair correndo, sem olhar para trás! Para onde? Não importa para onde... mas largar esta vida suja, vulgar e barata que me está transformando num miserável, num velho imbecil, num pobre idiota. Fugir desta mulher mes-

quinha, cretina, avarenta, desta criatura perversa que há 33 anos me tortura. Abandonar a música, a cozinha, o dinheiro de minha mulher, todas essas mesquinhas e vulgaridades... e parar em algum lugar longe, longíssimo no campo, e lá ficar, quieto como uma árvore, como um poste, como um espantalho, sob a vastidão do céu, contemplando a noite inteira a lua nova, clara, boiando lá em cima. E esquecer, esquecer! Ah, como eu gostaria de não me lembrar de nada! Como gostaria de arrancar do meu corpo a porcaria deste fraque que usei no meu casamento há 30 anos... (*tira bruscamente o fraque*) e com o qual estou sempre fazendo conferências de caridade! Toma, desgraçado! (*Pisa o fraque*) Toma! Estou velho, pobre, miserável como este colete rasgado nas costas (*mostra as costas*). Não preciso de nada, estou acima de tudo isto, sou mais puro do que tudo isto; já fui moço, inteligente, estudei na universidade, considerava-me um ser humano, sonhava... Agora não necessita nada, nada... nada mais do que descanso... descanso... (*Olha para trás e põe de novo rapidamente o fraque*). Mas atrás dos bastidores está minha mulher; veio e está me esperando aí. (*Consulta o relógio*) Terminou a hora... Se ela perguntar, peço por favor, digam que a conferência foi feita... que o palhaço, quer d'zer, eu, se portou com dignidade... (*Olha de soslaio e limpa a garganta*) Está olhando para aqui... (*Levanta a voz*) Partindo do fato de que o fumo contém um veneno terrível, como acabo de demonstrar, a conclusão é que não se deve fumar de maneira alguma, e eu me permito de certo modo alimentar a esperança de que esta conferência sobre os males produzidos pelo fumo tenha efeitos proveitosos. Nada mais! *Dixi et animam levavi.* (*Cumprimenta e sai com ar solene*).



H. M. S. CORMORANT EM PARANAGUÁ (1)

Rubem Fonseca

QUARTO DE MANOEL ANTÔNIO

Cama, estante cheia de livros, uma escrivaninha com papéis espalhados, tinteiros, mata-borrão, várias canetas e o crânio amarelado de uma caveira. Na parede um espelho, o retrato de um casal, que poderá ser, ou não, o dos pais do verdadeiro Manoel Antônio Alvares de Azevedo, poeta do século XIX que morreu antes de completar vinte e um anos de idade. Na parede está escrito a carvão:

1850 — Feliciano Coelho Duarte

1851 — João Batista Pereira da Silva Júnior

1852 —

Dois jovens estão conversando no quarto. Uma usa trajes de gala

(1) "H.M.S. Cormorant em Paranaguá" é uma adaptação para o teatro do conto do mesmo nome, publicado no livro "O Cobrador".

Sobre o autor, podemos dizer simplesmente que é o melhor contista brasileiro da atualidade, além de ser um dos melhores romancistas nacionais. Esperamos ter tido a honra — caso ele queira se dedicar com mais assiduidade às duas tábuas e uma paixão — de sermos os primeiros a publicar uma peça de um dos futuros melhores dramaturgos do Brasil.

e uma meia máscara de veludo negro. É Manoel Antônio. Seu disfarce é tão perfeito que à primeira vista não se percebe que ele é um rapaz. A outra veste roupas caseiras. É Luísa.

Distante, num canto, está um homem de fraque negro, carregando uma maleta negra, de cabeleira branca e óculos. É o dr. Bustamante Velho.

MANOEL ANTÔNIO: Ele não tirava os olhos de mim. Depois de algum tempo aproximou-se dizendo — permita-me que me apresente, sou o Conde de Fé d'Ostiani, representante do Reino das Duas Sicílias.

LUÍSA: (Surpresa) O Conde de Fé!

MANOEL ANTÔNIO: Espera. Deixe-me contar tudo. Estendi-lhe a mão e o Conde a prendeu entre as suas enquanto dizia — desde que aqui chegou estou embevecido a contemplar vossa formosura.

LUÍSA: Em que língua tu e ele falavam?

MANOEL ANTÔNIO: O Conde misturava francês, italiano e português e em todas as línguas era igualmente incapaz. Ele, como sabes, é napolitano e fala um italiano estropiado. — Há outras jeunne filles mais formosas, como Luísa Alvares de Azevedo... eu disse. Ele respondeu — Ma como, questa bambina? e bateu na testa como um canastrão num desses dramas coxos que se levam no Teatro São Pedro e acrescentou que tu ainda usavas fraldas e que ele freqüentava nossa casa por ser amigo de tuo fratello.

(Enquanto fala, Manoel Antônio tira a máscara, os brincos, o colar,

a pintura do rosto e finalmente a peruca. Somente aí se percebe que se trata, sem dúvida, de um rapaz. Então sua maneira de se expressar modifica-se. Sua voz torna-se mais grave e os seus gestos ficam masculinos.)

LUÍSA: Estás ridículo com esse vestido.

MANOEL ANTÔNIO: Ele agarrou minha mão e disse que morria de paixão, quis beijar-me na boca... É um D. Juan seródio. Cheira a alho. Não sei o que vês nele.

LUÍSA: Nada. Nossa mãe é que acha que devo tratá-lo bem porque veio da terra de nossa princesa Thereza Christina.

MANOEL ANTÔNIO: Mas nada mesmo, nem belos cabelos ondeados?

LUÍSA: (Rindo). Nem belos cabelos ondeados.

(Manoel Antônio tira o vestido Luísa vira as costas, para não vê-lo de ceroulas.)

MANOEL ANTÔNIO: Então tu não o amas?

LUÍSA: Amá-lo? Mas que loucura! Ele me é indiferente.

MANOEL ANTÔNIO: (Vestindo-se). Falta-lhe um dente, não sei se o percebeste. Isso não fica bem num diplomata. Coitado... Vou dar-lhe a arara que me pediu. Vou também fazer-lhe um roema chamado Itália (declama): Ver a Itália e morrer!... Entre meus sonhos vejo-a de volúpia adormecida: nas tardes vaporentas se perfuma e dorme à noite na ilusão de vida.

LUÍSA: (Após verificar, com um olhar de soslaio, que Manoel Antônio acabou de se vestir).

Tens certeza de que ele não te reconheceu?

MANOEL ANTÔNIO: Quem? O Conde? Como? Não te entendo.

LUÍSA: Não estaria ele também brincando contigo como tu fazias com ele?

MANOEL ANTÔNIO: Impossível! (Após curto silêncio, apreensivo). Hipótese exdrúxula. D'Ostiani quis beijar-me na boca e isto lá é brincadeira entre homens mesmo que um esteja vestido de mulher? Arre! Afinal não me diverti tanto quanto pensei! Enfim, sempre foi interessante ver a Condessa de Iguacu, a irmã bastarda do Imperador a dançar incansável pelo salão.

LUÍSA: És louco! Foste vestido de mulher a uma festa em que estava a irmã do Imperador!

MANOEL ANTÔNIO: Ela usava um vestido cinzento que lhe fazia uma cinturinha de sílfide; no colo, numa volta única, um colar de grossíssimas pérolas, na cabeça um boné grená com fundo de rede de prata prendendo a trança e franjas também de prata; na cintura um buquê de violetas. E como dançava bem! (Manoel Antônio dança ao som de um schottisch.)

LUÍSA: Ensina-me a dançar o schottisch.

MANOEL ANTÔNIO: Outro d'a. Hoje vou à taberna.

LUÍSA: Mas já é tão tarde.

MANOEL ANTÔNIO: Vou à taberna com Teresa. É melhor tu saíres antes dela chegar.

LUÍSA: Essa Teresa é aquela... aquela...

MANOEL ANTÔNIO: Prostituta. Isso mesmo. Te entristece saber que saio com uma prostituta? As prostitutas existem para que jovens como tu não sejam corrompidas. Elas têm uma função no mundo: satisfazer as paixões dos homens, principalmente dos solitários e dos desesperados, dos tristes...

LUÍSA: Ensina-me o schottisch, por favor Manoel.

MANOEL ANTÔNIO: Está bem. Tu não desistes quando queres uma coisa. Olha, é assim.

Manoel Antônio coloca a mão direita na cintura de Luísa. Após uma pequena hesitação, eles se dão as mãos, na posição de dançarinos, mas ainda permanecem indecisos, esquecidos da dança, como se a proximidade física os perturbasse.

MANOEL ANTÔNIO: Olha... é assim... tara tata tata tata... (Ouve-se a música de um schottisch. Luísa e Manoel Antônio dançam ao som da música.)

BUSTAMANTE VELHO: (Como se estivesse falando com um interlocutor invisível). Este moço supõe que um dia será um poeta importante chamado Álvaro de Azevedo, mas até agora não publicou um livro sequer e vai morrer sem publicar. Para justificar sua insistente alegação de ser poeta de valor tem ele apenas o aplauso dos estudantes e dos bêbados — e estudantes e bêbados, sabemos todos, se entusiasмам com pouca coisa já que não possuem nem rigor crítico nem senso estético. Considerando sua pouca idade, este mancebo, caso tivesse mesmo o

talento que apregoa, teria ainda muito tempo à sua frente para alcançar a glória que almeja. Ocorre, no entanto, que Manoel Antônio quer morrer mais jovem do que seu ídolo, o debochado poeta inglês George Byron, que após trinta e seis anos de vida dissoluta morreu entre espasmos de dor, calafrios, sesões e delírios, gritando — Courage! Foward! Don't be afraid! Follow my example! Isso tudo traduzido para a bela, bela?, maravilhosa língua de Camões, quer dizer: Coragem! Em frente! Não tenham medo! Sigam o meu exemplo! Sigam o meu exemplo... Arre! Que exemplo? Pobre Manoel Antônio! Ele também quer morrer com menos idade que a de Shelley ao largar este mundo: trinta anos. Pior ainda, ele quer morrer mais moço do que Keats, que foi devorado pela tuberculose aos vinte e seis anos. Morrer cedo não faz bem a ninguém — e esta frase não é tão idiota quanto parece. Como médico sei que a vida é um círculo de funções que resiste à morte, somente isso, resistência. Viver é Resistir... No que tange à Glória e ao Poder é importante que esta resistência seja longa. É bom ficar vivo, o mais tempo possível... eu sei o que estou falando. Porém Manoel Antônio, seguindo o exemplo desses exóticos aventureiros, que sob o manto da Poesia corrompem e subvertem com suas obscenidades, quer morrer jovem, como jovens morreram também seus dois amigos. Ali, na parede, ele escreveu seus nomes e os anos das respectivas mortes. A data em branco é o ano

da morte dele mesmo. Olhando para Manoel Antônio nos instantes em que seu corno não está galvanizado por uma atividade ou um pensamento febril, vê-se que sua doença resulta menos dos bacilos do que uma condição patológica a que os meus colegas alemães denominam de wille zur krankheit, isto é, a vontade de ficar doente e, assim, morrer logo e logo encontrar-se com seus diabólicos amigos no Inferno. Às vezes tenho dúvidas, eu que penso que sei toda a verdade, se ele é realmente o jovem batizado com o nome Manoel Antônio Álvares de Azevedo, sonhando com a Glória Literária, ou um impostor delirante, inventando uma identidade que pretende ser a de Álvares de Azevedo... Os escritores dizem que tudo que as pessoas inventam é verdadeiro... que a Poesia é uma ciência tão exata quanto a Geometria... A Invenção — digo isso como médico — vem da Imaginação. O problema é que a Imaginação é um labirinto em que o difícil de ser encontrado não é a Saída — é a Entrada.

Batem na porta. A música silencia e Manoel Antônio e Luísa param de dançar. Manoel Antônio abre a porta... É Teresa, uma jovem bonita, vestida com requinte, os braços e os ombros nus. Teresa abraça e beija Manoel Antônio no rosto, ainda na porta. Ao entrar no quarto, vê Luísa e pára constrangida.

TERESA: (Timidamente) Não sabia que estavas acompanhado.

MANOEL ANTÔNIO: É minha irmã. Entra, entra, quero que se

conheçam. Luísa, esta é Teresa, sobre quem conversamos. Teresa, esta é minha irmã Luísa.

TERESA: Bonito, o teu vestido.

MANOEL ANTÔNIO: Vamos, cumprimentem-se, quero que sejam amigas. (As duas moças permanecem imóveis.)

MANOEL ANTÔNIO: (Impaciente) Luísa!

Manoel Antônio e Luísa olham-se intensamente. Luísa baixa os olhos e caminha para Teresa estendendo-lhe a mão.

LUÍSA: Muito prazer... Eu... eu também gosto do teu vestido.

TERESA: (Alegre) É mesmo? Quem fez foi Dona Serafina, uma portuguesa que mora na Cancela. Tu a conheces? Ela não cobra muito caro.

LUÍSA: Não, não a conheço.

MANOEL ANTÔNIO: (Sentado à escrivaninha e pegando uns papéis). Minha irmã veste-se com costureiros franceses.

TERESA: Ah, então é por isso que o vestido dela é tão bonito, tão lindo.

LUÍSA: Acho o teu mais bonito do que o meu. (Desafiadora) Mas aqui em casa eles nunca me comprariam um vestido com os braços de fora.

TERESA: Pois eu gostaria de ter um vestido igual ao teu.

LUÍSA: Queres trocar?

TERESA: Não brinca... Teu vestido é francês...

LUÍSA: Não estou brincando.

TERESA: Queres mesmo?

LUÍSA: Claro. Manoel, vira o rosto para lá.

(Manoel Antônio vira-se de costas para as duas moças. Elas tiram os vestidos e aparecem em

suas roupas íntimas da metade do Século XIX.)

MANOEL ANTÔNIO: (Sentado de costas para as moças, segurando a caveira, enquanto elas trocam de roupa). Foi a cabeça ardente de um poeta... Esta fronte era bela. Aqui, nas faces, formosa palidez cobria o rosto... seus cabelos eram loiros. Agora, tudo é cinza. (Estalando os dedos para chamar a atenção) Luísa, estou escrevendo um poema sobre uma caveira. (Recita) Onde está? Onde foi essa alma errante?

LUÍSA: (Ignorando a observação de Manoel Antônio). Temos o corpo quase igual! Vê, o teu vestido ficou certinho em mim.

TERESA: E o teu em mim.

MANOEL ANTÔNIO: (Recitando).

As utopias, os sonhos da ciência nada valem. A vida é um escárnio sem sentido, comédia infame que ensanguenta o lodo. (Outro tom) Não está grande coisa. (Segura a caveira novamente) Era uma fronte olímpica e sombria, nua ao vento da noite que agitava as loiras ondas do cabelo solto. Cabeça de poeta e libertino, corada pelo fogo da embriaguês. Na fronte a palidez, no olhar aceso o lume errante de uma febre insana. (Suspira) Oh! Céus, como é difícil a arte poética. Então, Teresa? Vamos à Taberna?

(Manoel Antônio vira-se para as moças. Por instantes fixa em silêncio os ombros e braços nus de Luísa. Esta sente o olhar de Manoel Antônio e move o corpo num gesto sensual inconsciente).

TERESA: Ah?!

MANOEL ANTÔNIO: Vamos, vamos Teresa, vamos a um pagode na Taberna do Sapo e das Três Cobras, cantar rondós e dançar tarantelas. Como disse Byron, o bretão de alma de fogo — quem escreveria se tivesse coisa melhor para fazer? Ação, ação, isso é que é importante. Não escrever e muito menos rimar. Vejam a vida monótona dos escritores.

(Manoel Antônio joga os papéis que estão na escrivaninha para o alto, espalhando-os pelo chão. Nesse instante surge Byron. Veste-se à maneira de um Lord inglês do século XIX. É um homem elegante e bonito, de olhos pequenos e cabelos encarolados. Manca ligeiramente quando anda.)

MANOEL ANTÔNIO: Afinal che-gastes, Lord Byron.

BYRON: Que coisa mais idiota, chamar-me de bretão de alma de fogo.

MANOEL ANTÔNIO: Bem, a frase isolada pode parecer tola, mas é parte de um poema que te dedi-quei. Assim: Alma de fogo, cora-ção de lavas.

TERESA: Ele fala sozinho?

LUÍSA: Sempre, ultimamente.

MANOEL ANTÔNIO: Misterioso bretão de ardentes sonhos, minha musa serás. Poeta altivo das brumas de Albion, fronte acendida em túbido ferver! A ti, portanto, errante troyador d'alma sombria, ofereço os meus delirantes versos... (Muda de tom). É mais ou menos assim, não sei de cor... Que tal?

BYRON: Horrível. Só os poetas medíocres chamam a Inglaterra de Albion. A Inglaterra é a Inglaterra. As coisas devem ser chama-

das pelo seu próprio nome, até mesmo na poesia — pensando bem, principalmente na poesia.

MANOEL ANTÔNIO: Eu não sou um poeta medíocre.

TERESA: Eu nunca o tinha visto falar sozinho. (Ri). É engraçado.

LUÍSA: Nessas horas é melhor não interrompe-lo. É como se realmente ele estivesse conversando com um interlocutor, para nós invisível, um assunto importante, ainda que a conversa, como vês, não tenha pé nem cabeça. Mas seu delírio pára aí. Quando não está conversando com o seu fantasma ele é um mañeço bom e delicado, gentil e atencioso.

(Bustamante Velho enquanto Luísa fala tira os óculos, a cabeça branca, impertiga-se e torna-se Bustamante Moço. Sai).

TERESA: Um dia ele me disse que ouvia vozes.

(Batem na porta do quarto. Luísa abre a porta. É Bustamante Moço).

BUSTAMANTE MOÇO: Luísa! Bati a aldabra, não atendiam e entrei, não vi ninguém na sala e vim até aqui.

LUÍSA: (Para Manoel Antônio que não percebeu a chegada de Bustamante Moço). É o Bustamante.

MANOEL ANTÔNIO: Entra, Bustamante. Veio ver como está a minha saúde? Está ótima, tão ótima que estou indo para a Taberna. (Para Byron) Eu vou à Taberna, tu vens?

BYRON: Agora não. Vou ficar mais um pouco. (Olha para Luísa). Isto o incomoda?

MANOEL ANTÔNIO: E porque haveria de me incomodar?

LUÍSA: (Para Teresa). É o médico de Manoel Antônio. São muito amigos e dedicados um ao outro.

BUSTAMANTE MOÇO: Vim ver como tu estavas.

MANOEL ANTÔNIO: Já disse que estou ótimo. (Botando a língua para fora). Já viste língua mais saudável? (Puxando a borda inferior do olho para baixo). Vermelho como o pôr do sol, rutilante como o sangue de um javali. Vou comemorar esta saúde de gorila na Taberna.

BUSTAMANTE MOÇO: (Abrindo a maleta). Deixe-me examiná-lo.

MANOEL ANTÔNIO: Ora, Bustamante, uma vez me disseste que a medicina não salva ninguém da morte e que se todos os médicos morressem a saúde do povo nada sofreria.

BUSTAMANTE MOÇO: Não me lembro de ter dito isso.

MANOEL ANTÔNIO: Disseste, disseste, disseste mais ainda, que se não existissem médicos as pessoas seriam obrigadas a descobrir o próprio corpo e a própria mente, saber como ambos funcionam e se comunicam...

BUSTAMANTE MOÇO: Não me lembro de ter dito isso.

MANOEL ANTÔNIO: Ah, a cabeça! Coisas estranhas temos dentro da cabeça.

BUSTAMANTE MOÇO: Sim, tolices, idéias delirantes.

MANOEL ANTÔNIO: Vem à Taberna comigo.

BUSTAMANTE MOÇO: Não irei e tu também não deves ir.

MANOEL ANTÔNIO: Vou de qualquer maneira. E acho que devias acompanhar-me.

LUÍSA: Vai com ele Bustamante. Contigo ele cometerá menos desatinos.

BUSTAMANTE MOÇO: (Recalcitrante). Está bem. Irei.

MANOEL ANTÔNIO: Todo médico que se preza gosta de beber um bom conhaque, um bom vinho, fumar um havana.

Ante o desinteresse de Byron e o olhar ansioso de Luísa, Manoel Antônio dá o braço a Teresa e sai, acompanhado de Bustamante Moço.

Luísa apanha os papéis do chão, arruma a escrivaninha enquanto Byron a observa. Byron procura sentir o aroma do corpo de Luísa. Esta, que não o vê, continua seus afazeres, andando pelo quarto. Um curto e ágil balé ocorre, Luísa se movimentando e Byron se desviando dela enquanto tenta cheirá-la.

BYRON: Há qualquer coisa em mim que me suavisa na presença das mulheres — uma influência estranha, mesmo quando não estou amando, algo que não entendo, pois não tenho o sexo feminino em alta conta. No entanto, sempre estou de melhor humor, comigo e com todo o resto, se tenho uma mulher ao lado.

Afinal Byron se dá por satisfeito e sai do quarto. Luísa, sozinha, senta-se na cama de Manoel Antônio e dá um suspiro. Tempo. Bate à porta. É Bustamante Moço.

LUÍSA: Bustamante! Aconteceu alguma coisa ao Manoel Antônio?

BUSTAMANTE MOÇO: Ele está bem. Deixe-o por um instante na

Taberna. Por que sempre que me vês tu exclamas Bustamante! Meu nome é José. Podes me chamar de Zé. Bustamante é o médico.

LUÍSA: Meu irmão te chama de Bustamante.

BUSTAMANTE MOÇO: Sou o médico dele, ora.

LUÍSA: Um mau médico. Deixaste-o ir à Taberna e o abandonaste lá.

BUSTAMANTE MOÇO: E tu acreditas que alguém possa impedir um jovem poeta de ir à Taberna?

LUÍSA: Ele está doente! Tão pálido! E durante as noites fala dormindo, levanta-se da cama e anda dormindo pela casa dizendo palavras que ninguém entende. Oh, Bustamante, tu és amigo dele, toma conta dele, eu te peço, por favor.

BUSTAMANTE MOÇO: O que me pedes, eu faço. Tudo, qualquer coisa. O que for. Sabes por quê?

LUÍSA: Sim, acho que sei.

BUSTAMANTE MOÇO: (Ansioso) Por quê?

LUÍSA: Por que és o médico dele.

BUSTAMANTE MOÇO: Oh! Louca criança! É porque te amo. (Bustamante ajoelha-se). Te amo, amor de minha vida, te amo loucamente, peço tua mão em casamento, case comigo, suplico, imploro, sei um marido, fiel e delicado, gentil, te amo não é de hoje, desde que vim tratar de teu louco irmão.

LUÍSA: Não chame meu irmão de louco!

BUSTAMANTE MOÇO: (Ainda ajoelhado). Admito que ele não é louco. É apenas jovem... É verdade que juventude e loucura são

coisas parecidas; jovens e loucos não têm memória, ou melhor, têm sim, mas uma memória que flutua sem limitações por espaços e tempos vazios. Mas o que tem isso a ver com o nosso amor?

LUÍSA: Nosso amor? Mas nós somos amigos, eu não te amo. O que sinto por ti é amizade.

BUSTAMANTE MOÇO: Então considere-me um inimigo e deixe-me amá-la.

LUÍSA: Levanta-te, não te doem os joelhos? Quando vou à igreja não posso ficar ajoelhada muito tempo.

BUSTAMANTE MOÇO: (Levantando-se e limpando os joelhos). Nunca amarei outra mulher, jamais te esquecerei.

LUÍSA: Que bobagem! Existem tantas moças bonitas neste mundo.

BUSTAMANTE MOÇO: Nenhuma como tu. Nem a Laura Milliet é bonita como tu!

LUÍSA: É melhor que voltes para perto do meu irmão.

BUSTAMANTE MOÇO: Tenho alguma esperança? Não, não digas nada. Pensa bem, antes de responder. Adeus!

TABERNA

(Mesas ocupadas por homens e mulheres, cantando tarantelas, polcas, mazurcas, schottischs, valsas. Numa das mesas está Manoel Antônio com Teresa. Noutra mesa, mais adiante, Byron, escrevendo sobre uma resma de papel. Tempo. Entra Francisco de Paula, um estudante, vestido de capa preta como os universitários de Coimbra.)

FRANCISCO DE PAULA: Silêncio, Silêncio! Acabo de saber que o Feliciano Coelho Duarte.

Byron: (sem parar de escrever). É aquele que tem o nome na parede. Isto tudo aconteceu no ano passado.

FRANCISCO DE PAULA: Por amor à bela Laura Milliet, filha do cônsul francês, matou-se.

BYRON: Sempre me alegro quando alguém morre jovem. Não suporto vê-los velhos e alquebrados.

FRANCISCO DE PAULA: Perdidamente apaixonado, Feliciano submeteu-se a todos os caprichos dessa formosa mulher e hoje, ao apresentar-se como pretendente à sua mão, ela recebeu-o com desdém e sarcasmo, dizendo que ia casar-se com outro, que não é esbelto como Feliciano era, nem alto como ele e nem tão inteligente e sensível, e nem tão nobre — um estúpido, gordo e retaco comerciante cuja única virtude é ter a burra cheia de moedas de ouro. E o que restaria ao pobre Feliciano após tão horrenda humilhação e desencanto, senão a corda, a escopeta ou o veneno? Matou-se, o pobre desgraçado.

TABERNEIRO: (Depois de algum silêncio). Que o nosso Poeta diga algumas palavras.

VOZES: O poeta, o poeta!

Um exórdio!

Um Necrológico!

Uma

Ode Fúnebre!

MANOEL ANTÔNIO: (Levantando-se, solene). Ele era um Poeta, um irmão das Letras. Por que morreu? Perguntai às aves de arribação porque as leva de vencida o tufão das tempestades! As estrelas porque desmaiar e mergulham nas ondas! E sua existência

fadava-se brilhante! As glórias da tribuna, os triunfos do gênio e talvez outras palpitações mais ardentes — o Amor! Tudo isso era o seu futuro, azul e puro como os seus sonhos de vinte anos! E o vento da morte ao correr pela selva sagrada mirrou o cedro mais soberbo! Por que morreu?

VOZ: (Embriagada) Matou-se com formicida!

MANOEL ANTÔNIO: Respeito ao cadáver, senhores! As grandes vidas, como essa foi, não morrem das doenças miseráveis, legados ulcerosos que a humanidade deixa aos seus filhos! Quando as harpas santas rompem suas cordas é que o vento de Deus roçou terrível por elas! Dorme pois, criatura sublime! Era outra, por certo, a boa noite com que eu quisera saudar-te. Dorme em paz! Que os anjos te alumiem nos teus sonhos, como as estrelas do céu as noites escuras da terra. E a ti, que sentias como Poeta, a quem talvez o gênio matou num beijo de fogo, a quem Deus daria na existência a coroa mística dos amores, a Glória suas visões, a Tarde seus perfumes, a Noite suas lâmpadas de ouro: Boa Noite. Quando se pode ir à fonte não se bebe água no rego das ruas.

TABERNEIRO: Discurso bom, esse, parece até de Shakespeare... Estes estudantes vêm aqui para falar de vida e de morte. Tenho setenta anos e acordo no meio da noite para mijar — e mijo, é um direito dos homens de setenta anos. E cago. Como é bom cagar! Reconheço que talvez seja o úl-

timo prazer reservado a um velho e pobre taberneiro. (Canta, ao ritmo de uma tarantela.) Cagar, cagar, é melhor do que rezar, cagar, cagar, cagar, é melhor do que amar. (Corta um pedaço de paio e come, acompanhado de goladas de vinho.) Estes pobres meninos estão morrendo cedo sem mesmo descobrirem os prazeres dos intestinos. Morrem dos pulmões, de barriga vazia. Vivem nas nuvens, mas acabam morrendo sem ar.

MANOEL ANTÔNIO: (Para o Taberneiro). Shakespeare teria dito outra coisa... Teria dito: Boa Noite, doce Príncipe...

TERESA: Chamar um estudante de príncipe é bonito mas não é verdade.

MANOEL ANTÔNIO: O príncipe, minha cara, chamava-se Hamlet. (Entredentes). Esse desgraçado desse taberneiro conseguiu descobrir onde fui encontrar minha inspiração? (Alto). Eat, drink and love, what can the rest avail to us?

BYRON: Comer, beber e amar, que proveito pode o resto nos dar? A frase é minha, mas como soa idiota na boca dos nativos.

(Manoel Antônio olha na direção de Byron e faz um gesto, chamando-o. Um homem, Ladrão, pensando que Manoel Antônio se dirige a ele, levanta-se e senta-se na mesa onde estão Manoel Antônio e Teresa.)

LADRÃO: (Segurando o braço de Manoel Antônio). Olhe aqui, meu Poeta, eu gosto de ti. Tu falas de amor e isso é que é importante. Tu não me conheces mas sou teu amigo. Sou ladrão de profissão

mas somente roubo dos ricos, o que faz de mim uma espécie de poeta também. É verdade que não roubo dos pobres porque eles nada têm.

BYRON: (Sem parar de escrever). Uma teoria interessante: se todos fôssemos pobres não haveria ladrões.

LADRÃO: Dizem que o Comércio, a Política, o Exército e a Saúde são importantes, mas importante mesmo é o Amor.

BYRON: (Sem parar de escrever). E a morte.

LADRÃO: E a morte. E nós, Poetas e Ladrões sabemos disso.

MANOEL ANTÔNIO: Quer fazer o favor de largar o meu braço?

LADRÃO: Desculpe, segurei o teu braço sem maldade. Não se preocupe com a carteira, ela ainda está no teu bolso. (Manoel Antônio faz um gesto para se certificar de que sua carteira não foi furtada; não foi e o seu rosto demonstra alívio). Eu venho sempre aqui na Taberna ouvir os teus poemas. (Ladrão tira um charuto do bolso, acende e recita). Vou ficando blasé, passo os dias pelo meu corredor, sem companheiro, sem ler nem poetar, vivo fumando, minha casa, minha casa... (Ladrão faz um gesto de esquecimento).

MANOEL ANTÔNIO: (Retomando o poema na parte esquecida por Ladrão). Minha casa não tem menores névoas que a deste céu de inverno... Solitário passo aqui as longas noites e os longos dias. (Tira também um charuto e acende). Dei-me agora ao charuto em corpo e alma. Debalde ali de um canto um beijo implora, como a beleza que o Sultão despreza, meu

cachimbo alemão abandonado. Lancei-me ao desviver, gastei na insânia das paixões a minha vida inteira. Qual o fervor da escuma inteira. Qual o fervor da espuma na cachoeira, quebrei os meus sonhos e do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto.

TERESA: Estou com fome.

MANOEL ANTÔNIO: Taberneiro! Vinho e umas iscas de fígado.

BYRON: Uma mulher, mesmo uma prostitua, nunca deve ser vista comendo ou bebendo — a menos que seja lagosta e champagne, as únicas viandas verdadeiramente femininas.

(Ouve-se clamor de vozes vindo da rua. Bustamante Moço entra agitado na Taberna.)

BUSTAMANTE MOÇO: O povo, reunido no Largo do Paço e na praça em frente do Hotel Pharaux, surra e joga lama nos marinheiros ingleses que passeiam pela cidade... Vinga-se dos atos de pura arrogância e pirataria perpetrados pelo comandante Schomberg, do navio Cormorant, de Sua Magestade Britânica. Os ingleses...

BYRON: (Parando de escrever, pela primeira vez). Estamos acostumados aos insultos dos subdesenvolvidos, e também às suas reverências. É tudo que eles sabem fazer — insultar e reverenciar, às vezes ao mesmo tempo.

BUSTAMANTE MOÇO: Os arrogantes ingleses desceram até Paranguá, na embocadura do rio, e Schomberg enviou uma nota insolente ao comandante do nosso Forte dizendo que tinha instru-

ções do Almirantado inglês para examinar todos os navios suspeitos e apreender todos os que se dedicassem ao tráfico negreiro. Vários navios estavam ancorados, entre eles o brigue Sereia...

BYRON: Que desembacara novecentos e oitenta e seis escravos em Santos...

BUSTAMANTE MOÇO: O brigue Leonidas...

BYRON: Que como um bandido ordinário muda de nome e sob o vulgo de Dona Anna desembarcou oitocentos escravos em Dois Rios...

BUSTAMANTE MOÇO: O bergantim Astro...

BYRON: Seiscentos escravos em Macaé...

BUSTAMANTE MOÇO: E o brigue Lucy Ann...

BYRON: Vulgo Campanaja, capaz de transportar mil e seiscentos escravos de uma só vez.

BUSTAMANTE MOÇO: O Astro, para não ser apressado, foi posto a pique pela própria tripulação de bravos marinheiros patrícios. Mas os outros navios foram abordados e rebocados para alto mar. O Forte abriu fogo, matou muitos bretões...

BYRON: Um só, um só marinheiro inglês morreu, e assim mesmo porque caiu ao mar e afogou-se, por não saber nadar, como o poeta Keats. Bem feito para ele. Todo homem deve saber nadar e lutar boxe.

BUSTAMANTE MOÇO: Mas o petulante comandante do Cormorant, o maldito Schomberg, ao largo do Forte e à vista de todos, numa torpe e ultrajante exibição de poder, incendiou o Leônidas e

o Sereia e levou o Lucy Ann para Santa Helena, afrontando a soberania brasileira.

BYRON: Soberania de traficantes de escravos. Bah!

TABERNEIRO: Guerra à Inglaterra!

Voz: Abaixo a Grã-Bretanha!

Voz: Morte a John Bull!

BYRON: No ano do meu nascimento, em 1831, entraram neste triste país tropical apenas cento e trinta escravos. Mas nestes vinte anos que se passaram o nefando tráfico foi aumentando e quatrocentos e oitenta e seis mil quinhentos e vinte e seis escravos, negros, e nem por isso menos humanos e dignos, entraram no Brasil, empilhados nos porões como animais, vindos de Angola, Moçambique, Guiné, Congo, nesses navios que a Armada do meu país apresou e incendeiou.

VOZES: Queremos ouvir o Poeta!

Voz: O Poeta!

TABERNEIRO: Nada de Shakespeare agora, sim?

MANOEL ANTÔNIO: (Levantando-se, e olhando em volta). Triste coroa, sobre a qual acaba de ser gravada uma inscrição de infâmia! Envolto em seu manto prostituto, nosso Imperador olvidou-se das Glórias que sonhava... Para ele, maldição! Seu leito lava um lodaçal corrupto. Vede — a Pátria debruça o peito exangue onde a turba corvejou! Na Glória, no Passado eles cuspiram! Vede — a Pátria ao Bretão ajoelhou-se.

BYRON: Agora, depois deste discurso, os nativos se darão por satisfeitos. É um país de poetas e discursadores.

As pessoas na Taberna começam a cantar uma mazurca. Alguns pares dançam. Estabelece-se um clima de alegria. São também cantadas e dançadas polcas, schottisches e mazurcas.

BUSTAMANTE MOÇO: O novo embaixador britânico, o famigerado James Hudson, que acaba de chegar ao nosso país, teve a audácia de declarar que o Brasil quer a mão de obra barata dos africanos e eles os bretões.

(Byron dá um suspiro alto ao ouvir a palavra bretões.)

BUSTAMANTE MOÇO: Tomaram ao seu cargo, diz o diplomata aliegnígena, evitar que o Brasil obtenha essa mão de obra. Os ingleses já acabaram com o nosso açúcar no mercado mundial; hoje as Índias Ocidentais Britânicas são os maiores vendedores de açúcar do mundo.

BYRON: Que país é este, onde a economia nacional e o bem estar de um pequeno grupo de privilegiados baseia-se na exploração de escravos ferozmente subjugados? A Inglaterra fez uma promessa de acabar com o tráfico de escravos em todo o mundo e vai cumpri-la. (Levanta-se com um copo na mão e brinda) Aos ministros de Sua Majestade Britânica — George Canning, Lord Castlereagh, Lord Aberdeen, Lord Dalmerston e a Royal Navy e a todos os que, com audácia, pertinácia e energia acabaram com o tráfico de escravos no mundo. (Senta-se.) Na verdade detesto todos os governos e governantes existentes. Quanto mais conheço os homens mais os detesto e prefiro ficar sozinho, apesar de Locke

dizer que ficar só é sempre estar em má companhia.

(Manoel Antônio vai até a mesa de Byron e senta-se.)

MANOEL ANTÔNIO: Dá-me um pouco deste vinho português.

(Byron enche o copo de Manoel Antônio. Os dois bebem.)

BYRON: Agrada-me bebê-lo. Lembra-me de Cintra, a cidade mais bonita do mundo.

MANOEL ANTÔNIO: Nós precisamos sim, do trabalho escravo, para recuperar o mercado perdido para os ingleses.

BYRON: Nonsense!

MANOEL ANTÔNIO: Os ingleses são contra o tráfico de escravos porque essa é a melhor maneira de destruir a agricultura dos países concorrentes. Os bretões — desculpe, os ingleses — descobriram uma forma mais sutil e aparentemente limpa de explorar os negros sem ter que transportá-los através dos mares até a Inglaterra. Eles não precisam mais de navios negreiros com a bandeira inglesa, nem de escravizar negros em solo inglês. É mais fácil, mais limpo ante suas hipócritas consciências calvinistas, escravizar o negro na própria terra deles. A Inglaterra, assim, se apodera não apenas da riqueza que a energia dos braços dos escravos pode fornecer, mas também de suas terras e rios e lagos e florestas — todos os minerais, todos os vegetais, todos os animais — toma conta de tudo, do ar que os negros respiram, dos seus anseios, dos seus sonhos, de suas consciências.

BYRON: (Pensativo). Acabar com o tráfico de escravos é talvez uma forma de expiarmos a nossa

culpa. Nós, ingleses, agüentamos pouco peso em nossa consciência... Você sabia que a situação do trabalhador na Inglaterra é uma vergonha? Eles, os trabalhadores, são explorados em nome do Comércio e da Indústria. São acusados de serem... pobres, são chamados de turba — belua multorum capitum — uma besta de muitas cabeças, que devem ser cortadas, como se fosse a solução do problema da existência de um povo faminto e desesperado. (Byron volta a escrever). Na verdade, como diz Hobbes, um povo faminto tem o direito de fazer tudo para matar sua fome. Mas enfim, quem sou eu para falar sobre isto, se aqui estou, oblitus meorum abliviscendus et illis, esquecendo meu povo e sendo esquecido por ele.

MANOEL ANTÔNIO: Pára de escrever!

BYRON: Sabes muito bem que odeio escrever. Sabes que gosto de jogar as coisas que escrevo no fogo, principalmente os poemas.

MANOEL ANTÔNIO: Então, por que escreves?

BYRON: Escrevo para retirar-me de mim mesmo. Escrevo correndo e não me dou ao trabalho de reler.

MANOEL ANTÔNIO: Mentira.

BYRON: Mentira? O que é mentira?

MANOEL ANTÔNIO: Isso de que você não relê. Nós relemos, e relemos, e relemos.

BYRON: Está bem, releio. Mas escrever é uma tortura, um sofrimento do qual tenho que me libertar. Basta ver a minha letra,

que uma cortesã chamou de garanchos de uma lavadeira... Sou apenas um scribler, um escrevinhador. Obrigado, por não me chamar mais de bretão. Em inglês é adequado, mas esse ão do português soa muito mal.

MANOEL ANTÔNIO: Tu não podes falar mal da língua portuguesa. O inglês é uma bela língua para ler e escrever, mas muito feia para falar. Muitos sons de zzzzzzes e de ssssses finais. Além disso tem poucas vogais longas, o que lhe dá um monótono tempo staccato. Os dialetos, de Londres, de Glasgow, são cheios de pobres cacofonias. É uma língua que no palco soa melíflua... É realmente flexível e eloqüente. Mas nenhuma outra língua é usada tão bem para esconder o pensamento.

BYRON: Pensando bem, concordo contigo. Mas, por outro lado, existem nela mais palavras do que em qualquer outra língua... E os sinônimos são ricos, há neles uma sutil diferença de significado, não são redundantes, como no português, nós sabemos que sinônimos não são absolutamente iguais, mas coisas sutilmente diferentes. E a estrutura da língua inglesa é perfeita, assimilou o melhor da teutônica e da francesa. A melhor literatura do mundo foi e está sendo escrita (Byron volta a escrever, acintosamente) na língua inglesa. É a mais analítica das línguas indo-européias, sua gramática existe para servi-la e não para dominá-la. Dizemos mais em menos palavras. Foi assim que dominamos o Comércio, as Artes, ganhamos as guerras. Quem derrotou Napoleão foi a

língua inglesa. É a língua que melhor ensina a resistir, a blasfemar, a dominar.

(Bustamante Moço coloca os óculos, a peruca branca, transforma-se em Bustamante Velho.)

BUSTAMANTE VELHO: O Cormorant só invadiu Paranaguá porque Byron, Keats, Shelley haviam invadido antes a mente dos poetas brasileiros. A Colonização se faz em nome de Deus, da Lógica e da Razão, da Estética e da Civilização. Os imperialistas levam o nosso ouro e corrompem a nossa alma. Byron e Schomberg eram iguais — a Poesia e o Canhão a serviço da Dominação!

LADRÃO: (Para Teresa). Eu sou ladrão. E tu?

TERESA: Sou prostituta.

LADRÃO: (Para Teresa). Na Mesopotâmia toda mulher antes de se casar tinha que se dar a um estranho, num templo. Nosso negócio — ou nossa arte, roubar — é o mais antigo do mundo. Podemos nos orgulhar do que fazemos. Restabelecemos o equilíbrio entre o justo e o injusto, o moral e imoral, harmonizamos a organização social. Solucionamos os conflitos, as contradições, as tristezas e as aberrações, somos cultural e politicamente importantes pois, despojados dos privilégios dos ricos, tomamos à força os nossos direitos de matar e roubar. É a partir do momento em que os necessitados como nós, que - se - recusam - a - ser - mendigos - ou - espoliados, a partir do momento que matamos e roubamos, a sociedade dos homens é purgada e a equidade restaurada.

TERESA: Tu falas difícil, para um ladrão.

LADRÃO: Sou assassino e ladrão, e portanto livre. Somos todos ladrões, nas mãos ou no coração.

TERESA: Eu sou apenas uma prostituta.

LADRÃO: E ladra. Tu podes me jurar que nunca roubaste? Que nunca pensaste em roubar? Um pequeno objeto, uma peça de roupa, um enfeite, um berloque, uma buginganga?

TERESA: (Hesitante). Não, não posso. Eu roubei esta chatelaine. (Tira o objeto da bolsa. Ladrão apanha a chatelaine. Teresa a retoma e coloca rapidamente na bolsa.) Eu a roubei de Manoel Antônio. Roubei esta chatelaine do homem que eu amo, para ter um objeto dele. Isto faz de mim uma ladra?

LADRÃO: (Astuto). E o relógio? Toda chatelaine tem um relógio preso nela e vice-versa.

TERESA: (Embaraçada). O relógio eu vendi. Vendi para o taberneiro.

LADRÃO: É isso. Somos aqui já três ladrões — eu, tu e o taberneiro. Manoel Antônio também é ladrão, pois rouba as idéias de Byron que por seu turno é ladrão, pois todo inglês é ladrão. E os demais também são ladrões, ladrões e prostitutas, pois assim é o mundo, uma ladroagem de todos contra todos.

(A Taberna vai aos poucos se esvaziando.)

MANOEL ANTÔNIO: Os ingleses vivem se metendo aonde não são chamados. Se temos escravos ou não é um assunto só nosso, nós decidiremos se queremos acabar com a escravatura ou não, a Inglaterra que não se meta, sabe-

remos repelir a afronta à nossa soberania.

BYRON: (De bom humor). Tu não passas de um escravagista. Não te doi a consciência?

MANOEL ANTÔNIO: Em nossa família os escravos são bem tratados.

BYRON: De que maneira? Aos domingos, além do fubá, eles comem um pedaço de carne de porco e batucam nos seus tambores? Os que entram dentro de casa aprendem a ler? É isso?

MANOEL ANTÔNIO: Não fui eu quem inventou a escravidão.

BYRON: Nem eu inventei o Corromant.

MANOEL ANTÔNIO: Os Cormorant passam e a Poesia fica. A tua e a minha, espero. A Crítica dirá que fomos grandes.

BYRON: Não me interessa a Crítica, contra ou a favor. Há dez anos atrás, já me preocupava em tentar outra coisa — política ou rebelião ou metodismo. Para mim chega de rimas, já deixei o palco. O máximo que espero é que a Biografia Britânica diga que poderia ter sido um Poeta, se tivesse insistido e melhorado. Não cortejei os poderes governantes e jamais escondi um pensamento. Nunca houve um bardo tão pouco popular. De qualquer forma desprezo a metade do mundo. Já me acusaram de ateu, de conspirador sistemático contra a lei e o governo, de ter a minha poesia um efeito deletério sobre as pessoas. O que eu tenho é um forte instinto de justiça, recuso-me a colocar a focinheira, a ser amordaçado ou silenciado.

MANOEL ANTÔNIO: De mim ainda nada disseram.

BYRON: Mas dirão, dirão — mentiras, idiotices.

MANOEL ANTÔNIO: Dizem que você amou mais os homens do que as mulheres.

BYRON: Vê? Esse mito já chegou aqui neste fim de mundo. Iniciei minha vida sexual aos nove anos, com minha ama May Gray, que foi despedida por isso, pobre criatura. Mas a primeira pessoa que realmente amei foi um homem, reconheço. John Edeston, meu companheiro em Oxford. Fui dele e ele foi meu. Depois passei a me envolver com mulheres e as mulheres são detestáveis, com exceção da minha irmã Augusta. Minha mãe vivia gritando para mim — venha aqui, seu manco! saia daqui, manco! Minha esposa era um elefante. Minhas amantes eram todas mesquinhas e desprezíveis e me fizeram acreditar que devemos fazer amor mecanicamente, como se estivessemos nadando. É uma pena que não possamos viver com as mulheres, nem sem as mulheres... Desprezo o sexo feminino demais para bater boca com elas e no entanto tive um amante atrás da outra, na Inglaterra, na Grécia, na Itália, em todos os países por onde andei. Mulheres casadas, sempre... Acabei cansando... A gente se cansa de tudo, meu anjo.

MANOEL ANTÔNIO: Também estas minhas patrícias só abrem a boca para dizer asneiras. Esta é uma cidade de torres escuras e casebres pretos como a noite, mais sombria do que uma eça de enterro — devassa, insípida e pobre. Ah! como me aborrecem suas mulheres, seus padres, seus soldados, seus estudantes. As mulheres

são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios e os estudantes vadios. Eu, um deles, amo o fumo e odeio o Direito Romano. (Acende um charuto).

BYRON: (Evocativo). Mas minha irmã era diferente. Foi o único ser que amei até a morte. Quando penso no seu sorriso, no seu seio macio, meu coração se enche de alegria. Seu marido era um consumado imbecil. Quem devia ser casado com ela era eu — se este mundo não fosse preso a preconceitos retrógrados e desumanos. Mas fui o homem dela e ela a minha mulher e tivemos uma filha do nosso amor. Augusta, Augusta, entrelaçada no meu coração de todas as formas possíveis, desejada e profunda na minha esperança e na minha memória.

MANOEL ANTÔNIO: (Chocado). Uma filha, com a própria irmã! Tu não te arrependes?

BYRON: Não tenho remorso de nada! Ah, espere! Espere... Lembrou-me de ter atirado num filhote de água nas margens do Golfo de Lepanto, perto de Vostitza... ele foi apenas ferido e tentei salvá-lo... seus olhos eram tão brilhantes! Mas ele definhou... e morreu em alguns dias...

MANOEL ANTÔNIO: E tu consegues... t'nhas prazer... quer dizer... tu não sofrias... afinal, era tua irmã.

BYRON: Absalão casou-se com sua irmã Sara. Os faraós egípcios casavam com as suas irmãs, quantas elas fossem. Que é isto, rapaz? Todos os animais são incestuosos, o homem não pode fugir a essa regra.

MANOEL ANTÔNIO: Então, era algo alegre... e bom?

BYRON: Sim, alegre e bom. O amor tem que ser alegre... O dia em que os amantes de xam de rir juntos é porque o amor acabou... e logo vem o tédio e depois do tédio o ódio... Eu passei por isso inúmeras vezes...

(A Taberna escurece. Um foco de luz sobre Bustamante Velho. Seu tom de voz é didático.)

BUSTAMANTE VELHO: A promiscuidade era uma prática comum entre os nobres da Inglaterra, durante a Regência. Havia mesmo um sistema bem organizado, de relações extra-maritais nas classes dominantes. A maioria dos casamentos, nesse nível social, era apenas de conveniência. Títulos de nobreza, terras, prestígio político e riqueza eram os principais objetivos do casamento. Um objetivo secundário, mas também importante, era assegurar o nascimento de um herdeiro. Porém às vezes a moça era rica, mas horrível de feia e o nobre de ótima família, mas repugnante escrupuloso. Divórcio era muito difícil de ser obtido e quase sempre era escandaloso, pois somente era permitido quando o adultério era descoberto em flagrante; mas caso o cônjuge apanhado com a boca na botija acusasse também o outro de adultério, o divórcio não mais era concedido. E como, frequentemente, os dois eram culpados, era preciso evitar o escândalo público, afinal, nível social e poder político estavam associados intimamente. Maledicências e falatórios, no círculo fechado das classes dominantes, eram aceita-

veis e mesmo desfrutados. Mas a massa, o povaréu não devia tomar conhecimento deles.

(Luz sobre Bustamante Velho se apaga e passa para Teresa e o ladrão e assim consecutivamente.)

LADRÃO: (Para Teresa). Não queres ir até minha mansarda?

TERESA: Fazer o que em tua mansarda?

LADRÃO: Ora, o que uma prostituta pode fazer na mansarda de um ladrão? Esquentar-lhe os lençóis e os ossos.

TERESA: Mas não está fazendo frio.

LADRÃO: Faz sempre frio no coração de um ladrão.

BUSTAMANTE VELHO: Era preciso então criar-se um conjunto de regras. A primeira regra era de que o arranjo do nobre tinha que ser com uma mulher casada, também nobre, é claro. É interessante notar que a mulher casada tinha, na verdade, maior liberdade que o homem casado, pois ela podia ter os seus casos tanto com homens casados quanto com solteiros, nobres, evidentemente. Os homens não podiam manter *affairs* com mulheres viúvas ou solteiras. O seu jogo estava restrito às *senhoras casadas vivendo com os maridos*. Essa restrição, do sistema, era, no fundo, civilizada e humana. Como não existissem dispositivos anti-concepcionais eficientes era inevitável que dessas atividades amorosas resultasse um número significativo de emprenhações e nascimentos. E nesses casos presumia-se, *sempre*, a legitimidade do bebê, fosse filho do marido ou não. Foi esse o caso de Medora, a filha que o maldito

Byron teve com a própria irmã; para todos os efeitos ela era filha do coronel Leigh, o marido de Augusta.

LADRÃO: (Para Teresa). Eu tenho jóias — pedras preciosas e ouro que tirei dos ricos. Tenho um colar de esmeraldas que te fará parecer uma rainha. É teu, se v'eres comigo.

TERESA: Eu vim com Manoel Antônio e vou voltar com ele.

LADRÃO: O Poeta? O que é que ele pode lhe dar? Vive da mesada do papai. Um Jorpa que não sabe o que quer. Nem mesmo é um homem verdadeiro. Sou capaz de apostar que todo o ardor dele está apenas na garganta. Quem fala muito, age pouco.

TERESA: (Desdenhosa). Ele é o homem mais apaixonado que conheci... Eu... eu tenho que pedir que ele pare... ele faz amor a noite inteira, sem cansar. Não existe ninguém igual a ele.

BUSTAMANTE VELHO: A segunda regra era a de que o marido devia ser aquiescente ou indiferente, pois qualquer outra atitude poderia criar indesejável escândalo público. Para o cavalheiro de bom senso essa restrição era perfeitamente razoável pois ele, provavelmente, estava engajado em atividades amorosas com a esposa de outro nobre. Assim, era possível ao filho que Lord Oxford fez na Lady Hamilton herdar o título e a fortuna de Lord Hamilton; e ao filho que Lord Hamilton fez na Lady Oxford herdar o título e a fortuna de Lord Oxford. Ninguém seria bastardo e a distribuição da riqueza continuava a ser feita com justiça, isto é,

entre eles mesmos. E se já não fosse bastante servir para isto, o sistema possibilitava ainda uma intensa troca de genes entre as mais vigorosas famílias da aristocracia, além de assegurar, em muitos casos, um herdeiro a um nobre incapacitado para a tarefa. Isso me lembra um episódio ocorrido ontem. Um guardador de carruagens me pediu dinheiro, alegando ter cito filhos. Eu perguntei a ele porque tinha tantos filhos e ele respondeu — doutor, se eu fosse rico fazia filho na mulher dos outros, mas como sou pobre tenho que fazer na minha mesmo. Bem, voltando ao Sistema. Sua terceira regra era de que esses arranjos deviam ter curta duração. Ligações demoradas poderiam provocar comentários em excesso, que acabariam transcendendo o limite do mundo dos bem nascidos. O sistema foi, pois, criado e seguido.

LADRÃO: (Para Teresa). Se vieres comigo eu te dou todas as jóias que roubei em vinte anos de profissão. As mais belas e mais ricas, as que nunca vendi aos intrujões, as que guardei para dar um dia à mulher que eu amasse. O Poeta pode te oferecer isto? Se vieres comigo eu me caso contigo, na igreja, com véu e grinalda e certidão. O Poeta pode te oferecer isto?

TERESA: Não adianta insistir.

LADRÃO: Quantos escravos tu tens?

TERESA: Estou economizando para comprar uma mucama que lave a minha roupa e faça a minha comida.

LADRÃO: Po's eu te darei duas mucamas, uma só para te dar banho e catar os teus piolhos.

TERESA: Eu não tenho piolhos.

LADRÃO: Toda mulher tem piolhos; minha mãe tem piolhos; a Imperatriz tem piolhos.

BUSTAMANTE VELHO: Mas não há sistema sem falhas. As vezes acontecia que um, ou dois, participantes do *affair* se apaixonavam, ou então um marido corno se aborrecia. Aí realmente o sistema não tinha condições de proteger os seus membros, já que regras fundamentais haviam sido rompidas. Casos com empregadinhas, atrizes e gente dessa laia eram tolerados, apesar de contrários à regra. Quando ficavam grávidas elas eram tratadas com bondade, recebiam dinheiro e eram logo esquecidas. E o Brasil? E os nossos aristocratas, a nossa alta sociedade, que sistema adotava? Como tudo era importado, o Sistema das Relações Extramaritais ou da Promiscuidade Respeitável foi importado da Europa Continental. Ele diferia do sistema inglês, pois permitia casos ostensivos de homens casados com mulheres solteiras, viúvas ou desquitadas. As mulheres casadas não gozavam das vantagens das suas colegas inglesas e tinham que ser muito discretas, eu diria mesmo secretas, nas suas relações extramaritais. A aquiescência do marido não era bem vista socialmente e para não receber o ápodo infamante de corno manso, o marido era socialmente impelido a proibir os casos das esposas. As mulheres que quisessem ter um comportamento idêntico ao do

homem poderiam inclusive pagar com a morte a sua heresia. Mas os casos dos homens, com o tempo, acabavam adquirindo respeitabilidade e até mesmo prestígio. Como se vê, as mulheres casadas sofriam um processo de repressão que as obrigava à fidelidade. Para que o sistema tivesse eficácia era preciso que os homens casados, que desfrutavam de liberdade sexual, pudessem ter amantes solteiras, de quem também exigiam fidelidade. O paraíso dos homens. Um país onde, diziam eles, a mulher deve casar mas o homem não. Não é um país lógico, nem sério, nem justo.

(Bustamante Velho tira a peruca e os óculos. Byron arruma os papéis em que está escrevendo, coloca-os debaixo do braço e sai, dizendo:)

BYRON: Abomino tanto as crianças, que sempre tive o maior respeito pela figura de Herodes. As mulheres são todas iguais, as velhas são melhores, pois morrem mais depressa. Como bom escritor, disse do's epigramas de efeito para esta Taberna infecta.

(Byron sai. Agora, na Taberna estão apenas o Taberneiro, Manoel Antônio, Bustamante, Teresa e o Ladrão. Bustamante bebe no balcão.)

LADRÃO: Vem comigo. Um dia podes te arrepender, se não vieres agora.

TERESA: Não.

(Ladrão irritado, sai da Taberna. Antes, porém, furta o relógio e o dinheiro do Taberneiro adormecido. Manoel Antônio testemunha o furto, desinteressadamente.)

MANOEL ANTÔNIO: O que esse cavalheiro queria contigo?

TERESA: Ele pediu-me em casamento.

MANOEL ANTÔNIO: Em casamento? (Rindo). Em casamento? Não é possível! É verdade?

TERESA: É verdade. Pediu-me em casamento.

MANOEL ANTÔNIO: (Divertido). E ele sabia que tu eras o que és?

TERESA: (Digna). Uma mulher da vida? Sabia.

MANOEL ANTÔNIO: Qual a profissão desse homem?

TERESA: Ele... ele é comerciante de jóias. Um grande comerciante de jóias.

MANOEL ANTÔNIO: Foi isso que ele disse que era? Comerciante de jóias. Pois olhe aqui, sua mentirozinha, ele não passa de um deles ladrão e tu sabes disso.

TERESA: Mas ele me pediu mesmo em casamento, juro que isso é verdade!

MANOEL ANTÔNIO: (Imitando). Juro que é verdade...

TERESA: (Controlando-se para não chorar). Juro! Juro!

MANOEL ANTÔNIO: E por que tu não foste com ele?

TERESA: Sabes muito bem porque eu não fui com ele.

MANOEL ANTÔNIO: Não, não sei.

TERESA: (Chorando). Sabes sim.

MANOEL ANTÔNIO: Anda, me diz.

TERESA: (Chorando). Porque te amo, é por isso. (Atira-se no chão e abraça as pernas de Manoel Antônio). Eu te amo tanto, tanto que chego a ter vontade de morrer.

MANOEL ANTÔNIO: (Constrangido, levantando Teresa do chão). Anda, senta aqui, toma um pouco de vinho. Não chores, por favor.

(Tira um lenço do bolso e dá a Teresa). Vou fazer-te um belo poema... Olha; começa assim — Meu anjo tem o encanto, a maravilha da espontânea canção dos passarinhos; tem os seios tão alvos, tão macios como o pelo sedoso dos arminhos.

TERESA: (Enxugando as lágrimas). Como podes dizer que os meus seios são macios se nunca os tocaste?

MANOEL ANTÔNIO: Licença poética...

TERESA: Eles são macios sim e eu passo as noites pensando que um dia tu va's tocar neles, tocar no meu corpo inteiro, fazer comigo o que os homens fazem com as mulheres.

MANOEL ANTÔNIO: (Constrangido). Eu nunca... nunca...

TERESA: Eu sei meu amor, eu sei que tu és virgem.

MANOEL ANTÔNIO: (Olhando em torno). Cala-te, que palavra mais tola. Virgem! Vai-te embora! És muito ignorante, não sei porque aturo a tua presença. Tu não entendes as coisas... E se eu te disser que amo outra mulher?

TERESA: Outra mulher?!

MANOEL ANTÔNIO: Sim, outra mulher!

TERESA: E ela sente também amor por ti?

MANOEL ANTÔNIO: Oh!, tu não sabes o que é ter vinte anos sem nunca ter provado o amor! Nos meus sonhos, passam tantas visões, a febre me domina e meu coração bate com tanto fogo. Um doce nome meus lábios suspiram, um nome de mulher...

TERESA: O nome dela. Como se chama?

MANOEL ANTÔNIO: ...Luísa... e a vejo, perfumada visão, romper a nuvem dos sonhos, sentar-se junto a mim... Acordo delirante, sem coragem de procurá-la... Embalde a chamo no meu coração impuro; as lágrimas banham os meus olhos e gemo... É loucura, é loucura os amores por anjos, eu sei! (Muda de tom). Ter amor nos sonhos é crime? Eu sou tão infeliz! Eu sofro tanto!

TERESA: (Compassiva). Não fique triste. Se tu a amas, ela será tua, um dia.

MANOEL ANTÔNIO: Impossível, impossível. Oh, meu Deus!

TERESA: Por quê? Ela é de outro?

MANOEL ANTÔNIO: Basta. Revelei minh'alma desvairada. Adeus!

(Manoel Antônio sai apressadamente. Teresa curva-se sobre a mesa e deita a cabeça sobre os braços, ocultando o rosto. O taberneiro continua dormindo.)

BUSTAMANTE VELHO: Nosso herói é um moço preguiçoso, que viveu e bebia porventura como todos nós... Se era formoso, ao certo não o sei. Em mesa impura esgotava com lábio fervoroso, como nós, a taça escura. Era pálido sim... Mas não d'estudo. No mais, como se verã, era um devasso e disse tudo. Dizer que era poeta é cousa velha, no século da luz o é todo herói de novela. Vemos agora a poesia a rodo! Nem há nos botequins face vermelha, caixeiro amarelo, alma de lodo, nem Bocage d'esquina, vate imundo, que não se creia um Dante Vagabundo. Se era nobre ou ple-

beu, rico ou pobre que importa? Que importa o manto, se é belo o cavaleiro que ele cobre? E que importa o passado, um nome santo de pútridos avós? Julgava o presente um mar de lama onde vis ambições se debatiam, ruína imunda que lambera a chama, cadáver que aves fétidas roíam. Tudo senti venal! E ingrata fama! Não quis mirar a face nesse espelho de lodo ensanguentado. Preferia a embriaguez, em meio dela não viriam cuspir-lhe o seu passado! Ou pelo menos assim ele pensava, o pobre diabo. Vou atrás dele. (Sai, tirando a peruca e os óculos)

TABERNEIRO: (Acordando, com um bocejo). Ora, não é que já se foram todos embora... E levaram o meu relógio!

QUARTO DE MANOEL ANTÔNIO

Luísa, com a mesma roupa que usava antes, está deitada na cama, adormecida. Manoel Antônio, carregando uma arara numa espécie de poleiro, se aproxima, contempla a irmã.

MANOEL ANTÔNIO: (Recitando em surdina). À noite sonhei contigo e o sonho cruel maldigo que me deu tanta ventura. Uma estrelinha que vaga em céu de inverno e, se apaga, faz a noite mais escura. Eu sonhava que sentia tua voz nos meus beijos se afogar! Que teu seio palpitava e eu te via a desmaiar. Parecia que no meu peito, nesse quebranto desfeito, se esvazia o coração. Que meu olhar se apagava, que minhas veias pa-

ravam e eu morria de paixão. E depois, num santuário, junto do altar solitário perto de ti me senti. Dormias junto de mim e um anjo disse assim, pobres amantes, dormi!

LUÍSA: (Acordando). Manoel!... Que horas são? ...Que linda arara...

MANOEL ANTÔNIO: Vou dá-la de presente ao Conde de Fé. É uma ave bela mas pouco perspicaz. As aves não se interessam pelo que se passa no coração dos outros. Hein, arara? sabes o que se passa no meu coração?

LUÍSA: (Apreensiva). Tu estás bem?

MANOEL ANTÔNIO: Não.

LUÍSA: É a febre?

MANOEL ANTÔNIO: Sim, sinto febre. Estou triste.

LUÍSA: Eu também estou triste. Onde está a tua Teresa?

MANOEL ANTÔNIO: Ela não é minha, nunca foi minha. Ela não me interessa. Nada me interessa! Eu amo outra pessoa. Tu não me entendes! Também vivemos tão longe um do outro, como estranhos...

LUÍSA: Eu quero entender, mas nem sei o que é que devo entender... Me ajuda...

MANOEL ANTÔNIO: O amor... O amor... O amor é o mais importante de tudo... É preciso amar, entendes, é preciso amar...

LUÍSA: Eu amo nosso pai e nossa mãe.

MANOEL ANTÔNIO: (Desesperado). O amor de um homem e de uma mulher!

LUÍSA: Eu te amo.

(Luísa reflete sobre o que acaba de dizer e lentamente seu rosto exprime a revelação que aos pou-

cos toma conta de sua mente. Manoel Antônio a fixa com seu olhar febril.)

LUÍSA: (Com enlevo, surpresa e medo). Eu te amo... Um dia eu sonhei que mamãe me dizia que eu não era filha dela, que eu havia sido adotada quando criança, que nós dois não éramos irmãos... Um sonho tão bom...

MANOEL ANTÔNIO: Quando vim de férias para casa, no ano passado, tu estavas em pé na varanda e então descobri que eras uma mulher, e a mais linda de todas. Foi então...

LUÍSA: (Um fio de voz) Sim?...

MANOEL ANTÔNIO: Foi então que descobri que te amava, e que te amaria sempre, até morrer. Como um homem ama uma mulher. Como um irmão deve amar uma irmã. Passei então a fazer para ti todos os meus poemas de amor.

LUÍSA: Tu paraste ao pé da escada e me olhaste como se eu fosse uma desconhecida. Depois subiste lentamente os degraus e ao chegares perto de mim, em vez de abraçar e beijar como sempre fazias ao voltar de férias, tu me estendeste a mão e disseste algo impessoal, perguntando pela mamãe...

MANOEL ANTÔNIO: Meu coração batia ao descobrir a menina transformada em mulher tão bela.

LUÍSA: Tu também estavas diferente. Sobre o teu lábio crescia um bigode e parecias mais triste... estavas pálido... tão pálido quanto agora... É pecado dois irmãos se amarem?... Como homem e mulher?

MANOEL ANTÔNIO: Como pode ser pecado? E o que somos, aci-

ma de tudo, senão um homem e uma mulher?

(Manoel Antônio pousa a arara sobre a mesa, junto da caveira. Luísa e Manoel Antônio se aproximam e se beijam inicialmente no rosto, depois, levemente, nos lábios e finalmente, de maneira desesperada. Manoel Antônio delicadamente conduz Luísa para a sua cama. Ambos sentam-se na cama de mãos dadas.)

LUÍSA: Tenho medo.

MANOEL ANTÔNIO: Confia em mim, irmã querida. Também tenho medo.

(Luísa beija Manoel Antônio na boca. Os dois deitam-se na cama e a luz se apaga. Um foco fica sobre a arara. Tempo. Surge Byron.)

BYRON: A sociedade é uma horrida, de dois grupos formada, de um lado, os tediosos, de outro, os entediados. O tédio me mata. Cheguei a um ponto em que nem mesmo tenho prazer no mais longo dos prazeres, o ódio. O homem ama às pressas mas odeia com vagar e já não me interessa nem um nem outro. Agora, o melhor da vida, para mim, é a embriaguez... (Olha na direção da cama, onde estão os vultos indefinidos de Luísa e Manoel Antônio). Não adianta lutar contra a natureza. (Pega o crânio). Quando abriram meu crânio viram que tenho uma lesão do lado esquerdo do cérebro e disseram que os ossos de minha cabeça eram extremamente duros, sem sutura aparente, como o crânio de um octagenário; a dura mater estava tão firmemente presa nos parietais internos que os esforços repetidos de dois homens

fortes foram insuficientes para separá-la. Disseram que o meu cérebro pesava seis libras, isto é, dois quilos setecentos e dezoito gramas. O escritor de cérebro mais pesado do mundo! — eu poderia gabar-me, se isso fosse motivo de orgulho e se fosse verdade. Como vou saber? Sei que o meu olho esquerdo é mais proeminente do que o direito e que tenho na perna um defeito de origem neurológica. (Com voz de velha inglesa educada): Come here, you lame brat! Venhá cá, seu moleque aleijado! (Novamente com sua voz). Ah!, aquela hidra, minha mãe!

(Luísa e Manoel saem da cama. Parecem envergonhados e se entreolham, embaraçados.)

BYRON: Como alguém já disse — acho que fui eu mesmo, bastava uma noite para fazer de um homem um Deus. Ou teria sido Propécio?

MANOEL ANTÔNIO: (Para Byron). Não sinto no meu coração a alegria que esperava!

LUÍSA: Tu sofres?

MANOEL ANTÔNIO: Sofro. Não sei porque, mas sofro.

BYRON: O que é isto? Queres arrancar os olhos de desespero, como Édipo? Lembra-te, não és um grego assombrado por deuses e demônios, és um homem moderno, um poeta, ainda que de um país atrasado e obscurantista.

MANOEL ANTÔNIO: Cala a boca!

LUÍSA: Eu não disse nada...

MANOEL ANTÔNIO: Não estou falando contigo. É com ele.

LUÍSA: (Olhando em direção oposta à que Byron está e fingin-

do ver alguém). Ah, sim... com ele, sei, sei... (Luísa caminha na direção da porta).

BYRON: Nossa vida é uma falsa natureza. — Não está na honra das coisas este duro mandato, esta inextirpável mancha de pecado.

MANOEL ANTÔNIO: Cala a boca! Não quero falar contigo!

(Entra Bustamante Moço que ouve a última frase de Manoel Antônio ao mesmo tempo em que vê Luísa.)

BUSTAMANTE MOÇO: Porque ele está mandando que fiques calada?

LUÍSA: (Tristemente). Ele não está falando comigo... Ele fala com o seu fantasma. (Abraçando-se a Bustamante). Oh! Bustamante, estou tão infeliz.

BUSTAMANTE MOÇO: Vejo pelo teu rosto que alguma coisa horrível deve ter te acontecido.

LUÍSA: Sou uma pecadora!

BUSTAMANTE MOÇO: Uma pecadora? Tu, inocente criança? Não me faças rir.

LUÍSA: Sim, eu! Fiz uma coisa horrível!

BUSTAMANTE MOÇO: Horrível?! Queres dizer que tu... não és mais?...

LUÍSA: Sim, não sou mais...

BUSTAMANTE MOÇO: Não acredito!

LUÍSA: É verdade! Infelizmente é verdade. Oh Céus... Meu Deus! Salvai-me!

BUSTAMANTE MOÇO: E quem foi o vil sedutor que ousou macular a tua honra e a da tua família? Ele será forçado a casar contigo, nem que seja preciso matá-lo! Infame! Vilão! Biltre! Sacripanta! Miserável!

LUÍSA: (Em transe). Obrigada a casar com ele... (Olha para Manoel Antônio que conversa com Byron. Murmura). Adeus, Manoel Antônio. (Luísa sai correndo pela porta aberta).

(Indeciso Bustamante fez um gesto como se fosse correr atrás dela. Depois caminha na direção de Manoel Antônio.)

BUSTAMANTE MOÇO: Manoel Antônio, há algo que eu preciso te falar...

MANOEL ANTÔNIO: (Passando a mão no rosto e tremendo, febril). Fala.

BUSTAMANTE MOÇO: Algo muito grave para os teus ouvidos.

MANOEL ANTÔNIO: (Tremendo). O que pode existir de grave para os meus ouvidos que os meus olhos já não tenham visto?

BUSTAMANTE MOÇO: É sobre Luísa. Acabo de falar com ela... ela está sofrendo muito, a pobre coitada.

MANOEL ANTÔNIO: Sofrendo muito? Ela? Eu também estou sofrendo muito.

BUSTAMANTE MOÇO: Alguém, um torpe, blandicioso e sórdido sedutor acaba de fazer mal à pobre criatura. Mas ele terá que reparar a desonra cometida. Precisamos saber o nome dele.

MANOEL ANTÔNIO: Eu sei o nome dele.

BUSTAMANTE MOÇO: E eu o conheço?

MANOEL ANTÔNIO: Sim, tu o conheces.

BUSTAMANTE MOÇO: (Perplexo). Conheço?

(Bustamante e Manoel Antônio olham-se fixamente.)

BUSTAMANTE MOÇO: (Subitamente, com arrebatamento). O nome dele? (Grita). O nome dele, raios! O nome dele!

MANOEL ANTÔNIO: (Roucamente). Manoel Antônio Alvarez de Azevedo.

(Bustamante dá um passo para trás, tira uma luva do casaco e com ela esbofeteia o rosto de Manoel Antônio.)

BUSTAMANTE MOÇO: Canalha! Escolhe os teus padrinhos!

MANOEL ANTÔNIO: (Perplexo, com um riso amargurado e tolo). A irmã é minha... Se alguém tem de defender-lhe a honra sou eu, e não tu... Ah este mundo louco! (Recitando). Dormi anjo de amor, tépida aragem fagueira corre nas abertas flores... um raio de luar por entre os vidros da janela coado vem pousar-te sobre a fronte... dorme! E cá dentro do peito a dor da vida também me dormirá...

(Bustamante caminha lentamente até um canto, tira os óculos do bolso, arruma a peruca branca na cabeça.)

BYRON: Acho que estás chegando ao fim... Sinto no ar a tua febre... a morte quando se aproxima traz com ela um aroma terrível... Tu o sentes?

MANOEL ANTÔNIO: Não quero morrer doente!

BYRON: Infelizmente é quase sempre assim que se morre. Eu tinha sífilis, febre terçã, gonorréia, hemorróidas — entre outras coisas — quando morri.

MANOEL ANTÔNIO: Agora estou triste, com toda a tristeza do mundo! Há nesta vida páginas turvas que não se apagam, nó-

doas que não se lavam... se esquecê-las de todo não é dado a quem padece, ao menos resta ao sonhador consolo no imaginar dos sonhos de mancebo. Meus sonhos, consolai-me, distraí-me! Sofro tanto! Meus exaustos dias, não sei porque, logo ao nascer, manchou-os de negra profecia um Deus irado. Outros, meus fados invejam... Que loucura! Que valem as ridículas vaidades de uma vida opulenta, os falsos mimos de gente que não ama? Até o gênio que Deus lançou-me à doentia fronte, qual semente perdida num rochedo, tudo isso que vale, se padeço? (Levantando o braço como numa tribuna). O país vacila, vê a mentira no que existe e a falsidade no que pode vir — tudo está profanado, é agora que todos aqueles onde arde chama de talento e amor pátrio devem unir-se; de todas as assembléias, das vozes populares das praças públicas, do grêmio das academias, de todas as associações deve correr grande luz, porque a chaga do povo é funda. (Em tom vago, evocativo). Dizem que não gosto de fazer ginástica, só porque caí do cavalo. Estava preocupado com uma rima difícil... da palavra púrpura...

BYRON: Essa rima derruba qualquer um do cavalo...

MANOEL ANTÔNIO: Março não é um bom mês para andar-se a cavalo... Hoje é Domingo da Ressurreição?

BYRON: Um dia estranho para morrer.

(Manoel Antônio treme e caminha, cambaleante, até a cama, onde senta.)

MANOEL ANTÔNIO: It is vain to struggle, let me perish young. I am dying, George. Dreams, dreams. No more! Oh never more! A dream that was not at all a dream. (Manoel Antônio deita na cama).

BYRON: (Caminhando de costas, devagar, e dizendo em surdina). Forward, courage, don't be afraid! Follow my example!

MANOEL ANTÔNIO: (Delirando, tenta erguer o corno da cama, mas logo cai sobre ela). Chamem meu pai!

(Byron desaparece. Manoel Antônio sofre um último tremor. Está morto.)

BUSTAMANTE VELHO: (Caminhando para a parede onde estão escritos os nomes e datas referentes às mortes de Feliciano Coelho Duarte e João Pereira da Silva Junior). Menandro, o poeta, disse que aquele a quem os Deuses amam, morre cedo. Manoel Antônio Álvares de Azevedo morreu aos vinte anos, no dia 25 de abril de 1852, após pronunciar palavras incompreensíveis.

(Bustamante escreve, com carvão, à frente da data 1852 o nome Manoel Antônio Álvares de Azevedo.)

BUSTAMANTE VELHO: Talvez falasse em inglês frases de Byron, Cowper, Shelley, frases que traduzidas talvez significassem: a luta é vã, deixa-me morrer jovem... eu estou morrendo, George... sonhos, sonhos... nunca mais, ó, nunca mais... um sonho que não era um sonho... Os que vão contar sua história dirão que ele era um puro. Esta é a nossa tradição de mentiras — limpar os mortos à custa da verdade, os

grandes homens não podem ter fraquezas humanas... De Byron os seus patricios dirão a verdade — que era incestuoso, fanfarrão, pederasta, sedutor de mulheres casadas... A verdade faz parte da memória... Ah, a memória... O tráfico de escravos acabou e a escravidão também... O Cormorant foi embora... Álvares de Azevedo foi esquecido... Não se dança mais o schottisch, tudo mudou... Outros navios de guerra, novas danças, novos escravos, outros poetas surgiram... O mundo está sempre mudando... Já estamos no século vinte... Século Vinte! Mas há muita coisa importante que eu quero dizer... (As palavras de Bustamante saem com dificuldade; a voz de uma pessoa alheia, confusa).

Uma coisa... muito importante... (Ouve-se o som distante da música de um schottisch) muito importante... (A atenção de Bustamante é despertada para a música que aos poucos vai aumentando). Uma coisa muito importante... Não consigo me lembrar... ouço um schottisch! Meu Deus, não resisto a um schottisch!... Como é bela a música! Além do mais, dançar faz bem ao corpo e ao espírito... (A música aumenta e Bustamante começa a dançar com alegria e disposição, apesar de ligeiramente trôpego).

ERRATA:

Na peça "O Jogo do Amor e do Aca-so", de Marivaux, publicada no nº 127, não saiu o crédito de tradução, que coube à Flávia Mendonça.

Aldomar, Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
 Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
 Beckett, S. — *A catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.
 Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
 Bradford, B. — *Ensaio*, nº 126.
 Brecht, Bertolt — *A Expulsão do Demônio* nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.
 Buzzati D. — *Sketches*, nº 122.
 Byron, L. — *Caim*, nº 89.
 Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
 Cocteau, J. — *A Voz Humana e o Mentiroso*, nº 126.
 Coïler, J. — *Poção*, nº 114.
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
 Dostoievski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.
 Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
 Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
 Gibson W. — *Dois na Gangorra*, nº 123.
 Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
 Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
 Homero — *A Odisséia*, nº 116.
 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 Pume*, nº 112.
 Maeterlinck M. — *Interior*, nº 119.
 Marivaux — *O Jogo do Amor e do Aca-so*, nº 127.
 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 — *Gração Trianon*, nº 117.
 O'Casey, S. — *Uma Libra em D.heiro Vivo*, nº 124.

Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Ra-zão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.
 Pinter, H. — *Seleção de Sketches*, nº 120.
 Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.
 Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
 Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Prin-cipe*, nº 89.
 Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.
 Shakespeare, W. — *Macbeth*, nº 115.
 Tardieu Jean — *A Fechadura*, nº 89; *Uma Peça por Outra*, nº 118.
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Árvore de Natal*, nº 118.
 Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.
 Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
 Williams, Tennessee — *Algo que não é Fa.ado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Con-denada*, nº 104.
 Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.
 Wilder, T. — *Infância*, nº 121.
 Wojtyla, K. — *A Loja do Ourives*, nº 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

EXPRESSÃO CORPORAL:

andréa fernandes
luiz carlos tourinho

IMPROVISAÇÃO:

aracy m. mourthé
bia junqueira
bernardo jablonski
cico caseira
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) Cr\$ 10.000,00

ÍNDICE

— A Temporada de 1991: Dramas e Comédias da Recessão — <i>Bernardo Jablonski</i>	1
— A Arte é um Tipo de Exibicionismo — <i>Entrevista com Tadeusz Kantor</i>	5
— O Dramaturgo — <i>Jan Kott</i>	12
— Histórias do Teatro — <i>Peter Hay</i>	15
— Considerações sobre o Figurino em uma Montagem Teatral — <i>Adriana Leite</i>	22
— Crítica Internacional — <i>Artista Descendo a Escada</i>	23
— Texto para Estudo — Poema da Torre Sem Degraus — <i>Carlos Drummond de Andrade</i>	26
— Sobre os Males do Fumo — <i>A. Chekov</i> ..	28
— H.M.S. Cormorant em Paranaguá — <i>Rubem Fonseca</i>	31

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.

Composto e impresso pela

GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.