

142

cadernos de teatro

ENTREVISTA: Moacyr Goes

ASPECTOS DA FARSA – Eric Bentley

NOTAS DE AULA DE LITERATURA

DRAMÁTICA – Henrique Oscar

O BRAVO SOLDADO SCHWEIK – Jaroslav Hasec

CADERNOS DE TEATRO Nº 142

julho, agosto e setembro de 1995

Conselho Editorial: Maria Clara Machado, Candida Rocha Diaz Bordenave, João Bethencourt, Jorge Leão Teixeira, Ronald Fucs, Domingos Oliveira.

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável – JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo – MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro – EDDY REZENDE NUNES

Conselho Executivo – BERNARDO JABLONSKI,

GUIDA VIANNA e

RICARDO KOVOSKI

Revisor – MÔNICA MAGNANI MONTE

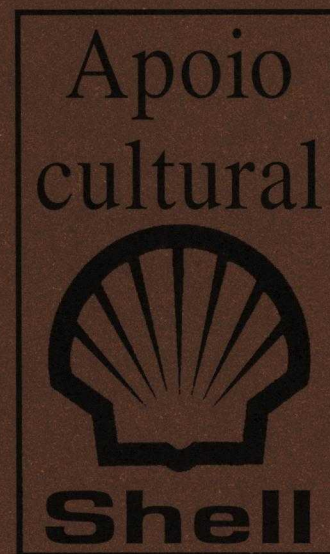
Secretárias – SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro – 22.470-040 – 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



ENTREVISTA – MOACYR GÓES

(Concedida a Ricardo Kosovski no Teatro Glória, 19/01/95)¹

“O Teatro possibilita uma coisa que a televisão jamais irá atender por ser um veículo de massa, que é a sofisticação do pensamento”

Moacyr Góes

R.K. – Como você vê o teatro hoje?

M.G. – Eu vejo com um olhar otimista, onde a questão da dramaturgia é algo extremamente salutar como possibilidade, porque é um momento da história dos textos onde se tem acesso a toda uma dramaturgia produzida ao longo do tempo. Os épicos circunscreveram sua história e sua maneira de lidar com a palavra.

Hoje você tem a possibilidade de diálogo com o tempo, mas pelo fato de abrir um leque muito grande de possibilidades, gera-se uma enorme dificuldade, uma responsabilidade e uma falta de referências, às vezes, muito grande. Montagens que não contenham esse diálogo com o tempo, seja ele presente ou passado, não expressam as possibilidades porque não se tem os instrumentos do diálogo dessa época. São dificuldades concernentes a essa grande virtude do tempo.

Hoje temos uma profissionalização do teatro que acarreta uma especialização dos atores, por exemplo: há uma possibilidade de intercâmbio de uma parcela das pessoas que produzem e pensam teatro através dos grandes centros produtores, o que é muito bom.

Há uma possibilidade de influência e fluência de idéias e técnicas e de outras perspectivas formadoras que vejo com imenso apreço a simpatia.

¹ Extraída da Tese de Mestrado “Teatro e Comunicação: Aspectos da Cena,” Ricardo Kosovski, ECO-UFRJ, 1995.

O momento do teatro no mundo de hoje é extremamente favorável e produtivo. Agora, acho que isso é uma perspectiva única, pois o teatro vive em crise, sempre viveu, porque a própria experiência do homem é a crise.

Nunca existiu um momento que não fosse um momento de embate, de crise, logo ele é expressão disso.

O teatro enfrenta um problema hoje que é o seguinte: estabelecer seu lugar no mundo da comunicação de massa, de novas tecnologias e, como diria Walter Benjamin, um mundo de uma “reprodutividade técnica” que de um modo ou de outro redimensiona o tamanho, a importância e o papel do teatro. Mas não acho que seja um problema que imobilize; ao contrário, viabiliza outras saídas.

R.K. – Você falou há pouco em “especialização de atores”...

M.G. – Isso ocorre na medida em que há maior profissionalização, onde ele deve se dedicar ao seu trabalho e viver dele. Exige-se de um ator que ele atenda às necessidades de especificação da linguagem, então ele é obrigado a se especializar, o que não significa que todos o façam.

R.K. – E sobre o autor de teatro?

M.G. – Fala-se muito sobre a ausência de novos autores, e isto acontece porque para produzir você tem que estar por dentro do teatro. Não existe mais, aliás nunca existiu, aquele autor que ficasse dentro de seu escritório e produzisse textos que pudessem ser montados. Todos os autores de teatro foram envolvidos com a criação teatral, com os problemas do teatro, que vão desde os atores que você tem para interpretar, até as questões de produção, dinheiro, tamanho do palco, etc. Então esses “caras” que a gente gosta e são fundamentais, tiveram essa ligação, pois produziram para o palco e para o momento que estavam vivendo. Ou seja, só há uma maneira de estabelecer uma revitalização da dramaturgia: é através do envolvimento de quem escreve com o palco, a associação desses processos que são permanentes, e hoje estão ligados inexoravelmente a um diretor ou a um grupo de trabalho.

A figura do autor como homem de letras é nova, porque muitos desses autores como Molière, Shakespeare, eram atores, produtores. A única saída então, não é a da volta ao que foi, mas uma reflexão de como se dá o processo teatral no âmbito da dramaturgia. Eu não vejo nenhum problema, acredito que o grande empecilho dos textos produzidos hoje em dia é esse afastamento. Outra coisa que acho bastante evidente é a falta de domínio da técnica teatral aliada a uma visão um tanto imediatista da realidade. Dos textos que tenho conhecimento, a maioria tem um olhar “rastaquera” das questões fundamentais do homem.

R.K. – O que você denomina de olhar imediatista?

M.G. – Eu chamo uma cena, ou uma escrita, preocupada com os problemas do dia-a-dia, como se esses problemas não estivessem vinculados a questões fundamentais do homem. Como tratar dessas questões sem fazer com que esses textos já nasçam datados? Redimensionando o espaço do teatro. É a única possibilidade de sobrevivência; um teatro que transcende a tentativa de reprodução fotográfica ou a representação da realidade. A cena é um espaço de questões mais abrangentes, tanto em relação à linguagem quanto à temática. Ou age assim ou perde para os outros veículos que são capazes de lidar com esse tipo de coisa melhor, tal como o cinema, a televisão e o rádio.

Ao teatro não interessa o preço do leite ou determinadas crises de valores existentes hoje. Existem veículos que atendem a essa demanda com mais rapidez e com uma verossimilhança mais eficaz que o teatro. O caminho da arte cênica deve convergir para a criação do pensamento, ou então não tem o menor sentido.

A falta de compreensão do que são textos ligados às questões fundamentais e a distância dos diretores do processo de construção do espetáculo é que constituem a crise da dramaturgia, até porque a concorrência é desleal. Concorrer com Molière, Shakespeare, Pirandello, é complicado.

R.K. – O teatro seria um subproduto da televisão?

M.G. – Com certeza ele está atrelado a esta necessidade do público saber se o que viu na telinha é de carne e osso.

No teatro comercial isto é mais explícito. Sem nenhum julgamento moral do que é bom ou ruim, este tipo de teatro cumpre sua função de subproduto da televisão, às vezes com muita eficiência. Mas a sobrevivência do teatro como linguagem necessária deve surgir a partir da produção do pensamento de questões fundamentais para o homem, e é para isso que ele produz arte, é para isso que os gregos inventaram o teatro, por isso o teatro deixou de ser religioso para ser um ritual de representação; perguntas como “quem sou?”, “para onde vou?”, “o que estou fazendo aqui?”, pertencem sem dúvida a esse campo teatral a que me referi antes.

R.K. – Você acha impossível a televisão preencher esse tipo de questionamento?

M.G. – Acho, por dois motivos: primeiro pela necessidade do explícito digerido, porque a televisão é um veículo de massa, fundamentalmente desagregador, isto é, torna a relação com o objeto artístico – se é que podemos chamar o produto televisivo de artístico – em uma relação solitária, quando na verdade é preciso que exista um ritual de confraternização, até para se viver os conflitos. É preciso que seja uma reunião, é preciso que seja um espaço público, e a televisão produz um espaço privado. É uma manifestação extremamente solitária. A manifestação coletiva é fundamental para se instaurar algum sentido de sociedade e é neste espaço público que se dá a possibilidade de criação desse pensamento, da criação do movimento de transformação. Essa é uma manifestação nitidamente artística.

R. K. – Você faz teatro para quê?

M. G. – É muito difícil responder. Eu não sei os caminhos que forjam as picadas da vida. Eu me encontro dentro do teatro, não me vejo entrando no teatro e não sei até que ponto dizer para que faço teatro. Posso pensar sobre isso e dar uma resposta política, ou uma resposta que considera alguma função do artista dentro da socie-

dade, mas pessoalmente não me vejo fazendo outra coisa. Talvez seja uma necessidade íntima.

Acredito que quem caminha para alguma atividade artística tem uma necessidade de sobrevivência e desconforto muito grandes. Continuo acreditando que a arte é um grito, é um movimento de insatisfação, qualquer que seja, e no sentido mais abrangente e profundo do termo, ou seja, “Os Girassóis” de Van Gogh, por exemplo, é uma manifestação extremamente transgressora da ordem.

R. K – Os girassóis passaram a ser diferentes depois que Van Gogh os pintou.

M.G – Porque produziram pensamentos sobre girassóis, modificaram o olhar, mas acho que é um movimento intuitivo de alguém que produz arte e pode-se conceituar a partir de obras, mas acho que é sempre uma necessidade de desconforto. Não acredito em quem diz que faz arte para um apaziguamento. Você se apazigua na medida que cria algo e exterioriza esse desconforto.

O sentido da obra é o único elo que a gente tem como afirmação do humano, ou seja, o campo da cultura e da arte. É a sobrevivência emocional, afetiva, financeira, tudo. Fora disso, é a barbárie.

R.K. – Você acha que o artista se mistura com sua própria obra?

M.G. – Houve uma tentativa de dissociação muito grande produzida pela esquerda na qual a obra tinha uma função social e o artista era um sujeito que apenas viabilizava a construção. Era o soldado de uma causa, só que as coisas não são tão simples, quando a arte virou um objeto social, ela empobreceu. Não digo que a arte engajada não possa ser um estilo. Agora, acredito que há uma diferença entre estilo e determinadas referências que são permanentes.

A questão do estilo é extremamente perigosa, pois quando se cria e consolida um, escraviza-se a atividade criativa. Então é muito complicado achar que trabalhar com um texto de Sófocles permita criar da mesma maneira que se estivesse trabalhando um Nelson Rodrigues, um Pirandello ou outro autor.

Não tenho motivações para construir um estilo. O meu trabalho é muito ligado à cena que reflita e dialogue sobre o que se pensa.

R.K. – Gostaria que você falasse sobre três palavras: consciência, espontaneidade e criação.

M.G. – Acho que a criação tem uma dose muito forte do intuitivo, do incontrolável. Agora, sou avesso a qualquer apologia desse tipo de coisa, porque você pode alimentar o incontrolável. Pode-se criar a partir de mecanismos controláveis como o pensamento, por exemplo. Mas também é muito perioso atrelarmos a criação apenas ao mecanismo controlado e intelectual, porque inexoravelmente sairá como uma tese em arte, e não se navega por aí. A nossa identidade é adversidade, influência e mistura.

R. K. – Já que você tocou na questão da identidade, vamos falar um pouco sobre identidade nacional. É inegável que, historicamente, o teatro no Brasil não é, nem nunca foi, uma atividade representativa socialmente no sentido de uma arte popular. Como você vê esse trânsito em uma área quase estranha ao contexto cultural do país?

M. G. – Tem uma coisa muito positiva, que é não ter o peso e a responsabilidade e isso permite que a gente lide com o que produz de maneira mais livre. Por outro lado, é problemático porque às vezes você dialoga com uma tradição que não existe aqui, e acaba falando sozinho.

É uma questão contraditória, porque tem o seu lado positivo. Como já havia dito, temos muito acesso às coisas em geral. É só especializar-se. Mas por outro lado existe o desejo de ignorância (no sentido de ignorar), onde as pessoas mantêm um acesso restrito, e acabam tornando-se prisioneiras.

R.K – Como equacionar a relação do teatro com a televisão, uma vez que as pessoas se voltaram para ela? Como podemos preservar essa arte maravilhosa, que é o teatro, inserindo-a numa realidade contemporânea, eficaz e transformadora?

M.G. – A primeira coisa é não chorar achando que o teatro deveria ter o mesmo público da televisão. A questão é ver o espaço e o campo de atuação desses veículos

tão diferentes. Acredito que haja necessidade de um tipo de produção do teatro dentro de uma sociedade de massa e contemporânea.

R.K. – Que tipo de produção é essa?

M.G. – É essa que está ligada ao pensamento, às Universidades. O teatro possibilita uma coisa que a televisão jamais irá atender, por ser um veículo de massa, que é a sofisticação do pensamento.

R. K. – É uma situação ideal, pois a própria produção do pensamento não se insere num consumo de massa, porque é sempre restrita a determinados setores.

M.G. – Mas é aí que está, se você considerar que tem que atingir um determinado número imensurável de pessoas com o teatro, acaba criando uma expectativa que jamais se verificará.

R.K. – O teatro não é cultura de massa e pronto. É isso?

M.G. – Exatamente. Não adianta comparar, pois para coisas diferentes, não se pode estabelecer os mesmos critérios de julgamento e discussão, mas compreender isso. Acredito piamente que o trabalho que a gente faz aqui no Rio de Janeiro é absolutamente fundamental, só que para um número restrito de pessoas.

Agora, não tenho a menor dúvida que esse contingente de pessoas equivale ao contingente que assiste ao programa de menor audiência de televisão. Mas o nosso trabalho certamente atinge pessoas formadoras de opinião. Por exemplo, o Tom Zé é um artista fundamental na formação da MPB, mas querer que ele tenha a mesma popularidade de Chitãozinho e Chororó é inadmissível. É preciso desvencilhar-se desse dogma, para não haver ilusões.

Na França, por exemplo, só 7% da população vai ao teatro, mas mesmo assim o governo achou que deveria manter a verba destinada ao teatro, porque esses 7% mereciam e eram necessários para a sociedade francesa.

R.K. – O teatro possui características muito peculiares. É uma arte de origem e essencial. Nasce do gesto, nas cavernas, atravessa o tempo e conta a história do

próprio homem. Como você imagina o teatro do século XXI?

M.G. – Acho que voltará às cavernas. Existirão espaços de no máximo 300 lugares, que serão guetos. Acho ainda que é papel do Estado reconhecer, instituir e proteger essas pequenas ilhas.

R.K. – Muito obrigado pela entrevista.



ASPECTOS DA FARSA

ERIC BENTLEY

Catarse cômica

GILBERT MURRAY fala da "semelhança estreita entre Aristóteles e Freud" e, de fato, Freud transmitiu a idéia de catarse além do que nenhum crítico de Aristóteles jamais sonhou. Nos anos 1800 – 1900, a nova terapia escapou de ser denominada catártica, em lugar de psicanalítica, apenas por um triz. Para Freud, as piadas são fundamentalmente catárticas: um alívio, não um estímulo. É por esse motivo que ele, ao contrário de nosso moralistas de plantão, "os deixaria zombar do casamento". (Ele sabia, também, que jamais conseguiria detê-los.) É um tipo de segredo de polichinelo, diz Freud em seu livro sobre piadas, que "o casamento é apenas um arranjo para satisfazer as exigências sexuais do marido," além de que este segredo é meio guardado, meio contado, dentre um milhão de piadas masculinas contra o casamento. Eu acrescentaria que a forma suprema de piada sobre casamento leva algumas horas para ser contada e possui um elenco de três personagens, conhecidas como *le mari, la femme, et l'amant* – "por isso, o termo farsa de quarto". No momento exato em que a Comédia da Restauração foi provocada pelos puritanos e está para sempre dedicada à sua memória, a farsa de adultério, durante toda a época do Protestantismo burguês, foi estimulada por maridos fiéis e somente terminará quando eles se tornarem infiéis por princípio.

Geralmente, a farsa proporciona uma oportunidade extraordinária: protegidos por uma escuridão divertida e sentados em tranqüilidade calorosa, nós apreciamos o privilégio de ficarmos totalmente passivos, enquanto que,

no palco, os desejos que mais conservamos na memória, os mais indecentes, aqueles que sempre emanam da imaginação humana, são realizados diante de nossos olhos pelos seres humanos mais violentamente ativos. Nesta aplicação da fórmula, que constitui a farsa de quarto, nós saboreamos a aventura do adultério, ingenuamente exagerado no mais alto grau, tudo sem ter a responsabilidade ou levar a culpa. As nossas esposas podem estar conosco, conduzindo o riso.

Por que rimos de piadas? A graça de uma piada pode ser explicada, mas a explicação não é engraçada. O conteúdo intelectual não é o ingrediente fundamental. O que conta é a experiência, a qual chamamos "entender" a piada ou "perceber" a graça. Esta experiência constitui um tipo de choque. Contudo, ao passo que, geralmente, choques são desagradáveis, estes abrem uma comporta em algum lugar, que resulta numa súbita manifestação efusiva de prazer. O prazer do riso não é contínuo com a leve graça que o antecede. Uma piada é uma torrente de murmúrios que, de repente, de um de seus poços, faz surgir um verdadeiro gêiser.

O fenômeno parece menos misterioso se o considerarmos limitado aos seres humanos adultos, sendo eles repletos de ansiedade e culpa. Nem o super-homem nem os bebês têm senso de humor. Não é necessário. Homens e mulheres têm porque possuem inibidos muitos de seus desejos mais profundos.

Como o senso de humor se realiza? O seu objetivo consiste em satisfazer alguns dos desejos proibidos. Mas o que é reprimido, é reprimido. Não podemos chegar a ele. A nossa ansiedade e a nossa culpa cuidam dessa parte. Porém, há estratégias para se fugir da ansiedade e da culpa, e o mais comum, o menos artificial, é o senso de humor. As preliminares um tanto surpreendentes de uma piada suavizam os nossos medos, enfraquecem a nossa resistência. A realização do desejo proibido nos é, então, revelada como uma surpresa. Antes que a nossa culpa e a nossa ansiedade tenham tempo de entrar em ação, o prazer proibido é alcançado. As inibições são, momentaneamente, postas de lado, os pensamentos reprimidos

são admitidos na consciência e nós temos aquele sentimento de poder e prazer, geralmente denominado exaltação. Aqui reside uma das poucas formas de alegria, que são facilmente acessíveis. Daí, a imensa contribuição do humor para a sobrevivência da raça humana.

Conseqüentemente, também, um paradoxo. Através do cômico, nós controlamos fontes infantis de prazer, nos tornamos crianças novamente, encontramos a satisfação mais intensa nas menores coisas, o êxtase pleno nos pensamentos mais vulgares. No entanto, bebês não têm senso de humor. Mas o paradoxo não é uma contradição, pelo fato de que, no fundo, nenhuma experiência poderia estar mais à parte do que o retorno momentâneo à infância, a partir da sensação de ser criança. A verdadeira inocência da infância nunca é recuperada; contudo, no que diz respeito ao prazer, há um desenvolvimento da nostalgia pura. Nenhuma menina consegue amar a meninice como Lewis Carroll amou. Nenhuma criança compartilha do prazer do adulto de voltar, ou ter a impressão de voltar, à infância. O humor tem muito a ver com a distância entre a infância para a qual se retorna e o ponto a partir do qual a jornada de volta é empreendida. Na verdade, a premissa de que crianças não têm senso de humor, útil no início, necessita de qualificação numa etapa posterior da investigação. Crianças *desenvolvem* um senso de humor à medida que elas saem da primeira inocência. Elas apenas têm que ouvir algumas das "canções de conhecimento pessoal," que são canções de retrocesso, decepção, ilusão; e a alegria sincera do sorriso de uma criança pode dar lugar ao sorriso agressivo, ou de lado, ao meio sorriso da frustração, estampado no rosto de uma criança de três anos de idade. A "inocência" é perfeita e única. Com a "experiência", vem a divisão e a dualidade – sem as quais não há humor, não há graça, nem farsa e nem comédia.

As Piadas e o Teatro

Um dos *insights*-chave tanto de Bergson quanto de Freud, se baseia no fato de que contar piadas é criar teatro. Bergson diz que todo chiste, mesmo se não for articulado, acaba por se articular em cenas – que compõem

uma comédia incompleta. Freud ressalta que é necessário não uma ou duas, e sim três pessoas para contar uma piada. São elas o piadista, o alvo da piada e o ouvinte. O trio é familiar na forma do comediante, do ator que contracena com ele e da platéia. Este trio de *vaudeville* pressupõe, por sua vez, o zombeteiro, o impostor e a platéia do teatro cômico tradicional.

Dizer que o piadista precisa de um alvo é dizer apenas que ele precisa de uma piada. Ela é mesmo tão necessária quanto um ouvinte? Que cada um de nós pergunte a ele por que, num dado momento, ele deseja contar uma piada. Não pode ser pelo fato de que alguém deseja ser entretido por ela, uma vez que elas não são engraçadas na segunda vez e não se pode contar uma piada que já não tenha sido ouvida. (Eu excluo da consideração todo super-homem que consiga inventar piadas à medida que prossegue. Ele é irrelevante aqui, porque o assunto que estou abordando, agora, é o comediante que, certamente, não escreve as linhas enquanto prossegue.) De qualquer forma, se uma pessoa precisa *ouvir* uma piada, ela poderia contá-la para si mesma. É inevitável que a necessidade não esteja, de modo algum, na piada e sim na platéia.

Qualquer pessoa que tenha conhecido comediantes fora do palco pode confirmar isto. Eu acho que, muitas vezes, eles são homens com uma necessidade de aplauso e valorização que transcende a de outros atores. Existe uma razão pela qual indivíduos com esta necessidade – sendo eles humoristas talentosos ou não – tentem a profissão de comediante. Somente a piada consegue da platéia uma reação cujo teor é inconfundível e entusiástico: o riso. O ator de tragédia não recebe indicação, no final de sua fala "Ser ou não ser", de que ela obteve êxito. Ele se apraz do silêncio da platéia, mesmo que ele possa se surpreender ao saber depois que todas as pessoas admiraram. Talvez ele pense que a sua impressão de que houve êxito é uma ilusão. Mas não existe tal coisa, como coloca Ramon Fernandez: uma "ilusão" de que a platéia está rindo. Assim, o riso é curiosamente atraente para uma pessoa que precisa da reação da platéia a cada minuto, e precisa ter a certeza de que ela é extremamente favorá-

vel. Na noite em que a platéia não ri, o palhaço sai e pensa em se matar, já que a única coisa para a qual ele vive, "aquela graça", não lhe foi concedida. Eu penso ser o comediante o indivíduo cuja necessidade de aplauso é a mais persistente e a menos confiável também. Uma interpretação alternativa é a de que ele é o mais talentoso dos faladores compulsivos. Toda festa diverte muitas pessoas que não param de falar enquanto tiverem platéia. O piadista é um falador muito compulsivo que escapa impune, pelo fato de que o que ele fala é engraçado. A gargalhada que acolhe cada história é uma afirmação de que ele conseguiu não entender a platéia. Agora, ele pode ser estimulado a contar suas histórias para grupos cada vez maiores. Se ele acabar num palco falando para pessoas que nunca viu, ele é um comediante profissional.

É lamentável que o que poderiam ser estudos da comédia, muitas vezes, passam a ser apenas estudos do riso. Mas isso reflete fielmente a mentalidade do comediante. O seu desejo é captar e manter cativa a platéia, e ele o realiza somente quando ela ri. Portanto, embora o riso talvez caracterize por si só a comédia, ele chancela as piadas. Por este motivo, produtores de teatros podem ser perdoados de uma certa histeria sobre o assunto, e nós deveríamos receber com mais pena do que raiva a notícia de que o pessoal de televisão está medindo a duração e o volume de risos com "medidores" de riso.

Se os filósofos podem reduzir a arte cômica ao riso, então, certamente, os empresários podem reduzir o riso ao barulho que ele faz. Porém, em ambos os casos, este enfoque é por demasiado restrito. O estudioso do riso tem que estudar a curva inteira do riso, do qual a explosão do "barulho" é apenas a polegada final. Antes que as pessoas desatem a rir, elas têm que estar preparadas para tal. A única preparação segura é um estado individual de expectativa e sensibilidade, que se eleva a uma espécie de euforia. Isso pode ser mais importante do que a piada em si. Pode-se chegar a um estágio de excitação em que as pessoas riem de qualquer coisa. O ator talvez tenha que se perguntar de que que elas *não* riem, se ele tiver que

impedir o caos. Ele tem que observar que as moças dão risadinhas reprimidas e as senhoras ficam histéricas.

Por tudo isso, o teatro fica com a arte de contar piadas, não com a arte de escrever livros. Nós lemos quando estamos sozinhos e achamos notável se, de vez em quando, rimos alto. Nisso reside uma gargalhada única, e se for alta, uma tosse autoconsciente, única. O resto da família tem certeza de que isso foi feito para chamar a atenção e pergunta qual é a graça. Mas quando um comediante num teatro nos conta as suas piadas engraçadas, podemos realmente nos soltar e, em dez minutos, nós estamos tão "altos" quanto qualquer uísque poderia nos deixar. Esta é a psicologia do comediante no teatro.

Nesse aspecto, assim como em outros, a arte da farsa se torna, além da piada, teatro – a piada inteiramente articulada com personagem e cenas teatrais. É correto dizer que o seu objetivo é o riso, mas isso não é dizer uma coisa simples. O riso pode significar isto ou aquilo, e em todo o caso, tem que ser preparado mais cuidadosamente, bem como adaptado. Os futuros estudiosos do assunto fariam bem em deixar a piada individual e as razões pelas quais ela é engraçada, e se reportarem para a pergunta: qual é, exatamente, a graça em contextos específicos? O que se descobrirá é algo que, às vezes, quase não é engraçado e que, outras vezes, o é realmente. É uma questão da maneira pela qual a platéia foi conduzida ao ponto em que o riso deveria irromper e a graça ser comprovada.

Estou falando de uma gargalhada preparada, e mesmo num evento tão insignificante, há muito o que ser observado. Contudo, qualquer farsa que tenha mais do que um minuto ou dois de duração, tem que fazer com que a platéia ria alto um número considerável de vezes. Isso não pode ser feito apenas com o encadeamento de uma piada na outra. A exaltação do público é tão mais forte que qualquer graça, que se pode começar a perguntar: o que é uma piada? Conforme eu disse, se alguém consegue um bom resultado numa primeira piada, a platéia pode chegar a um estado de espírito em que tudo parece engraçado. A única coisa que se precisa é de uma

nova tomada de eventos, e esta será recebida com uma outra gargalhada. Mas este estado de espírito não permanece sem alguma ajuda por muito tempo. Além disso, talvez não seja sensato tentar mantê-lo indefinidamente, para que não resulte em exaustão absoluta. Aquele que organiza uma noite inteira de "diversão" tem, realmente, que ser um "organizador." Nada poderia ser mais fatal do que arriscar tudo, criando um bom início, e em seguida, deixar que os eventos fluam naturalmente. Esta é uma coisa que todo bom produtor de *vaudeville* sempre soube; e que todo autor de farsa tem que ter em mente – ou melhor, nos ossos.

Uma informação obtida por acaso é dada por algo que John Gielgud disse uma vez sobre a produção de *A Importância de ser prudente* (de O. Wilde), no sentido de que o diretor tem que saber como evitar que a platéia ria em muitas partes. Aqueles que assistiram à produção da peça de John sabem o que ele quis expressar. A temperatura cômica atingiu um nível tão elevado, a exaltação da platéia foi tão intensa que, em muitas partes, o desempenho quase não podia ter continuidade. Wilde escreveu um diálogo tão espirituoso que qualquer linha podia ser o indício para novos gritos e risadas. A desintegração do desempenho – mesmo em risadas de alegria – não constitui um objetivo desejável. O que os atores tiveram que fazer foi o oposto de "explorar" cada linha pela graça nela contida. Foi necessário se desfazer de boa parte da graça das linhas isoladas, em prol da graça mais relevante. O objetivo da estratégia de John não consistia simplesmente em evitar o tumulto, mas no mais pleno divertimento da ocasião. Os espectadores são crianças que não sabem do que gostam. Se os deixarmos, riem tanto que, posteriormente, conseguem apenas ficar histéricos ou de mau humor. Eles têm que evitar a violentação do próprio sistema nervoso. O riso não pode ser regular e ininterrupto. Ele não pode começar *pianissimo*, e em seguida, se tornar gradativamente mais alto *ad infinitum*, nem pode manter a mesma intensidade constantemente, como uma sirene de fábrica. Ele está ligado aos sistemas respirató-

rios e vocal, que são bastante limitados, isto para não mencionar a psicologia.

Se um metro de riso pudesse medir o mérito de um espetáculo, então, o ideal seria aquele que provocasse uma única gargalhada, que durasse de nove às onze horas. Consistiria, portanto, de uma peça que não somente não poderia prosseguir, bem como não poderia começar. Na verdade, não existe nenhuma relação entre o divertimento e a duração do riso audível. Porém, muito pouco riso é melhor do que em excesso. Se nenhuma comédia, apesar de esplêndida, conseguirá fazer com que as pessoas riem o tempo inteiro, poderia existir uma ótima comédia que nunca, de modo algum, os fizesse rir.

Com que frequência, incidentalmente, se ouve, de fato, o riso? Ele emite um som bastante feio. Quantas vezes alguém olha para as pessoas no momento em que elas estão rindo? Não é um quadro muito bonito. Além disso, há pouco riso no palco de um bom teatro! O riso pertence ao auditório. Talvez uma razão seja a de que, lá, não se tem que vê-lo. São os atores o que se vê. Eles riem raramente e, sobretudo, para efeitos negativos. Outra dia, abri uma revista e me surpreendi com o riso mais expressivo no rosto de um ator. A legenda informava que era Gustav Gruendgens – como Mefistófeles!

Fontes Doces e Amargas

Freud distingue dois gêneros de piadas, uma inocente e inofensiva e a outra que é dotada de um propósito, uma tendência, um fim em vista. Ele diferencia, por sua vez, dois tipos de propósito: destruir e expor – arruinar e desnudar. Piadas destrutivas se enquadram em rótulos tais como sarcasmo, escândalo e sátira, desnudando piadas sob tais rótulos como obscenidade e irreverência.

Eu acho que a única coisa surpreendente a respeito desta classificação consiste no fato de que ela coloca a obscenidade lado a lado com a sátira. Se concordarmos, podemos dar outro passo, observando que há influência destrutiva, também, na piada que expõe. Ela é hostil ao

elemento exposto, à platéia que assiste ao desmascaramento ou a ambos. Modificando a formulação de Freud, concluo que tanto a sátira quanto a obscenidade se incluem no rótulo de agressão.

Nós temos, portanto, piadas agressivas e não agressivas. Na verdade, todos assumem uma preferência, bastante comum em nossa cultura de classe-média, pela piada que não é agressiva. Nós não somos uma civilização cristã? Eu mesmo fui educado com base num pequeno hino que dizia:

"Ensine-nos o prazer nas coisas simples
E a alegria que não venha de fontes amargas."

Parecia um pedido bastante razoável, sobretudo uma vez que, na época, eu não tinha me dado conta de que a alegria, às vezes, tem fontes amargas. Certamente, eu não sabia que o autor daquele hino era um homem de pugnacidade descomedida. (Ele foi composto por Kipling.)

Algumas pessoas querem que as suas piadas sejam divertidas e inofensivas, e outras que as suas farsas também o sejam. De fato, é comum interpretar a farsa como sendo precisamente a abordagem divertida daquilo que, do contrário, seria um tema ofensivo. Aqui segue o grande crítico de teatro da França do século dezanove – Sarcey – discutindo o maior farsante da França do século dezanove:

Muitas vezes reclamei que eles nos perturbavam constantemente com a questão do adultério que, hoje em dia, é o tema de três quartos das peças. Por que, perguntei, ter prazer em retratar seus lados escuros e tristes, se estendendo nas conseqüências desagradáveis que elas trazem consigo na realidade? Os nossos pais levavam a coisa de forma mais alegre no teatro, e até chamavam o adultério por um nome que despertava na consciência apenas idéias do ridículo, assim como uma alegria jovial ... Por acaso, conheci Labiche. "Fiquei muito impressionado," ele me disse, "pela sua observação sobre adultério e sobre o que poderia se originar disso ... pelo fato de que a farsa ... Eu concordo ..." Eu tinha quase esquecido desta conversa, quando vi o título afixado do lado de fora

do Palais Royal ... Era a minha peça: o adultério abordado de forma alegre...

A crítica anglo-saxônica vem sendo contra a aceitação de temas, como o adultério, no drama que não é sério, e apesar disso, existe um crítico inglês que, antes de Sarcey, conduziu o argumento deste ainda além. É ele Charles Lamb no seu ensaio outrora famoso sobre a Comédia da Restauração. Na essência, embora não seja este o seu vocabulário, ele argumenta que a questão do tema da Comédia da Restauração se torna aprazível, se considerarmos o produto final como farsa, em vez de sátira. Deve ser criticada com tolerância, porque é uma peça, e não severamente, como se faria na vida real.

Eu nunca consegui, em nenhum aspecto, unir estes divertimentos de uma imaginação espirituosa a qualquer efeito que pudesse ser deles extraído, para imitação na vida real. Eles compõem um mundo que pertence a eles mesmos, quase tanto quanto o reino encantado ... Os Fainalls e os Mirabells, os Dorimants e as Lady Touchwoods, na sua própria esfera, não ofendem o meu senso moral ... Eles não transgridem nenhuma lei ou limitações conscienciosas. Eles não conhecem nenhuma. Eles saíram da Cristandade para a terra – de que devo chamá-los? – de corno – a Utopia do galanteio, onde prazer é dever, e a educação consoma a liberdade. Conjuntamente, uma cena de elementos especulativos, que não tem nenhuma referência para qualquer que seja o mundo.

Agora tanto Sarcey quanto Lamb dizem coisas que são incontestavelmente verdadeiras. Se o adultério no drama está se tornando uma séria chateação então, certamente, seria engraçado tentar a abordagem do farsante. Se pais passam a ser séria chateações ao sugerirem que a comédia da Restauração pode exercer uma influência descomedida e imoral sobre as suas filhas, é bom lembrá-los da distinção entre a arte e a vida, ficção e realidade. Onde começa a discussão genuína é o ponto a partir do qual Freud recomeça na sua monografia sobre piadas. Admitindo a existência de piadas "inocentes", Freud prossegue para dizer que somente as tendenciosas, aquelas dotadas de um propósito, conseguem fazer com que as pes-

soas desatem a rir. As piadas inocentes não acumulam muita graça. Nós não as sentimos tão intensamente. Não precisamos tanto delas. Nós ansiamos por uma carne mais sólida. Nós queremos sátira. Queremos irreverência. Nós queremos criticar e expor. E me parece que, se analisarmos as farsas, descobriremos que elas contêm muito poucas piadas "inofensivas" e muitas "tendenciosas". Sem agressão, a farsa não se realiza. Os efeitos que denominamos "farsescos" se dissolvem e desaparecem.

O que acontece nas farsas? Numa de Noel Coward, um homem dá uma bofetada na sogra e ela desmaia. A farsa é a única forma de arte na qual tal incidente poderia ocorrer normalmente.

Ninguém jamais negou que os filmes de W. C. Field fossem agressivos. O público se conscientizou tanto das agressões que passou a se distanciar dos filmes de Field. No caso de Charlie Chaplin, diziam que o admiravam pelo fato de ele ser menos violento. Ele *dava a impressão* de ser menos violento, porque colocava a violência nas outras personagens. Ela era feita *a* ele, não *por* ele, e a farsa masoquista sempre parece mais cavalheiresca do que sádica. Mas o Vagabundo de Chaplin não é exclusivamente masoquista. Além disso, ele é sádico. Quem não lembra do que acontece em *O garoto*, quando Chaplin está com a criança nos braços? Ele faz de tudo para ser um pai de criação sensível e encantador, mas no momento em que senta no meio-fio com a criança nos braços e olha para o bueiro, ele quase joga a criança ali, passando-se alguns segundos até que volte a ser o personagem cativante de sempre. É através de toques como este – e nunca do sentimento isolado – que Chaplin se revelou um grande comico.

*Ensine-nos o prazer nas coisas complexas:
A alegria vem de fontes doces e amargas.*

A Dialética da Farsa

Para os simples, todas as coisas são simples. No entanto, a farsa *pode* parecer uma coisa simples, não somente para os simples de espírito, mas até para aqueles

10 que reconhecem a sua profundidade. A farsa é simples,

sob este ponto de vista, pelo fato de que ela vai direto às coisas. Você derruba a sua sogra, sem rodeios. Certamente, se pode imaginar se esta não é a visão absolutamente direta, instintiva, sem aquela dualidade de máscara e rosto, símbolo e objeto, que caracteriza o restante da literatura dramática.

A segunda maneira pela qual a farsa pode parecer simples reside na aceitação das aparências cotidianas e das interpretações diárias destas aparências. Ela não expõe as imagens empurpurecidas e ampliadas do melodrama. Não, a farsa pode explorar o meio ambiente comum, que não se amplia, e os homens de rua descuidados, medíocres. O problema consiste no fato de que ela é simples de ambas as formas ao mesmo tempo, deixando, assim, de ser simples. A farsa une as fantasias pessoais e extravagantes às realidades cotidianas e monótonas. A interação das duas constitui a verdadeira essência desta arte – a dialética farsesca.

Se por trás da alegria da farsa se esconde uma certa seriedade, é igualmente verdadeiro que por trás da seriedade se esconde boa parte da alegria. Certamente, a farsa pode apresentar uma aparência séria. Aqueles atores sisudos, de novo! – ou mais exatamente, os papéis sérios, descuidados, que a farsa os propõe. Aqui se encontra um ponto de importância decisiva no desempenho. O ator amador falha e tenta representar a alegria. O profissional sabe que tem que representar a seriedade e acreditar que o autor injetou alegria no enredo e no diálogo.

Na verdade, a fim de avançar a análise um passo mais adiante, a superfície da farsa é, ao mesmo tempo, séria e alegre. As cambalhotas divertidas do Arlequim são conduzidas com a seriedade de uma cara-de-pau. Tanto a alegria quanto a seriedade são visíveis e fazem parte do estilo. Se continuarmos a falar do contraste, na farsa, entre a máscara e o rosto, o símbolo e o elemento simbolizado, a aparência e a realidade, este não será um contraste de estilo, mas entre a seriedade ou a alegria na superfície, e o que quer que se encontre sob ela. O que a seriedade e a alegria têm em comum? Ordem e suavidade. Por outro lado, o que está sob a superfície é desordenado e

violento. É uma dialética dupla. Na superfície, o contraste de alegre e sério, em seguida, o contraste da superfície e do que se encontra sob ela. O segundo contraste é maior e ainda mais dinâmico.

Este contraste maior é percebido melhor através da comparação com o que a comédia faz. Esta dá grande importância às aparências: ela se especializa, de fato, em *mantê-las*. Na comédia, o desmascaramento se dá, caracteristicamente, através de uma única personagem, numa cena climática – como aquela de *Tartufo*. Na farsa, o desmascaramento ocorre do princípio ao fim. O desempenho predileto do farsante é quebrar as aparências, sendo o efeito favorito o impacto para a platéia, no momento em que o faz. Traga para o palco um cômico farsesco como Harpo Marx, e todas as aparências estarão em perigo. Para ele, todos os invólucros existem para ser desnudados, e tudo o que é frágil, para ser quebrado. Seria um equívoco chamá-lo para uma comédia de sala de visitas: ele destruiria a sala de visitas.

Se o que a farsa propõe é a interação da violência e algo mais, acontece que esta, por ela mesma, não constitui a essência da farsa. A violência de Chaplin é dramatizada por um contexto de muita bondade. E a de Harpo Marx é contrabalançada por algo igualmente importante para os seus papéis: as suas *performances* perfeitamente autênticas no mais delicado dos instrumentos, a harpa. Um erro comum consiste em pensar que os efeitos de Charlie e Harpo são atenuados pela bondade e delicadeza, como se o objetivo fosse chegar a um compromisso entre a violência e a sensatez. Mas os compromissos pertencem à vida, não à arte. O propósito desta bondade e delicadeza é intensificar, e não enfraquecer, o efeito da violência e vice-versa. Em geral, a arte dramática é uma arte de extremos e a farsa, um caso extremo do extremo. Caracteristicamente, ela cria e explora os contrastes mais diversos possíveis entre entonação e conteúdo, superfície e essência, e no momento em que um dos dois elementos não estão presentes na dialética, na sua forma extrema ou pura, é provável que haja um enfraquecimento do drama. Isto poderia ser exemplificado pela peça de Noel Coward

na qual, enquanto uma extrema delicadeza de entonação é alcançada, batidas de leve são dadas (mais ou menos, literalmente), onde uma virada de queixo era só o que ele precisava. Na farsa, nós dizemos: "Eu vou matar você com as minhas próprias mãos," de brincadeira, ou com aquela mistura de seriedade e alegria, que define a entonação como farsesca, mas num grau em que também temos que expressar: por alguma vacilação, pelo menos em palavra ou ato, tem que se tornar evidente que instintos assassinos existem neste mundo – e nesse momento. Se eles existem em Noel Coward, ele foi muito amável em deixar que o público soubesse. No nosso teatro, talentos tais como o seu se distanciaram da farsa sem ir ao encontro da comédia autêntica, desembarcando no pior dos dois mundos, a sentimental "comédia ligeira" da West End e da Broadway.

Se é perigoso tentar uma conciliação entre os dois opostos antagonísticos de uma dialética, é desastroso aceitar um e esquecer o outro. A agressão pura é realmente opressora, como muitas caricaturas de filmes ilustram. A irreverência absoluta é simplesmente tediosa, como a maior parte da "comédia ligeira" ilustra. A relação dialética consiste de conflito e desenvolvimento ativos. Um diálogo tem que ser estabelecido entre a agressão e a irreverência, entre a hostilidade e a pureza de coração.

(Extraído de *Encore*, Jan/Fev, vol. 12, nº 1, 1965, traduzido por Leonor Coelho Saboia. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio)

A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

CLÁUDIO TORRES GONZAGA

Crise – talvez seja essa a palavra que nós, do meio teatral, mais utilizamos nos últimos 2500 anos. Sim, porque já naqueles áureos tempos do teatro grego, quando por lá apareceu Eurípedes, ouvíamos comentários à boca pequena: "...o Sófocles era melhor. É a crise."

De lá para cá, tem sido essa mesma ladainha que temos ouvido. Qual então o motivo disto? Talvez a questão da crise seja tão interligada ao fazer teatral que mesmo que ela não exista nós a criamos. Ou ainda ela, a crise, tenha sido a mola propulsora da caminhada do teatro.

O teatro, diferentemente das outras formas de criação artística, precisa se justificar dia a dia, ou melhor, ele tem que se mostrar necessário a todo instante. No teatro não existe a possibilidade de uma releitura "tempos depois". O artista de teatro não pode ser um "incompreendido de sua época", ele precisa de uma comunicação imediata com o seu público, pois sua arte morre com ele. Essa luta contra o tempo, de uma certa forma, gera uma angústia que transforma o homem de teatro num eterno construtor e demolidor de sua obra. Certa feita, uma grande atriz do teatro brasileiro disse em uma entrevista que vivia a seguinte angústia:

"Nós da classe teatral não temos direito à greve, pois se parássemos correríamos o risco de ninguém perceber".

Obviamente, a verdade disso é contestável mas evidencia essa angústia.

Tendo em vista que essa crise acompanha o teatro há tanto tempo, eu me pergunto: será que ela existe? Creio que não. Em qualquer setor da sociedade, a palavra crise tem sido a tábua de salvação para os momentos em que a

o teatro não está fora disso. Neste instante, o caro leitor me perguntaria: querido ensaísta, não é esta a definição de crise? Eu, humildemente, diria: não exatamente.

Quando essa sensação provoca um movimento interno que fará com que você busque em você mesmo novos caminhos para voltar a produzir, poderíamos dizer que sim. Porém esse tipo de percurso da criação é praticamente inevitável e completamente ligado à própria criação. Diante de tal simbiose, a palavra crise não deve ser utilizada como agente paralisado. Assim, quando digo que crise não existe, estou me referindo a esse tipo de crise, que funciona muito mais como uma lamúria do que como uma etapa de um processo criador. Quando nos deparamos com uma muralha de dificuldades, é muito mais fácil atribuir nosso fracasso a um fator externo a nós do que às nossas deficiências.

Crise no teatro. Esta afirmação não seria genérica demais? Existe crise para os teatros musicais da Broadway ou para o teatro londrino?

Com certeza não temos a pretensão de dizer que isto não seja teatro. Aqui mesmo, em terras tupiniquins, temos o exemplo do grupo Galpão, que sustenta seus componentes há mais de dez anos. Existe crise para ele, ou para os diretores seguidamente premiados e com a agenda internacional lotada? Tendo em vista tudo isso, não se pode utilizar a palavra crise de forma tão indiscriminada.

O que receio é que, especificamente no caso do Rio de Janeiro, quando levantamos uma discussão sobre crise estejamos apenas tentando ocultar nossa própria fragilidade criativa. É bem verdade que se trabalha sob condições inadequadas. Certamente, há espetáculos de qualidade artística inquestionável, em que tudo é feito com empenho, nas melhores condições possíveis e que, eventualmente, não alcançam sucesso. Então logo nos vem à mente que aí está a crise. E por quê? Na verdade, à primeira vista teríamos feito tudo que estava ao nosso alcance para conseguirmos o reconhecimento do público; portanto, se há algo errado, não nos passa pela cabeça que não tenha vindo de fora de nós.

Em certos casos, pode haver de fato influência de variáveis que não controlamos – uma imprensa despreparada, problemas de segurança da cidade, fatores econômicos – que não podem ser desprezadas. Mas, certamente, não são "a crise" em si. O motivo de alguns destes insucessos está mais próximo de um hiato entre o que os encenadores apresentam e o que o público deseja assistir. Ou de uma confusão entre o popular e o popularesco, o artístico e o comercial. Nos últimos anos, temos vivido um patrulhamento estético, como se estivéssemos proibidos de recorrer à clareza no contato com o público em uma ordem do dia que exige como padrão de modernidade o hermetismo.

Fala-se muito também em uma crise da representação. Tendo em vista que mal consigo aceitar a existência de uma crise, o que poderia dizer a respeito da "crise da representação"? Sempre me pareceu que esta seria uma falsa questão. Obviamente, isto não invalida os debates. Examinemos esta questão, por exemplo, a partir dos espetáculos "A Falecida," de Nelson Rodrigues, em encenação de Gabriel Vilella e "A bao a qu", dirigido por Enrique Diaz, em cartaz durante o segundo semestre de 1994.

Começemos por "A bao a qu". Assisti ao espetáculo quando de sua primeira apresentação. O espetáculo teve uma fria repercussão na imprensa, e uma procura escassa por parte do público. Se, neste momento, assistíssemos ao espetáculo e fizéssemos um debate sobre a crise da representação, teríamos apontado "a crise" como responsável pela falta de público e frieza da imprensa. Quanto à discussão em torno do conteúdo artístico, seu resultado seria um qualquer que não poderíamos adivinhar.

Imaginemos o mesmo debate à luz da recepção calorosa que público e crítica dispensaram ao espetáculo em São Paulo. A palavra "crise" seria evocada com o mesmo conteúdo? Parece-me que não.

O caso de "A Falecida" foi significativamente diferente. Já em sua estréia no Rio de Janeiro, teve uma excelente recepção de público e crítica. Se levássemos este espetáculo a uma discussão em torno da crise da representação, poderíamos levantar algumas questões. Aos

rodrigueanos mais fanáticos, ele poderia parecer alegórico demais. Aos cariocas mais convictos, excessivamente mineiro. Ao jogadores e aficionados do futebol e sinuca, a tentativa de aproximação com o universo a que estão familiarizados poderia parecer um pouco postiça.

Será que este mesmo debate, se realizado em Viena, onde o espetáculo se apresentou com sucesso, resultaria em um conteúdo semelhante?

As tais questões que seriam passíveis de suscitar as críticas acima citadas teriam validade em tal circunstância? Seriam elas sinais de crise de representação?

Retomando o caso de "A bao a qu", poderíamos perceber uma distância entre os personagens que povoam sua trama e o público – eles não representam um ao outro. Seria isso um sintoma de crise de representação ou uma simples opinião do ensaísta?

Em geral, esta crise apresentada parece tão ampla e tão profunda que qualquer discussão em torno dela se torna superficial. Crise da representação, crise da dramaturgia, crise moral, crise econômica, crise da encenação parecem tão avassaladoras que só servem para nos paralisar. Portanto, minha opinião sobre a inexistência da crise é antes uma posição ideológica no sentido de evitar a inércia do que uma tentativa de estabelecer uma verdade absoluta. A crise não existe.



NOÇÕES DE DRAMATURGIA

JORACY CAMARGO

Os Estilos

Estilo é a forma singular de expressão nas artes, que só existe quando caracteriza universalmente o espírito de uma época, sua atitude diante da vida e sua *realidade*, sujeito a um conjunto de regras técnicas, estéticas e de conduta.

Estilo Clássico – Originalmente, é o dos autores da antiguidade, que se concentra na imitação da vida, em suas essências e formas superiores, e de seu sentido, dentro de uma grande unidade de elementos. Estilo essencialmente objetivo, plástico e vivente, não só por sua condição imitativa da vida e por sua coordenação com ela, como também pelo sentido da conservação, através dos séculos, das obras que qualifica. Período: a antiguidade grega. As produções clássicas que se conservam são as tragédias do Ésquilo e Eurípedes, e as comédias de Aristófanos.

Neo-Clássico – É o dos autores não clássicos que compuseram suas obras em uma época ulterior, apegando-se ao conjunto de regras dos autores clássicos. Suas obras são imitativas da literatura clássica e de seus temas, linguagem e materiais, em vez de sê-lo diretamente da vida. Período: a antiguidade romana. Autores principais: Terêncio, Horácio, Menandro, Sêneca.

Considera-se geralmente a existência de um período neo-clássico no século XVII, que, em realidade, é o segundo. Seus antecedentes e autores principais são: Marlowe, Ben Jonson e depois Congreve, na Inglaterra; Juan Ruiz de Alarcón, na Espanha, e Racine, Molière e

14 Corneille, na França.

Pseudo-clássico – É o dos autores posteriores ao neo-classicismo romano, que compuseram suas obras imitando os clássicos gregos através dos neo-clássicos latinos. Período: século XVII. Autores principais: Chapelain e d'Aubignac, na França. Século XVIII: Marivaux e Voltaire, na França; Goldoni, na Itália; Thomas Rymer e Goldsmith, na Inglaterra e Moratin e depois Manuel Eduardo de Gorostiza, na Espanha.

Estilo Romântico – Equivalente literário e artístico do que representa o barroco na arquitetura. É essencialmente subjetivo e essencialmente interpretativo da vida. Onde o clássico *imita* e reproduz dentro de um conjunto de normas, o romântico *interpreta* individualmente, apoiando-se, quase sempre, em um sistema de efeitos contrastados. Um dos seus teóricos, Schiller, pretendia *criar* e não imitar a vida em suas obras. Caracteriza-se por um realismo falso e exagerado em todos os elementos que utiliza, sujeitando-os a uma interpretação individual, procurando resistir aos preceitos de unidade, arquitetura e ritmo, que regem o estilo clássico. Costuma-se relacionar o romantismo com o cristianismo, mas o seu primeiro período coordenado se localiza no século XVI, e seus principais autores são: Shakespeare, na Inglaterra, e Lope de La Vega, Tirso de Molina e seus contemporâneos, e ainda Calderón de la Barca, na Espanha. Seu segundo período, no qual o movimento toma esse nome, vai das últimas décadas do século XVIII até a quinta do século XIX. Autores principais: Lessing, Goethe, Schiller, os dois Schlegel, Buchner, Kleist e Wieland, na Alemanha; Victor Hugo, Alexandre Dumas (pai) e Alfredo de Musset, na França; Shelley, na Inglaterra, e Zorrilla e outros, na Espanha.

Neo-Romântico – Como no caso do estilo neo-clássico, caracteriza-se pela aplicação, numa época nova, de uma forma literária ou artística de expressão correspondente a uma época anterior. Embora com as mesmas características do romântico, é inferior na qualidade, principalmente pela grande distância que há entre seus métodos de expressão e as épocas ou sentimentos que interpreta. Seu período pode localizar-se entre o último terço do século XIX e a primeira década do XX. O principal autor foi Edmond Rostand, na França.

Estilo Realista – É o que, sem cair no sistema clássico, aspira a refletir a realidade em todas as suas formas, mas impondo-lhe limites, esquecendo o caráter fundamentalmente ativo e evolutivo da realidade, e criando "tipos" sociais. Fundamentalmente, o estilo realista refere-se aos problemas sociais e contém uma tese. Período: o realismo começou em fins do século XVIII, e continua, transformando-se, até a época atual. Entre seus precursores figuram: Goldoni, na Itália; Beaumarchais, na França; Goldsmith, na Inglaterra, e Lessing, na Alemanha. No princípio do século XIX, o realismo tornou-se sentimental, superficial e teatral, no mau sentido. Seus autores culminantes foram: Scribe e Sardou, na França, na primeira metade do século XIX. Sob sua influência, no princípio da segunda metade desse século, Emile Augier e Alexandre Dumas (filho) aperfeiçoaram o estilo, dando-lhe um definido caráter social e ideológico. O mesmo fizeram Gogol, na Rússia e Ibsen, na Noruega.

Interpretação dos Estilos

Naturalista – Protesto contra as limitações do realismo, contra as escolas e sistemas, considerados como contrários à verdade humana e contra a própria arte pelas suas "acomodações necessárias" e seu "ideal absoluto"; em suma, contra tudo o que não seja o homem e a natureza, do ponto de vista científico. Em divergência com as convenções da peça de "matadores", o drama naturalista pretende ser uma "ação que não consista em história inventada, mas em lutas internas dos caracteres; não há lógica na sucessão de fatos, senão uma lógica de sensação e sentimentos, e o desenlace é o resultado matemático do problema proposto". O naturalismo, nas letras e no teatro, coincide com o daguerreótipo e a fotografia; com a revolução industrial e tecnológica; com as teorias geológicas e darwinistas do mundo e da evolução humana; com o realismo e o impressionismo na pintura; com o wagnerismo na música, e com as teorias de revolução social de Marx. Aspira a reproduzir nas artes, sobretudo no teatro, a natureza em seu infinito, não como síntese,

senão detalhe a detalhe, quase sem outra seleção além do "fragmento", o "trecho de vida", às vezes sem um ponto de partida ou um fim definidos. Expressando os fenômenos naturais em movimento, tem um definido caráter de estudo social evolutivo, muito superior ao do realismo. Na sua melhor época, através de autores como Tchekov, expressa o fluxo da vida e da natureza no homem e na dissolução social, no seu ângulo humano. Distingue-se dos outros estilos por associar fielmente o aspecto plástico da representação com o conteúdo das obras. Por isso exige a colaboração entre autor e diretor.

Simbolista – Assim foi classificado o movimento dirigido contra o naturalismo nas artes (filosoficamente, por Nietzsche), com a intenção, por contraste, de expressar somente o conteúdo e os movimentos da alma, o interior por oposição ao exterior, o fundamental e essencial ao invés do superficial e transitório. O estilo simbolista é particularmente *sugestivo* e não imitativo como o romântico: No teatro tende a reduzir a mobilidade cênica, já que suas obras exemplares se fundam no desenvolvimento pela linguagem, procurando restaurar o processo anterior ao realismo e ao naturalismo. Surgiu na última década do século XIX e primeira do século XX, com Paul Fort, Maurice Maeterlinck, Paul Claudel. Esse movimento coincide com as teorias de Gordon Craig, que renovaram o conceito plástico do teatro e o da direção de cena, apoiando-se no cenário, no ritmo, na dinâmica e, geralmente, na luz.

Impressionista – Enquanto que na pintura é fácil falar de um estilo impressionista, como na música, já no teatro não ocorre o mesmo, exceção feita, talvez, às realizações do domínio plástico. Entretanto, insiste-se em considerar esse estilo no teatro, dando-se-lhe a definição de "recepção passiva da impressão da natureza". Implica a capacidade de sugerir grandes conjuntos por meios econômicos, de produzir uma impressão total com um só detalhe determinante. De qualquer maneira é, à semelhança do simbolismo, um estilo sugestivo que, em vez de sugerir por meio de símbolos ou detalhes, emprega o conjunto e tende a produzir a impressão total e inseparável, 15

por exemplo, de uma paisagem na pintura, como de um conflito dramático, no teatro. Nos textos pode-se reconhecer esse estilo pela qualidade sugestiva da linguagem, das cenas, do não escrito expressamente, que aspira a criar no espírito do espectador uma impressão que o leve a imaginar o que não vê.

Expressionista – É igualmente um protesto contra os métodos do realismo e do naturalismo. O expressionismo aspira a dar forma à natureza através da alma ativa do eu. Em outras palavras, a natureza tomaria a forma anímica do homem que a expressa, reconcentrada e exagerada, mas sem que se perca de vista sua condição de natureza. Usa-se, para defini-lo, a comparação com os raios X, uma vez que em uma radiografia aparecem ao mesmo tempo o contorno e o conteúdo do corpo humano. Em suma, em uma obra expressionista as formas externas cedem às formas anímicas, e na cenografia usam-se, amiúde, casas deformadas de paredes oblíquas para exprimir a distorção moral de quem as habitam, desenhos estranhos para exprimir as idéias fixas das personagens, ou mundos e idéias interpretadas de modo pessoal, além de uma linguagem incorreta, incoerente, para mostrar a desordem espiritual do caráter dos personagens, etc.



NOTAS DE AULA DE LITERATURA DRAMÁTICA

HENRIQUE OSCAR

Gêneros Literários

Aristóteles e Horácio constituem as fontes clássicas da teoria dos gêneros. Com base neles encaramos a tragédia e a épica como espécies características e também como as espécies maiores. Na sua maioria, a moderna teoria literária mostra-se inclinada a pôr de lado a distinção entre prosa e poesia, e a dividir a literatura imaginativa em: a) ficção: romance, conto, épica; b) drama: quer em prosa, quer em verso; e c) poesia, centrada no que corresponde à antiga poesia lírica. Essas três espécies maiores encontram-se já distinguidas em Platão e Aristóteles, conforme a “maneira da imitação” ou da “representação”. A poesia lírica é a “pessoa” do próprio poeta; na poesia épica ou no romance o poeta em parte fala na sua própria pessoa, como narrador, e em parte faz as suas personagens falarem em discurso direto; já no drama, o poeta desaparece por trás do elenco das suas personagens.

Oferece embaraços o problema de, no nosso tempo, o drama se encontrar em posição diferente do tempo de Aristóteles. Cabe citar que antigamente era necessário dar à poesia uma execução pública ou pelo menos oral. Homero era recitado por um rapsodo, a poesia elegíaca e a jâmbica eram recitadas com acompanhamento de flauta. A lírica, de lira. Hoje em dia os poemas e os romances são quase sempre lidos silenciosamente, só para nós. O drama, porém, continua a ser, tal como nos tempos dos gregos, uma arte mista, centralmente literária, mas implicando também um espetáculo, fazendo uso de atores, diretor, artistas e técnicos.

Qualquer pessoa interessada na teoria dos gêneros literários deve ter o cuidado de não confundir as diferenças distintas entre a teoria CLÁSSICA e a MODERNA.

A TEORIA CLÁSSICA é normativa e prescritiva, embora suas regras não tenham o ridículo autoritarismo que tantas vezes lhe é atribuído. Ela acredita não só que cada gênero difere dos outros quanto à natureza e o prestígio - Aristóteles atribuiu à tragédia o primeiro lugar, enquanto os críticos do Renascimento preferiram a épica - mas também que os gêneros literários devem ser mantidos separados e que não deve ser permitida a sua mistura. É a famosa doutrina da *pureza dos gêneros*. Ela encerrava um genuíno princípio estético, embora ele nunca tenha sido formulado com nitidez e consistência. Era um apelo a uma rígida unidade de tom, a uma pureza e simplicidade estilizados, a uma concentração numa emoção única - terror ou riso - como único enredo ou tema.

A teoria clássica possuía também uma diferenciação social de gêneros: a épica e a tragédia versam sobre problemas de reis e de nobres; a comédia ocupa-se da classe média e a sátira e a farsa tratam do povo. Esta nítida distinção entre as personagens dramáticas adequadas a cada gênero, encontra paralelo nos “costumes” de classe e na compartimentalização dos estilos em alto, médio e baixo. Possuía também uma hierarquia das espécies na qual contavam como elementos não só as personagens e o estilo, mas também o comprimento ou tamanho - demonstrativos da capacidade de manter um tom - e a sua seriedade.

A MODERNA TEORIA DOS GÊNEROS é claramente descritiva. Não limita o número de espécies possíveis e não prescreve regras aos autores. Admite que as espécies tradicionais possam misturar-se e produzir uma espécie nova, como a “tragicomédia”. Reconhece que os gêneros podem ser construídos tanto numa base de englobamento ou enriquecimento, como de pureza, isto é, tanto por acréscimo como por redução. Em vez de sublinhar as distinções entre os vários gêneros, interessa-se pelo caráter único de cada obra em descobrir o denominador comum de uma espécie, os seus processos e objetivos literários.

O prazer que uma obra literária produz no homem é composto por uma sensação de novidade e por uma sensação de reconhecimento. No romance policial temos o gradual estreitar ou apertar do enredo - a gradual convergência (tal como no "Édipo") - das provas acumuladas.

O esquema inteiramente habitual e repetido é maçador; a forma inteiramente nova será ininteligível e mesmo inconcebível. De uma maneira geral os grandes escritores raramente foram inventores de gêneros literários. Shakespeare e Racine, Dickens e Dostoiewsky seguem o que outros haviam desbravado.

Haveria uma relação entre a literatura evoluída e os gêneros primitivos da literatura folclórica ou oral. Os romances de Dostoievsky provêm de romances de crimes sensacionalistas, os poemas líricos de Pushkin provêm de versos populares, os de Maiakovski de poesia de jornal, os de Alexander Blok de canções ciganas, segundo o crítico russo Shklovsky. Desse modo as formas de arte novas seriam "simplesmente a canonização de gêneros inferiores, subliterários".

Bertold Brecht na poesia alemã e Auden na inglesa revelam ambos um deliberado esforço para a transformação da poesia popular em literatura séria. Esta concepção poderia levar à idéia de que a literatura precisa renovar-se constantemente por um processo de "rebarbarização".

Outra questão é a suscitada pela continuidade dos gêneros. Teriam de ser capazes de apresentar uma certa continuidade formal estreita para afirmarmos existirem sucessão e unidade nos gêneros.

Será a tragédia um gênero? Reconhecemos períodos e modos nacionais na tragédia: tragédia grega, elizabetana, clássica francesa ou alemã do século XVIII. Serão estas modalidades outros tantos gêneros distintos ou espécies de um mesmo gênero? A resposta parece depender, pelo menos em parte, de uma continuidade a partir da antiguidade clássica e, em parte, da intenção. Quando chegamos ao século XIX, a questão torna-se mais difícil: "O Jardim das Cerejeiras" e "A Gaivota" de Tchekhov; "Espectros", "Romerholm" e "Solness, O Construtor" de Ibsen serão tragédias? O meio de comunicação mudou do verso para

a prosa, a concepção do "herói trágico" modificou-se também. (A nosso ver, o problema não existe, pois se trata, nestes últimos casos, de obras de um gênero diferente: o drama). Pode-se escrever a história da tragédia elizabetana até Shakespeare e do seu declínio após ele. Mas tudo quanto queira assemelhar-se a uma história da tragédia terá de seguir um método duplo: definir a "tragédia" em função de um denominador comum e rastrear os elos entre a escola trágica de uma nação e a escola que lhe sucede.

A Natureza da Peça Teatral

A natureza da peça teatral é, essencialmente, uma soma do texto escrito com a interpretação. Há sempre uma peça, mesmo no caso da *Commedia dell'Arte*, em que no máximo os intérpretes assumem parcialmente a posição de atores. O público deve possuir sensibilidade histriônica, que é a sua parcela de contribuição para a peça. Deve perceber e entender o significado dos gestos, o que representam os cenários e sentir a atmosfera.

Natureza do Apelo Dramático

Por que o público vai ao teatro?

Em primeiro lugar, porque é um entretenimento. Muita gente vai ao teatro para distrair-se. É o público que rejeita dramas que apresentam seriamente a vida. Não deve permanecer nenhum sentido residual, nenhum material para ser pensado. Ri-se ou chora-se, acabou-se a representação e pronto. São as pessoas que dizem que "já há suficientes problemas na vida para ter de sofrer com eles no teatro. Quando se vai ver um espetáculo, é para esquecer os problemas".

Um outro tipo de público tem prazer em verificar o acabamento, em considerar como a coisa é feita. É o espectador que gosta de comparar o Hamlet de Olivier com o de Evans ou o de Gielgud.

Um terceiro tipo de espectador é aquele que é envolvido pela ação. Identifica-se com os personagens e vive a ação. O drama se torna experiência enriquecedora.

Finalmente, em quarto lugar, a experiência dramática pode ser também espiritual. Os grandes dramas mostram os grandes caminhos da vida. A tragédia grega era uma declaração de fé; ela exaltava a humanidade. Os sofrimentos de Antígona, Édipo e Prometeu eram positivas afirmações das concepções gregas da vida. O autor medieval de "Every man" teve o propósito de apresentar o processo de salvação da humanidade.

O ESTUDO DO DRAMA PODE FAZER-SE:

a) do ponto de vista histórico – tanto do ponto de vista cronológico dos autores, como da evolução do espetáculo.

b) do ponto de vista da estrutura da peça – como a peça começa, se desenvolve e acaba? Como são apresentados e resolvidos os conflitos? Que recursos são usados para criar suspense e manter a atenção? Como armar determinado efeito?

c) do ponto de vista dos personagens – estudando tanto a natureza como a conduta dos personagens.

d) do ponto de vista da linguagem – a linguagem numa peça é decisiva para a exposição do enredo e definição das situações. E pode ainda ser liberalmente estudada: é robusta, coloquial, poética, etc.

e) do ponto de vista dos símbolos dramáticos: condutas de personagens podem ser mais do que meras condutas de personagens e terem um valor simbólico. O pacto do dr. Fausto com o diabo, mais do que um simples acidente representa a atração do homem por todas as tentações da vida, como o pastor Mandeis de "Espectros" é o porta-voz do pensamento convencional do século XIX.

O estudo de uma peça pelo sentido simbólico de sua ação – sempre que exista – confere outra dimensão ao significado da obra.

f) do ponto de vista dos rituais e cerimoniais: tradicionalmente a peça era um ritual, mas o drama pode incluir um preciso ritual ou cerimonial, como uma reunião de família, um casamento, um julgamento. Em "Hamlet" temos o cerimonial da morte de Ofélia, da representação dentro da peça; na "Antígona" de Sófocles é a chegada de um irmão morto e em "Agamênon" há um regresso ao lar.

g) do ponto de vista do gênero dramático: se é uma tragédia, um drama, uma comédia, se a obra se enquadra bem numa classificação e como enquadrá-la. "Hamlet" não é uma tragédia pura de linha aristotélica, porque inclui cenas cômicas.

h) do ponto de vista do estilo: é clássica, romântica, realista, mistura estilos, a quais pertence?

i) do ponto de vista da produção: o diretor, o ator, o cenógrafo estudam a peça de diversos pontos de vista, relacionados com sua montagem. O diretor visualiza o movimento, o ator pensa no texto a dizer, o cenógrafo e o iluminador vêem a peça em termos visuais.

A Ação Dramática

Quando Aristóteles definiu a tragédia, ele sublinhou que o drama *era em forma de ação, não de narração*. O drama tem a sua origem em cerimônias, ritos, atos praticados. E esses atos são basicamente imitações de ações ocorridas previamente ou o que o homem primitivo desejava que se verificassem. Eram cerimônias propiciatórias ou aplacadoras. Neste sentido, a linguagem do comportamento é universal.

Aristóteles enfatizou a importância da ação: "O mais importante de tudo é a estrutura dos incidentes, pois a tragédia é uma imitação não do homem, mas de uma ação e da vida – e a vida consiste em ação".

O termo "ação" pode ser entendido em quatro significações diferentes.

1) pode significar o movimento dos atores representando a peça. Essa definição de ação inclui suas entradas e saídas, a movimentação individual, as marcações de conjunto, brigas, cenas de amor...

Uma preocupação fundamental do drama em mostrar "ação" nesse sentido – movimento – é dar ao espectador a impressão de que o fato está ocorrendo diante dele naquele momento. Num romance o leitor tem a impressão de uma ocorrência passada, mas no teatro é preciso que tenha a impressão de que aquilo está ocorrendo mes-

mo, e ali, na sua frente. A ação dramática deve ser expressiva e significativa. Ela revela a intenção dramática.

2) “ação” pode ser o próprio texto falado, o diálogo, que deve ser claro e movimentado. O diálogo dramático é dinâmico por excelência.

3) pode ainda ser entendida em sentido psicológico. Ela envolve o que acontece, mental e emocionalmente. Em todo drama significativo, há uma ação psicológica subjacente que acompanha e apóia o movimento e o texto dito.

4) “ação” pode, finalmente, ser a própria peça como um sistema de ações, uma série progressiva de incidentes. É porque o drama parece um acontecimento presente que a estrutura da peça possui a qualidade de uma coisa viva. **AÇÃO NÃO SE CONFUNDE COM ENREDO!**

Características do Drama

Uma das características do drama é que, diferente de um quadro ou de uma estátua, ele só existe *temporariamente*, durante o tempo da representação. Por isso é uma arte fugaz. Sua melhor execução dura apenas algumas horas. Outra característica do drama é ser *mimético*. Isso quer dizer que ele imita, reproduz, recria, reinterpreta episódios, situações, conflitos, problemas, etc...

Uma terceira característica é ser *interpretativo*. A fase final de sua apresentação não é criativa, mas corresponde a um esquema de composição previamente elaborado.

Finalmente, o drama é uma *síntese*, mistura ou fusão de distintos elementos num todo complexo. Fundamentalmente, a síntese consiste na arte do dramaturgo somada à do intérprete, mas na realidade interferem outros elementos, como o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o figurinista, etc... O espetáculo, por sua vez, é uma síntese também de várias artes: dramaturgia, direção, interpretação, cenografia, e, às vezes, música, canto, coreografia, etc...

AÇÃO DRAMÁTICA, diz E. Souriau, não é apenas movimentar personagens, acumular incidentes – fórmula que pode levar, no máximo, ao melodrama. Para que haja ação dramática é preciso que a pergunta: “que acontecerá a seguir?” tenha uma resposta que resulte por força da própria situação e dos dinamismos interiores de cada momento cênico.

Convenções

Como toda forma de arte, o drama é convencional. Isso quer dizer que entre o autor e os artistas de um lado, e o espectador de outro, há certos acordos tácitos. Certas regras que determinam como se joga o jogo. Na pintura há a convenção da colocação das tintas numa tela; em música, convencionaliza-se a combinação de sons, ritmos, que produz algo que não pretende imitar a natureza, exceto em casos excepcionais.

Quando o espectador entra no teatro, ele se torna um participante de convenções sem as quais o drama não se pode verificar. No teatro moderno, o espectador de uma legítima peça moderna geralmente espera ver no palco personagens e cenários que se pareçam com os da vida. Mesmo que o autor tenha escrito num estilo realista, muito do que o espectador vê e ouve é arbitrariamente convencionalizado. Há um tácito acordo entre o autor e o público de que estão separados um do outro. O público ocupa a platéia e o ator o palco. A separação é facilitada pelo escurecimento da platéia e iluminação do palco, pela arquitetura que eleva o palco, pela boca de cena e pela própria cortina. Há a convenção até de “quarta parede”, segundo a qual os atores agem como se a platéia não existisse.

A peça em si é convencional na sua estrutura, na renovação das cenas, na redação dos diálogos, na sucessão dos acontecimentos, na interrupção proporcionada pelos intervalos. Mesmo o cenário que dê ilusão de realidade é artificial, suas entradas são convencionais, como também o é a arrumação dos móveis em cena.

As convenções não são rígidas. Variam com as épocas. Na comédia musical o cenário é muito teatral, e de repente os atores começam a cantar e a dançar, acompanhados de coros e orquestras. Na Arena contemporânea, aceita-se a supressão do cenário e muitas encenações se libertam do realismo. Os cenários são esquematizados, sugestivos, e a própria interpretação torna-se estilizada e a separação entre palco e platéia se rompe.

(Arquivos dos Cadernos de Teatro, 1964)

PLUFT: A VIDA RECOMEÇA AOS 40⁽¹⁾

JORGE LEÃO TEIXEIRA

Pluft estreou no Tablado em setembro de 1955 e desde então não cessou de correr palcos no Brasil e no exterior, fascinando gente de todas as idades – existem espectadores dos anos 50 que já são avós, tendo acompanhado seus filhos para ver a peça que os alumbrara quando crianças e mais tarde os netos, num reencontro de gerações com o personagem criado por Maria Clara Machado.

Marco tanto na história do Tablado como do teatro infantil brasileiro, Pluft consolidou o prestígio do grupo e mostrou que havia um enorme público potencial – os espectadores do amanhã – a ser explorado e introduzido à magia do teatro, desde que autores, intérpretes e montagens o tratassem com o mesmo respeito dispensado aos espectadores adultos. O badalado Prêmio Saci, atribuído pela crítica paulista, sancionaria a importância da peça para o nosso teatro.

O impacto sobre as platéias foi extraordinário e até hoje persiste. Meninos e meninas eram capazes de recitar trechos dos diálogos, com as inflexões do elenco, e brincar de Pluft passou a ser moda em colégios, condomínios, festas e até na praia. O concurso aberto para premiar os trabalhos artísticos da criançada alcançou um êxito surpreendente, com mais de uma centena de concorrentes enviando desenhos e pinturas, tendo premiado a autora de um retrato de Maribel, que até hoje figura numa parede da residência de Vania Velloso Borges, que fazia a "menina dos olhos cor de mel" na primeira encenação de Pluft.

⁽¹⁾ A propósito da nova montagem de Pluft, no Tablado, em outubro de 1995.

Carmen Sylvia Murgel foi um Pluft inesquecível, assim como o Perna-de-Pau de Emílio de Mattos e o Tio Gerúndio de Germano Filho, ao lado de Kalma Murtinho como Mamãe Fantasma, e do trio de marujos de Eddy Resende Nunes, Roberto de Cleto e João Augusto. (Emílio, Germano e João Augusto, infelizmente já falecidos). Ao longo dos anos, outros Plufts surgiram em nosso palco, sempre com sucesso: Lúcia Marina Accioly, Louise Cardoso, Cacá Mourthé e Luíz Carlos Tourinho.

Pluft chega aos 40 anos em forma invejável. Peter Pan de ectoplasma, conserva a mesma aparência e disposição da estréia, dando inveja à velha guarda do Tablado, que não pode gozar desse privilégio sobrenatural, embora seja ainda tão jovem de espírito quanto o simpático fantasma. O mesmo acontece com o Tablado, três anos mais velho do que Pluft, mas que resiste bravamente aos empecilhos e ao passar do tempo, continuando a atrair levadas de jovens que sonham em ingressar no mundo mágico do teatro.

Pluft volta ao palco do Tablado com o mesmo medo de gente que manifestou na sua estréia. Talvez até maior, pois nessas quatro décadas o comportamento das gentes só piorou na face da terra, sob os signos da cobiça, da destruição da natureza e da violência.

Dele, porém, assim como de sua mãe, do Tio Gerúndio, da Prima Bolha e do Xisto, nenhuma platéia de carne e osso consegue ter medo. Pluft e sua tribo são um banho de bom humor, simpatia, encanto e fantasia.



O TIGRE, O HOMEM E O RATO

Adaptado por Richard Aumiller de
uma fábula da Índia Oriental: *O Tigre,
o Bramane e o Chacal*

Traduzido por
ANA MARIA TERRA

*O palco está vazio com exceção
de uma grande jaula de madeira pen-
durada no teto. O levantar e abaixar
da jaula é controlado nos bastidores.
Em geral, cada personagem narra a sua
parte e interpreta a história, à medida
que conta, seguindo a narrativa.*

TIGRE – *(entra, espreitando)*. Era
uma vez um tigre feroz *(rosna)* que
estava muito faminto. Uma noite, ele
resolveu rondar pela selva à procura
de algo para comer. Prestou muita
atenção, mas não conseguiu ouvir
nada. Então farejou o ar, mas não sen-
tiu nada. Finalmente, olhou para um
lado... e depois para o outro, mas não
percebeu nada. Já estava quase a des-
sistir e tentar outra parte da selva,
quando... *(a jaula caiu sobre o tigre,
que vinha caminhando para trás em
22 direção à mesma)*... ele se viu preso

na armadilha. Ele tentou forçar as
barras, atravessá-las, e até mesmo
mastigá-las! Mas não conseguiu sair
de jeito nenhum.

HOMEM – *(entra)* Neste exato
momento, caminhava através da sel-
va um homem, vindo de seu trabalho
no campo a caminho de casa.

TIGRE – Quando o tigre viu o ho-
mem, gritou: “Socorro! Eu fui pego
nesta armadilha; eu não consigo sair.
Por favor ajude-me. Deixe-me sair e
serei seu escravo. Farei tudo o que
você mandar; basta me libertar”.

HOMEM – “Ah não, não! Eu sei
o que você faria se eu te libertasse –
me jantaria, seria isto o que você fa-
ria. Não deixarei você sair.”

TIGRE – *(soluçando e chorando)*
Ah, nunca faria isso! Deixe-me sair e
provarei; serei teu amigo para sem-
pre, *(o homem não responde; o tigre
tenta uma outra tática)* Ah, o que vou
fazer? Não me deixe preso nesta ar-
madilha. Eles chegarão e me levarão
para muito longe. Irão me colocar
num circo ou num zoológico. Eu nun-
ca mais verei minha família.

HOMEM – Então o homem tam-
bém começou a chorar. Homens não
suportam ver tigres chorando. *(o ti-
gre passa um lenço através das gra-
des para o homem; o homem assoa o
nariz bem alto e o devolve)*. “Tudo
bem, tudo bem! Já que você colocou
desta forma, deixarei você sair.” *(o
homem começa a levantar a jaula)*.

TIGRE – Entretanto, mal o pobre
homem levantou a jaula, o tigre sal-
tou sobre ele dando um imenso rugi-

do. Como você é bobo! Agora, o que
me impede de comer você? Depois de
estar aprisionado nesta jaula, estou
mais faminto do que antes. Estou com
tanta fome que poderia comê-lo de
uma só vez.” *(o tigre agarra a mão
do homem e prepara-se para dar uma
grande mordida; mas é detido pela
entrada do rato)*

RATO – *(entrando de modo mui-
to apressado)*. Mas assim que o tigre
estava para começar o seu jantar, um
ratinho vem correndo atravessando a
selva. Quando ele viu o que estava
para acontecer *(o rato pára comple-
tamente e olha fixamente o tigre e o
homem)*, ele gritou no seu mais alto
chiado: “Espere!”

TIGRE – “O quê?”

RATO – “Espere!”

TIGRE – “Por quê?”

RATO – “Por quê?”

TIGRE – “Por quê?”

RATO – *(pensando rápido)* “Uh...
Eu estou confuso. Eu não estou en-
tendendo o que está acontecendo por
aqui.”

HOMEM – “Este tigre aqui esta-
va preso naquela armadilha; eu o li-
bertei e agora a fera ingrata vai me
jantar. É realmente muito simples.”

RATO – *(muito atrapalhado)*
“Não tão simples, não tão simples,
absolutamente! Oh, minha cabeça,
minha cabeça. Agora, deixe-me ver,
deixe-me ver; como isto tudo come-
çou? Você *(apontando o homem)* es-
tava na jaula, e o tigre vinha passan-
do por aqui...”

TIGRE – Mentira! Como você é bobo. Eu que estava na jaula!

RATO – “Ah, sim, claro, como eu fui estúpido. *(o rato finge tremer de medo)* Sim, eu que estava na jaula – não, eu não estava. Meu Deus, meu Deus! Onde está a minha inteligência? Deixe-me ver, o tigre estava dentro do homem, e a jaula estava andando por aí – não, não; não é isso também. Eu acho melhor você ir em frente e terminar o seu jantar. Eu nunca vou entender.”

TIGRE – *(furioso com a estupidez do rato)* “Eu vou fazer você entender, Olha aqui, eu sou o tigre...”

RATO – “Sim, eu entendo.”

TIGRE – “E este é o homem...”

RATO – “Sim, entendo.”

TIGRE – “E aquela é a jaula...”

RATO – “Sim, entendo.”

TIGRE – *(trionfantemente)* “E eu estava na jaula. Entendeu?”

RATO – *(faz um gesto como se fosse dizer “sim” outra vez, mas reconsidera no último momento)*. “Não! Por favor, senhor?”

TIGRE – *(impacientemente)* “Então?”

RATO – “Por favor, senhor; como o senhor entrou na jaula?”

TIGRE – “Como? Ora essa, da maneira normal!”

RATO – “Oh, meu caro; minha cabeça está começando a girar outra vez. Por favor não se zangue, mas como é da maneira normal?”

TIGRE – *(pulando para dentro da jaula)* “Destá maneira, seu bobo. Agora você entende?”

RATO – “Perfeitamente!” *(ele tranca o tigre na jaula)* “Eu entendo que você está de volta à jaula a qual você pertence; e eu entendo que é onde você ficará por enquanto.”

RATO E HOMEM – E assim, o Rato e o Homem apertaram as mãos e seguiram cada qual o seu caminho.



O BRAVO SOLDADO SCHWEIK

JAROSLAV HASEK

ADAPTAÇÃO CÊNICA DE ANTONIO PEDRO E MARINHO DE AZEVEDO COLABORAÇÃO DE DANIEL ROCHA

JAROSLAV HASEK nasceu em Praga em 1883. Para ganhar a vida, trabalhou como funcionário de um banco, enquanto continuava decidido a ser escritor, coisa que sempre quis. Até antes da 1ª Grande Guerra Mundial, Hasek já tinha escrito 16 volumes de contos e novelas curtas.

Alistou-se no Exército austríaco e foi designado para o setor sanitário. Muitas das aventuras que acontecem ao seu herói, Schweik, aconteceram com ele próprio, o autor, durante a guerra.

Voltou a Praga depois da guerra e começou a escrever O BRAVO SOLDADO SCHWEIK, o livro “gargantuélico que inflamou o espírito de resistência em sua pátria, e breve expandiu por toda a Europa o vigor e a virilidade de sua sátira.”

Hasek morreu em 1923, com a idade de 40 anos, tendo completado

24 apenas quatro volumes da saga que

planejara para seis. De tudo que escreveu, é sem dúvida O BRAVO SOLDADO SCHWEIK a obra que mais larga repercussão alcançou, tendo sido já traduzida em praticamente todas as línguas civilizadas.

PREFÁCIO DO AUTOR

Uma grande época pede grandes homens. Existem no entanto heróis não reconhecidos, que não possuem nem a glória nem a folha de serviços de Napoleão. Porém a análise destes personagens chegaria mesmo a obscurecer a glória até de um Alexandre, o Grande. Hoje, nas ruas de Praga, pode-se topar com um homem que passeia tranqüilamente sem a consciência de sua própria importância nos novos grandes tempos. Modestamente segue o seu caminho, sem aborrecer ninguém, e sem ser aborrecido por jornalistas que lhe peçam entrevistas. Se você pergunta seu nome, ele responderá: “Eu sou Schweik”.

É! Este homem tranqüilo, mal vestido, despretencioso, é na verdade o BRAVO SOLDADO SCHWEIK. Aquele herói destemido que causou admiração a todo o povo do Reino da Bohemia quando estava dominada pela lei austríaca, e cuja glória não será esquecida em nenhuma circunstância e em nenhum regime.

Eu, pessoalmente, gosto muito do BRAVO SOLDADO SCHWEIK, e apresentando este relatório das suas aventuras durante a primeira Grande Guerra estou convencido de que to-

dos vocês também simpatizarão com este modesto e não reconhecido herói. Ele não botou fogo no templo da deusa de Efeso, como aquele louco do Herostrato, com a única finalidade de ter o seu nome impresso nas colunas dos jornais e nos livros escolares.

E isso, em si mesmo, é bastante significativo.

(Dados extraídos do programa relativo à primeira montagem da peça no Rio, no Teatro Carioca de Arte).

PERSONAGENS:

Schweik
Senhora Muller
Brettschneider, inspetor
Palivec
Comissário
Dr. Panovsky
Dr. Heinz
Dr. Paveck
Macuma
Kovarick
Pokorry
Dr. Grunstein
Enfermeiro
Baronesa de Botzenhein
Sargento Reppa
Capelão Katz
Tenente Lukasch
Katia

Uma empregada
Coronel Conde von Kraus
Tenente Dub
Enfermeira-chefe
Camponesa velha
1º Desertor
2º Desertor
Ferroviário
Guarda
Velha
Chefe da Estação
Intendente Vanek
Cabo Fuchs
Sargento
Capitão Konig
Guardas
Capelão Martinec
Major Wolf
General Fink
Duque de Salzburg

A AÇÃO SE PASSA NO IMPÉRIO AUSTRO-HÚNGARO

1914

CASA DE SCHWEIK

Schweik, Senhora Muller

SCHWEIK – Pode entrar.

SENHORA MULLER – Bom dia, seu Schweik.

SCHWEIK – E então, senhora Muller, que é que há de novo?

SENHORA MULLER – Ah! seu Schweik, mataram o nosso Ferdinando!

SCHWEIK – Coitado do Ferdinando... Ah! Mas eu conheço dois... Qual deles, senhora Muller? O farmacêutico ou o apanhador de cocô de cachorro? O farmacêutico era um bom sujeito. Mas o outro não valia lá grande coisa. Um dia ele saiu dizendo por aí que cocô de buldogue inglês é mais pesado que de pastor alemão. Também, foi preso.

SENHORA MULLER – Não, não, seu Schweik. É Ferdinando, o arquiduque, o gordo, o piedoso.

SCHWEIK – Meus Deus do céu! Bonito! E onde foi que aconteceu isto ao senhor Arquiduque?

SENHORA MULLER – Foi em Sarajevo, seu Schweik. Eles o mataram a tiros de revólver. Ele tinha ido lá com sua arquiduquesa, de automóvel.

SCHWEIK – É o que dá andar de automóvel. A gente não deveria ter tomado deles a Bósnia e a Herzegóvina. Enfim! Ele foi para um mundo melhor. Demorou muito para ir embora?

SCHWEIK – Que nada! Quando o senhor Arquiduque deu por si, já estava morto.

SCHWEIK – Só pode ter sido alguém muito distinto que fez o trabalho. Matar um arquiduque não é nada fácil. Não é como quando um ladrão de galinha atira num guarda. Ninguém chega perto de gente assim

quando está mal vestido. A gente tem que estar pelo menos de cartola e luvas brancas. Ele deu muitos tiros, ou unzinho só?

SENHORA MULLER – Os jornais dizem que Sua Alteza Imperial foi furada como uma peneira.

SCHWEIK – É que essa arma atira muito depressa, senhora Muller, é uma automática. Eu, por exemplo, comprei um Browning: é pequeninho assim, parece um brinquedo, e com isso eu lhe desencarno duas dúzias de arquidques em menos de um minuto. E, aqui entre nós, senhora Muller, é muito mais fácil acertar num arquiduque gordo que num magro. A senhora se lembra de como mataram o rei de Portugal, há uns tempos atrás? Ele era tão gordo! É verdade que é difícil encontrar um rei magro. A vida é assim mesmo, senhora Muller. Coitado do arquiduque... Bem. Agora eu vou dar uma chegada no Bar Coroa. Se alguém vier buscar o cachorro que me pagaram adiantado, diga que ele está em meu canil do sítio, que eu acabei de cortar as orelhas dele e que ele ainda está muito fraco para suportar a viagem.

BAR COROA

Schweik, Palivec, o dono do bar; Inspetor Brettschneider.

BRETTSCHNEIDER – Bonito verão.

PALIVEC – Sim, senhor inspetor. *Começa a cantar.*

BRETTSCHNEIDER – Eles nos pregaram uma boa, em Sarajevo. *Palivec*

continua a cantar. Silêncio. Nós estamos de luto.

PALIVEC – Estou cagando. Não me meto com essas histórias. Sou um comerciante honesto. O senhor me pede uma cerveja, eu sirvo. É só. A polícia só traz aporrinhações.

BRETTSCHNEIDER – Que espécie de preocupações, por exemplo, senhor Palivec?

SCHWEIK – *Entrando.* Muitos bons dias. *A Palivec.* Cafezinho. *Pisca o olho.* Estamos de luto hoje, hein!...

BRETTSCHNEIDER – No palácio tremulam dez bandeiras negras.

SCHWEIK – Deveria ter doze.

BRETTSCHNEIDER – Porque doze?

SCHWEIK – Porque a dúzia é mais barato.

Silêncio. Suspiros

SCHWEIK – Coitado do Ferdinando. Que a terra lhe seja leve. Não viveu bastante para chegar a imperador. As paradas militares acabam sempre mal. Eu me lembro de uma outra parada em Sarajevo, quando eu era soldado. Faltavam doze botões em meu uniforme. Me puseram doze dias em cana. No exército é preciso disciplina, como dizia nosso tenente. Ele sempre dizia: “É preciso disciplina, bando de retardados! Sem disciplina vocês acabariam subindo pelas árvores, que nem macacos; mas o exército fará de cada um de vocês um homem, seus cachorros!” Ele tinha ra-

zão. Imagine só um parque cheio de árvores e, em cada galho, um soldado sem disciplina dependurado. Isso sempre me preocupou.

BRETTSCHNEIDER – *Familiar.* Foram os sérvios que armaram a coisa em Sarajevo.

SCHWEIK – Nada disso. Foram os turcos, por causa da Bósnia. É preciso estar por dentro da política internacional. *Para Palivec.* Você gosta de turco? Não vai me dizer que você gosta desses cães infiéis! Não é possível!

PALIVEC – Freguês é freguês. Mesmo turco. Para nós, comerciantes, política não existe. Você paga tua cerveja, fica no bar e conta o que quer. É a minha filosofia. Se o que aconteceu com o arquiduque é culpa de um sérvio, de um turco, de um católico, de um maometano, ou de um anarquista, estou me lixando.

BRETTSCHNEIDER – Muito bem! Mas o senhor tem que concordar comigo que é uma grande perda para a Áustria.

SCHWEIK – Lá que é uma perda, é uma perda. Uma perda enorme. Sem contar que Ferdinando não pode ser substituído pelo primeiro imbecil que aparecer. Se pelo menos ele fosse um pouco mais gordo.

BRETTSCHNEIDER – Que que você quer dizer com isto?

SCHWEIK – Muito simples: Se ele fosse mais gordo teria tido um ataque cardíaco enquanto dava em cima

das velhas que ficam catando galhos secos e cogumelos em suas terras. Ele não teria morrido de uma morte tão desonrosa, em Sarajevo. É um escândalo. Todos os jornais estão falando. O que não impede que eu não gostaria de estar na pele da viúva do arquiduque. Que que ela vai fazer agora? Seus filhos ficaram órfãos e o Castelo de Konopiste sem dono. Casar com outro arquiduque? Será que vale a pena? Ele seria capaz, também, de ir passear em Sarajevo, e deixar ela viúva de novo. Eu me lembro uma vez em Slive, eu tinha conhecido a viúva de um guarda-caça, quero dizer, de dois guarda-caças. Porque mataram os dois, um depois do outro. Então, para mudar, ela casou-se com um guarda-pesca. E o que aconteceu? Ele morreu afogado, depois de ter feito dois filhos nela. Então ela se casou com um cabeleireiro de cachorros. O Senhor Vednany. Uma noite, este quinto marido rachou a cabeça dela com um machado. No dia que ele foi enforcado, ele mordeu o nariz do padre que o acompanhava ao cadafalso, declarou que não se arrependia de nada e disse uma coisa muito feia a respeito do nosso Imperador.

BRETTSCHNEIDER – Ah! É? E que foi que ele disse?

SCHWEIK – Ah! Isso eu não posso dizer, porque não estava lá. Mas era uma coisa tão horrível, que ninguém tinha coragem de repetir. Aliás, nunca se soube a verdade. Uns dizem que ele disse: “O Imperador é uma besta!” Outros dizem que ele disse: “O Im-

perador é uma besta coroada!” Em todo caso, não era um crime comum de lesa-majestade. Um desses crimes de lesa-majestade que a gente comete por aí, quando está bêbado.

BRETTSCHNEIDER – E que gênero de crime de lesa-majestade se comete por aí quando se está bêbado?

PALIVEC – Por favor, senhores. Vamos mudar de assunto. Quando a gente se arrepende de falar muito é sempre tarde demais.

SCHWEIK – Mas que crime de lesa-majestade pode-se cometer quando se está bêbado? Tome um bom porre, ponha na vitrola o hino nacional austríaco, e você vai ver como desembesta a falar. Você vai dizer tanta coisa sobre nosso Imperador que, se ele te escutasse, ficaria envergonhado até o fim de seus dias. *Bebe um bom gole*. Mas não pense que nosso Imperador vai se deixar levar. Você não sabe quem ele é. “Ah! Você quis acabar com meu sobrinho Ferdinando, não é? Pois eu vou quebrar tua cara!” Vai haver guerra contra os turcos. Sou eu quem estou dizendo!

BRETTSCHNEIDER – *Se levanta, so-lene*. Não precisa dizer mais nada. Esteja preso em nome da lei.

PALIVEC – Meu Santo Antônio!

SCHWEIK – O Senhor deve estar enganado.

BRETTSCHNEIDER – Esta conversa fiada vai lhe custar caro. Você se tornou culpado de numerosos delitos, entre os quais o de alta traição.

SCHWEIK – Já que é assim, está bem. Por favor! Quanto devo?

PALIVEC – Um café, uma cerveja e um pão.

SCHWEIK – Toma... Agora me dá um slivovitz, mas depressa, porque estou sob voz de prisão.

BRETTSCHNEIDER – *Olhando em volta*. Me diga uma coisa, Palivec, não havia aqui, antes, um retrato de nosso Imperador?

PALIVEC – Tinha sim, senhor inspetor, mas as moscas fizeram tanta sujeira em cima, que eu tive que pôr no sótão. Alguém poderia fazer comentários desrespeitosos.

BRETTSCHNEIDER – Você é casado?

PALIVEC – Sim, senhor inspetor.

BRETTSCHNEIDER – Será que sua mulher pode cuidar do negócio na sua ausência?

PALIVEC – Sim, senhor inspetor.

BRETTSCHNEIDER – Perfeito! Nós viremos buscá-lo de noite.

PALIVEC – *Desesperado*. Ai meu Santo Antônio!

SCHWEIK – Não se incomode. Eu também vou.

PALIVEC – Mas eu não fiz nada.

BRETTSCHNEIDER – Você disse que as moscas defecavam no imperador. Você vai ver quem vai sair çagado.

COMISSARIADO

Schweik, Palivec, depois Brettschneider.

PALIVEC – Eu estou inocente.

SCHWEIK – Jesus também era inocente, e mesmo assim o crucificaram. É preciso saber ficar calado quando se quer servir seu país. Romromrom romromrom romrom. É o que sempre nos diziam na tropa.

PALIVEC – Se ao menos não tivesse interrogatórios...

SCHWEIK – Não se incomode. Antigamente era muito pior. Para provar que estavam inocentes, os acusados tinham que passar em cima de ferro em brasa e beber chumbo derretido.

PALIVEC – Ai! meu Santo Antônio!

SCHWEIK – Até que você tem sorte. Os tempos mudaram. De que adiantaria a polícia se ela não castigasse as más línguas? O país precisa de ordem. Onde que a gente iria parar se todo mundo pudesse dizer o que quisesse sem nem ao menos ser interrogado?

Entra o inspetor Brettschneider.

BRETTSCHNEIDER – Schweik, Joseph.

SCHWEIK – Presente.

BRETTSCHNEIDER – Interrogatório.

SCHWEIK – Eu lhe desejo respeitosamente bom dia.

BRETTSCHNEIDER – Não se faça de imbecil!

Schweik – Não posso fazer outra coisa. Eu fui expulso do exército por estupidez congênita, e declarado idiota por uma comissão oficial. Sou um cretino oficializado.

BRETTSCHNEIDER – Você é acusado de alta traição, lesa-majestade, insulto aos membros da família imperial e apologia do assassinio. Todos estes delitos provam que você está em pleno exercício das faculdades mentais. Com quem você tem relações?

SCHWEIK – Com minha empregada, excelência.

BRETTSCHNEIDER – Imbecil. Eu estou falando de relações políticas!

SCHWEIK – O senhor deveria dizer logo, excelência. Eu leio todos os dias a edição vespertina da Gazeta de Praga. Um jornal muito bom. Ele me informa de todos os acontecimentos políticos.

BRETTSCHNEIDER – Confessa!

SCHWEIK – Já que vossa excelência deseja, confesso com muito prazer. Isto não pode me prejudicar. Mas se vossa excelência me diz: Schweik não confesse nada! então eu negarei tudo até meu último suspiro.

BRETTSCHNEIDER – Assine. Este é o meu relatório.

SCHWEIK – A lápis?

BRETTSCHNEIDER – À caneta.

SCHWEIK – “Reconheço que todas as acusações que me foram feitas são justificadas.” Assina. Joseph Schweik. Devo assinar mais alguma coisa, ou passo amanhã?

BRETTSCHNEIDER – Amanhã de manhã você vai passar, mas é diante de um tribunal militar.

SCHWEIK – Vossa excelência poderia me dizer a hora. Eu tenho medo de ficar dormindo.

BRETTSCHNEIDER – Cretino!

SCHWEIK – Eu estava pensando que se o senhor tivesse um despertador, eu ficaria mais tranqüilo.

BRETTSCHNEIDER – Ponha-se daqui para fora. *Empurra Schweik.*

SCHWEIK – O serviço aqui é rápido. Parece até que é automático.

SALA DO COMISSÁRIO

Schweik, comissário, inspetor Brettschneider.

COMISSÁRIO – Entre.

BRETTSCHNEIDER – *Entrando.* Senhor Comissário!

COMISSÁRIO – Que que é?

BRETTSCHNEIDER – É o indiciado Schweik.

COMISSÁRIO – Muito bem, pode entrar. *Schweik entra. O Comissário se dirige a ele com ar benevolente.* Pode sentar-se. *Toca o telefone.* O que? Não quis falar? Trinta e cinco pontapés nos rins. Não! Nos rins. *Benevolente.* Qual é a sua graça?

SCHWEIK – Schweik.

COMISSÁRIO – Senhor Schweik. Então o senhor andou fazendo cada uma hein? Sua consciência deve estar meio carregada. *O telefone toca de novo.* Ahn! Resistindo?... Põe no cavalo chinês. *Benevolente.* A declaração que o senhor assinou é muito clara. O senhor não teria por acaso, sofrido alguma pressão, no interrogatório?

SCHWEIK – Nenhuma excelência. Fui eu mesmo que perguntei se deveria assinar, e quando me disseram: “Assine”, eu assinei. O senhor acha

que iria discutir por uma simples assinatura? A ordem antes de tudo. Eu sou assim.

COMISSÁRIO – Senhor Schweik, o senhor tem certeza que está se sentindo bem?

SCHWEIK – Bem... Eu tenho um pouco de reumatismo, mas faço massagens com álcool canforado.

COMISSÁRIO – Segundo os autos, o senhor andou espalhando o boato de que a guerra é iminente?

SCHWEIK – É, sim senhor. A guerra sempre explode.

COMISSÁRIO – O senhor tem crises, de vez em quando?

SCHWEIK – Com o perdão de vossa excelência, nunca. *Toca o telefone.*

COMISSÁRIO – Arranca as unhas... Como? Ah! Sim. Desculpe senhor ministro. Claro, senhor ministro. Sem dúvida nenhuma, senhor ministro. Amanhã, sim senhor, senhor ministro. Meus respeitos à senhora. Até logo, senhor ministro. *Desliga, para Schweik.* O que é que o senhor diria se eu lhe enviasse a uma consulta psiquiátrica?

SCHWEIK – Não acho que esteja bastante doente para desperdiçar o tempo dos senhores professores. Quando eu estive no exército, bastou um simples veterinário.

COMISSÁRIO – Muito bem... Muito bem. *Violento:* Brettschneider!

BRETTSCHNEIDER – Pronto, senhor comissário.

COMISSÁRIO – Será que você ainda não notou que ele é um imbecil?

BRETTSCHNEIDER – Como, senhor comissário?

COMISSÁRIO – Brettschneider! Você é um pulha!

BRETTSCHNEIDER – Mas senhor comissário...

COMISSÁRIO – Brettschneider! Repita comigo: Eu sou um pulha!

BRETTSCHNEIDER – Senhor comissário.

COMISSÁRIO – *Benevolente*. Brettschneider! Reconheça que você é um pulha! Você vai se sentir muito melhor depois disto... E vai me dar tanto prazer!

BRETTSCHNEIDER – Mas...

COMISSÁRIO – Ponha-se daqui para fora! leve este imbecil para um asilo! Isto é caso para médico!

SCHWEIK – Fala-se muito dos médicos, mas os médicos são homens e os homens têm defeitos. Uma vez, em Nule, perto da ponte do Rio Betie, um homem chegou perto de mim. Era de noite, eu estava saindo do botequim e voltava para casa. Ele me deu uma cacetada na cabeça, iluminou minha cara e disse: Desculpe, foi um engano! Errar é humano.

COMISSÁRIO – Fora daqui. *Toca o telefone. O Comissário atende com uma voz contrita.* Alô. Como? *Furioso.* Mande flores para a viúva.

ASILO

Schweik, Dr. Panovsky, D. Heinz, médicos legistas. Depois, o comissário.

SCHWEIK – *De língua para fora.*
Aaaa.

DR. PANOVSKY – O rádio é mais pesado que o chumbo? Responda.

SCHWEIK – Sei lá, doutor. Nunca pesei.

DR. PANOVSKY – *Ao colega.* Eu acho que é suficiente.

DR. HEINZ – Você está gostando daqui?

SCHWEIK – E como! Os senhores guardas são umas verdadeiras babás. Para começar, me deram um banho: Primeiro água quente, depois água fria. Adoro tomar banho. É melhor ainda que em Karlsbad. Se eles me cortassem as unhas do pé, aí a felicidade seria completa.

DR. PANOVSKY – Então você gosta mesmo daqui?

SCHWEIK – Não tenho nenhuma razão de queixa. Depois do banho, me enxugaram com uma toalha, me enrolaram num lençol e me levaram para a cama. Depois me deram um prato fundo de leite, com pão picado, e me entupiram como um ganso. Depois me levaram ao reservado, com os braços assim, *cruza os braços, como numa camisa de força*, e teve um sujeito que me ajudou o tempo todo.

DR. HEINZ – Você pode calcular o diâmetro do globo terrestre?

SCHWEIK – *Pensa.* Diabo. Não. Não posso. O bicho é grande demais. Mas eu sei fazer uma adivinhação: Uma casa de três andares tem oito janelas por andar. No telhado, tem duas calhas e duas chaminés. Em cada andar moram dois locatários. Em que ano morreu a avó do proprietário?

DR. PANOVSKY – Quanto é 463 multiplicado por 329?

SCHWEIK – *Sem hesitar.* 152327.

DR. HEINZ – Chega!

DR. PANOVSKY – Não, espere. *Levanta o dedo.* Reflexos.

DR. HEINZ – *Bate com um martelo no joelho de Schweik, que lhe dá um pontapé.* Os reflexos são normais.

DR. PANOVSKY – Feche os olhos e estenda os braços para a frente. E agora vá se abaixando até tocar os pés. *Quando Schweik se agacha, o médico lhe dá uma injeção.*

SCHWEIK – Faz isso de novo que eu te quebro a cara. *Para o outro.* Doutor, ele me beliscou.

Entra o comissário.

COMISSÁRIO – Eu não disse? Ele é completamente idiota.

DR. HEINZ – Estupidez generalizada.

DR. PANOVSKY – Cretinismo congênito...

COMISSÁRIO – Você está livre.

SCHWEIK – Deus lhe pague excelência. E se algum dia o senhor precisar de um cachorrinho de raça, é só chamar, excelência. Eu sou vendedor profissional de cachorros.

COMISSÁRIO – Ordinário! Marche!

SCHWEIK – Viva o imperador!

CASA DE SCHWEIK

Schweik, senhora Muller. Depois, o Dr. Paveck.

SENHORA MULLER – Coitado do seu Palivec, ele não tinha feito nada! Pegou dez anos de cadeia.

SCHWEIK – *Lendo uma carta.* Ele já cumpriu oito dias. *Mostrando a carta:* Senhora Muller, adivinha o que que é? *A Senhora Muller sacode a cabeça.* Uma convocação!

SENHORA MULLER – Jesus! Maria! para o tribunal, de novo!

SCHWEIK – Nada disso! Para o exército!

SENHORA MULLER – Virgem Maria! Que que o senhor vai fazer no meio dos soldados, patrão?

SCHWEIK – *Cantando.* Deus proteja nosso imperador.

SENHORA MULLER – Que Deus nos proteja. O senhor está se sentindo mal? Quer que eu chame o doutor? Ele está aqui do lado.

SCHWEIK – Eu vou para a guerra, senhora Muller. Os russos se aproximam! O Imperador precisa de mim!

SENHORA MULLER – Mas o senhor está doente, seu Schweik. O senhor não pode nem se mexer.

SCHWEIK – E lá isto é uma razão para faltar a seus deveres? Vou para a guerra nem que seja de cadeira de rodas. A senhora conhece o padeiro da esquina. Ele tem uma que usava há anos para arejar seu tio velho, que era paraplético. Vai ser a senhora quem vai me empurrar até a caserna.

SENHORA MULLER – *Chorando.* Que Deus lhe proteja, seu Schweik!

SCHWEIK – Para que tanto choro, Senhora Muller? Acabo de ler nos jornais que nuvens sombrias se acumulam nos horizontes de nossa querida

e os aleijados se levantem como um só homem e vão todos para o front. Eu sou um futuro morto perfeitamente sadio. Vá depressa me buscar essa carreta. E peça-lhe também as muletas do avô.

SENHORA MULLER – Sim. Mas antes vou chamar o médico.

Sai e entra com o Dr. Paveck

DOUTOR PAVECK – Eu sou o doutor Paveck. Deixe eu ver seu pulso. Muito bem. Agora ponha a língua para fora... Mais ainda. De que morreram seus pais?

SCHWEIK – Viva a guerra!

DOUTOR PAVECK – Claro, claro, claro... Tome um purgante.

Schweik continua cantarolando em voz baixa.

SENHORA MULLER – Doutor, ele está cada vez pior. Ainda há pouco, quando teve a crise, ele estava cantando o hino nacional austríaco.

DOUTOR PAVECK – Então é preciso aumentar a dose de purgante.

SCHWEIK – Seu doutor, o senhor não teria, por acaso, um mapa de operações?

DOUTOR PAVECK – *Entrega-lhe a receita.* Fique deitado e tome purgante.

SCHWEIK – Eu? Ficar deitado e tomar purgante? O Imperador me chama! Vou para a guerra! *Sai.*

DOUTOR PAVECK – *Saindo, também.* Acho que purgante é pouco.

SCHWEIK – *Voltando com um quepe militar enfeitado com uma flor.* Olhe só, senhora Muller, eu tinha guardado o quepe com uma flor. Não tenha medo, Chiquinho, meu imperador, que eu vou ganhar esta guerra para você!

ENFERMARIA

Schweik, Macuma, Pokorny, Dr. Grunstein. Depois a baronesa de Botzenhein e sua acompanhante; um enfermeiro.

MACUMA – Não agüento mais. Prefiro ir para o front.

KOVARICK – Puxa! É difícil fingir que se está babando.

MACUMA – É muito melhor fingir que está maluco.

POKORNY – É o que eu pensava. Eu queria fingir uma loucura religiosa e pregar a infalibilidade do papa. Mas acabei escolhendo um câncer de estômago. É menos cansativo. Me custou 15 coroas no barbeiro.

KOVARICK – Minha perna deslocada só me custou cinco coroas, e três chopos para a parteira.

MACUMA – Minhas doenças acabaram me saindo muito caro: mais de 200 coroas. Chorei vapores de mercúrio, mastiguei arsênico, bebi ácido sulfúrico, comi torradinhas com morfina, engoli estriçnina. Não adiantou nada.

KOVARICK – Meu primo tomou uma injeção sub-cutânea de gasolina.

O sortudo conseguiu que lhe amputassem o braço até o cotovelo. Agora, ninguém mais lhe aporrinha com serviço militar.

SCHWEIK – *Entrando*. Muitos bons dias, senhores.

POKORNY – E você? O que é que você tem?

SCHWEIK – Reumatismo. *Todos riem às gargalhadas*.

MACUMA – Então você não tem vez. É a mesma coisa que dizer que tem calos.

KOVARICK – Cuidado. Olha o doutor.

DR. GRUNSTEIN – *Entrando com um enfermeiro e lendo em uma caderneta*: Macuma.

MACUMA – Presente! Bronquite!

DR. GRUNSTEIN – Supositório e aspirina. Pokorny!

POKORNY – Presente! Otite!

DR. GRUNSTEIN – Lavagem de estômago e quinina. Kovarick!

KOVARICK – Presente! Catarata e asma!

DR. GRUNSTEIN – Supositório e aspirina. Schweik!

SCHWEIK – Presente!

DR. GRUNSTEIN – Que é que você tem?

SCHWEIK – Declaro, com obediência, que sofro de reumatismos, senhor doutor chefe.

DR. GRUNSTEIN – Ora, ora, reumatismo. É uma doença muito grave. É realmente uma coincidência ter reumatismo em tempo de guerra mundial e exatamente na época da

mobilização. Eu acho que isto deve lhe chatear muito.

SCHWEIK – Declaro, com obediência, senhor doutor chefe, que estou muito chateado.

DR. GRUNSTEIN – Ora vejam só. Ele está chateado. Em tempos de paz um marmanjo desses está pulando que nem um cabrito. Basta que haja uma guerrinha mundial para que, subitamente, ele tenha reumatismo e que seus joelhos fiquem fracos. Seus joelhos doem?

SCHWEIK – Declaro, com obediência, que doem.

DR. GRUNSTEIN – Você não consegue dormir durante noites seguidas, não é isso? O reumatismo é uma doença muito grave, muito dolorosa e muito perigosa. Um regime total e outras formas do nosso tratamento se revelaram excelentes. Você vai ficar bom num instante e vai sair voando para o front. *Para o enfermeiro*: Escreva – Schweik: Dieta total, lavagem do estômago duas vezes por dia e supositórios. Por enquanto é só. Já para a cama e comece logo. Quando ele voltar a si, depois da lavagem de estômago, vocês lhe darão um purgante, mas um purgante de verdade, para que ele escute os anjos cantarem. *Para todos*: Não vão pensar que estão lidando com um imbecil e que podem contar qualquer coisa. Vocês não me enganam. Vocês são todos uns fingidos, que querem desertar, e vão ser tratados de acordo. Daqui a vinte anos vocês ainda vão uivar de noite, quando sonharem com o doutor Grunstein.

MACUMA – *Com uma voz apagada*. Declaro, com obediência, senhor doutor chefe, que já me sinto curado, completamente curado.

DR. GRUNSTEIN – Como é teu nome?

MACUMA – Macuma. Eu deveria entrar no supositório.

DR. GRUNSTEIN – E vai entrar. Para festejar sua partida. *Para todos*: Sentido! Meia volta! Bunda para o senhor enfermeiro! Execução! *As luzes se apagam*.

SCHWEIK – Agüentem firme! A Áustria vai vencer! *As luzes se acendem*.

DR. GRUNSTEIN – Então, Schweik, como é que você está se sentindo?

SCHWEIK – Muito bem. E fui muito corajoso. Eu me dizia: Pense em teu juramento. Lembra que atrás do purgante existe a Áustria e que a vitória será nossa.

DR. GRUNSTEIN – Então, o senhor se sente à vontade no nosso hospital?

SCHWEIK – Declaro, com obediência, que me sinto muito à vontade aqui. O hospital militar é uma nobre instituição. Estamos tão bem aqui quanto na sauna ou na piscina.

DR. GRUNSTEIN – Canalha, a gente vai te dar um jeito. Quero que me enforcem se não consigo te endireitar. *Sai. Os doentes ficam sozinhos*.

MACUMA – Estou ficando maluco. “Sentido. Meia volta. Bunda para o ar”.

KOVARICK – Adiantou muito você dizer que estava curado.

POKORNY – O pior é a fome... *Pausa.* Esta noite sonhei com uma presuntada.

KOVARICK – Cala a boca.

POKORNY – Patê de porco é melhor. Mas é preciso que esteja bem quente.

KOVARICK – Fecha a matraca.

POKORNY – Com bastante sal e pimenta. É melhor do que todos os patês de ganso do mundo...

KOVARICK – Imbecil. Não há nada melhor no mundo do que patê de ganso. Teus patês de porco são titica perto deles.

POKORNY – Não brinca com patê de porco, por favor!

KOVARICK – Não diz besteira. Patê de ganso... douradinho... preparado à moda judia... Huumm.

TODOS – Huuummmmm.

KOVARICK – Os judeus pegam um ganso bem gordo, tiram a pele com a gordura... fazem derreter...

TODOS – Fazer derreter... Huumm.

Todos saboreiam em silêncio o patê imaginário. Pausa

MACUMA – Lá em casa, quando matavam um porco, primeiro eu comia uns pratos de picadinho. Depois eu batia, sozinho, o focinho, uma orelha, um pedaço de fígado, o rim, a língua e depois... *Engole em seco* e de-

pois eu atacava as salsichas. Ah! Que salsichas, meus chapas! Nada era demais para mim. Quantas vezes minha velha chorou, quando eu lhe dava um par de bofetadas porque ela ficava reclamando um pedacinho de orelha para fazer geléia... Ela era louca por geléia.

ENFERMEIRO – *Entra, de repente, gritando.* Todos na cama. Visita oficial. A baronesa de Botzenhein. E cubram os pés, seus porcalhões.

Entra a baronesa de Botzenhein, acompanhada do doutor Grunstein.

DR. GRUNSTEIN – Eis aqui nosso herói, senhora baronesa. Tem dado mostras de uma paciência exemplar. *Ao enfermeiro:* Uma cadeira para a senhora baronesa.

BARONESA BOTZENHEIN – *Sentando-se e dirigindo-se a Schweik com uma acento alemão carregado.* Os soldados tchecos são bons soldados. Enfermo e tão corajoso! *Enxuga uma lágrima.* Gosto muito dos austrotchecos. Todos os jornais falam de vocês. Estou trazendo umas guloseimas, para comer, mastigar, fumar, chupar... Olha esta graça de assadinho. Que Deus castigue a Inglaterra! E um bom vinho para o meu soldadinho. E agora, para edificar, um belo livro sobre a vida do nosso gracioso soberano. E uma escova de dentes com a inscrição: “Viribus Unitis”. Por Deus, Pátria e Família. *Chora.*

SCHWEIK – *Junta as mãos.* “Deus de Misericórdia, que sois Pai de todos nós, queira abençoar estes belos

presentes. Amém”. *Começa a devorar o frango.*

BARONESA DE BOTZENHEIN – *Enternecida.* Como come bem!

DR. GRUNSTEIN – É. Como come!

BARONESA BOTZENHEIN – Com certeza ele poderá partir para o front, o mais subitamente possível!

DR. GRUNSTEIN – Certamente.

BARONESA BOTZENHEIN – Os soldados tchecos são soldados muito bons. Vocês devem ficar bons depressa, porque a pátria precisa de vocês. Que Deus abençoe meus bravos. Rezarei por vocês.

Sai acompanhada da criada e do Dr. Grunstein.

SCHWEIK – E agora vamos encher o bucho.

Todos pulam em cima da comida. Volta o Dr. Grunstein com o enfermeiro.

DR. GRUNSTEIN – Sentido! Imbecis! Todos ficam brincando de doentes e se empanturram que nem porcos logo que podem. Bando de hipócritas. Acabou a brincadeira. Estava bom, não é? Enfermeiro: Uma lavagem de estômago nesses senhores para que eles não tenham uma indigestão. *Para Schweik.* Você conhece a baronesa de Botzenhein?

SCHWEIK – Conheço sim, senhor doutor chefe. É minha avó. *Todos riem às gargalhadas.*

DR. GRUNSTEIN – *Ao enfermeiro.*
Um supositório extra para o senhor Schweik. A *Schweik*: Entendeu?

SCHWEIK – Declaro, com obediência, que entendi.

DR. GRUNSTEIN – Cala a boca, entendeu?

SCHWEIK – Declaro com obediência que entendi. Devo fechar minha boca. *Novas gargalhadas.*

DR. GRUNSTEIN – *Himmel-donnerwetter.* Que que você está pensando?

SCHWEIK – Declaro com obediência que não penso nunca. Nosso Capitão sempre dizia: “O soldado não deve pensar. Seu superior pensa por ele”.

DR. GRUNSTEIN – Feche a matraca.

SCHWEIK – Ele também dizia isto! *Todos riem.*

DR. GRUNSTEIN – Ah! Vocês querem se fazer de engraçadinhos. Na prisão militar de Praga vocês vão aprender o que é engraçado. Sentido! Meia volta! Bunda para o ar!

PÁTIO DA PRISÃO MILITAR

Schweik, Macuma, Pokorny, Kovarick, Sargento Reppa.

Todos de ceroulas brancas, menos Schweik, que as usa listradas. Os prisioneiros fazem seu passeio, vigiados pelo Sargento Reppa, que está fumando. *Reppa joga fora o cigarro.*

MACUMA – Olha! Uma guimba!

POKORNY – O que?

MACUMA – Uma guimba! Ali!

SARGENTO REPPA – Calem a boca.

Pausa.

MACUMA – Você viu?

POKORNY – Não.

KOVARICK – *Pega a guimba enquanto Reppa vira as costas.*

MACUMA – Safado.

SARGENTO REPPA – O quê? *Se aproxima de Pokorny e o esbofeteia.* Em fila! Marchar! Contra a parede! Marche! Exercício de ginástica. Um! dois! Um! dois! *A Schweik*: Um! dois! Um! dois! Não se preocupe que a gente dá um jeito em você. *Mostra o punho.* Olha só isto. Não desmunheca, não é? Respira fundo, estrume!

SCHWEIK – *Respirando fundo, conscienciosamente.* Huuummm. Isto tem cheiro de cemitério.

SARGENTO REPPA – Um! dois! Um! dois! O estrume, eu trato como estrume! Ouviram!

TODOS – Declaramos com obediência que ouvimos!

SARGENTO REPPA – Se alguém não está contente, eu lhe quebro as costelas e vai mofar na solitária! Debandar! Sentido! Durante a inspeção vão perguntar a vocês se têm alguma queixa. Vocês vão responder que não têm nenhuma, e que estão muito bem aqui. Repitam!

TODOS – Declaro com obediência que não tenho nenhuma queixa e que estou muito bem aqui.

SARGENTO REPPA – Para a reza! Em direção à capela! Ordinário! marche!

CAPELA

Schweik, o capelão Katz, Macuma, Pokorny, Kovarick.

KATZ – Sentido! Oremos! Descansar! Ei, você aí! Tira o dedo do nariz ou te mando para a solitária. Aqui você está no templo de Deus, seu imbecil! Vamos ver se vocês ainda sabem o Padre Nosso. Vamos lá.

Eu tinha certeza: Nem uma palavra! Vocês só pensam em encher a barriga com duas rações de carne com feijão. Vocês deveriam ser fuzilados. Em vez de se voltarem para o Senhor seguem os caminhos tortuosos do pecado...

MACUMA – Pronto! Lá vem sermão!

KATZ – Os caminhos tortuosos do pecado, são os caminhos da luta contra o vício. Mas claro! Vocês preferem a boa vida da prisão, em vez de se mortificarem aos pés do Pai de Todos. Elevai vossos olhares para as alturas celestes, para que a paz inunde vossas almas. Metam bem na cachola, seus cães imundos, que vocês são homens. Vocês gostariam que eu rezasse por vocês, para que o Senhor, na sua infinita misericórdia, perdoasse seus pecados. Pois estão muito enganados, e não contem comigo para fazê-los entrar no paraíso! Eu não estou aqui para isso! De jeito nenhum! Na sua infinita sabedoria, Deus não quer nem saber da passagem de vocês sobre a terra. O sopro de amor divino não vai melhorar as almas de vocês, porque vocês não têm alma. Nosso Senhor tem mais o que fazer do que

ficar se ocupando dos maus elementos! Ouviram?

TODOS – Declaramos com obediência que ouvimos.

KATZ – Não adianta ouvir. É preciso se arrepender. A graça de Deus é infinita, mas os favores do céu estão reservados às pessoas de boa família, e não ao lixo da sociedade que nem vocês, que nada consegue levar para o bom caminho, nem mesmo o serviço militar. Era isso que eu tinha que dizer. Vocês nem precisam rezar. Aliás eu estou perdendo meu tempo com vocês. *Schweik começa a chorar.* Olhem este homem e sigam seu exemplo! Ele chora! *A Schweik.* O que é que há, meu filho? Você gostaria de entrar no bom caminho? Não vai ser fácil, meu menino. Agora você chora, mas logo que sair daqui, você vai voltar a ser o mesmo mau elemento de sempre.

SCHWEIK – O mesmo mau elemento de sempre.

KATZ – Eis aqui um homem que chora e que se arrepende. E vocês, o que é que estão fazendo? Se coçam! Pois eu estou dizendo pela última vez: Vocês estão aqui para procurar o Senhor, e não para procurar piolhos! Amém. Acabou o sermão. Debandar! *A Schweik.* Você, fique aqui. *Os outros saem.* É a primeira vez que abrem o berreiro em meu sermão. Confessa, seu sacana, que você chora de brincadeira.

SCHWEIK – Declaro com obediência, senhor Capelão, que eu chorei porque vi que faltava um pecador ar-

rependido no seu sermão. Então, quis lhe agradar e provar para o senhor que ainda existe gente boa no mundo.

KATZ – Está começando a me agradar. Quer ser meu sacristão? O bandido que me ajudava partiu esta manhã para o front.

NA RUA, DE NOITE

Schweik, o Capelão, Katz.

KATZ – Onde é que nós vamos?

SCHWEIK – Para casa, seu capelão.

KATZ – Porque que é que eu tenho sempre que ir para casa? Estou muito bem aqui.

SCHWEIK – Declaro com obediência, senhor capelão, que o senhor está sentado no meio fio.

KATZ – Como é que eu vim parar aqui?

SCHWEIK – Declaro com obediência, que o senhor estava jogando cartas num boteco.

KATZ – *Começa a chorar.* *Schweik tenta levantá-lo.* Acho que vou cair. Estou sozinho no mundo... Ninguém gosta de mim. O senhor acredita na imortalidade da alma, capitão?... Será que um cavalo pode entrar no céu?

SCHWEIK – Deixa para lá, vamos embora.

KATZ – Schweik, meu caro Schweik, é você? É a fatalidade, meu velho. O homem é importante em face do seu destino. Tive um azar danado nas cartas. Perdi trezentas coroas. E

não é só: Eu te vendi. Eu te vendi que nem porco, ao tenente Lukasch. A gente vai ter que se separar, companheiro. *Soluça.* Sabe o que é que sou?

SCHWEIK – *Em posição de sentido.* Declaro com obediência que sei.

KATZ – Sou um nojento.

Lukasch, Schweik e depois Katia.

SCHWEIK – Declaro com obediência que sou o tal Schweik que o senhor capelão perdeu no jogo.

LUKASCH – Descansar. O capelão o recomendou calorosamente. Espero que seja digno dos seus elogios. Devo preveni-lo que sou muito exigente: todas as minhas ordens devem ser executadas sem discussão. Se eu te disser para pular no fogo, você tem que obedecer logo. Entendeu?

SCHWEIK – Declaro com obediência que entendi.

LUKASCH – Outra coisa, Schweik, não tolero indiscrições. Às vezes eu convido umas senhoras... Se uma delas passar a noite aqui, você serve o café na cama, mas espera que eu chame, entendeu?

SCHWEIK – Declaro com obediência que entendi, seu tenente, porque se eu entrasse de repente sem avisar, poderia ser muito desagradável para a senhora. Uma noite, levei para minha casa uma moça, e na manhã seguinte minha empregada nos trouxe o café, logo quando a gente estava fazendo umas brincadeiras dos diabos. A pobre mulher ficou com tanto medo que me derramou o café ferven-

do, nas costas. É para mostrar, seu tenente, que eu sei perfeitamente como se deve fazer quando tem uma senhora em casa.

LUKASCH – Está bem, Schweik, vejo que nós vamos nos dar bem. O que que você faz na vida?

SCHWEIK – Eu era vendedor de cachorros, seu tenente, porque gosto muito deles. Quando a gente sabe se virar, é um trabalho que dá dinheiro. Uma coisa que eu nunca entendi, é porque as pessoas vinham se queixar, quando eu vendia um vira-lata; até que no fundo eu sou honesto. Eles achavam que todos os cachorros têm que ser de raça. Todo mundo quer uma árvore genealógica, então comecei a imprimir uns pedigrees para dar títulos de nobreza a todos os vira-latas do bairro. O mais difícil é tingir os cachorros, porque eles não podem fazer isso sozinhos que nem as mulheres. É uma verdadeira arte. Para vender um cachorro velho todo cinzento, você tem que comprar prata fulminante, fundir e espalhar em cima do animal. Limpa-se os dentes com uma lixa e para dar vigor, a gente dá um pouco de arsênico antes de apresentar ao freguês. É só dar depois um pouco de cachaça, que ele fica logo mais arisco. Ah, seu tenente não é um trabalho fácil. É preciso muita habilidade para se fazer um cachorro de raça apresentável!

LUKASCH – Já é tarde, vou dormir, que amanhã acordo cedo. *Sai.*

SCHWEIK – *Senta-se à mesa, e pega uma garrafa.* Ele não se inte-

ressa por cachorros, mas seu schnaps é excelente.

Toca a campainha. Schweik vai atender.

VOZ DE LUKASCH – O que é?

SCHWEIK – Uma visita. *Lukasch. Entra.* Uma doméstica trouxe uma carta de uma senhora que espera resposta no café da esquina.

LUKASCH – *Lê a carta.* Ai ai ai!

SCHWEIK – Ai ai ai ai ai!

LUKASCH – O que que há?

SCHWEIK – Declaro com obediência que eu queria partilhar os aborrecimentos do meu superior.

LUKASCH – Não se faça de imbecil, Schweik. Estou numa situação horrível! A senhora que me escreve deixou o marido e diz que vem morar aqui.

SCHWEIK – Entendi, seu tenente. Café da manhã na cama e bater na porta antes de entrar.

LUKASCH – É, mas estou esperando uma outra. Vá apanhar papel e lápis.

SCHWEIK – Declaro com obediência que é um caso difícil.

LUKASCH – É um caso difícil.

SCHWEIK – *É. Lukasch senta-se e começa a escrever.* Há dois anos, na rua onde eu morava, uma moça tinha se mudado para a casa do tapeteiro. Como ele não conseguia fazer ela sair do apartamento, acabou tendo que envenenar ela com gás, junto com ele. Mulher traz sempre complicação. Eu conheço elas.

LUKASCH – *Fecha o envelope.* Vou embora. A senhora vai chegar daqui a pouco, e você vai entregar esta carta para ela. Eu te ordeno de se comportar com gentileza e com muito tato. O mínimo desejo dessa senhora deve ser para você uma ordem. Comporte-se galantemente. Toma cem coroas.

SCHWEIK – Eu lhe agradeço galantemente.

LUKASCH – Este dinheiro não é para você; é para comprar comida, três garrafas de vinho e cigarros americanos. Conto com você.

SCHWEIK – Às suas ordens, seu tenente, farei tudo o que ela quiser. Com a sua permissão, ela vai ficar instalada aqui?

LUKASCH – Vai ser difícil impedir.

SCHWEIK – A gente poderia dizer que o apartamento vai ser pintado, ou então... Já sei, a gente avisa o marido para vir buscar ela. O que é que o senhor acha, seu tenente? A gente manda um telegrama e o marido aparece logo.

LUKASCH – Um telegrama?

SCHWEIK – Conheço um caso semelhante em Vsene. Acabou muito mal, porque todos eram civis. Mas o senhor é um oficial. O marido não vai ousar levantar a mão sobre o exército...

LUKASCH – Não, não tem perigo nenhum. Eu mando o telegrama... *Sai.*

SCHWEIK – Isso mesmo, manda o telegrama. Enquanto isso vou ver o que ele escreveu. *Abre a carta.* “Querida Katia, estou de serviço toda a noite e só voltarei amanhã de manhã.

O meu ordenança Schweik está a tua disposição. Beijos do teu Henrique". Conte comigo Henrique. *Toca a campanha.* Estão tocando, vou atender. *Entra Katia.* Eu lhe beijo as mãos, nobre dama. Quanto mais tarde da noite, mais belo é o hóspede.

KATIA – Onde está o tenente?

SCHWEIK – Ele saiu, mas segundo suas ordens, estou aqui para satisfazer todos os desejos da senhora; recebi 100 coroas para comprar comida, três belas garrafas de vinho e cigarros americanos.

KATIA – Posso me instalar?

SCHWEIK – Por favor, aqui. E agora eu posso ir buscar o vinho e os cigarros?

KATIA – Schweik!

SCHWEIK – Pronto!

KATIA – Mude essa poltrona de lugar!

SCHWEIK – Às ordens.

KATIA – Schweik!

SCHWEIK – Um momento.

KATIA – Vá buscar minha mala.

SCHWEIK – Sim senhora.

Ele começa a empurrar a poltrona.

KATIA – *Impaciente.* Como é?

SCHWEIK – Puxa! Já vou, já vou!

KATIA – Schweik, leve a poltrona de volta para o lugar.

SCHWEIK – *À parte.* Ela sabe dar ordens. *A Katia.* Declaro com obediência. O que devo fazer primeiro, trazer a mala ou mudar a poltrona?

KATIA – Schweik!

SCHWEIK – Já vou, a mala encrencou.

KATIA – Schweik, você é um... um...

SCHWEIK – Já sei, todo mundo diz isso.

KATIA – Não é isso que eu queria dizer, aproxime-se.

SCHWEIK – Às ordens.

KATIA – Você é um homem forte.

SCHWEIK – Sim senhora, às suas ordens. Em Varsóvia eu conheço um empregado que corre o dia inteiro do primeiro para o segundo andar, do segundo para o porão, e depois para o sótão. Ele ficou com tantos músculos, que é campeão de luta romana.

KATIA – Mas Schweik, você também tem músculos, não é?

SCHWEIK – Claro que tenho. Eu aguento bem o rojão.

KATIA – E eu acho você uma graça.

SCHWEIK – É possível, as mulheres sempre dizem isso de mim. Mas com a sua permissão, eu também acho a senhora muito bacana.

KATIA – Schweik!

SCHWEIK – Ai, ai, ai!

KATIA – Schweik!

SCHWEIK – Ai, ai, ai!

KATIA – Schweik, venha cá!

SCHWEIK – Mas minha senhora, aí é a alcova...

KATIA – O que foi que o tenente te ordenou?

SCHWEIK – Que devo me portar galantemente, com muito tato, e satisfazer todos os seus desejos.

KATIA – Sentido! Em direção à alcova, ordinário... marche!

SCHWEIK – Bem, ordem é ordem.

CASA DE LUKASCH, NA MANHÃ SEGUINTE

Lukasch, Schweik

SCHWEIK – Seu tenente, eu satisfiz todos os desejos da nobre senhora e me portei com muito tato, como o senhor mandou.

LUKASCH – Obrigado, Schweik.

SCHWEIK – Ora, deixa para lá...

LUKASCH – Ela ainda está dormindo?

SCHWEIK – Não, seu tenente. Declaro com obediência que tudo saiu muito bem. O marido já embarcou madame.

LUKASCH – Ah é? Ótimo! Outra coisa, Schweik: na minha casa é preciso ordem e limpeza. Deve-se ver de longe que você é um soldado e não um paisano relaxado. *Schweik endireita seu uniforme.* Além do mais, gostaria que você dissesse sempre a verdade e executasse minhas ordens sem discutir. Gosto da sinceridade e castigo a mentira impiedosamente.

SCHWEIK – Estou inteiramente de acordo com o senhor tenente. Não há nada pior que um mentiroso. Sou de opinião que é preferível confessar quando me acontece alguma coisa e dizer sinceramente para o senhor: seu tenente, declaro com obediência que o gato fez um escândalo e comeu o canário.

LUKASCH – O quê?

SCHWEIK – Pois é, seu tenente; eu sabia que os gatos e os canários não

se davam bem. Então, para evitar uma surpresa desagradável, quis que eles se conhecessem. Aí, tirei o canário da gaiola e levei para o gato, para apresentar. O desgraçado, antes que eu tivesse tempo de pensar, arrancou a cabeça dele com uma dentada.

LUKASCH – Ai, meu Deus!

SCHWEIK – Mas dei uma bronca tão grande nele, que cada vez que ele pensar em canário, vai ter uma bruta dor de barriga. Só não bati. Esperei que o senhor chegasse para tomar as decisões punitivas.

LUKASCH – Schweik, você é um grandíssimo imbecil!

SCHWEIK – Só os cachorros são inteligentes.

LUKASCH – Gosto de cachorros... *Com ar sonhador.* A guerra passa depressa perto desses animais fiéis. Do jeito que eu te conheço, se eu tivesse um, você trataria dele com todo o carinho.

SCHWEIK – Não só cuido dele, mas também ensino uns truques. Hoje em dia só os cachorros ensinados têm valor.

LUKASCH – Na tua opinião, qual é a melhor raça?

SCHWEIK – Bem, na minha opinião de especialista, os pêlos-de-aramé são animais realmente notáveis. É verdade que nem todo mundo gosta deles, porque parecem umas ratazanas de brejo, mas são muito inteligentes. Eu conheci um que...

LUKASCH – *Olhando o relógio.* Não estou de serviço hoje. Você tem

o dia todo para me encontrar um pêlo-de-aramé. *Sai.*

SCHWEIK – Onde é que eu vou encontrar um pêlo-de-aramé? Bah! A gente dá um jeito.

UM JARDIM DE PRAGA

Um cachorro, Schweik, uma empregada, Lukasch e o coronel conde von Kraus

SCHWEIK – Por favor, senhorita, como é que se vai para Zizcov?

EMPREGADA – Sempre em frente, uai!

SCHWEIK – Muito agradecido, senhorita. Mas que cachorro bonito o seu!

EMPREGADA – É de meu patrão, o conde von Kraus.

SCHWEIK – Acabo de ser transferido para Praga com meu regimento. Eu não sou daqui, sou do interior. E a senhorita?

EMPREGADA – Eu sou de Vodney.

SCHWEIK – Que coincidência! Nós sêmo conterrâneo! Eu sou de Protivine.

EMPREGADA – De Protivine. O senhor conhece Poychar, o açougueiro?

SCHWEIK – Claro, uai. É meu irmão.

EMPREGADA – E o seu primo Iareche, ainda vende garrafas de cerveja?

SCHWEIK – Ainda. Ele entrega as garrafas com um carrinho de mão, mas agora comprou um cachorro que ajuda ele. É igualzinho ao seu. Cachorro bonito, sô... Um cachorro desses não come qualquer coisa não, né?

EMPREGADA – Que nada. Atualmente ele enjeita até carne da boa... Agora ele mudou de gosto.

SCHWEIK – E de que é que ele gosta?

EMPREGADA – Agora ele é doido por lingüiça.

SCHWEIK – A senhorita passa todos os dias por aqui?

EMPREGADA – Passo sim senhor.

SCHWEIK – Então, a gente pode se encontrar de novo, né?

EMPREGADA – É...

SCHWEIK – Cachorrinho bonito, né?

EMPREGADA – É...

SCHWEIK – É... *Apagam-se as luzes. Quando acendem, a empregada está se recompondo. Schweik, ao fundo, com uma lingüiça na mão, atrai o cachorro. Apagam-se as luzes de novo. Ao se acenderem, Lukasch entra com o cachorro. Do outro lado entra o Coronel von Kraus.*

VON KRAUS – Alto! *Lukasch faz continência.* Os subalternos, tenente, devem cumprimentar os superiores. É uma regra, que, creio eu, não foi suprimida.

LUKASCH – Perdão, coronel, não tinha visto.

VON KRAUS – Um soldado deve distinguir o superior no meio da multidão e botar na continência todo o seu fervor.

LUKASCH – Às suas ordens, coronel!

VON KRAUS – *Apresentando-se.* Conde von Kraus.

LUKASCH – Tenente Lukasch. *O cachorro late.*

VON KRAUS – Aqui Rex!

LUKASCH – Aqui Max!

VON KRAUS – Desde quando os oficiais do exército imperial passeiam com cachorros roubados?

LUKASCH – Meu coronel, este cachorro...

VON KRAUS – É meu! O senhor não leu meu anúncio nos jornais?

LUKASCH – Não senhor, senhor coronel!

VON KRAUS – Estes jovens oficiais são incríveis. O que é que o senhor faz da disciplina? O coronel põe anúncios, e o tenente se recusa a ler os anúncios, assim sem mais nem menos. Passear com cachorros roubados é incompatível com a honra militar. No momento em que os sérvios nos matam aos milhares no campo de batalha, os oficiais na retaguarda passeiam com cachorros roubados, e nem lêem os jornais. No front uma coisa dessas não aconteceria. Amanhã o senhor se apresentará no quinto batalhão do 91º regimento, de partida para o front russo.

LUKASCH – Mas...

VON KRAUS – Não precisa me agradecer. Debandar!

ESTAÇÃO DA ESTRADA DE FERRO

Schweik, Macuma, Pokorny, tenente Dub, tenente Lukasch, coronel von Kraus, enfermeira-chefe da Cruz Vermelha

POKORNY – O Imperador não inventou a pólvora, mas esta guerra vai acabar com ele.

KOVARICK – Ele está completamente gaga. Aposto que ele nem sabe que a Áustria está em guerra.

MACUMA – Tomara que a gente leve uma surra para acabar logo.

POKORNY – Assim que eu chegar no front, vou dar o fora.

MACUMA – Dizem que os russos já estão perto da Cracóvia. Isso não vai durar muito.

SCHWEIK – Pois eu ouvi dizer que...

DUB – Silêncio! Porque é que você está falando em formatura, estrume?

SCHWEIK – Porque não tinha nenhum oficial à vista.

DUB – Você ainda não me conhece!

SCHWEIK – Conheço sim, seu tenente.

DUB – Pois eu lhe repito que você ainda não me conhece.

SCHWEIK – Claro que conheço. O senhor é do nosso batalhão.

DUB – Não me contradiz! Responda: Você me conhece?

SCHWEIK – Declaro com obediência que sim, seu tenente.

DUB – Comigo você vai mijar sangue, estrume! Você tem irmãos?

SCHWEIK – Declaro com obediência: um irmão.

DUB – Cretino como você, com certeza.

SCHWEIK – Declaro com obediência que, no civil, meu irmão é professor, e no militar é oficial. *Todos riem.*

DUB – Bando de mulas! Fiquem sabendo que o oficial é o ser mais perfeito que vocês possam conhecer.

Um oficial é mil vezes mais inteligente que vocês todos juntos. A existência do oficial é uma necessidade absoluta, enquanto que a de vocês é um simples acaso. Se todos vocês morrerem pelo imperador, nada vai mudar na face da terra, mas se o seu oficial desaparecer, então é que vocês vão ver o que perderam. *Sai.*

SCHWEIK – *Imitando-o:* Soldados! O estado os engorda, dá casa, comida e roupa lavada. Vocês devem obedecer a seu oficial porque sem ele, vocês não podem nem peidar.

LUKASCH – *Entrando,* Schweik!

SCHWEIK – Presente, seu tenente.

LUKASCH – Que é que você estava dizendo?

SCHWEIK – Declaro com obedi...

LUKASCH – Silêncio! *Aos outros.* Subam no trem. Vem cá Schweik. *Em voz baixa.* Nós dois somos tchecos, Schweik, mas não vale a pena andar espalhando por aí. Entendeu?

SCHWEIK – Declaro com obediência que entendi, seu tenente.

Entram a enfermeira-chefe e o coronel von Kraus.

ENFERMEIRA-CHEFE – Esperávamos que a guerra desse nobreza aos homens; em vez disso, ela os reduz ao estado de animais. Ainda há pouco me mostraram a língua. O povo está completamente depravado, senhor coronel. O que lhes falta é o sentimento religioso. Um soldado que acredita em Deus não teme a morte, porque sabe que vai para o céu.

VON KRAUS – Inteiramente de acordo, senhora baronesa. Nós ainda voltaremos a este assunto.

ENFERMEIRA-CHEFE – Posso então contar com sua visita?

VON KRAUS – Terei imenso prazer. *Aos soldados.* Sentido! *Lendo.* Ordem do dia 17 de abril de 1915. Quando das recentes batalhas, as tropas tchecas se furtaram lamentavelmente ao cumprimento do dever. Os traidores que sujaram a honra da nação e as coroas do nosso glorioso exército, merecem vergonha e desprezo. É dever de todos os soldados tchecos denunciar as ovelhas negras que formam em suas fileiras. Aquele que não cumprir esta ordem pagará com a vida. Assinado, Francisco José Primeiro.

SCHWEIK – Coitado do imperador! Ser traído assim, ele que sempre foi tão bom para nós.

TODOS – Deus, Pátria e Família. Viva o imperador!

SCHWEIK – Venham me ver quando a guerra acabar. Eu estou todas as noites no bar Coroa, depois das seis... Digamos seis e meia, é mais certo. Pode ser que eu me atrase.

ANABASE

Schweik, camponesa velha, dois desertores, ferroviário, guarda.

CAMPONESA VELHA – Bom dia, soldado. Onde vai você?

SCHWEIK – Para Budweiss, vovozinha, encontrar meu regimento que vai para a guerra.

CAMPONESA VELHA – Então você está na direção errada. Por aqui você vai dar em Klatten.

SCHWEIK – É verdade que passar por Klatten não é lá o caminho mais curto para um soldado que está com pressa de encontrar seu regimento. Mas todos os caminhos levam à Roma, vovozinha.

CAMPONESA VELHA – Mas cuidado, não passe por Braz. Os guardas de lá estão de orelha em pé que nem perdigueiros. É melhor passar por Sedletz, perto de Horazdovic. Lá tem um guarda camarada que deixa passar todo mundo. Você tem documentos?

SCHWEIK – Não tenho não, vovozinha.

CAMPONESA VELHA – Então é melhor passar por Radomisi, mas só de noite, quando todos os guardas estão no botequim. Toma um pedaço de pão e toucinho. E uma coroa para tomar um gole de schnaps. E que Deus e o Anjo da Guarda te protejam.

SCHWEIK – Que Deus lhe pague, vovozinha, e muitos anos de vida.

CAMPONESA VELHA – Eu tenho dois filhos na guerra...

SCHWEIK – Até logo, vovozinha.

Entram dois desertores.

1º DESERTOR – Qual é teu regimento?

SCHWEIK – Nonagésimo primeiro.

1º DESERTOR – Vem com a gente.

2º DESERTOR – Nós vamos nos esconder nas montanhas.

1º DESERTOR – Eu tenho um chapá lá que nos esconde. A gente vai ficar no quentinho até o fim da guerra. Quando foi que você desertou?

SCHWEIK – Quando me recrutaram.

1º DESERTOR – Você acha que a guerra vai demorar muito?

SCHWEIK – Os russos já está chegando em Budapest.

2º DESERTOR – Não dou um mês para a guerra acabar.

1º DESERTOR – Diz que depois da guerra é que vai ser bom. Não vai ter mais imperador, duque, patrão, nada disso.

2º DESERTOR – Tomara que acabe logo!

Entra ferroviário.

FERROVIÁRIO – Vocês estão loucos? Vocês vão entrar em cana. Precisam se vestir à paisana. Venham comigo até Strakonitz. Duvido que a gente não encontre roupa. Lá as pessoas ainda são honestas e deixam a porta aberta a noite toda.

Todos saem, menos Schweik.

SCHWEIK – De jeito nenhum. O dever me chama. Eu não posso fazer essa falseta com nosso velho rei! Vem, vamos embora. Eu acabo chegando em Budweiss.

GUARDA – Alto lá! Onde é que você vai?

SCHWEIK – Para Budweiss, encontrar meu regimento. O tenente está me esperando.

GUARDA – Ora, ora. Para Budweiss. Encontrar teu regimento. Budweiss é para lá. *Aponta para trás.* Vem comigo, seu gaiato.

SCHWEIK – Às ordens.

POSTO DE POLÍCIA

Schweik, guarda, sargento.

SARGENTO – Que é que você estava fazendo sozinho, a cinco quilômetros daqui, sem mochila e sem armas?

SCHWEIK – Eu ia para Budweiss, encontrar meu regimento.

SARGENTO – E de onde é que você vem?

SCHWEIK – De Tabor.

SARGENTO – E que é que você estava fazendo lá?

SCHWEIK – Eu estava esperando o trem para Budweiss.

SARGENTO – E porque você não foi de trem para Budweiss?

SCHWEIK – Porque eu não tinha passagem.

SARGENTO – Você não recebeu uma passagem grátis?

SCHWEIK – Não, porque perdi minha ordem de transferência.

SARGENTO – Quando você saiu de Tabor, para onde é que você foi?

SCHWEIK – Para Budweiss.

SARGENTO – Por que caminho?

SCHWEIK – Não prestei muita atenção. Mas me lembro que já passei por aqui.

SARGENTO – E que é que você veio fazer aqui?

SCHWEIK – Nada. Passei por aqui para ir para Budweiss.

SARGENTO – Muito bem. Você já deve ter notado que você se perdeu. Você vai para Budweiss, e nós te encontramos voltando de Budweiss.

SCHWEIK – Vai ver que eu fiquei dando voltas.

SARGENTO – Vamos começar tudo de novo. Porque que você estava na estação de Tabor?

SCHWEIK – É que eu estava batendo um papo com uns amigos meus. *Mostra o público.* Aí o trem foi embora, com minha bagagem, meu fuzil, meu tenente, meus documentos, meu dinheiro.

SARGENTO – Você ficou muito tempo na estação?

SCHWEIK – Até sair o último trem para Budweiss.

SARGENTO – E que é que você ficou fazendo lá?

SCHWEIK – Fiquei batendo papo com os soldados.

SARGENTO – *Pisca para o guarda.* E o que é que você falou como os soldados? Que é que você perguntou para eles?

SCHWEIK – Eu perguntei para onde é que eles iam e de que regimento eles eram.

SARGENTO – E você não perguntou quantos homens tinha em cada

regimento e qual era a composição de cada um deles?

SCHWEIK – Não, isso eu não perguntei, porque já sei de cor há um tempão.

SARGENTO – Ah! Então você conhece bem a composição do nosso exército?

SCHWEIK – Perfeitamente, seu sargento.

SARGENTO – Você saber falar russo?

SCHWEIK – Não.

SARGENTO – Você tem parentes na Rússia?

SCHWEIK – Não.

SARGENTO – Que é que você acha daqui?

SCHWEIK – Eu gosto muito. Eu encontrei uma gente muito camarada na estrada.

SARGENTO – *Falando baixo para o guarda.* Amanhã nós o entregamos ao capitão, em Pisek. Em criminologia, não basta ter razão: é preciso ter cabeça. Você viu como eu o afoguei num turbilhão de perguntas? Quem diria? Ele tem um ar tão inocente, tão estúpido. Mas com gente assim é preciso jeito. Um espião deve ser no mínimo um oficial superior, talvez até um oficial do Estado-Maior. É claro que os russos não iriam mandar um subalterno qualquer. Escreva: fala tcheco. Ia para Budweiss tentar se inscrever no 91º regimento. *Para Schweik:* Quer um pouquinho de chá... com rum?

SCHWEIK – Oba! Aceito!

SARGENTO – É verdade que se bebe muito chá na Rússia? Lá também tem rum, não é?

SCHWEIK – Rum tem no mundo inteiro, seu sargento.

SARGENTO – E as mulheres na Rússia, são boas?

SCHWEIK – Mulher boa, tem no mundo inteiro, seu sargento.

SARGENTO – Ah, seu maroto. Quero ver você sair dessa. Que é que você ia fazer no 91º regimento?

SCHWEIK – Eu ia para o front.

SARGENTO – Você já esteve em Pisek?

SCHWEIK – Claro, em 1910. Para as manobras imperiais.

SARGENTO – *Dita ao guarda.* Seu plano era o seguinte: Se engajar no 91º regimento, ir para o front e, na primeira ocasião, fugir para a Rússia; porque ele sabia que a vigilância de nossos órgãos competentes o impediria de fazê-lo pelos meios habituais. Confessou, durante um interrogatório que, em 1910...

SCHWEIK – Tive sarampo.

SARGENTO – Que em 1910, participou das manobras imperiais nas regiões de Pisek, como soldado de infantaria. Chamo a atenção para o fato de que estas confissões são fruto de meu interrogatório. Você sabe fotografar?

SCHWEIK – Sei.

SARGENTO – É difícil fotografar uma estação?

SCHWEIK – É muito fácil, porque ela não mexe.

SARGENTO – Ao relatório 2172, acrescente que o indiciado admite que sabe fotografar, e que tem preferência por estações.

SCHWEIK – Eu tenho que assinar alguma coisa?

SARGENTO – Você vai assinar em Pisek, durante o interrogatório. Lá você vai poder contar suas histórias, enquanto o Tzar não vem te libertar.

SCHWEIK – Viva a Rússia.

PISEK, ESCRITÓRIO DO CHEFE DO BATALHÃO

Schweik, guarda, capitão Koning.

Schweik e o guarda estão sentados. Entra o capitão.

SCHWEIK – Sentido!

CAPITÃO KONING – Deixa eu ver o bafo! Huuummm é isso mesmo. Rum, cerveja, genebra e schnaps...

GUARDA – Seu capitão! Trago um relatório.

CAPITÃO KONING – Eu é que vou fazer um relatório. Você me aparece aqui bêbado que nem uma gambá e acorrentado a um delinqüente.

SCHWEIK – Seu capitão, declaro com obediência que a culpa é minha. O senhor guarda estava num porre tão grande, que se não o tivesse algemado, eu perdia ele no meio do caminho.

CAPITÃO KONING – Tire essas algemas.

SCHWEIK – Declaro, com obediência, que perdemos a chave.

CAPITÃO KONING – *Enquanto lê o relatório.* Esse sargento é ainda mais burro que o daqui. Achar que este imbecil é um espião. De onde é que você tirou este uniforme?

SCHWEIK – Cada soldado que se engaja recebe um uniforme. Eu sirvo no 91º regimento. E não fugi, muito pelo contrário.

CAPITÃO KONING – Como, muito pelo contrário?

SCHWEIK – Pelo contrário... O regimento é que fugiu de mim.

CAPITÃO KONING – Soldado Schweik, onde está seu fuzil?

SCHWEIK – Seu capitão, fuzil eu não tenho, mas sei o número dele de cor.

CAPITÃO KONING – Qual é?

SCHWEIK – O número de minha arma de fogo é 4.268. Me lembro muito bem do número, porque era o mesmo de uma locomotiva na estação de Petscheck, na via 16. Ela tinha que ir para o depósito, para conserto. A chaminé estava entupida. Mas não foi fácil, porque o maquinista não tinha memória para números. Seu chefe chamou ele no escritório e disse: Eu sei que você não tem memória para números, e que se a gente escrever no papel, você perde. Mas eu vou te ensinar um jeitinho de guardar o número. A locomotiva que você deve conduzir ao depósito tem o número 4.268. Preste bem atenção: 41

O primeiro algarismo é um quatro, o segundo um dois, o que faz 42. Guarde bem isto. O primeiro é um quatro: dois e dois, quatro. Se você dividir quatro por dois, você obtém o dois que está ao lado do quatro, e que nos dá, de novo, 42. Pegue agora estes dois algarismos, multiplique quatro por dois, e você obterá o oito, que é o último algarismo de 4.268. Só falta agora memorizar com perspicácia o seis que precede o oito, o que é uma brincadeira de criança. O primeiro algarismo é um quatro, o segundo um dois; adicione, e você terá o seis. Agora, se você reteve que o seis é o segundo número a partir do fim, você nunca se esquecerá do número 4.268. Ainda há um método mais simples para chegar a este resultado. Duas vezes 42 dá 84. O ano tem 12 meses. Tire 12 de 84 e você terá 72. Tire mais uma vez 12 e você obterá 60; riscando o zero, nós teremos, indubitavelmente, um seis. Nós conhecemos 42, 60 e 4. Quando tivermos riscado o zero, basta escrever o quatro de cabeça para baixo e obtaremos o número da locomotiva 4.268. Muito bem: O senhor acha que o maquinista da locomotiva se lembrou disto tudo? Nada disso. Ele multiplicou tudo por quatro, porque pensou nos quatro pontos cardeais e nunca encontrou a locomotiva. Ela ainda deve estar na estação.

CAPITÃO KONING – E você deveria estar em Budweiss, e é para lá que nós vamos te mandar imediatamente.

SCHWEIK – Eu lhe agradeço em nome de nosso Imperador, Francisco José.

QG DO 91º REGIMENTO

Schweik, telefone:

O telefone toca.

SCHWEIK – Alô. Fala o ordenança da 11ª companhia. Pode falar. Ordenança da 12ª? Que que há companheiro? Eu me chamo Schweik. E você? Braun? Você é parente do chapeleiro Braun, da rua Ufergasse, em Carolinental? Não? Você não conhece? Eu também não. Mas uma vez eu passei de bonde em frente da loja dele. Que que há de novo? Sei lá! Vamos para o front? Todos os oficiais foram chamados ao QG do regimento? Sabe-se lá o que eles estão tramando. Eu estou por fora. Estou chegando agora. Ciao. Câmbio final. *O telefone toca de novo, insistentemente. Schweik finge que não ouve.*

Que cara chato! Vou te mostrar com quantos paus se faz uma canoa. *Atende.* Quer parar de aporrinhar? Declaro, com obediência, senhor primeiro-tenente, que o telefone só tocou uma vez. Não senhor, o intendente Vanek não está. Sim, estou ouvindo. Declaro com obediência que entendi. O Cabo Fuchs, deve se apresentar imediatamente, com dez homens, ao depósito, para pegar as latas de conserva. Às ordens, senhor primeiro-tenente. Câmbio final.

QUARTO NO QG

Schweik, cabo Fuchs

Schweik entra e encontra o cabo Fuchs na cama com uma mulher.

SCHWEIK – Você é que é o cabo Fuchs?

CABO FUCHS – É a mãe. Você não podia bater antes de entrar seu...

SCHWEIK – Meu tempo é precioso. Dirija-se ao depósito, em passo acelerado, com dez homens, para buscar conservas. Entendido?

CABO FUCHS – Que é que você está pensando que é, estrume?

SCHWEIK – Chega de blá-blá-blá. Eu sou o ordenança da 11ª companhia. Acabo de ter uma entrevista telefônica com o primeiro-tenente Lukasch. Você quer que eu telefone para ele? Acelarado! Marche!

CABO FUCHS – Sim senhor. *Sai. Schweik toma seu lugar. Entra Lukasch.*

LUKASCH – Que é que você está fazendo aqui, Schweik? Você não está no telefone? Há mais de meia hora que eu estou que nem um louco tentando ligar para aqui... Está sempre em comunicação!

SCHWEIK – Declaro, com obediência, que não vale a pena ligar. Esta campanha me fazia ficar tão nervoso, que eu desliguei antes de sair.

LUKASCH – Schweik, você vai ser minha desgraça! Eu te ordenei que mandasse imediatamente o Cabo Fuchs pegar as latas de conserva.

SCHWEIK – Declaro com obediência que ele já foi, a passo acelerado. No começo ele quis fazer corpo mole, mas se apavorou quando eu disse que o primeiro-tenente era fogo e que...

LUKASCH – Não brinca, Schweik. Diz onde se meteu esse desgraçado do Vanek. Eu estava telefonando para dizer que, evidentemente, era preciso mandar o intendente Vanek distribuir as latas de conserva.

SCHWEIK – Declaro com obediência que não sei onde ele está.

LUKASCH – Descubra!

SCHWEIK – Às suas ordens, senhor tenente.

INTENDÊNCIA DA COMPANHIA

Schweik, intendente Vanek

SCHWEIK – O primeiro-tenente Lukasch me deu ordens para que eu lhe mandasse ao depósito distribuir as conservas. Em passo acelerado. O Cabo Fuchs e dez homens estão esperando.

VANEK – Calma, meu chapa, não tem nada pegando fogo. *Ri.* Passo acelerado...

SCHWEIK – Parece que você andou bebendo.

VANEK – Que é que você tem a ver com isso?

SCHWEIK – A falta de moderação é um grande pecado para o militar. Como é que você quer fazer bem teu serviço com este bom humor todo? Se o senhor tenente Lukasch te visse!

VANEK – Tou cagando para o tenente! Quando o senhor primeiro-tenente Lukasch tiver tantos anos de serviço quanto eu, ele poderá aporriñar quem quiser. Toda a vez que me mandar preparar tudo para a partida, vou dar uma voltinha na cantina. Eu já conheço esta cantiga. Conservas. Não tem mais nem uma lata de conserva no depósito. Nós já estamos devendo mais de 500 ao regimento de Boneschau. Calma, meu chapa!

SCHWEIK – Mas se a gente está partindo para o front...

VANEK – Como é que a gente vai partir? O coronel se esqueceu de reservar os vagões. É melhor a gente ir tomar um trago, e as conservas que se danem. *Sai. Toca o telefone.*

SCHWEIK – Alô. Aqui é o ordenança da 11ª companhia. Pode falar. As conservas, seu tenente? Diz que só tem conserva na cabeça do coronel. Às ordens, seu tenente. Sim senhor, eu fecho a matraca. A partida para o front foi marcada para amanhã. Sim, senhor tenente. Às ordens, seu tenente. Câmbio final.

COMBOIO PARA O FRONT. PRIMEIRA PARADA

Schweik, Pokorny, Macuma, von Kraus, Lukasch, chefe da estação.

VOZ NO ESCURO – Raab! Abastecimento! Todos na plataforma! Marmita na mão!

SCHWEIK – Ordenança Schweik da 11ª Companhia, seu coronel, com

alguns companheiros. Viemos receber nossa ração de salaminho.

VOZ NO ESCURO – Descansar!

Entra Lukasch.

LUKASCH – Primeiro-Tenente Lukasch, coronel. O salaminho ainda não chegou mas recebi dois cartões postais para cada homem. É uma oferta do Ministério da Guerra.

VOZ NO ESCURO – Obrigado. Descansar!

Entra o chefe da estação.

CHEFE DA ESTAÇÃO – Coronel, trago um telegrama do QG da brigada.

VON KRAUS – *Lendo.* Abastecer rapidamente e continuar rumo ao front pt Próximo abastecimento estação de Ladovec pt Queijo suíço pt *Para todos.* Para os vagões. Marche!

Apagam-se as luzes.

SEGUNDA PARADA

Os mesmos, muda o chefe da estação.

VOZ NO ESCURO – Ladovec. Abastecimento. Todos na plataforma. Marmita na mão!

SCHWEIK – Ordenança da 11ª Companhia, seu coronel, com alguns companheiros. Viemos receber nossa ração de queijo suíço.

VON KRAUS – Descansar!

Entra Lukasch.

LUKASCH – Primeiro-Tenente Lukasch, coronel. O queijo ainda não chegou, mas recebi uma caixa de fósforo para cada soldado. Oferta do Comitê dos cemitérios militares.

VON KRAUS – Obrigado. descansar!

Entra o chefe da estação.

CHEFE DA ESTAÇÃO – Coronel, trago um telegrama do QG da brigada.

VON KRAUS – *Lendo.* Abastecer rapidamente e continuar rumo ao front pt Próximo abastecimento estação de Trebisov pt Arroz pt *Para todos.* Para os vagões! Marche! *A Lukasch.* Tenente Lukasch, estou lhe esperando em meu compartimento. O Estado-Maior recebeu *foie-gras.*

Apagam-se as luzes.

TERCEIRA PARADA

Os mesmos, uma velha e o general duque de Salzburg.

VOZ NO ESCURO – Trebisov. Abastecimento! Todos na plataforma! Marmita na mão!

SCHWEIK – Ordenança da 11ª Companhia, coronel, com alguns companheiros. Viemos receber nossa ração de arroz.

VON KRAUS – Descansar!

Entra Lukasch.

LUKASCH – Primeiro-Tenente Lukasch, coronel. O arroz chegou, mas a companhia de desinfecção, sediada em Trebisov, botou por engano DDT nos sacos.

VON KRAUS – Obrigado. Descansar!

Entra a velha.

VELHA – Senhor oficial, eu sou a presidente do Comitê de Recepção dos Heróis da Áustria-Hungria. Trago para seu batalhão vinte caixas de torrões de açúcar, oferecidas pela fábrica de açúcar de Budapest, que, como prova de seu patriotismo, mandou imprimir nas caixas: Deus, Pátria e Família.

VON KRAUS – Distribua os torrões!

A velha começa a distribuir, acariciando os soldados.

POKORNY – Puxa! As mulheres daqui não perdem tempo!

VELHA – *Ao coronel.* Senhor oficial, o Arcebispo de Budapest nos deu a grande honra de nos confiar a distribuição das orações de sua autoria, inspiradas em nossa guerra santa contra os russos, ingleses, sérvios, franceses e italianos.

VON KRAUS – Distribua as orações!

CHEFE DA ESTAÇÃO – Coronel, trago um telegrama do QG da brigada.

VON KRAUS – *Lendo.* Abastecer rapidamente e continuar rumo ao

front pt Próximo abastecimento em Samok pt Saudações. *Para todos.* Para os vagões! Marche!

CHEFE DA ESTAÇÃO – Coronel, o trem só vai sair daqui a quatro horas.

VON KRAUS – *A Lukasch.* São 22 horas. Permissão para passear na plataforma até às duas.

LUKASCH – Sim, senhor coronel. *Grita.* Permissão para passear na plataforma até duas.

Entra o general duque de Salzburg.

VON KRAUS – Excelência! coronel von Kraus, comandante do 71º batalhão.

DUQUE DE SALZBURG – Descansar! Que é que o 71º batalhão está fazendo em Trebisov? Seu deslocamento não foi anunciado.

VON KRAUS – Eis meu relatório, excelência: Partimos de Budweiss, sob ordens do QG do regimento, às seis e meia.

DUQUE DE SALZBURG – Não adianta. Seu deslocamento não está previsto, coronel. Quando um trem fica parado numa estação, os soldados devem dormir às 21 horas, como no quartel. Pouco antes, às 20 e 30, as tropas devem ser conduzidas às latrinas, senão de noite elas sujam os trilhos. Entendido, coronel? Repita a ordem: “Prontidão! Direção às latrinas! Para os vagões! Controle de sono! Punição para quem não dormir!” Entendido? Café às seis horas!

Entendido? *Olha o relógio*: São 22 e 30. Às 20 e 30 prontidão! Latrinas! Recolher! Para o rancho às 18 horas. Goulash com batatas! Entendido? Execução!

VON KRAUS – Prontidão! Direção às latrinas! Para os vagões! Controle de sono! Punição para quem não dormir!

DUQUE DE SALZBURG – Lembre-se: Às 20 e 30. Latrinas até 20 e 50. É o suficiente. Os soldados sempre fazem mole durante o transporte. Coronel: olhe só para seus homens! É um batalhão que boceja! Deve dormir às 21 horas! Entendido? *A Schweik*. Você já foi às latrinas?

SCHWEIK – Declaro com obediência que não, excelência.

DUQUE DE SALZBURG – Porque não?

SCHWEIK – Declaro com obediência, Excelência, que me disseram que um soldado só deve pensar na luta. Depois, declaro com obediência a vossa excelência, que não é preciso... Desde que saímos que não comemos.

DUQUE DE SALZBURG – Coronel! Por que a tropa não comeu? Trebisov é uma estação de abastecimento. A ordem de batalha é expressa e insofismável. Dever é constatar que as ordens não foram cumpridas.

CHEFE DA ESTAÇÃO – Excelência... Houve contra-ordem.

DUQUE DE SALZBURG – Bem. Uma contra-ordem é uma ordem. *A von Kraus*. O soldado com o qual falei há

pouco me causou uma excelente impressão. No fundo, seu batalhão é bom. Eles lutarão até a última gota de sangue.

VOZ NO ESCURO – E Schweik partiu alegremente para o front. E ainda estava mais alegre porque ia para o front russo, que estava muito animado naquele inverno.

UM QG NA FRENTE DE BATALHA

Schweik, de uniforme russo; o general alemão Fink, o major austríaco Wolf, um sargento.

MAJOR WOLF – Your name! Ton nom! *Schweik não entende*. Versteht Du viehisch deutsche, Halunte? Melden! Name! Grad!

SCHWEIK – Melden gehorsam, Herr Major: Soldat Schweik. Ordonnantz des elften Marsh. Kompagnie von einundnerunsigsten Infanterie Regiment. De uma certa maneira, um autoprisioneiro.

MAJOR WOLF – O quê?

GENERAL FINK – Russicher Spion! Sofort aufhängen!

MAJOR WOLF – Já! Enforcado, imediatamente! *A Schweik*. Você é tcheco? Você é um espião. E este uniforme russo? Foi só para se divertir, com certeza?

SCHWEIK – Declaro com obediência que foi só para me divertir seu major.

MAJOR WOLF – Cala a boca, porco russo! Você vai responder perante um tribunal militar!

GENERAL FINK – Kein Griegsgerisht Sofort aufhängen!

MAJOR WOLF – *Em voz baixa, para o general Fink*. General, proponho que nos informemos sobre ele no QG da brigada. Esta captura pode ter uma grande importância política. Deve ser um desses cães tchecos que desertaram para passar para o inimigo. *A Schweik*. Você vestiu o uniforme russo de livre e espontânea vontade?

SCHWEIK – Inteiramente, seu major.

MAJOR WOLF – Sem nenhuma espécie de pressão?

SCHWEIK – Nenhuma.

MAJOR WOLF – Você então traiu sua majestade o imperador e teu país?

GENERAL FINK – Sofort aufhängen!

MAJOR WOLF – Você está perdido, seu safado!

SCHWEIK – Eu sei que estou perdido, seu major. O tenente Lukasch deve estar à minha procura há um tempão, com todo o batalhão atrás dele.

MAJOR WOLF – Marl Halten! *Ao sargento*. Anote sargento: “Passou-se para o inimigo livremente e envergou, sem sofrer nenhuma pressão, o uniforme russo. Foi feito prisioneiro perto do lago depois da retirada dos russos. Informar-se na brigada sobre as circunstâncias de sua deserção e sobre os nomes de seus cúmplices”.

GENERAL FINK – Sofort aufhängen!

MAJOR WOLF – *Ao sargento*. Traga o capelão para os últimos sacra-

mentos. A *Schweik*. Arrependa-se, miserável. Amanhã você vai ser enforcado!

CELA DA MORTE

Schweik, o capelão Martinec.

CAPELÃO MARTINEC – Meu querido filho, eu sou o Capelão Martinec.

SCHWEIK – Muito prazer, seu capelão. Soldado Schweik, ordenança da 11ª companhia do 91º regimento tcheco. Porque é que o senhor foi preso?

CAPELÃO MARTINEC – Meu querido filho, eu vim aqui para falar da infinita misericórdia de Deus.

SCHWEIK – Será que o senhor não tem, por acaso, um pouco de vinho de missa?

CAPELÃO MARTINEC – Eu não bebo, meu filho.

SCHWEIK – Puxa! O senhor é capelão e não bebe! De onde é que o senhor é?

CAPELÃO MARTINEC – De Jitschin, meu filho.

SCHWEIK – Então será que o senhor conhece uma tal de Rosa Grande? Ela trabalhava no bar Coroa de Praga. Nove meses depois de chegar ela teve gêmeos. Acusou dezoito fregueses do bar de serem o pai. Fez tanta confusão que o patrão teve que mandar ela de volta para Jitschin.

CAPELÃO MARTINEC – Meu querido filho, eu venho para a consolação divina.

SCHWEIK – Ora, deixa a consolação divina para lá... Você não é o primeiro capelão do mundo que entra em cana. Bem que eu gostaria de lhe consolar, mas consolação não é meu forte. Quando eu morava na Opetowitzergasse, eu tinha um amigo que era porteiro de hotel. Se você quisesse uma morena baixinha, uma negra vesga, ou uma viúva loura, com uma perna mais curta que a outra, em dez minutos ele te trazia, com certidão de batismo e tudo. Ele se chamava Faustino. Um dia ele apareceu lá em casa completamente de porre e desesperado. Ele me disse: “Companheiro, não agüento mais viver neste mundo infame, que me acusa de proxenetismo, como se eu fosse um cafifa da zona. Me consola, companheiro! Abra a janela e me jogue do quinto andar para um mundo melhor”.

Foi o que eu fiz. Peguei ele assim, pelos braços e... *O capelão sai correndo*. Ele só quebrou o dedão do pé direito. Nessa época eu morava no térreo.

UM CAMPO DEVASTADO PELA GUERRA

Schweik, sargento, tenente Lukasch.

Schweik está com uma corda em volta do pescoço, acompanhado pelo sargento.

LUKASCH – Schweik, pelo amor de Deus! O que é que você está fa-

zendo aqui? Há três dias que eu mandei te prender e estou de procurando!

SCHWEIK – Declaro com obediência, seu tenente, que este soldado recebeu ordens de me enforcar na primeira árvore que encontrasse. Desde de manhã que a gente está procurando uma árvore de pé. Mas a guerra arrasou tudo.

LUKASCH – Uma árvore! Eu devo te lembrar, Schweik, que em Sanek eu te pedi para procurar um lugar para a gente acampar e não uma árvore!

SCHWEIK – Declaro, com obediência, que minha intenção era essa. Eu estava andando, que nem o senhor me mandou, por um riacho.

LUKASCH – E o que é que quer dizer este uniforme russo? E o telegrama do Major Wolf, que te acusa de espionagem, traição, deserção e passagem para o inimigo?

SCHWEIK – Terei todo o prazer em lhe contar, senhor tenente. Eu estava andando, como ia dizendo, por um riacho... Lá para o meio-dia cheguei num lago muito bonitinho, cheio de miosótis nas margens... nas árvores tinha...

LUKASCH – Resumindo, imbecil.

SCHWEIK – Um senhor, muito distinto, estava tomando banho. Quando ele me viu, começou a correr, nu como Adão, pelo campo afora. Corria tão depressa que não pude alcançar. No uniforme dele tinha uma garrafa de vodka. Estava frio e eu estava com sede, o senhor sabe como é... a

tentação... Bem, foi então que eu vi que o uniforme dele era russo. Eu vesti o uniforme só para ver como um soldado russo se sente em país inimigo. O homem era menor que eu, seu tenente, mas eu fiquei muito elegante.

LUKASCH – Schweik! Você é minha ruína!

SCHWEIK – O chato, seu tenente, foi que logo que eu estava conseguindo abotoar o terceiro botão da jaqueta, passou uma patrulha nossa. Eram húngaros! Caíram em cima de mim que nem gafanhotos. Eles me tomaram por um preso russo que tinha fugido.

LUKASCH – E porque você não explicou tudo, seu idiota?

SCHWEIK – Declaro com obediência que só me perguntaram se eu tinha vestido o uniforme livremente, sem sofrer nenhuma espécie de prisão. Eu disse que tinha...

LUKASCH – Vem comigo. Eu vou arranjar isso com o general Fink. Depois a gente volta para o batalhão.

SCHWEIK – Às ordens, seu tenente. De agora em diante, nunca mais nos separaremos.

LUKASCH – Estamos pertos do front, Schweik! Bem no meio da guerra! Agora a gente vai lutar!

SCHWEIK – Estou inteiramente de acordo, seu tenente. Quando a gente tem a sorte de encontrar uma boa guerra mundial, não se deve parar na primeira fronteira que aparece. E que ninguém venha me falar de paz até eu entrar em Moscou!

Tiros. Lukasch é ferido.

LUKASCH – A guerra vai ser dura e vai demorar muito, Schweik!

SCHWEIK – *Enquanto fala, os outros começam uma dança de morte.* Ora, que nada! Antigamente teve uma guerra de trinta anos. Morreu muita gente. Mas agora nós somos muito mais inteligentes. Esta só vai durar uns cinco anos. É verdade que vai morrer muito mais gente, mas isso não faz mal. A inteligência acima de tudo! Um dia nem vai valer mais a pena fazer guerra. Os homens vão ser tão inteligentes, que ela só vai durar trinta segundos...

Bum

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Anouilh, J. – *O Baile dos Ladrões*, nº 134.
 Azevedo, A. – *Teatro a Vapor*, nº 140.
 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 Demô-
 nio*, nº 109; *A Mulher Judia*, nº
 119.
 Buzzati, D. – *Sketches*, nº 122.
 Chekov, A. – *Sobre os Males do
 Fumo*, nº 128.
 Cocteau, J. – *A Voz Humana e o Menti-
 roso*, nº 126; *O Belo Indiferente*,
 nº 140.
 Collier, J. – *Poção*, nº 114.
 Coutinho, Paulo Cesar – *A Lira dos
 Vinte Anos*, nº 103; *Um Piano à
 Luz da Lua*, nº 141.
 Dostoievski – *O Grande Inquisidor*,
 nº 114.
 Eurípedes – *Tróia*, nº 139.
 Fonseca, R. – *H. M. S. Cormorant em
 Paranaguá*, nº 128.
 França, Jr. – *Como se fazia um Depu-
 tado*, nº 136.
 Fucs, R. – *A Dentista e seu Paciente;
 Amor, Sexo e Esclerose*, nº 132.
 Gibson W. – *Dois na Gangorra*, nº 123.
 Gogol – *O Matrimônio*, nº 112; *O Ins-
 petor Geral*, nº 135.
 48 Guerdon, D. – *A Lavanderia*, nº 110/111.
- Hofstetter, R. – *Pirandello Nunca Mais*,
 nº 137.
 Homero – *A Odisséia*, nº 116.
 Inge. W. – *Tarde Chuvosa*, nº 117.
 Jablonski, B. – *A Claudinha Está Lá
 Fora*, nº 131.
 Kartun, M. – *A Casa dos Velhos*, nº 114.
 Linhares, Ricardo – *O Dia em que John
 Lennon Morreu*, nº 102.
 Lorde, A. – *O Sistema do Doutor
 Goudron e do Professor Plume*, nº
 112.
 Machado, Maria C. – *Sketches*, nº 131.
 Maeterlinck, M. – *Interior*, nº 119.
 Marivaux – *O Jogo do Amor e do
 Acaso*, nº 127.
 Marx, Groucho – *Seleção de Sketches
 Cômicos*, nº 113; *Lição de Eti-
 queta*, nº 116.
 Molière – *Médico à Força*, nº 108.
 Musset A. de – *Fantasio*, nº 104.
 Navarro, Antonio R. – *O Ser Sepul-
 to*, nº 114.
 Nunes, Anamaria – *Geração Trianon*,
 nº 117.
 O' Casey, S. – *Uma Libra em Dinhei-
 ro Vivo*, nº 124.
 Oliveira, Domingos – *Era uma vez
 nos anos 50*, nº 105.
 Patrick, Robert – *Renda de Amor*, nº
 113.
 Pereira, V. – *Colar de Diamantes*, nº
 133.
 Pinter, H. – *Seleção de Sketches*, nº
 120.
- Plauto – *Os Menécmos*, nº 111.
 Renard, J. – *Pega-Fogo*, nº 109.
 Santiago, Thiago – *O Auto do Rei*, nº 106.
 Sayão, W. – *Uma Casa Brasileira
 com Certeza*, nº 129.
 Shakespeare, W. – *Macbeth*, nº 115.
 Tardieu, Jean – *Uma Peça por Outra*,
 nº 118.
 Valentim, Karl – *Seleção de Sketches
 Cômicos*, nº 113; *O Pé de Árvo-
 re de Natal*, nº 118.
 Vian, B. – *Cinemassacre e Olhar Cru-
 zado*, nº 130.
 Vianna Filho, O. – *O Morto do Encanta-
 do Morre e Pede Passagem*, nº 138.
 Vicente, J. – *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.
 Wagner, Felipe – *Eternamente Nun-
 ca*, nº 106.
 Williams, Tennessee – *Essa Proprie-
 dade Está Condenada*, nº 104.
 Wilde, Oscar – *Salomé*, nº 103.
 Wilder T. – *Infância*, nº 121.
 Wojtyla, K. – *A Loja do Ourives*, nº 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISACÃO:

andrea fernandes
aracy m. mourthé
bernardo jablonski
bia junqueira
cico caseira
dina moscovici
fernando bechy
flávio lanzarini
guida vianna
isabella secchia
joão brandão
luiz carlos tourinho
luiz octávio
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
ricardo kosovski
thais balloni

CURSO DE ESGRIMA:

gaspar filho

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (2 nºs) R\$ 10,00

ÍNDICE

Entrevista – <i>Moacyr Goes</i>	1
Aspectos da Farsa – <i>Eric Bentley</i>	5
A Crise da Representação – <i>Claudio Torres</i> <i>Gonzaga</i>	12
Noções de Dramaturgia – <i>Joracy Camargo</i>	14
Notas de Aula de Literatura Dramática – <i>Henri-</i> <i>que Oscar</i>	17
Pluft: A Vida Recomeça aos 40 – <i>Jorge Leão</i> <i>Teixeira</i>	21
O Tigre, o Homem e o Rato – <i>Richard Au-</i> <i>milller</i>	22
O Bravo Soldado Schweik – <i>Jaroslav Hasec</i>	24

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque, 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 da mesma forma, pelo preço atual.

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.