

143

cadernos de teatro

ENTREVISTA: Domingos Oliveira

O IN E O OFF DE AVIGNON: Robert Schneider

A SEMIOLOGIA DA ILUMINAÇÃO: Hamilton F. Saraiva

TRÊS PEÇAS CURTAS de João do Rio

CADERNOS DE TEATRO Nº 143

outubro, novembro e dezembro 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 JABLÓNSKI,

GUIDA VIANNA

RICARDO KOSOYSKI

DINA MOSCOVICI

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 – DOMINGOS DE OLIVEIRA

(Concedida a Ricardo Kosovski em Teresopólis, 10/02/95)¹

"A humanidade será feliz quando todos se transformarem em artistas"

Domingos de Oliveira

R.K. – Como você vê o teatro que está sendo feito hoje?

D.O. – O teatro está em plena fase de busca do seu lugar. O público caiu vertiginosamente desde o aparecimento da televisão. Há uma necessidade do homem em fabular a televisão e o cinema em larga escala. Acho que até mais o cinema, porque a televisão cria uma relação passiva com o espectador, é uma atividade preguiçosa. O cinema não. Sou louco pelo cinema novo americano.

O cinema tem ido a pontos muitos sutis da natureza humana, explorando-a a fundo e em alto estilo. O teatro que está sendo feito – e aí vai uma visão muito especial – é um "teatro de aprendizes". A maioria dos diretores montando tragédias gregas, Shakespeare, Nelson Rodrigues exaustivamente. Não que eu seja contra, mas compreendo isso do seguinte modo: uma vez, quando menino, li um livro de Dostoievski e me emocionei tanto que, depois de adulto, senti vontade de transmitir a emoção que vivenciei ao ler aquele livro, e isso acaba se tornando uma atitude de aprendiz. Resumindo, acho que está na hora de pararmos com os clássicos dos nossos tempos. Na verdade, quem faz isso

com maestria é o cinema. O meu autor predileto no momento é Woody Allen. Quando vejo um filme dele, me divirto muito e compreendo melhor o mundo moderno.

R.K. – Pode-se falar em uma crise de dramaturgia?

D.O. – Sim. De um modo mais geral sinto essa crise na dramaturgia. Penso que isso está ligado a certas inibições sociais e pessoais. As inibições são fenômenos psicológicos existentes que criam pequenas repressões. Qualquer homem pode escrever, qualquer homem tem o seu mundo interior, e para escrever é preciso existir apenas o desejo de transmitir esse mundo aos outros.

Transmitir suas experiências pessoais será sempre interessante. Nunca encontrei um bêbado desinteressante dentro de um botequim na madrugada, que quisesse contar sua vida, que não fosse tão bom quanto um romance de Dostoievski.

Agora, essa inibição é de caráter social, e creio que é uma deformação da cultura onde a gente vive, onde o autor só pode ser autor, iluminador só iluminador e por aí vai. Antes, todo mundo fazia tudo, por exemplo: Shakespeare era ator, autor, produtor e diretor; a grandeza do teatro está aí.

O especialista tem uma posição cômoda, pois ele possui a idéia de que por trás dele tem um patrão que cuida de tudo aquilo que ele acha que não sabe.

Eu vejo muitos atores revoltados, falando que não dá para ganhar dinheiro com a profissão. Mas precisa ser só ator? Eu tenho doze profissões, e acho que isso é normal; fora disso é a inibição social.

R.K. – O teatro reflete estas questões?

D.O. – O teatro não está refletindo sobre isso, e percebo que toda vez que reflete, de alguma forma toca o público de maneira muito especial. Acho que o público está precisando de um envolvimento, uma identificação com o teatro, e talvez esteja aí o passaporte da parceria com o mundo contemporâneo.

R.K. – Você acha que essa identificação acontece a partir do momento que o público vê as suas questões mais próximas tratadas na cena?

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

D.O. – Penso que sim. Outro dia, conversando com o Paulo Medeiros (iluminador) ele me dizia que o público quer ir onde estão as idéias. É uma frase simples, mas verdadeira. Por exemplo: Otelo fala de ciúme, que é um sentimento universal e eterno. O ciúme hoje tomou várias formas, confusas, misteriosas, que não estão esclarecidas, e o que havia para dizer naquela época sobre ele já foi dito.

Se você me perguntar qual o problema do teatro, eu vou te responder o seguinte: não há dinheiro, e aí você começa a refletir por que as coisas não dão certo.

Penso que o homem precisa de duas coisas basicamente: uma é pensar, e a outra é cuidar do corpo. Ando refletindo muito sobre isso ultimamente. Acho que toda a questão social nasce daí. Na verdade, o homem subjuga o outro, não por causa do seu desejo de poder, não por seu narcisismo, mas porque ele precisa mandar o outro para o roçado arranjar comida para ele, enquanto pensa no mistério profundo da existência do ponto de vista ontológico, filosófico. Para isso, é preciso tempo e dinheiro.

R.K. – E o trabalho no teatro? Que profissão é essa? Como ela se insere nesta questão social que você apresenta?

D.O. – A necessidade do homem pensar em si mesmo não o diminui em nada, mas como no mundo moderno não se permite tal reflexão por falta de tempo, essa atividade se perverte, pois quem pensa na condição humana logo alcança a utopia da bondade. O teatro como profissão é das coisas mais elevadas. É preciso ficar bem claro que a arte é uma verdadeira ciência, e nada é comparável ao tipo de pesquisa que exerce. Os grandes pensadores sempre acharam isso. A arte é o exercício do pensamento interno, é um modo de pensar que o envolve. Também é o lugar onde razão e emoção se confundem plenamente e as duas são usadas como exercício de entendimento do mundo.

O teatro é um aparelho barato, ao alcance de qualquer um para prospectar o mundo. O mesmo não se pode dizer da televisão e do cinema, e essa é sua virtu-

de. Agora, como profissão, há um mito que precisa ser derrubado. Na minha geração, quando se dizia ao pai que se queria fazer teatro, ele batia na gente e falava: – Coitado, meu filho vai ser mendigo! Atualmente isso é absolutamente falso, particularmente no Brasil.

R.K. – Uma amiga outro dia fez o seguinte comentário: o teatro é o único lugar onde pode-se ficar milionário. Estranhei a princípio, mas depois, pensando melhor, notei que ela falava sobre a dignidade.

D.O. – O ponto mais profundo que Marx tocou foi sua formulação sobre o trabalho alienado e do quanto isso é destrutível para o homem. O teatro é uma das poucas oportunidades que se tem em não se realizar esse tipo de trabalho. A melhor maneira de se explicar isso é repetir a história de Robert Mitchum, que tem o *status* de ter sido o primeiro ator de Hollywood a ser preso por uso de maconha, e ele diz o seguinte: a profissão do ator é muito dura, muito difícil, em geral se paga mal pelo esforço que se faz, sem horários, a intimidade é devassada, a insegurança é enorme, pois depende-se de que os outros gostem de sua obra, etc., mas sem dúvida é muito melhor do que ter que trabalhar.

R.K. – Genial! É quando prazer e trabalho se misturam.

D.O. – O teatro é barato. É um instrumento possível do homem entender os mistérios da vida. Com relação ao mistério, ou você o decifra ou ele se torna algo angustiante.

R.K. – Como o teatro decifraria esse mistério?

D.O. – A filosofia causa espanto antes e acima de qualquer coisa. Na Grécia, por exemplo, Platão não gostava dos artistas, particularmente os de teatro; não sei se livraria a cara dos outros, mas acredito que não. Ele acreditava no mundo das idéias, e o mundo em que se vive é o simulacro. Para que então o teatro? O simulacro do simulacro? Penso que Platão estava errado, pois criar o simulacro do simulacro representa o retorno ao mundo primeiro.

R.K. – Mudando de assunto, como você imagina um teatro ideal para o nosso tempo?

D.O. – Um teatro que fale diretamente ao espectador, um teatro que não o menospreze. Outro dia, conversando com o Alcione Araújo, ele me falou que estava querendo fazer um concurso de dramaturgia dos assuntos cariocas, e isso é muito interessante. Esse teatro ideal que imagino, tentaria pesquisar, preocupar-se com as questões que afligem a platéia. O teatro ideal fala sempre sobre alguma coisa que está no limiar da revelação. Precisa captar o instante, ser imediato.

Eu me lembro sempre da Leila Diniz na praia, grávida, de biquíni. Talvez ela tenha ficado mais famosa por isso do que por outro motivo qualquer. Todas as mulheres, naquele momento, alimentavam o desejo de irem à praia do mesmo jeito, e estavam a um passo da liberdade. A quebra do tabu. Bastou a Leila romper para todas seguirem seu exemplo, e esse é um social que o artista faz, quando capta o momento. Acho que a Maria Mariana (filha do entrevistado), em outro nível, cria isso em "Confissões de Adolescente", onde toda menina faz um aborto, dá sua primeira transada. Todos falam disso às escondidas, ninguém dizia claramente, Mariana rompeu o cordão. Quando você usa o teatro para quebrar tabus, para falar do não falado, para conferir liberdades que podem realmente ser admitidas, você tem um teatro ideal.

R.K. – Você está falando do ponto de vista social. Existem outros desdobramentos onde o teatro poderia atuar com a mesma eficiência?

D.O. – Com toda certeza. A saída para o teatro é aproximar-se do homem em todos os níveis. Não sei qual será o teatro do século XXI, mas sinto que tem algo a ver com o espetáculo de um homem só, que sobe em um palco contando sua vida. Imagino que seria possível escolher um espectador e colocá-lo no palco, onde ele narraria as coisas mais profundas da sua existência. Isso com certeza só poderia ocorrer no teatro, seria um espetáculo fortíssimo, super moderno.

O teatro deve ter nascido dos homens ao redor das fogueiras, conversando à noite, embaixo das es-

trelas, relatando as experiências ocorridas durante o dia à sua tribo.

O teatro é um dos instrumentos mais sofisticados que o homem inventou. Ele propõe que se assista seres humanos contando histórias, e estes seres fingem que não sabem o fim da história, mas eu sei que eles sabem, porque leram o texto e tudo faz parte do jogo, essa é a lei dramática, ou seja, uma forma indiretíssima de contar uma história não sendo um contador de história, não sendo poeta. É um jogo tipicamente humano. Se você tivesse que explicar isso a um marciano, teria grandes dificuldades.

O teatro ideal do século XXI, do ponto de vista técnico, confundiria o ator cada vez mais com o diretor e o escritor. Veja bem, em última instância é isso que a televisão tenta fazer. O naturalismo é a reprodução da natureza. E a natureza, ator, diretor, autor são fundados em um único enredo.

R.K. – Mas o teatro tem uma urgência que a televisão não tem.

D.O. – Interessante chamar isso de urgência. Uma das características do teatro, sem dúvida, me parece ser o uso que é dado à palavra.

Há muitas décadas o teatro relegou a palavra a um segundo plano, em função de um outro espetáculo, de outros valores, da criação de uma linguagem esquisita, da priorização do delírio, de muita tecnologia invadindo a cena com luzes belíssimas, efeitos maravilhosos. Acontece que a palavra não tem outro lugar para ir, porque ela não fugiu só do teatro, fugiu da vida moderna. Veja os políticos, eles não falam mais a sua verdade, e ela é a essência da palavra. Não sei se cabe aqui uma citação de Heidegger, quando ele chama atenção para o fato de que o ato de falar é um ato extremo, o mundo da palavra é o mundo da essência.

R.K. – A palavra se transforma numa denúncia da essência, mas num certo sentido, talvez a verdade não esteja contida aí. Fora desse mundo essencial, a palavra não é o espelho da verdade, ela representa, aponta e frustra. Se considerarmos a palavra como algo que nos liga às coisas – e estamos condenados a fracassar

nessa empresa – então a palavra se torna cruel, afirmando nossa condição solitária.

D.O – É por que ela está "mal dita" e o trocadilho é bom. Heidegger diz que a palavra grega, dita de forma grega, e ouvida de modo grego, é mais que palavra, é a própria "coisa". E como a palavra significa obrigatoriamente a reflexão sobre a essência de cada coisa, quando falamos, não falamos, "essencializamos". Só que isso foi esquecido. Heidegger diz que quando o homem fala não é ele que está falando, mas o próprio ser.

Sobre a palavra no teatro, a questão fica complexa; porque não adianta fazer uma peça que só tenha texto e que não tenha carpintaria, não é a isso que me refiro. Heidegger dizia que o mal do mundo moderno é a "tagarelice". É o processo pelo qual o homem esqueceu-se da palavra essencial. O resgate da palavra – e isso pode ser paradoxal – é o combate à "tagarelice". Só existem duas pessoas que podem fazer isso: uma é o poeta, a outra é o ator.

R.K. – Você há pouco disse que nós "esquecemos" a palavra...

D.O. – É natural que tenhamos esquecido. A palavra grega para dizer "verdade" é *alethéa*, que significa o desvelamento, como se a verdade só existisse no momento em que é desvelada.

Os bons atores sabem que podem estremecer uma platéia, assim como o poeta pode transformar um poema chatíssimo em algo requintado. Existe um fator importante sobre o teatro ideal: Tem uma questão política envolvida nisso, e vai ser muito difícil para nós, do teatro, resolvermos isso sozinhos. Deve ser uma função do Estado, a conotação de lazer e divertimento. É preciso haver uma contrapropaganda acentuada, pois lazer e divertimento são dois conceitos pequenoburgueses, que não têm o menor sentido e não têm nada a ver com a arte verdadeira, que é uma necessidade humana básica. Nenhum homem é feliz enquanto ele não é artista. A humanidade será feliz quando todos se transformarem em artistas. A arte é extremamente útil

do ponto de vista social, porque é a mãe da ética, e pode refletir sobre o que é bom ou mau. Qual a diferença entre ética e moral? Eu falo que a ética é de todos e a moral é pessoal.

A ética se refere à humanidade e a moral ao indivíduo. A ética é a mãe do comportamento sadio. O homem que não reflete sobre a vida, sobre outro ser humano, tem uma vida só e não pode viver outras vidas, o que somente é possível na arte. Ela tem uma função educadora no sentido mais amplo da palavra, aliás não há sociedade sem arte. Essa necessidade da arte, como reguladora da existência humana, como aquilo que impede o homem de enlouquecer, é uma coisa fundamental.

No teatro do futuro se entrará pela porta sabendo que se estará entrando num lugar que pertence à humanidade. Tendo certeza que o teatro do futuro vai trabalhar sobre o envolvimento emocional do espectador. Há 50 anos atrás a gente precisava do desenvolvimento, não do envolvimento, mas esse tempo já passou. A arte pode jogar com o pensamento inteiro, e não somente com uma parte dele.

R.K. – Qual a diferença entre a palavra no teatro e no cinema?

D.O. – São diferenças fundamentais. O cinema é imagem. É arrisco mais ainda, o cinema não precisa da palavra, faz uma devassa completa fazendo vir à tona um mundo que já existe, embora fora do meu conhecimento. Eu, como dramaturgo e diretor, quando estou escrevendo uma peça, minha busca é em torno de algo que já está pronto em algum lugar. Minha única função é revelá-la.

R.K. – Sua trajetória profissional é atípica. Você escreve, atua, dirige em teatro, cinema e televisão. Como é isso para você? Essas diferentes atividades se mesclam, se misturam?

D.O. – Essa pergunta já me foi feita uma vez de um modo muito engraçado numa sala de aula de dramaturgia do Luis Carlos Maciel. Ele pediu para eu

dizer à turma qual era a diferença entre o cinema, a televisão e o teatro, do ponto de vista do escritor. Aí pensei um pouco, e respondi com absoluta certeza: nenhuma! Um dos assuntos da minha última peça é o drama de um pai quando a filha chega aos 21 anos e o abandona. Vai para a vida. Essa é uma dor muito grande para o ser humano. Pensa bem, uma paixão que você teve durante muitos anos por essa pessoa, que de repente casa e está fora de sua vida. Como posso tratar esse assunto, nas diferentes dimensões desse tema, falando no cinema, televisão, teatro ou no piano, é uma questão técnica. O tema não se modifica, assim como permanece o mesmo ponto de vista dramático, por mais que eu modifique as palavras e as adapte para o teatro, cinema ou televisão.

R.K. – E o modo de criação entre esses veículos? Como se diferenciam?

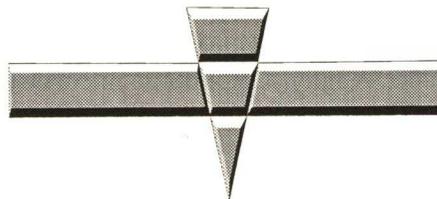
D.O. – Podemos falar de duas coisas que são essencialmente diferentes quanto ao método de criação: o cinema e o teatro. A televisão é um eletrodoméstico. Gosto muito de fazer televisão, não gosto do modo como é vista. Chegam lá e esquartejam minha obra em comerciais. Agora, o cinema e o teatro são dois campos de pesquisas da realidade, na verdade, muito diferentes. Para melhor definir essas diferenças, vou citar Jean Louis Barroult que disse, certa vez, que o cinema é sonho, o pensamento, a aventura, a idéia, o futuro do homem e quando você vê tudo aquilo, pensa: não vai sobrar nada para o teatro. A sobra é simples, o teatro é a realidade. Com o cinema o homem conseguiu criar algo parecido com o sonho.

O teatro é um tipo de reflexão que se faz também com o corpo; a energia física em jogo é muito mais poderosa do que aquela que você encontra no cinema. O teatro é a reflexão dentro de uma realidade e o cinema é a reflexão dentro do pensamento, da filosofia.

Eu lamento não trabalhar mais com imagens, porque inclusive é dez vezes mais fácil, agora que estou mais "velho e cansado". Penso que o teatro é coisa de

jovem. Eu gostaria de fazer cinema porque é fácil, quando não se consegue dizer com a palavra, diz-se com a história. Você mostra a criação, não precisa pensar, pode ser apenas uma testemunha.

R.K. – Muito obrigado pela entrevista.



TENTANDO GOSTAR DE SALZBURG, O FESTIVAL

GITTA HONEGGER*

I

Thomas Bernhard, criado em Salzburg e em seus arredores, a odiava. Peter Handke, que ali viveu por dez anos, brigou inúmeras vezes com as autoridades locais e a polícia. A história da cidade nos remete à Idade da Pedra. Os celtas instalaram-se nas redondezas para extrair sal, o que deu o nome à região. Os romanos começaram a fazer dela uma cidade elegante. A Igreja Católica, no início de sua história, a reivindicou como uma fortaleza política. Durante onze séculos, foi a capital de um estado eclesiástico independente. As diversas catedrais, claustros e castelos, coroando as montanhas que cruzam e circundam a cidade, nos intimidam, lembrando-nos dos olhos sempre atentos das autoridades religiosas. Hitler quis construir uma acrópole no cume do Kapuzinerberg (assim chamado devido ao mosteiro dos capuchinhos, uma construção fortificada escavada na montanha).

E, claro, há também Mozart, expulso da cidade pelo arcebispo. E Max Reinhardt, que fundou o Festival de Salzburg em 1920 e continuou apresentando suas espetaculares superproduções até o verão de 1937, antes do *Anschluss*. Ele teve os bens confiscados e foi expulso pelos nazistas em 1938, morrendo em Nova Iorque em 1943.

Há também o turismo fomentado por Mozart, Reinhardt e a *A Noviça Rebelde*, além do espetáculo anual do verão, no

qual uma cidade inteira se apresenta, vendendo-se, sem pudores, para corresponder às expectativas dos mais intelectuais aos mais ignorantes: os *lederhosen*¹ e os *dirndls*², os alpes, o *schlag*³ e os *knödl*⁴; Mozart em bolas de chocolate e em salas de concertos. Em frente à Catedral, sob o sol poente refletindo as longas sombras das magníficas fachadas barrocas sobre o público na praça, vemos a personagem de um auto medieval, Todo Mundo e Ninguém, sendo invocada pela Morte. E há também o fantasma de Herbert von Karajan, que reinou sobre o Festival e sobre a cidade durante uns trinta anos e agora ganha proporções mitológicas: protetor divino do sagrado conservantismo da cidade contra Gerard Mortier, diretor artístico do Festival nos últimos dois anos, internacionalmente conhecido por seu apoio à ópera de vanguarda. Como diretor artístico da Ópera de Bruxelas, Mortier foi um dos primeiros mentores do mais recente *wunderkind* teatral da América, Peter Sellars, que agora é o queridinho do Festival, aquele que não faz nada errado – e, de fato, faz tudo muito bem, usando o Festival como o ponto de partida, generosamente financiado, para suas próprias ambições globais.

Da fortaleza de Hohensalzburg, o famoso castelo sobre a Mönchsberg (Montanha do Monge, de frente para Nonnberg, a Montanha da Freira), tem-se uma vista espetacular da cidade, com suas grandes praças italianizadas em uma orgia arquitetônica de igrejas, palácios e arcos barrocos que levam a uma teia de ruelas e átrios medievais abraçados pela curva suave do rio Salzach. A cada quinze minutos uma sinfonia de sinos que ressoa das incontáveis torres lembra aos moradores que é impossível escapar do olhar penetrante da Igreja; que toda a cidade é um palco onde os pecadores devem ser constantemente vigiados, onde quer que eles estejam. Apenas o grande gênio de Max Reinhardt foi capaz de transformar um pesadelo católico com todo o seu perverso esplendor em sua versão de um *Gesamtkunst-*

¹ *Lederhosen*: calças de couro típicas alemãs/austríacas. (N. T.)

² *Dirndl*: vestido típico alemão/austríaco. (N. T.)

³ *Schlag*: creme semelhante ao *chantilly*, típico alemão/austríaco. (N. T.)

⁴ *Knödl*: bolinho típico alemão/austríaco. (N. T.)

* Diretora do Departamento de Drama da Universidade Católica da América, Washington, D. C., tradutora e diretora de teatro.

werk teatral. Originalmente, ele havia imaginado a cidade inteira como o palco para uma *mise-en-scène* que devolveria ao teatro a singularidade festiva de uma cerimônia que ele tinha para os gregos.

Durante o Festival do último verão, comemorando o 50º aniversário de sua morte, o Centro de Pesquisa Max Reinhardt apresentou uma ampla retrospectiva de seu trabalho. Ele começou como ator e tornou-se um diretor pioneiro, além de empresário bem-sucedido, construtor de teatros, promotor de grupos e fundador de conservatórios em Viena e Berlim, que ainda existem. Estão à mostra itens de diversas coleções de várias partes do mundo, inclusive material inédito de seu legado. Fotografias, anotações, entrevistas, discursos, cartas e uma grande variedade de objetos teatrais, como modelos de cenários, programas, pôsteres, anotações e cópias de roteiros do diretor, documentam a carreira de Reinhardt, começando em Viena, passando pela Europa, indo até Nova Iorque e Hollywood. A exibição é um convite que nos desafia a re-examinar tanto suas conquistas pioneiras quanto as grandiosas demonstrações de uma vaidade bastante megalomaniaca. É uma bela oportunidade para repensar a sua visão nos termos das questões que dizem respeito ao teatro atual.

Para refletir: o que significa criar um teatro como um instrumento de celebração, enquanto a tragédia da antiga Iugoslávia se desdobra literalmente ao lado, com uma violência indescritível? O que ele significou enquanto os nazistas preparavam as bases para o Terceiro Reich?

II

Peter Stein, fundador e antigo diretor artístico do famoso Schaubühne de Berlim, agora encarregado das peças do Festival (enquanto Mortier é o *superintendente* geral), provoca tais questionamentos de forma programática e quase sempre com êxito. A estética e a política de seu repertório são claramente direcionadas para um diálogo crítico em grande escala com a história e com o modelo original de Reinhardt.

Stein vem utilizando o majestoso *Felsenreitschele*, que nos últimos anos era geralmente reservado às óperas, para apresentar sua ambiciosa "trilogia" de Shakespeare: *Júlio César*, dirigida por ele no verão passado; *Coriolano*, a estréia desta temporada, dirigida por Deborah Warner; e *Antônio e Cleópatra*, no próximo verão. A antiga escola de equitação do clero dominante, construída diretamente no arenito (seu nome significa "escola de equitação na pedra"), foi transformada por Reinhardt em um teatro com 1500 lugares, com um palco de 30 metros de frente e oito de profundidade, além de um teto que se abre. O enorme palco é emoldurado por imponentes paredões de rocha escavados por galerias cavernosas.

São necessárias centenas de figurantes para preencher esse palco com algum tipo de movimento maciço plausível (meus cálculos durante *Coriolano* e *Júlio César* foram de 200-250 em cada uma, e esse número parecia relativamente pequeno). Reinhardt, é claro, era um gênio em cenas de multidões. Um motivo recorrente em Reinhardt é um *tableau* de vários corpos precipitando-se em direção a um ponto central, as mãos erguidas, de maneira incomodamente semelhante às imagens fascistas de sua época. Tanto Stein como Warner incorporam essas imagens em suas produções como citações provocativas que ressaltam um fascismo latente desde o tempo de Shakespeare, até o de Reinhardt, e o nosso. Assistindo a *Coriolano* e *Júlio César* em repertório, no mesmo espaço cênico, interligadas por um diálogo estético e político através do tempo, nota-se que a "massa humana" emerge como a ponte temática entre as peças, dos primeiros esboços da república romana ao seu colapso. Infelizmente, em ambas as produções, esses momentos potencialmente explosivos tornam-se embaraçosamente líricos. As multidões não passam de figurantes sem rosto – aliás de modo bem literal em *Coriolano*, encenado geralmente à noite. Utilizando o espetacular cenário permanente, Warner cria algumas cenas de guerra picarescas iluminadas por tochas. A imagem dos soldados romanos tomando de assalto as galerias com grandes escadas, acompanhada pelo ruído ensurdecedor de enormes lâminas de metal, é de uma beleza estonteante. Mas, no clímax da guerra na Bósnia, sua teatralidade refinada pareceu curiosamente distante.

Já na apresentação vespertina de *Júlio César*, com o teto do teatro aberto, os soldados romanos de Peter Stein, envolvidos em cenas de batalha estranhamente convencionais, parecem bastante sem graça. Da mesma forma, o assassinato de César – encenado praticamente em câmara lenta – tinha uma pomposidade bizarra, parecendo uma imitação barata de uma produção de Peter Stein. Ao invés de expor os conspiradores, desnudando suas ambições mais íntimas, a luz clara da tarde ressaltou a teatralidade de seus gestos, assim como de suas roupas (togas sobre trajes sociais) e maquiagem. Talvez isso fosse parte da mensagem. Mas, após o discurso de Marco Antônio, quando o corpo de papel machê de um cidadão é despedaçado pela multidão e "sangue real" é derramado, a história realmente triste parece ser aquela de um diretor outrora brilhante, que agora está cego pelo seu próprio poder como imperador intelectual do Festival.

É praticamente impossível tentar se obter algum tipo de intimidade na expansão cavernosa do *Felsenreitschule*. Na já comprovada tradição inglesa, Warner introduz habilmente uma certa textura apoiando discursos longos em meios imaginariamente personalizados. Surpreendentemente, ela faz com que os atores executem suas falas aos berros e em alta velocidade, talvez em uma tentativa de aproximar o ritmo do alemão – que é de certa forma mais pesado – ao do inglês. Retrospectivamente, após assistir a *Júlio César*, apreciei bastante a energia jovial de Warner. Stein marca até mesmo os diálogos mais ligeiros entre pessoas comuns com pausas longas e reflexivas que podam suas características humanas e eliminam o último resquício de humor descomprometido.

Precedido de uma grande reputação pela eletrizante produção de *Titus Andrônico* na Royal Shakespeare Company, o trabalho de Warner em Salzburg decepciona, ainda que – ou talvez por isso mesmo – ela demonstre que já domina as convenções de uma grande produção para o Festival. Seu trabalho tem a inventividade bem fundada da melhor aluna de uma exigente turma de mestres, tendo absorvido com inteligência o vocabulário de Reinhardt e de Peter Brook, sem o gênio visionário de ambos. No papel de Coriolano, o brilhante Bruno Ganz parecia um pouco deslo-

cado como um guerreiro *wunderkind* envelhecido e ranzinza que não aprendeu as lições de *Mutter*. Sua forte rejeição a qualquer tipo de compromisso político não demonstra apenas arrogância, mas a imaturidade patética da crise de meia-idade.

Este parece ser o tema condutor do Festival. O sensível Botho Stauss, dramaturgo atualmente em voga na Alemanha, o preferido dos *yuppies* de todas as idades, já montou a peça original desta temporada, *Das Gleichgewicht (O Equilíbrio)*, comissionada por Peter Stein e montada por Luc Bondy. A ação se passa na Berlim atual, onde a classe urbana chique e já de meia-idade é captada em diversas crises de relacionamento e nostalgias políticas enquanto tenta se ajustar às alterações demográficas da cidade reunificada, com suas fronteiras abertas e invasões de refugiados. A heroína central, representada pela maravilhosa Jutta Lampe, leva uma estranha vida dupla como a esposa elegante e sensual de um professor de economia que descobre o conforto do Zen durante uma visita à Austrália, e como uma vendedora de jornal *punk* em meio à sujeira tecnológica de uma estação de U-Bahn de Berlim. Entre flertes com seu enteado da ala direita e visitas a uma velha amiga (que tem uma loja de eletrodomésticos em um bairro decadente e mantém um romance outonal com seu vizinho, um comunista filósofo que comercializa minerais), ela sonha com sua velha paixão por um roqueiro agora famoso. Seguem-se intermináveis diálogos sobre todos os temas típicos dos anos 90 que se possa imaginar, fazendo com que os espectadores – quase todos cópias dos personagens e de seu autor – sintam-se bem por sentir-se mal. Eles se vêm na Europa central no fim do milênio, com uma sensação de desconforto diante de cidades decadentes, do preço crescente dos aluguéis, da destruição da natureza e do "problema dos refugiados"; porém, ainda estão muito melhor que o resto do mundo graças à sua sofisticada capacidade de sofrer, ao menos de forma abstrata. Argh! Eu sai antes do segundo intervalo, depois de quase três horas de espetáculo, pois teria uma jantar com convidados parecidos com aqueles personagens, e nossas conversas seriam bem similares.

III

Durante cerca de quinze anos, o *Die Szene* de Michael Stolhofer foi a alternativa para um Festival de caráter fortemente conservador. Instalada em um velho cinema, a organização apresentava companhias de dança experimental e eventos *cult*, como as iniciativas conjuntas de Hans Jürgen Syberberg e da magnífica Edith Clever. Juntos, eles reconceberam *Pentiseléia* e *A Marquesa de O*, de Kleist, e uma colagem de *Príncipe Frederico de Homburg* e *Fausto*, como monólogos femininos na concha do cinema, cada um com cerca de cinco horas de duração. Com a chegada de Gerard Mortier (sob protestos dos conservadores de Salzburg), repentinamente pareceu não haver mais necessidade de um ramo experimental. No verão passado, Stolhofer viu-se como co-produtor, para o Festival, da versão de Peter Sellars de *Os Persas*, de Ésquilo.

Nesta versão, adaptada por Robert Auletta, a ação se passa na guerra do Golfo. (Posteriormente, a produção apresentou o circuito do Festival de Avignon até Edimburgo e no Festival de Los Angeles de Sellars, de onde seguiria para Paris e Berlim).

O teatro de Sellars certamente não pode ser acusado de produzir um “efeito de distanciamento”. Tematicamente, *Os Persas* encaixa-se justamente entre produções shakesperianas. Ésquilo, que lutou em Maratona, examina a derrota de uma potência mundial para os gregos, exatamente quando a cultura grega floresce. Trata-se de uma celebração espantosamente sombria. Assumindo a perspectiva oposta, ela transforma-se cada vez mais em um lamento sobre as atrocidades da guerra. A versão de Sellars, com a irritante americanização que Auletta operou sobre o texto, tematiza o choque entre a cultura ocidental e a islâmica. Tal choque é asceticamente visualizado através de elenco multicultural ao som do alaúde, tocado por Hamza El Din, num palco pouco iluminado que deixa à mostra a parede dos fundos do teatro. Já não existem multidões na Pérsia de Sellars. Todos morreram nos bombardeios americanos. O coro é reduzido a duas vozes distintas: Ben Halley Jr., com sua presença fortemente ritualística, e um jovem de *jeans* e camiseta, representan-

do por Joseph Haj, cuja voz suave amplificada poderia simbolizar nosso próprio espanto e indiferença em relação aos acontecimentos no Iraque. Atossa, a rainha persa, aparece em um insípido *tailleur* ocidental, típico dos anos 50. A terrível notícia do mensageiro, num desempenho impressionante do mascarado Martinus Miroto, é dada em variações da linguagem para dança javanesa. Num dado momento apenas seus dedos dizem sinais indizíveis. Acompanhada pelo alaúde, a mudez, por um instante, transforma-se milagrosamente em música. Darius, o marido de Atossa, a quem ela chama do túmulo, é representado por Howie Seago, o poderoso ator surdo que foi o célebre Ajax de Sellars vários anos atrás. Assim como a agonia de morrer em um bombardeio ultrapassou o alcance da língua, palavras desencarnadas e amplificadas acompanham os lamentos silenciosos da morte. Em outro momento de surpresa inesquecível, Ben Halley Jr. simplesmente espalha pedaços de pano preto pelo chão e põe uma máscara – a mesma máscara suave e neutra que o mensageiro veste – na extremidade de cada pedaço de pano. O palco fica coberto de cadáveres com um gesto simples e ritualístico que ilustra o horror e honra os desconhecidos.

Infelizmente, esses momentos são demasiadamente longos; eles não preenchem as intermináveis passagens do texto. Assim como na adaptação de *Ajax*, a amplitude da linguagem de Auletta não é páreo para o alcance poético do grande lamento de Ésquilo. A tradução para o inglês americano contemporâneo transforma alguns dos trechos mais contundentes de dor em um mero gemido. Há descrições detalhadas e intermináveis de como é ser atingido por uma bomba. A experiência se torna banal. É claro, as palavras não são adequadas para expressar tamanho horror, mas este não pode ser expresso em uma linguagem inadequada. No fim, o próprio Auletta parece estar preso na linguagem de uma sociedade que – como Sellars quer nos fazer perceber – tem sido completamente enganada pela mídia, e desse modo fascina-se facilmente por detalhes gráficos. Um momento em particular causou calafrios em Salzburg, que foi bombardeada pelos americanos na Segunda Grande Guerra: Atossa, acompanhada por outras vozes, murmura: “Por que eles não pararam? Por que eles não pararam?”. A profunda crueldade

de de matar apenas por matar, depois de o objetivo da missão já ter sido alcançado, estava inteiramente contida naquele breve sussurro.

Mas não foi só isso. As descrições continuaram. É irônico que um autor americano se esforce tanto para contar ao público de Salzburg como é ser bombardeado pelos americanos. Eles se lembram. Uma das descrições mais fortes dessa experiência pode ser encontrada na autobiografia de Thomas Bernhard.

A adaptação deteriora-se completamente ao chegar ao que Sellars vê como sendo a essência de todo o teatro de Ésquilo: a tragédia de uma família. Em sua americanização pseudo-freudiana, isso significa que o jovem Xerxes, o rei derrotado, não se relacionava bem com o pai, o poderoso Darius, que, quando Xerxes era ainda criança, havia matado seu pássaro preferido, enquanto mamãe permitia que isso acontecesse. Foi assim que tudo começou. A banalidade da linguagem atinge seu clímax com a entrada de Xerxes: "Pomposo! Inane! Ridículo! Então por que fui escolhido...?"; "Tudo começou com meu pássaro, o pombo que eu tanto amava"; "Por que as crianças não podem ficar com aquilo que amam?"; "Homens ou pombos, qual a diferença? Mata-se o que se ama ou o que se odeia"; até a fala final: "O que querem as crianças, Mãe?/Querem apenas seus pombos...". Se a questão é discutir a inarticulação de uma cultura, ela não pode ser apresentada de modo inarticulado.

Sellars deveria assumir a responsabilidade dramática pela qualidade literária da peça. Ele passou dos limites ao apresentar a produção em países onde a língua oficial não é o inglês. As platéias de língua alemã provavelmente têm mais familiaridade com a magnífica tradução feita por J. G. Drysen, em 1832. Com a força de seus versos em suas mentes, elas podem interagir diretamente com as imagens visuais e receber a tradução americana de modo mais periférico, servindo apenas como mais um signo sensual, uma trilha sonora que transmite mais o ambiente que o conteúdo. Seja em meio a sussurros ininteligíveis, ou em várias passagens em que as vozes do coro se sobrepõem, Sellars busca esse efeito intencionalmente. Mas, quando se supõe que o público deve ser atingido pelo impacto emocional do texto, o tiro sai

pela culatra. Distanciados pela língua, os mais pacientes ainda podiam admirar a produção por sua inventividade visual e ignorar o texto falado, como se fosse um trampolim a pouca distância do chão, enquanto os acrobatas exibem seus malabarismos a vários metros de altura.

IV

"A velha frase sobre 'o fim do teatro' fica voltando constantemente", disse Reinhardt em 1936, quando discutia seu conceito de um festival de teatro, "... uma crise na qual a falta de interesse por parte do público e a falta de boas peças e boas produções se perseguem mutuamente, num círculo vicioso eterno; então é difícil determinar qual é a razão e qual a causa.

"Apesar de tudo isso o teatro não morrerá: nunca. Mas deverá deixar para trás a rotina diária da montagem metropolitana e voltará a ser a celebração festiva de peças, que foi sua origem.

"Nas circunstâncias de hoje, após um longo dia de trabalho, as pessoas da cidade, estressadas e sobrecarregadas, praticamente não conseguem empreender o esforço de prestar atenção e de penetrar no mundo de uma peça, o que é necessário se se leva o teatro a sério."

Hoje, quando os nossos teatros permanentes lutam para sobreviver e a maioria dos festivais parecem mais centros de marketing global do que de celebração comum, vale a pena refletir sobre suas palavras.

(Extraído de: *Theater*, vol. 24, nº 3, 1993, ed. pela Yale School of Drama. Traduzido por Carolina Alfaro.

O IN E O OFF DE AVIGNON

ROBERT SCHNEIDER*

Durante as três últimas semanas de julho, a intensidade e a amplitude da atividade teatral é maior em Avignon do que em qualquer outro lugar no mundo: o Festival de Avignon está para o teatro assim como o Natal está para as compras. Avignon tem dois festivais em um. O festival oficial foi fundado em 1947 por Jean Vilar, que montou a produção de *Ricardo II* com Gérard Phillipe no pátio do Palácio Papal. A idéia não foi um sucesso imediato. Quando se soube que Vilar estava planejando uma temporada de verão em Avignon, um parisiense esnoberou exclamou: "Em Avignon! Por quê não no Taiti?". A companhia original de Vilar sobreviveu devido à generosidade de um dono de restaurante local que os alimentou de graça. Em 94, o festival oficial apresentou 38 produções e vendeu mais de 100 mil entradas. Bernard Faivre d'Arcier dirigiu o festival pelo segundo ano consecutivo, tendo à sua disposição um orçamento de aproximadamente 1,8 milhão de dólares.

No final da década de 60, um tipo de *salon des refusés* (salão dos recusados) foi criado, e nunca mais parou de crescer. Conhecido como o Avignon OFF e mantendo uma informalidade proposital, o festival paralelo no ano de 94 atraiu 442 produções – com pequenas alterações de última hora. O orçamento total das produtoras jamais foi calculado, mas a *Maison du OFF* oferece uma organização central bastante livre, financiada pela venda de cartões de associados valendo descontos.

* Professor da Universidade de Paris. Colaborador das revistas *American Theatre*, *Plays International* e *Paris Free Voice*.

Diferentemente do festival Edimburgh Fringe, o Avignon OFF não ofuscou o brilho do seu anfitrião. Mas este teve que ser rebatizado, no entanto, para que as pessoas pudessem comentar sobre o *le IN* em oposição ao *le OFF*, capturando bem a dialética imperfeita dos dois festivais. No começo, eles podiam até ser rivais, mas tornaram-se complementares: a pretensão de algumas atrações do IN pode ser compensada com uma rápida ida ao OFF; a pobreza relativa e, é claro, o amadorismo de algumas produções do OFF podem ser compensadas com uma visita ao mais suntuoso IN.

Durante os festivais, pode-se ver uma peça em Avignon a qualquer hora entre dez da manhã e meia-noite. Quando não estão no palco, os atores distribuem folhetos ou fazem *paradas* na Place de l'Horloge ou na esplanada em frente ao Palácio Papal. Lá, eles competem com engolidores de fogo, acrobatas e mímicos pela atenção do público. As ruas de Avignon tornam-se por si só um espetáculo, superando com facilidade as peças mais fracas. Frentes de lojas, um grupamento do corpo de bombeiros, o ginásio do colégio, saveiros atracados no Ródano, claustros e refeitórios de conventos – mais de cem espaços são requisitados. Até mesmo cinemas são transformados em palcos, revertendo temporariamente uma tendência mundial. Alguns desses espaços apresentam até 12 espetáculos por dia em seu repertório. Os intervalos são de, no máximo, 15 minutos. Não sei onde alguns desses minúsculos teatros encontram espaço para guardar os adereços de 12 peças, sem contar seus cenários e figurinos.

Todo mês de julho, o esgoto aparece. Feixes finos e cinza de dejetos gotejam das tubulações de esgoto das ruas Banistere e Sainte Catherine, transformando os paralelepípedos em arquipélagos. Isso era apenas um aborrecimento para mim até o dia em que percebi que o excesso de esgoto era todo gerado pelo *pessoal do teatro*: diretores, figurinistas, atores e o público. E continuou sendo um aborrecimento depois de eu ter tomado consciência disso, mas pude passar a vê-lo como uma evidência da força do teatro. Lá estava a prova de que um grupo de pessoas reunidas para criar e dividir ilusões dramáticas podiam sobrecarregar o sistema de esgoto projetado para uma cidade de 100 mil pessoas.

Os Angels em Avignon

No figurino de Emmanuel Peduzzi para *Angels in America*, em produção ao ar livre de Brigitte Jaques, no convento das Carmelitas, o anjo tinha estilo renascentista, não barroco, e andava sem chamar atenção para suas asas, envolvendo Prior em seu manto. O cenário estava mais para Fra Angelico do que para Dürer. O flerte de Kushner com o *kitsch* passou despercebido e a grande oportunidade para um acampamento de alto nível apresentada pelo convento foi desperdiçada. Ao invés de europeizar *Angels in America*, Jaques a manteve inalterada. (Os tradutores da peça, Gérard Wajcman e Jacqueline Lichtenstein, até mesmo deixaram o nome em inglês.) Todas as piadas políticas de Kushner e referências a tópicos foram fielmente traduzidas para o francês para que pudessem causar maior estranheza. O programa continha um glossário enciclopédico com entradas para *Jean Kirkpatrick*, *Ed Meese*, *Mormonismo* e *The Nation*, mas toda a espontaneidade foi perdida. O único elemento fora do normal nessa produção eram os figurinos: Peduzzi vestiu Joe com um terno de seda parisiense de um botão que *nem* o mais conservador dos advogados mórmons vestiria. Harper usou um vestido simples de algodão. As duas escolhas não foram felizes, mas tinham um lado interessante, um cruzamento de culturas. Será que Peduzzi *não sabia* nada sobre o poliéster de Utah ou ele o considerava muito feio para ser colocado em cena?

Os Esplendores do Japão

Dez da noite, pedreira de Boulbon, 16 quilômetros ao sul de Avignon: dirigi pelo meio das montanhas que ladeiam o vale do Ródano e depois segui pelo mesmo caminho que outros frequentadores do festival, subindo uma trilha de terra até a recém-construída arquibancada de mil lugares de frente para o beco sem saída de rochas, onde em 1985 Peter Brook encenou o *Mahabharata*. Atrás da arquibancada, uma lua cheia flutuava sobre o rio escuro. O iluminador Jean Kalman colocou uma segunda lua, pousada no alto da pedreira de 46 metros acima do palco. O diretor de

figurinos Hiroshi Teshigabara, um artista de renome em seu país e mais conhecido no ocidente pelo seu filme *Woman in the Dunes*, de 1964, encheu a pedreira com um arranjo de 3.700 troncos de bambu dos charcos da Camargue. Ele deixou que Kalman utilizasse cinco torres de iluminação e três geradores a diesel, cada um do tamanho de um *trailer*. (Os geradores estavam colocados em uma pedreira vizinha para que não atrapalhassem a encenação.) Tendo como fundo paredes de pedra espessas e vermelhas, a luz azulada da lua artificial que brilhava no bambuzal era deslumbrante. A lua verdadeira se pôs pouco depois das cortinas se abrirem.

Teshigabara recebeu a incumbência de criar um teatro *Nô* contemporâneo. *Susanô* apresenta uma atriz – algo impensável no *Nô* – falando em francês com um trio de atores clássicos – conseqüentemente japoneses – que respondem em japonês. A peça conta a história de um filho teimoso escondido dentro de um pêssego mágico, que Teshigabara construiu com resina acrílica. Naquela noite, um grande grupo de empregados da Redland Granulats, a empresa dona da pedreira, assistiram ao espetáculo. Eles usavam crachás vermelhos e brancos da companhia. A imprensa japonesa estava toda a postos. Todos sorriam muito. A arquibancada exalava boa vontade internacional.

Dezesseis peças no estilo japonês tradicional foram encenadas em 94. *Susanô* e *Acts Without Words*, de Becket, em estilo Kyogen. A programação japonesa tomou 40 por cento do orçamento do festival. Como retorno, o festival ganhou muito prestígio no Japão, onde *Susanô* chegou às telas de televisão na véspera de Natal e foi vista por 20 ou 25 milhões de pessoas. Em uma coletiva à imprensa, Faivre d'Arcier ressaltou que 400 mil exemplares de *Um Ano na Provence* foram vendidos no Japão (esse número, em julho de 94, já tinha chegado a 520 mil exemplares); para ele, era uma questão de aproveitar enquanto a região estava em evidência.

A Saída de Lassalle

O pátio do Palácio Papal é sagrado para a memória de Vilar e Gérard Phillippe. Ocupar o primeiro horário no *cour*

d'honneur (pátio de honra) é o maior prêmio que o festival pode oferecer a um diretor. Pelo segundo ano consecutivo, esse prêmio foi para Jaques Lassalle. Mas ele lembrará desses dois anos com amargura. Sua produção de 93 – *Don Juan*, de Molière – veio acompanhada do anúncio de que o contrato de Lassalle como diretor da Comédie Française não tinha sido renovado. Em 94, a sua produção de *Andrômaca* de Eurípedes foi muito mal recebida pela imprensa. Em uma coletiva à imprensa depois que as críticas foram publicadas, Lassalle declarou que "os críticos de jornal estão entrando no jogo do interesse político e das instituições (culturais)". Ele provavelmente quis fazer uma referência a Jacques Toubon, o Ministro da Cultura identificado pela sua afinidade com as idéias políticas do General de Gaulle, responsável pela saída de Lassalle da Comédie Française. Lassalle jurou jamais voltar a dirigir uma peça na França uma vez honrados todos os compromissos já assumidos. Ultimamente, tudo no teatro francês é político, menos as peças.

Henrique VI de manhã

A segunda produção no *cour d'honneur* foi mais bem recebida que *Andrômaca*, mesmo com um menor número de entradas vendidas. Stuart Seide, um expatriado americano recentemente nomeado diretor do Poitiers National Theater Center, apresentou a sua maratona teatral de *Henrique VI*, de Shakespeare. Quando um agente de imprensa me disse que *Henrique VI* jamais tinha sido encenado na França por apresentar um retrato pouco lisonjeiro de Joana D'Arc, respondi em tom de brincadeira que o ciclo foi encenado pouquíssimas vezes porque as peças eram muito pobres – extremamente longas e repetitivas, cheias de retóricas homicidas e personagens que surgem do nada. Meu comentário só gerou um olhar perplexo, que atribuí à longa idolatria francesa por Shakespeare. Com o passar do tempo, vim a entender que o meu *faux pas* (passo em falso) nada tinha a ver com Shakespeare. Pode-se encenar em Avignon porque se comemora um aniversário, porque se está interessado no país de origem da peça ou porque ela não é encenada há muito tempo, mas raramente alguém encena uma peça em

Avignon por considerá-la boa. Muito pelo contrário, os diretores não gostam de encerrar a temporada de uma peça só porque ela é ruim.

Mais tarde descobri que *Henrique VI* tinha sido produzida em Avignon em 1980. Ela é provavelmente mais encenada na França que em qualquer outro lugar, apesar de Joana D'Arc. A versão de Seide tem vastos derramamentos de sangue. Cabeças cortadas são carregadas em caixas de chapéus. As mensagens são entregues por um mensageiro francês e os prisioneiros são libertados em troca de *UPS*. Os cenários seriam insignificantes, não fosse o Palácio Papal um imenso aglomerado de alvenaria medieval onde os atores parecem formigas superanimadas se movendo. *Henrique VI* levantou a platéia – e em alguns casos a acordou – quando a cortina fechou às 6:15 da manhã.

As peças do IN em 94 foram extremamente longas: a no estilo Nô, encenada na pedreira, terminou à 1:30 da manhã; o quarteto de óperas de Roberto Ashley, às 2:20; a trilogia de guerra de Edward Bond foi até às 5:00 da madrugada. Parece que os diretores do festival estavam tentando arruinar o hotel da cidade fazendo com que as pessoas dormissem nos teatros. Ou talvez as peças do IN fossem longas para serem mais facilmente distinguidas das do OFF, que têm que ser curtas. Se um espetáculo do OFF durar mais que uma hora e meia, a platéia não poderá assistir outros dois espetáculos na mesma tarde. O aluguel do teatro também aumentará. Os produtores de um monólogo chamado *Céline* pagaram 80 mil francos para utilizarem o Théâtre du Bélair das cinco da tarde às sete da noite todos os dias durante três semanas. Se o espetáculo lotasse – como lotou no dia em que eu fui – eles poderiam recuperar o prejuízo. O custo de pôsteres, folhetos e de moradia em Avignon por um mês com os preços inflacionados arruinam qualquer um e só devem ser possíveis devido às reservas de inverno feitas durante o festival.

Uma das ironias do OFF é que quase todas as companhias são subsidiadas, às vezes por agências locais, estaduais e nacionais concêntricas, uma vez que a competição é muito grande e desenfreada. Os produtores disputam cabeça-a-cabeça o espaço, o equipamento, os locais para coloca-

rem os pôsteres e a platéia. A publicidade é preciosa e os jornalistas assiduamente paparicados. A propaganda boca-a-boca é ainda mais importante. Pessoas que não se conhecem param nas ruas ou chamam de mesas de *cafés* perguntando: "Qu'est-ce qu'il y a de bon dans le OFF?" ("O que há de bom no OFF?").

A Educação da Platéia, o Estilo Francês

Cinco da tarde no Théâtre du Bélier: eu tinha voltado ao Bélier para assistir *Inventaries* de Phillippe Minyana, um autor em ascensão mas não muito conhecido, que teve sua primeira produção no IN em 93. Encontrar pôsteres de *Inventaries* é fato raro. Talvez a única maneira de obter alguma informação sobre o espetáculo é procurá-lo no *Avignon Public OFF*, um guia em forma de tablóide publicado pela *Maison du OFF*, espremido entre uma série de descrições de peças, horários e um mapa. A casa está vazia, com exceção de duas senhoras e um grupo de cinco adolescentes. Perguntei às adolescentes o porquê de elas terem escolhido assistir a uma peça de um autor contemporâneo. Elas responderam que estavam fazendo uma aula opcional de teatro no *Lycée* (colégio) e que o professor lhes tinha recomendado Minyana. Todas tinham passes especiais para assistir a duas peças por dia pagando uma taxa de grupo, que, para a maioria dos espetáculos, era de US\$10,50. Elas planejavam passar duas semanas no festival. Fico, então, me perguntando quantos alunos americanos assistem a 28 peças em quatro anos, quem dirá em duas semanas. Também penso em quantos professores de teatro nos Estados Unidos conhecem a obra de escritores americanos no mesmo estágio de produção que Minyana está. Apesar de não ser um trabalho recente (1988), *Inventaries* acabou tornando-se uma ótima amostra de textos dramáticos: três monólogos em uma espécie de fuga, muito bem dirigidos por Pierre Vincent e representados por um elenco excelente. Depois perguntei às meninas se elas tinham gostado da peça. "*Oui, c'était chouette! La meilleure qu'on a vue jusque ici!*" ("Claro, foi o máximo! A melhor que vimos aqui!")

Outros jovens juntavam-se para conseguir a taxa de grupo. Eu os veria em sessões, destrinchando o *Avignon Public OFF*, e discutindo o que veriam a seguir. As estradas para Avignon estavam cheias de caroneiros indo em direção a um Woodstock teatral. Segundo a publicação satírica *Canard enchaîné*, o ministério da saúde distribuiu 20 mil preservativos durante o festival de 93. Convido meus leitores para irem a uma matinê de quarta-feira no teatro LORT mais próximo e fazerem uma estimativa de quantas *décadas* serão necessárias para que *aquela* platéia use 20 mil preservativos.

À Procura de Novas Peças

Eu fui à Avignon à procura de novas peças. Realmente encontrei algumas, não tantas quanto esperava. Enquanto os franceses parecem estar se voltando para um teatro mais baseado no texto com personagens reais que falam uns com os outros, ainda não ficou claro se as personagens têm algo realmente interessante a dizer. Há uma epidemia de peças onde uma grande variedade de imigrantes oprimidos se encontram – em geral frente a um projeto deprimente – para encenar antigas lendas das suas terras natais.

Benoit Marbot e Guy Foissy não participam dessa tendência. *Svetotchka*, de Marbot, conta uma série de encontros sexuais e profissionais entre uma adorável intérprete russa, um adido comercial da embaixada francesa em Moscou e um executivo francês dipsomaníaco que vende equipamento médico. *Loin de Golfe*, de Foissy, tem um primeiro ato assustador e agressivo onde uma mãe petulante revela à sua filha solteirona que acabara de alugar o quarto de hóspedes a um trabalhador árabe. O segundo ato, infelizmente, é uma reprise franco-árabe de *À margem da vida*.

Les Scandaleuses, do autor belga Jean-Marie Piemme, em cartaz no IN, também segue o estilo de Williams: a personagem principal, um atriz cruel e dominadora, que acredita que deve passar por todo tipo de experiência para se tornar uma *artista*, faz pedidos insanos à sua *entourage*. (Se os pais dela a tivessem levado para assistir *Les Scandaleuses* quando criança, ela talvez acabasse trabalhando no serviço

social psiquiátrico). A iluminação de Phillippe Sireuil cria uma atmosfera sufocante; não se pode ver direito as feições dos atores até a hora dos agradecimentos. Sireuil também dirigiu a peça.

Uma peça do circuito alternativo que foi mais bem sucedida no OFF, em 94, foi *Palimpseste*, de Pierre-Alain Jolivet, uma fantasia nebulosa sobre um autor-diretor de meia-idade (interpretado pelo próprio Jolivet) que quer dominar sua parceira (Laurence Blasco), às vezes fazendo-a se passar por sua amante para o bem da psique dela e, é claro, da arte. Se a premissa psicológica de *Palimpseste* era duvidosa, a interpretação era estupenda, especialmente da senhorita Blanco.

Louise Doutreligne é uma escritora interessante que adotou um estilo anacrônico consciente. *Le Paravent Indiscret* (também no OFF em 94) tem dois atos. O primeiro acontece em um ateliê durante o século XVIII, o segundo em um quarto de vestir, um século depois. O francês castiço de Doutreligne com suas cascatas de conjugações literárias é colocado a serviço do – o que mais? – sexo. A personagem comum nos dois atos é uma tela dobrada habitada por um espírito que inicia as personagens masculinas na arte de seduzir e serem seduzidas. As personagens femininas não precisam deste tipo de treinamento.

Uma razão para a dificuldade de encontrar novos autores teatrais é a proliferação de espetáculos formados a partir do agrupamento de materiais não-dramáticos: espetáculos baseados na correspondência de figuras históricas, em diários, canções populares, em uma série de apresentações que não podem ser facilmente separadas dos seus autores-atores. Algumas companhias amadoras ainda estão fazendo *création collective* no modelo de Mnouchkine, onde cada ator desenvolve uma personagem e o diretor organiza a peça a partir do resultado que surgiu. Muitos espetáculos foram extraídos de romances (*Céline, Quelqu'un*, de Pinget, *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo), enquanto outros eram provenientes de obras autobiográficas. Um dos mais emocionantes desta última categoria foi uma peça de Hervé Guibert, *Le Sang Démasqué*, uma visão dolorosa mas esmerada sobre a experiência do autor com a AIDS. Apesar dele não ser

conhecido como autor teatral, os trabalhos de Guibert estavam presentes nos dois festivais em 94 e o tratamento que cada espetáculo recebeu em cada festival explicita bem a diferença entre eles. *Le Sang Démasqué*, encenado por um único autor posicionado em uma versão gigante de um desses cinzeiros de cerâmica branca muito comuns em aeroportos no exterior, tem uma hora e vinte minutos de duração. No IN, no entanto, *Vole mon dragon* resultou em uma produção de nove horas apesar do texto publicado ter apenas 70 páginas. Metade do que o elenco falava não era ouvido; o diretor Stanislas Nordey, assim como o elenco, aprendeu a linguagem dos sinais para que a peça pudesse ser ensaiada sem uma só palavra. A maior parte da noite (e da madrugada) foi utilizada para a recapitulação do processo de ensaio, complementado com exercícios de aquecimento. Depois, a peça foi apresentada sob a forma de sinais à platéia – ou o que sobrou dela – com uma tradução em *off*. Bernard Thomas, ao escrever no *Canard enchainé*, sugeriu que se fosse criada uma escala onde o ego do diretor pudesse ser medido, a qual deveria chamar-se *l'échelle de Nordey* (a escala de Nordey).

Cabeças Vão Rolar

Um sucesso indiscutível em 94 no OFF foi *Ann Boleyn*, de Clarisse Nicoïdski, uma dramatização sobre a última noite de Ana Bolena na Terra. Ana está na torre, esperando ser decapitada; Henrique VIII está no seu palácio tentando ver o lado bom das coisas. Sob a grande direção de Daniel Mesguich, os dois têm algo parecido com diálogos telepáticos; espelhos, memórias e o gemido da consciência pesada de Henrique, todos têm um papel. Com duas horas (uma das peças mais longas do OFF) a peça é uma *grande* insignificância, mas os atores, Michel Baumann e Sandy Ouvrier, estavam impecáveis. Mesguich levou o espetáculo para Rouen e Paris no final de 94.

Para se juntar a *Les Scandaleuses* e *Susanô*, o IN apresentou outras duas peças novas: *Linge sale*, de Jean-Claude Grumberg, e *Un paysage sur la tombe*, de Fanny Mentré. *Linge sale* é uma boa amostra de uma premissa fracassada e

degenerativa de como é vergonhoso apresentar uma crítica da sua obra. Dois homens se encontram em uma lavanderia. O tom naturalista se torna melodramático com a entrada de outras personagens: uma pedicure apaixonada, um maratonista e um homem travestido de mulher. Com o início do ciclo vicioso, falas contraditórias são desenvolvidas até que, de repente, os cinco atores estão discutindo, bem ao estilo de Pirandello, sobre o que *deveria* acontecer na peça. Aborrecidos, eles saem do teatro para comer alguma coisa. *Linge sale* foi a única peça moderna que assisti onde a platéia literalmente *riu*. Avignon teria ficado muito séria sem as duas boas reencenações de Marivaux que consegui assistir e a produção acrobática de Christophe Thiry de *L'illusion comique*, de Corneille.

Apesar do título lúgubre, *Un paysage sur la tombe* (uma paisagem sobre o túmulo) era, entre os textos novos, o mais leve, brilhante e menos confuso dos dois festivais. Mentré escreveu a *paysage* para quatro alunos do National Dramatic Arts Conservatory. Em uma série de cenas comprimidas e expressionistas, quatro amigos mantêm-se em contato desde a juventude até a velhice. Retirando todos os altos conceitos de abstração que o IN proporciona com essa proliferação, Mentré reafirma os interesses dos seres humanos e as paixões que os movem. Há muito pouco sentimentalismo no texto e ainda menos na direção de Mentré; apesar do jovem quarteto de atores representar personagens baseadas em seus próprios tipos e obsessões, ele atua com tal disciplina e rigor técnicos que chegam a ser dignos de Racine.

Debandadas

Uma e quinze da manhã, *Kanemaki*, uma peça tradicional do teatro Nô, era encenada na pedreira de Boulbon. No palco, dois atores vestidos de monges exorcizam um espírito do mal, interpretado por um terceiro ator. O exorcismo já durava 15 minutos sem nenhum efeito visível, nem no espírito nem nos exorcistas.

Um grupo de quatro pessoas levantou-se e estava saindo do teatro. Uma onda de sussurros ultrajantes agitou a casa: "É incrível!... Onde estas pessoas pensam que estão?!... Como

são mal-educadas!... Elas podiam ter esperado!... Isto é um insulto aos artistas!". Eu não sei se as quatro pessoas eram empregados da Redland, turistas da Antuérpia ou uma família que tinha que estar em casa às duas da madrugada para que a babá pudesse ir embora, mas não queria estar no lugar delas por nada neste mundo. Não importa que os quatro re-negados estivessem sentados ao ar livre em uma arquibancada por mais de duas horas assistindo a uma peça em japonês clássico sem a ajuda de uma tradução ou legendas, não importa que a ação no palco fosse tão formal que chegava a ser impenetrável aos não iniciados – nada diminuía esse crime perante os olhos da platéia.

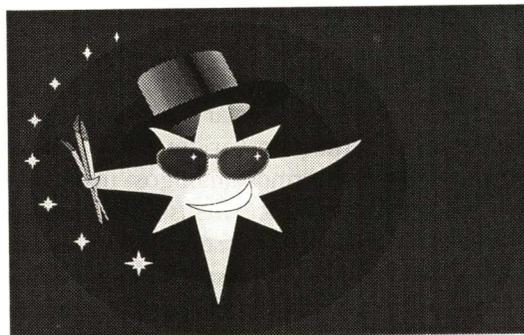
É um mistério para mim como as platéias em Avignon adquiriram um terrível grau de disciplina e mentes culturalmente abertas. Será que uma platéia inglesa aguentaria todas a trilogia de guerra de Edward Bond de uma só vez? Será que uma platéia americana assistiria a quatro óperas de Robert Ashley em uma única noite? Ainda assim, em Avignon, elas se superaram: *Angels in America* sem as piadas, um novato Shakespeare sem a poesia, Nannette em estilo Nô e um pêssego de resina acrílica depois da meia-noite na pedreira de cascalho – só me diga uma coisa: o que a platéia estava tentando provar? Que ela é mais correta e compreensiva que as platéias das terras natais dos artistas? Ou é isso, ou então elas têm um orgulho masoquista em fingirem ser assim. De qualquer maneira, elas estão se esforçando demais para o declínio do teatro francês. Para que serve ao criador uma platéia que raramente ri e que jamais deixa o teatro? Alguns jovens autores, tais como Jean-Marie Besset e Yasmina Reza, deram as costas para os festivais e agora fazem peças para pequenos teatros como Gaité-Montparnasse. Se as platéias dos festivais não fossem tão sérias, se estivessem mais interessadas em se divertir – e procurassem seu divertimento perto de casa – os escritores franceses talvez tivessem menos trabalho.

Também é possível que o *rayonnement culturel* (esplendor cultural), que predomina no velho *grand siècle*, ainda esteja em voga em Avignon, que o Astro Rei jamais se ponha – ou jamais lhe fosse *permitido* se pôr – no teatro francês. Ainda assim os dias de glória de Ionesco, Adamov

e Genet fazem parte de um passado distante. Koltès está morto e não há ninguém à vista para tomar o seu lugar. Com tudo isso, a França parece estar querendo reafirmar sua supremacia cultural mais através de uma excelente recepção do que de uma criação de excelência. Sob esta análise, o Avignon IN parece ser somente um festival de peças, mas é na verdade um festival de platéias. Possuídas por um grande espírito de união e pela mais pura força de vontade, a platéia do festival é capaz de suportar tudo aquilo que o mundo teatral despreza.

Fim de Festa

Meia-noite, Place de l'Horloge. Poucas pessoas estão sentadas nos cafés. Uma lata de lixo cheia de folhetos e garrafas plásticas de água mineral de um dia inteiro de efervescência cultural rolam pela praça. Milhares de tomates encontram-se na frente da prefeitura, onde foram deixados de manhã cedo por fazendeiros que protestavam contra o desgaste da sua posição diferenciada perante a Comunidade Européia em relação aos plantadores italianos de tomates. Alguns engolidores de fogo e acrobatas já deixaram a cidade; em seus lugares aparecem malabaristas de competência duvidosa. Apesar de ainda faltar uma semana para o fim do festival, as grandes multidões já foram embora. Uma noite de teatro para cem pessoas não deixa mais restos do que um almoço para uma pessoa: algumas migalhas e um pouco de vinho derramado na toalha. Nesta noite, Avignon é uma toalha de mesa desarrumada onde um banquete teatral foi servido. Volto para casa empanturrado com ele, me perguntando se algum dia voltarei a ter fome.



A SEMIOLOGIA DA ILUMINAÇÃO⁽¹⁾

HAMILTON F. SARAIVA*

Faremos, neste trabalho, uma análise sobre a semiologia da iluminação, com um enfoque dos códigos teatrais, das convenções simbólicas e das novas convenções.

A princípio, devemos estabelecer uma noção do que é *signo*, já que, para a Semiologia, essa noção é indispensável. Também não poderemos afirmar que a noção de signo seja muito clara e as definições variam muito, por existir uma quantidade grande de termos análogos: insígnia, sinal, símbolo, informação, ícone, índice, mensagem, sintoma, que não substituem o termo *signo*, mas servem para diferenciar as inúmeras funções atribuídas a essa pequena palavra.

Significante e significado são dois componentes do signo. O significado corresponde ao conteúdo e o significante à expressão. Um certo ruído, que conhecemos, é o signo de chuva; então, o som produzido pelo sonoplasta é o significante, a idéia de que chove é o significado. Um raio

* Extraído de "A Evolução Estética da Iluminação", da qual já publicamos outros trechos em edições anteriores (C. Ts. 131, 132, 135, 138 e 140)

¹ Estarei adotando, neste estudo, o esquema *saussuriano*, de Ferdinand de Saussure, embora saiba que a teoria sobre o assunto tem evoluído muito. Os que estiverem interessados no estudo da matéria poderão consultar a seguinte bibliografia de iniciação:

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*, São Paulo, Cultrix, 1972.

CALVET, Louis-Jean. *Pour et Contre Saussure: vers une Linguistique Sociale*, Paris, Petit Bibliotheque Payot, 1975.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1975.

SAUSSURRE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*, São Paulo, Cultrix, 1973.

âmbar forte, que entra pela janela, gerado por um *spot* 3kw., é o significante, e a idéia de um sol, numa bela manhã de verão, é o significado desse signo.

Quanto à classificação dos signos, adotamos os signos *naturais* e os signos *artificiais*, classificação utilizada por muitos autores de obras sobre Semiologia.

"Os signos naturais são aqueles que nascem e existem sem a participação da vontade (exemplo: fumaça = signo de fogo) e são emitidos involuntariamente. Esta classe abarca principalmente os fenômenos da natureza (relâmpago = signo de tempestade; febre = signo de uma doença; cor da pele = signo de uma raça) e as ações dos seres vivos que não tenham a intenção de significar (reflexos)".²

Os signos artificiais são criados pelo homem ou praticados pelo animal, voluntariamente, para assinalar qualquer coisa ou para se comunicar com alguém.

Os signos que surgem na ação teatral são todos artificiais; eles são produzidos pela vontade dos seus criadores e a sua finalidade é a de comunicar imediatamente. Então poderemos dizer com Tadeusz Kowzan que "o espetáculo transforma os signos naturais em artificiais"³. Na iluminação, quando utilizamos uma luz que lembre um corisco, estamos artificializando um signo.

Na classificação de Tadeusz Kowzan, que o próprio autor considera arbitrária, mas que julgamos como valioso instrumento, ainda que provisório, para a análise científica do espetáculo teatral, são enumerados treze sistemas de signos para teatro. Mais adiante, reproduziremos esse interessante quadro de treze sistemas de signos de Kowzan; antes porém, estudaremos as inter-relações semiológicas que a iluminação propicia.

² Tadeusz Kowzan, Os Signos no Teatro, In: Jacó Guinsburg e outros (Org.), *Semiologia do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 101.

³ Id., *ibid.*, p. 102.

Pois bem, sempre que se fala em Semiologia, logo lembramos de signos e, quando lembramos de signos, falamos nos campos de significação conhecidos (catálogos de telefones, sinalização de trânsito e rodoviária, signos matemáticos, guias turísticos, cartografia, etc.); entretanto, a arte teatral é, entre todas as artes, a que mais se manifesta por signos. A fala do ator tem, inicialmente, uma significação lingüística, ou seja, ela é signo de objetos, de sentimentos, de pessoas, de idéias e suas inter-relações e que são as evocações do autor. A palavra pode mudar seu valor e há muitas maneiras de pronunciar, por exemplo, "tenho pena de você", frase que tanto pode significar indiferença, ironia, piedade e até deboche. A máscara e o gesto do ator podem dar uma significação especial às palavras, pois tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de pano pode significar que estamos em frente a um palácio e, apagando-se as luzes e iluminando-se com um *spot* um trono, é possível crer que já estamos dentro do palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é o signo da realeza e as rugas, com os cabelos brancos e o andar trôpego, são signos de velhice. Um galope, ouvido dos bastidores, é signo de um viajante que se aproxima.

O teatro tanto se utiliza de signos visuais como auditivos, enfim, usa sistemas de significação lingüística e não lingüística e poderá usar, até, signos olfativos e táteis. Na peça *Grande Sertão: Veredas*, uma adaptação do romance de Guimarães Rosa, apresentada por um grupo mineiro em 1985, num cenário despojado que contava apenas com um monte de terra vermelha no centro do palco, as personagens faziam uma fogueira para "passar" um cheiro café; uma fragância agradável invadia a platéia, pois eles colocavam gravetos de ervas aromáticas no fogo, que exalavam um perfume típico de mato (signos olfativos com pretensões mais simbólicas do que naturalistas). Em outra peça⁴, apresentada em São Paulo, em 1977, as personagens desciam à platéia e tentavam, através de contatos táteis, transmitir signos emocionais aos espectadores. O público, tomado de emo-

ção, correspondia afetuosamente ao apelo. Praticamente não há sistema de significação e não existe signo que não possa ser utilizado no espetáculo.

A iluminação teatral é uma técnica muito recente, usada inicialmente para possibilitar apenas a visão nas salas fechadas e, a partir dos naturalistas, é muito mais solicitada a encarregar-se de uma semiologia do espaço.

A iluminação foi explorada, inicialmente, para valorizar os outros meios de expressão, não obstante pudesse ter um papel semiológico independente. Com o advento da eletricidade, que trouxe recursos amplos à luz de cena, como a predominância dos encenadores e, ainda, as idéias dos teóricos de teatro, dando novas funções à iluminação, ela encontrou um emprego cada vez mais amplo e rico, do ponto de vista semiológico.

Com o progresso da tecnologia cênica, a iluminação se transforma em um instrumento de precisão e de mobilidade espantosa. Não cumpre somente o papel de iluminar os atores e atrizes ou de tornar visíveis as suas ações e os cenários. A luz é, agora, capaz de criar uma atmosfera, de traçar um espaço, delimitar o momento temporal, possibilitar a psicologia das personagens e participar da ação cênica. A iluminação pode unir cenas, determinar ritmos, acentuar cenários, isolar partes e também personagens, ligar cenas e separá-las.

Os que não quiserem empregar a iluminação como produtora de uma atmosfera, para renunciar à ilusão, utilizaram-se da chamada não-iluminação, que nada mais é do que a iluminação constante da cena, sem nenhuma cor, como o fez Peter Brook em *Ubu Rei*, de A. Jarry e *Medida por Medida*, de Shakespeare.

A iluminação faz parte do processo de transferência de informação (comunicação) entre o palco e a platéia. A maior ou menor (ou nenhuma) transferência depende da quantidade de significações análogas, entre emissor e receptor, com referência aos signos do Código em que essa comunicação se expressa.

Inicialmente, a iluminação é capaz de delimitar um espaço teatral; "o foco de luz dirigido a uma determinada par-

⁴ Trata-se da peça *Lição de Anatomia*, de Carlos Mathus.

te do palco significa o espaço momentâneo da ação"⁵. Da mesma forma, podemos significar o isolamento de um ator, acentuar o rosto, um fragmento do cenário ou de um objeto. Podemos em última instância, chamar a atenção do público para um único aspecto da cena (o detalhe da boca na peça *Katastrofé*, de Samuel Beckett, em 1988, em São Paulo).

As cores poderão, até, significar signos já aceitos: azul = calma, assunto celestial; vermelho = guerra, violência; amarelo = luz do sol, calor, alegria; mas, o contexto da situação dramática é o que mais determinará o entendimento do signo. Poderemos também criar signos momentâneos, estabelecidos pela convenção de uma encenação: assim como um herói poderia ter uma música tema, poderá haver uma mesma cor para cada uma de suas aparições e os signos funcionarão tão facilmente que, mesmo não havendo a participação física do ator, saber-se-á que se trata de sua presença.

As projeções também terão seu lugar especial na Semiologia e seu papel semiológico ultrapassa o sistema da iluminação teatral. As projeções fixas podem complementar (como nas escadarias de Vilar e Svoboda) ou até substituir o cenário e ter outras funções, com efeitos dinâmicos (nuvens, ondas, imitação de chuva, neve e foto). A projeção de *slides* ilustrativos, dentro do sistema utilizado por Brecht e seus seguidores, tem conotação diferente das projeções de filme. Essas projeções de filmes, mesmo fazendo parte da peça, devem ser analisadas, inicialmente, no quadro da semiologia do cinema.

Os signos visuais (a mímica, o gesto, o movimento e a iluminação) funcionam, geralmente, no espaço e no tempo, diferentemente de outros signos visuais (maquiagem, penteado, figurinos, acessórios e cenários) que, em princípio, são espaciais.

O quadro a seguir nos dá os treze sistemas de signos para o teatro, segundo Tadeusz Kowzan⁶.

| | | | | | |
|---|--|---------------------|---------------------|----------------------|---|
| 1. Palavra 2. Tom | Texto Pronunciado | Ator | Signos auditivos | Tempo | Signos auditivos (Ator) |
| 3. Mímica 4. Gestos 5. Movimento | Expressão Corporal | | Signos visuais | Espaço e Tempo | Signos visuais (Ator) |
| 6. Maquiagem 7. Penteado 8. Vestuário | Aparências Exteriores do Ator | | | Espaço | |
| 9. Acessório 10. Cenário 11. Iluminação | Aspecto do Lugar Cênico | Exterior ao Ator | Signos visuais | Espaço e tempo | Signos visuais (fora do autor) |
| 12. Músicas 13. Ruído | Efeitos sonoros não- articulados | | | Signos auditivos | Tempo |

Na iluminação, como em todos os sistemas semiológicos do teatro, há signos equívocos, herméticos, suscetíveis de serem interpretados de várias maneiras. Onde houver um sistema de signos, deve haver também um código, e os códigos de signos empregados no teatro são fornecidos pela experiência individual ou social, pela instrução, pela cultura literária e artística. Em alguns gêneros de espetáculos, é necessário que a platéia tenha como pré-requisito o conhecimento de códigos especiais. O teatro épico de Brecht, o teatro de Artaud e o de Stanislavski têm sistemas de códigos especiais de signos que podem permitir ao espectador experimentado discernir sobre o uso da iluminação para cada um dos casos. O valor dos signos emitidos varia enormemente, segundo a cultura geral do espectador. Há também o problema da transmissão deficiente de signos

⁵ Tadeusz Kowzan, *Op. cit.*, p. 115.

⁶ Tadeusz Kowzan, *Op. cit.*, p. 117.

como, por exemplo, a má dicção de um ator, a luz insuficiente, a localização do espectador numa sala com deficiência acústica ou de visão.

A prodigalidade de signos em um espetáculo até a saturação é, às vezes, tão negativa quanto a economia exagerada. O excesso de iluminação, de informações idênticas, pelos efeitos de luz, deve estar justificado por uma necessidade artística intensa. Da mesma forma, em um espetáculo "despojado" esta classificação não significa que a luz deva ser em volume tão mínimo que prejudique a percepção de outros signos visuais.

O significado de que *chove* pode ser representado por diversos sistemas de signos: pela iluminação (projeção ou efeitos), pelo vestuário (capa molhada), pelo acessório (guarda-chuva), pelo gesto do ator (que se seca ao entrar em cena), pelo penteado (cabelos escorridos), pelo ruído (de chuva, na sonoplastia) e pela palavra – diferentes significantes, mas todos dirigindo apenas um significado: *CHOVE*.

A iluminação pode criar um código de signos a partir do início do espetáculo, por uma convenção estabelecida na própria encenação. Se um rapaz recorda a figura de seu pai que morreu e a mesma aparece ao fundo de cena, envolta em uma misteriosa luz verde, fica estabelecido, daí para diante, que, sempre que se fizer o foco verde, na figura do pai e até em outras figuras, essas pessoas já terão morrido⁷. Em *Esperando Godot*, de Beckett, numa montagem amadora de 1970, um foco branco intenso e a gravação de uma voz infantil, representavam para Vladimir e Stragon a personagem do mensageiro de Godot.



⁷ Caso de *Feliz Ano Novo*, de Marcelo Rubens Paiva, adaptação de Alcides N. Pinto. Direção e luz de Paulo Betti; com o pessoal da Victor, 1983.

TEXTO PARA ESTUDO: DESPEDIDA(*)

Ela tinha me mandado um bilhete pedindo que eu aparecesse para dizer adeus antes de me mandar do colégio. Eu disse para ela que nem precisava do bilhete, que é claro que eu ia me despedir dela. Aí ela me mandou sentar, só que não tinha nenhuma cadeira no quarto, além da poltrona em que ela estava sentada. Então sentei mesmo na cama dela. Puxa, a cama era dura como uma pedra. Aí ela começou com aquele negócio de balançar a cabeça. Duvido que haja alguém que sacuda mais a cabeça que Dona Conceição. A gente nunca sabia se ela balançava a cabeça porque estava pensando muito ou apenas porque estava ficando gagá. Eu sabia que não ia ser uma conversa muito estimulante. De cara ela começou falando que a vida é um jogo, e que a gente precisa jogar de acordo com as regras. Eu falei que sabia, sim, claro. Mas no fundo, ó: que jogo uma ova. Se a gente tá do lado dos bacanas, aí sim é um jogo, concordo plenamente. Mas se a gente tá do ou-

(*) Extraído de *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J. D. Salinger e adaptado por Bernardo Jablonski. Este texto destina-se apenas a testes, audições ou aulas de interpretação, não podendo de forma alguma ser encenado, seguindo recomendações expressas da Harold Ober Associates, detentora dos direitos do autor.

tro lado, onde não tem nenhum cobrão, então que jogo é este? Jogo merda nenhuma! Ela foi fazendo lá aquele discurso dela, mas teve uma hora que ela perguntou se meus pais já sabiam que eu tinha sido expulsa do colégio. Este era o quarto colégio que eu freqüentava e era “convidada” a largar. Só que este era diferente, era um internato. Tudo que eu consegui responder foi “Puxa, eles vão ficar um bocado aborrecidos”. E sacudi a cabeça. Eu costumo sacudir a cabeça um bocado. Eu também vivo dizendo “Puxa”, em parte porque tenho um vocabulário horroroso, e em parte porque às vezes me comporto como se fosse uma garotinha. Naquele tempo eu tinha dezessete anos, mas de vez em quando me comportava como se tivesse uns dez. Dona Conceição começou a sacudir a cabeça de novo. Começou também a limpar o nariz. Fingiu que estava só coçando, mas enfiou mesmo o dedão lá dentro. Acho que ela pensou que não fazia mal, porque só eu estava no quarto. Não que eu me importasse, mas é que é um bocado desagradável ficar olhando alguém limpar o nariz. Então ela falou que tinha conhecido meus pais numa das últimas visitas deles e que tinha achado eles “excelentes pessoas”. Excelente! Se há uma palavra que eu odeio é esta! Falsa como o quê. Só de ouvir me dá vontade de vomitar. De repente Dona Conceição ficou com uma cara de quem tinha uma coisa especial, algo de verdadeiramente fabuloso, para me dizer. Endi-

reitou-se toda na poltrona e virou-se mais para o meu lado. Mas não passou de rebate falso. Só fez mesmo apanhar a VEJA do colo e tentou jogá-la em cima da cama. Só tem que errou. Por uns cinco centímetros, mas errou. Levantei, apanhei a revista do chão e pus sobre a cama. Me deu uma vontade danada de dar o fora. Estava para chegar um sermão daqueles. Isso eu ainda agüentava, mas ter de ouvir um sermão sentindo cheiro de vick-vaporub – porque a velha estava gripada, né, ela vivia gripada – e ainda mais vendo a velha Dona Conceição de roupão, tudo ao mesmo tempo, isso também já era demais. Mas o negócio começou e durou uns vinte minutos, que para mim pareceram uma eternidade e meia. Ela acabou o sermão e eu vou poupar vocês dele, mesmo porque nem eu lembro direito, porque não prestei atenção. Só sei que uma hora eu me levantei e disse para ela não se preocupar, porque eu estava só atravessando uma crise. Todo muito tem suas crises e tudo, não é? Ela disse que não sabia. Mas eu insisti que era assim, sim. Aí nos demos um abraço e essa coisa toda. O troço me deixou triste pra diabo. Depois que fechei a porta e fui andando, ela ainda gritou alguma coisa para mim, mas não pude entender direito. Tenho certeza quase que absoluta que ela gritou “boa sorte”. Espero que não. Tomara que não tenha sido isso. Eu nunca gritaria boa sorte para ninguém. Se a gente pensa um pouquinho na coisa, vê que um troço desses soa um bocado mal.

A FLOR E O ESPINHO

JOÃO CARLOS RODRIGUES

A vida de João Paulo Emílio Cristóvão Barreto, ou melhor, Paulo Barreto, ou melhor, João do Rio, é objeto de uma maldição quase tão grande quanto a que hoje cerca sua obra. Dela, Henrique Pongetti chegou a afirmar “que (a) conhecíamos através das histórias murmuradas que o transformam num Dorian Gray cintilante e obeso”.

Nascido a 5 de agosto de 1881 no Rio de Janeiro, mais precisamente na Rua do Hospício (atual Buenos Aires), era filho do doutor Alfredo Coelho Barreto, gaúcho, professor de matemática, republicano e positivista extremado; e de dona Florência, esfuziante e alegre mulata cerca de 10 anos mais jovem que o marido. Ao contrário da maioria da população brasileira, mas de acordo com os costumes de boa parte da nossa *intelligentsia* de então, o menino não foi batizado na Igreja Católica Romana, mas registrado na Igreja do Apostolado Positivista.

Segundo seu biógrafo, Raimundo de Magalhães Júnior, sua infância e adolescência ocorreram sem grandes acontecimentos. Filho único, Paulo Barreto foi, ao que se diz, extremamente mimado pela mãe. O que talvez explique certos traços futuros da sua complexa personalidade.

Iniciou vida jornalística aos dezoito anos (1899) no diário *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, com um artigo violento, gratuito, contra os nefelibatas, como se intitulavam os simbolistas depois da morte de Cruz e Sousa. Seu principal alvo foi o poeta Félix Pacheco, de quem, futuramente, tornar-se-ia grande amigo. Foi também nesta época que adotou seu primeiro pseudônimo, Claude.

Abandonando o jornal de Patrocínio por divergências com o filho deste, Paulo Barreto borboleteou por publicações menos importantes antes de fixar-se, em 1903,

na *Gazeta de Notícias*, onde ficaria por mais de dez anos, tendo ocupado duas vezes o cargo de redator-chefe. Foi então que passou a usar o cognome de João do Rio, com que assinou suas famosas reportagens – que lhe fizeram a fama e dinamizaram o jornalismo da época, então pleno de artigos bolorentos sobre temas desinteressantes.

Essas famosas reportagens estão reunidas nos seus três primeiros livros publicados. São eles *As religiões no Rio* (1905), onde expõe as seitas existentes sob a fachada católica da cidade, da macumba aos cultos protestantes, maronitas e até demoníacos; *Alma encantadora das ruas* (1907) sobre tipos curiosos e profissões esdrúxulas do povo carioca; e *O momento literário* (1907), entrevistas sobre literatura com quase todos os grandes escritores brasileiros vivos. Outras, como *Dias de burla*, sobre o falso espiritismo, e a polêmica entrevista com o médico português doutor Urbino de Freitas, asilado no Brasil e acusado de crime de morte – estão esparsas por outros livros do autor.

Tais reportagens, tão interessantes, analisadas com olhos de hoje, não se mostram, entretanto, isentas de preconceito, principalmente as do primeiro livro. Preconceitos de ordem intelectual (como o ar superior, fruto da influência positivista, com que trata as religiões), preconceitos de ordem social (quanto mais baixa a classe dos fiéis, maior a implicância do autor com ela), preconceitos de ordem racial (embora um dos primeiros intelectuais a interessar-se pelos cultos afro-brasileiros, João do Rio – aliás mulato – os trata de modo irônico e debochado; vide o que fala da famosa tia Ciata, na casa de quem, na praça XI, teria nascido o samba). Ainda assim, o autor não consegue esconder o fascínio pelos temas, tipos e ruas cariocas – o que provocou protestos dos contemporâneos, ainda mais elitistas que ele.

Na introdução de *Alma encantadora*, por exemplo, ele claramente dá mostras deste fascínio: “Para compreender a psicologia das ruas não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é pre-

ciso (...) praticar o mais interessante dos esportes, a arte de flanar. (...) Flanar! aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! (...) Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia e à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali na esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco (...) conversar com os cantores de modinha nas alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido os diletantes aplaudirem o mau tenor do Lírico numa ópera velha e má (...) é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego (...) É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flaneur* ter sempre na mente mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas”. Em 1912, em *Os dias passam*, diria: “Consegui estabelecer a lista dos pequenos horrores e das pequenas torpezas e das vilanias ignóbeis e das delicadas infâmias que formam, com outras excelentes qualidades, a fisionomia cinemática da cidade”.

Flanando ou não, a verdade é que as reportagens de João do Rio causaram verdadeiro furor entre o público leitor. Com o correr do tempo, aliás, sua obra perderia qualquer ranço moralista para tornar-se, pelo contrário, cínica e debochada.

Se, nos livros, João do Rio gostava de “becos lóbregos” e coisas do gênero, na vida real isso não impediu que tentasse uma (aliás merecida) ascensão social. Já em 1902 tentara ingressar na carreira diplomática, tendo para isso visitado o Barão do Rio Branco em Petrópolis. Foi desestimulado a insistir, ou porque mulato, ou porque excessivamente afeminado, mais provavelmente por ambos motivos. Candidatou-se três vezes à Academia Brasileira de Letras (1906, 1907, 1909), ingressando nela na terceira tentativa e sendo o primeiro acadêmico a tomar posse de fardão, aos 30 anos de idade. Jamais foi um dos acadêmicos mais ativos. Cabo eleitoral de Lauro Müller em 1912 e Gilberto Amado em 1914, foi vencedor na pri-

meira vez, e derrotado na segunda. A partir de 1919, quando do ingresso do seu desafeto Humberto de Campos, deixou simplesmente de freqüentá-la – o que explica a fria atitude da entidade quando da sua morte, no auge da popularidade.

Nosso cronista não foi apenas o grande repórter, o primeiro a registrar de modo simpático as classes baixas do Rio. Exercitou-se também em diversos outros gêneros.

Sua obra teatral, por exemplo, hoje pouco comentada, foi um rosário de sucessos de público. Abrangeu desde o gênero revista burlesca (*Chic-Chic* – 1906, *Dinheiro haja!* – 1908) à comédia sofisticada (*A última noite* – 1907, *A bela Madame Vargas* – 1912, *Eva* – 1915). Não é verdade que tenha fracassado diante da crítica. O futuro modernista Oswald de Andrade, a quem não se pode chamar de complacente, escreveu em *O Pirralho* sobre a montagem paulista de *Eva*: “como simbolismo em comédia, haverá melhor do que a bela, a forte, a inteligente intriga de João do Rio?”

Foi também fundador e primeiro diretor da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), criada em 1917 para defender os direitos autorais – quando enfrentou feroz campanha dos empresários, encabeçados pelo famoso Leopoldo Fróes.

O sucesso, entretanto, lhe traria mais inimigos do que admiradores. Se hoje seu estilo nos parece empolado, se comparado aos seus mais ilustres contemporâneos, como Coelho Neto ou Olavo Bilac, ressalta paradoxalmente como moderno. O uso de expressões estrangeiras nada mais é do que o registro quase documental do vocabulário do *jet-set* da *belle-époque*. Apenas o igualmente maldito Lima Barreto o suplantou na irreverência e adequada percepção dos tipos. No entanto, João do Rio nada tem de bairrista. Grande parte das críticas dirigidas a ele frisam o seu “cosmopolitismo”, associado à decadência moral e até ao entreguismo político.

Suas freqüentes viagens ao exterior, e as crônicas de lá enviadas, também foram motivos de irritadas chacotas, em geral advindas de provincianos invejosos, aos quais faltava dinheiro e informação para fazer o mesmo. A par-

tir de 1908, saiu do país pelo menos quatro vezes em visitas mais ou menos longas à França, Espanha, Itália, Inglaterra, Alemanha, Grécia, Turquia e Argentina. Foi entretanto em Portugal que logrou constituir autêntica popularidade, tornando-se membro da Academia de Ciências de Lisboa e tendo peças e livros consumidos e admirados por milhares. Esta aproximação com Portugal, e por conseguinte, com a colônia portuguesa no Brasil, será futuramente o estopim de furiosos ataques políticos contra sua pessoa, como veremos oportunamente. Sem maiores exageros, pode-se afirmar que João do Rio foi o grande incentivador das relações luso-brasileiras durante a Primeira República. Em 1915 chegou até a lançar uma revista (*Atlântica*) especificamente com esse fim – além de várias crônicas reunidas em *Ramo de loiro* (1918) e estudos e ensaios sobre o fado.

As viagens ao exterior não inibiram sua carreira literária. Em 1910 saiu seu primeiro livro de contos, o interessantíssimo *Dentro da noite*. Em 1913, uma novela, *A profissão de Jacques Pedreira*, cuja edição foi destruída a pedido do autor, dada a quantidade de erros de impressão. Há dois ou três exemplares no Real Gabinete Português de Leitura, no Rio, onde o livro aguarda um pesquisador que o restaure. Em 1919 foi a vez de *Correspondência de uma estação de cura*, romance cuja narrativa se faz através de cartas – como o célebre *As ligações perigosas*, de Choderlo de Laclos –, e também de *A mulher e os espelhos*, contos onde seu estilo narrativo, a meu ver, alcança o auge do cinismo e da sofisticação.

Em 1914, devido ao tratamento escandaloso dado pela *Gazeta de Notícias* ao assassinato de Aníbal Teófilo pelo seu (do cronista) amigo e protegido Gilberto Amado, João do Rio desliga-se do jornal, ingressando no ano seguinte em *O País*. Torna-se então o primeiro cronista social da imprensa brasileira, com a coluna *Pall-Mall Rio de José Antonio José* – futuramente publicada em grosso volume. Esta é considerada a fase mais fraca da sua obra, à qual não foram poupadas críticas, sátiras e mesmo ofensas. Humberto de Campos, um dos seus mais implacáveis perseguidores, inaugurou em *O Imparcial* uma paródia,

Pele-Mole Rio de João Francisco João. Nela, João do Rio era acusado de cobrar para publicar notícias e ridicularizado na sua admiração pela praia de Ipanema (então um deserto de areia) e amizade com a bailarina Isadora Duncan (que entretanto o citou nas suas memórias). O deboche era tão ferino que diz-se que as dondocas de então passaram a evitar sua coluna... para não serem satirizadas na de Humberto! A ferocidade dos ataques causou grande depressão no nosso cronista. Dizem as más-línguas que sua própria mãe, dona Florência, teria implorado na redação de *O Imparcial* o fim dos ataques a seu filho. Humberto de Campos teria exigido o fim da coluna e a saída do colunista do Rio por alguns meses. Verdade ou não, o fato é que o *Pall-Mall* subitamente deixou de ser publicado, em 1917.

O melhor depoimento sobre este período negro da sua obra foi dado por Gilberto Amado no seu volume de memórias *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, editado em 1956. “O resvalar de João do Rio dos primeiros livros, do belo *Dentro da Noite* até o *Pall-Mall*, constituiu triste espetáculo para mim. (...) Eu acompanhava aquela degradingolada de uma vida tão cheia de promessas, com piedade e comiseração. Sobretudo sem compreender. Por que fazia ele aquilo? (...) O grupo social que ele incensava, composto de bonecos de egoísmo pético, como é em geral, e por toda parte, a grã-finagem, crua de alma sob a frivolidade, nada lhe podia dar. Nem ele nada lhe pedia. E isto entrava também na composição do meu espanto.”

João do Rio era obeso, mulato, afetado e homossexual – motivos mais do que suficientes para incentivar seus detratores. O quarto item, em especial, foi explorado por eles até às raías da imprensa marrom. Façamos um pequeno inventário. Publicado sem assinatura em 1910 no *Correio da Manhã*: “o nacional João Paulo Barreto, pardo, que alegara ser jornalista, fora colhido em flagrante, num terreno baldio, quando entregue à prática de atos imorais, tendo como parceiro um soldado de Polícia”. Quadra de Emílio de Menezes, composta na confeitaria Colombo, quando da entrada do escritor na Academia: “Na previsão de próximos calores / a Academia, que ido-

latra o frio / Não podendo comprar ventiladores / Abriu as portas para o João do Rio...” Já a revista *O Gato*, no seu primeiro número (1911) publicou uma charge: Olavo Bilac e João do Rio, em Roma, diante de uma estátua na do imperador Heliogábalo; Bilac admirava a estátua por detrás, e João pela frente. Legenda: “Que delicioso se todos os homens fossem assim.” Antônio Torres, na revista *ABC*, janeiro de 1920: “Pode afirmar-se que o sr. João do Rio é o único escritor brasileiro universalmente conhecido no Brasil. Conhecem-no os barbeiros, os condutores de bonde, os soldados frequentadores do Largo do Rocio (...) os carregadores da Central do Brasil.” Do mesmo autor, no semanário *Gil Blas*, outubro do mesmo ano: “Paulo Barreto, que se diz fidalgo, fundou aí um jornal que ele chama *Pátria*, mas que deve ser chamado de *Mátria* (porque, em se tratando de Paulo, tudo é feminino)”.

Resume tudo muito bem o depoimento de Luiz Edmundo no clássico *O Rio de Janeiro do meu tempo*, volume II, 1938:

“No fundo, João do Rio não tem amigos. Todos o atacam. Todos o detestam. Todos. Negam-lhe tudo, a começar pelo talento que, sem favor nenhum, é o mais robusto e fecundo entre os da sua geração.

Ele passa, e ouve-se que sussurram:

– É uma besta!

– Não tem gramática.

– Lê e não digere.

– Vive a pastichar os escritores franceses.

Só? Não. Vão-lhe à vida privada. Atacam-lhe a honra. Afundam-no na lama!

– Pois não sabias? Ora essa! Uma coisa que todo o mundo sabe!

E ele sorri, no entanto, superior e displicente, a todas essas misérias e torpezas, com um sorriso que nos faz mal, porque é sorriso falso e procurado, como que feito de papelão ou de pano...

E sofre com isso? Dizem que sim, que sofre. E as razões de tanta maldade? João do Rio vive, com sua pena, a semear ventos. Colhe, naturalmente, tempestades...”

Outro motivo de ataques foi uma suposta alienação social, certo desinteresse político. Nada mais falso. Desde o início da sua carreira encontramos dados para destruir este mito. Em 1907, numa conferência sobre a imprensa proferida na Associação Cristã de Moços, depois de severas críticas à situação do jornalista, termina com a frase pioneira: “Por que não fundamos nós uma Associação de Imprensa?” Chegou a fazer cobertura dos trabalhos da Câmara dos Deputados e, durante a I Guerra Mundial, mostrou-se desde o início partidário dos Aliados (ao lado de Rui Barbosa, Nilo Peçanha, Olavo Bilac) em oposição aos germanófilos (Lauro Müller, Dunshee de Abranches, Edmundo Bittencourt, Oliveira Lima). Proferiu assim diversos discursos de cunho patriótico em várias cidades do país. Finda a guerra, foi correspondente de *O País* na Conferência de Versalhes, tendo realizado perto de oitenta reportagens (presidente americano Woodrow Wilson, rainha Maria da Romênia, Papa Bento XV, entre outros) depois reunidas nas 800 páginas dos 3 volumes de *Na Conferência de Paz*. Neste livro, o artigo “O proletariado na paz” diz textualmente: “É preciso pelo menos pensar na regulamentação das horas de trabalho, na fixação máxima do trabalho diário e semanal, na garantia de um salário suficiente para viver, na proteção do proletariado contra as doenças gerais e os acidentes de trabalho.” Chegou mesmo a ser preso pela polícia francesa ao assistir, na qualidade de jornalista, a uma reunião comunista. Na polícia nacional, opôs-se, muitas vezes com energia, aos presidentes Hermes da Fonseca, Venceslau Brás e notadamente a Epiácio Pessoa.

Foi no governo deste último que aconteceu a célebre polêmica da nacionalização da pesca, que culminou com a agressão física a João do Rio pelo capitão-de-fragata Frederico Vilar. Recapitulemos. No final da década de 10, o Brasil passou por um dos seus períodos de nacionalismo xenófobo, muito incentivado por Olavo Bilac e Afonso Celso, este o autor de *Porque me ufano do meu país*. Na impossibilidade de atacar de frente o imperialismo anglo-americano, nossos nacionalistas visavam em especial Portugal, e a colônia portuguesa no Brasil. Foi

assim que Epiácio Pessoa decidiu nacionalizar a pesca, quase toda nas mãos dos lusitanos.

João do Rio, muito ligado à colônia e recém-saído de *O País*, lançou o jornal *A Pátria*, tomando posição contrária ao Presidente da República e à Marinha, que pregava a naturalização compulsória dos pescadores. Foi o suficiente para ser chamado de “entreguista” e até coisas piores. Esses ataques eram dirigidos pela recém-criada Ação Nacionalista Brasileira (ANB), oriunda do semanário *Gil Blas*, dirigida por Alcebíades Delamare Nogueira da Gama (futuro integralista) e onde pontificava o lusófono Antônio Torres. No clima exaltado da polêmica, nosso autor foi covardemente espancado, num restaurante do Largo da Carioca, por um grupo de oficiais da Marinha comandados pelo Capitão Vilar. Prestaram solidariedade ao agredido tanto liberais, como Rui Barbosa, quanto revolucionários, como Maurício de Lacerda. Até o Senado português enviou uma moção. Como sempre acontece, os agressores não foram punidos: A ANB lançou o slogan “Nacionalismo ou morte”. Houve um atentado a bomba contra a casa de João do Rio em Ipanema. A confusão aumentava.

Foi neste clima emocional que Paulo Barreto, aliás João do Rio, morreu de enfarte do miocárdio no dia 21 de junho de 1921, dentro de um táxi no bairro do Catete. A Academia Brasileira de Letras, na sessão realizada depois de sua morte, não encontrou um só orador que exaltasse pelo menos uma das suas muitas qualidades. O enterro não saiu, como seria de praxe, da sua sede, mas da redação de *A Pátria*, na Rua da Carioca, rumo ao Cemitério São João Batista, com enorme acompanhamento popular. Os motoristas de táxi ofereceram-se a transportar gratuitamente quem se dispusesse a acompanhar o féretro. O povo do Rio de Janeiro prestou assim sua última homenagem ao mais carioca de todos os cronistas.

Introduzido o leitor à vida de João do Rio, é imperativo algumas observações sobre sua extensa, irregular, variada, mas sempre interessantíssima obra.

Esta abrange quase todos os gêneros: a reportagem, a entrevista, a crônica social, o teatro, a crônica de costumes, o conto, a novela, o romance. É, sem a menor dúvida, o mais fértil material sobre a cidade do Rio nas duas primeiras décadas deste século, interessando igualmente a historiadores, antropólogos, urbanistas, folcloristas. Luiz Edmundo acha “que a literatura do começo do século não teve cronista mais garrido, inteligência mais ágil nem mais brilhante.” Para Gilberto Amado “é o anotador incomparável dos acontecimentos diários; fixador atilado do esquisito, do raro, das emoções inquietas da alma contemporânea.

E, no entanto, está hoje completamente esquecido. Seus livros quase não foram reeditados depois da sua morte. A que se deve isto? Ao preconceito? Mas, que tipo de preconceito?

Creio que grande parte dele é originário, não dos livros do autor, mas dos livros *sobre* o autor. Cinco anos depois da sua morte, foi publicado *A arte e a neurose de João do Rio*, de Inaldo de Lyra Neves Manta, cujo subtítulo era *A individualidade e a obra mental de João do Rio em face da psiquiatria*, com introdução de um então catedrático de medicina da UFRJ. Embora reconhecendo o talento do nosso João, a obra parte de princípios lombrosianos, já ultrapassados em 1927. Quem melhor o definiu foi Medeiros de Albuquerque: “quando [...] se lê o volume, o que se acha de mais patológico não é o analisado, mas o analista.”

Já *Morte e prazer em João do Rio* (1978), de Carmem Lúcia Tindó Ribeiro, é uma tese de mestrado para a PUC/RJ. Como na maioria dos trabalhos do tipo, a tese precede a pesquisa – o que termina por invalidar as duas. É baseado fundamentalmente em apenas um (*Dentro da noite*) dos dezenove livros do autor, e parte do princípio que este era um dândi. “Através de maneiras requintadas e uma superior elegância (o dândi) procura tornar-se diferente” e “se coloca como um projeto aristocrático que

se insurge contra um sistema político que tendia ao igualitarismo.” Bobagens. Paulo Barreto, segundo Neves Manta, trajava “com simplicidade” embora “nem por isso sua indumentária deixasse de saltar à vista pelo motivo único dos [...] gestos singulares [...] de arrancos por vezes másculos.” Também já provamos não ter sido ele um elitista, mas até um simpatizante das idéias libertárias. Além do que a I República, ao que me parece, não “tendia ao igualitarismo”, mas era o apogeu do coronelato. A autora perpetra igualmente a seguinte jóia da crítica literária: “mantinha-se preso a uma forma acadêmica, cheia de modismos...” – esquecendo talvez que forma acadêmica é o próprio oposto de modismos.

A vida vertiginosa de João do Rio, de Raimundo Magalhães Júnior (1978), é a única biografia existente do autor. Muito bem documentada quanto à figura pública do nosso cronista, carece entretanto de crítica mais profunda à sua obra, e também de pesquisa sobre sua controversa vida particular. O biógrafo parece não ocultar certa antipatia pelo biografado, visto que, no episódio do atentado à casa deste, baseia-se em artigos anônimos publicados décadas depois, para afirmar ter sido tudo uma farsa.

Igualmente nos nossos diversos compêndios literários, a maldição cai como uma pesada cortina. “Paulo Barreto tem um temperamento doentio, sensibilidade exacerbada, usa de uma psicologia mórbida, atormentado pela preocupação do raro, do horripilante e até do sórdido” (*As modernas correntes estéticas na literatura* – Elísio de Albuquerque – 1907). “Espuma inconsciente [...] pertence inegavelmente à sublitteratura no que toca a ficção [...] muito floreio verbal e pouca substância foram o resultado de querer fazer literatura amena” (*História da literatura brasileira, prosa e ficção 1870-1920* – Lúcia Miguel Pereira – 1957). Já a *História da literatura brasileira* de Nelson Werneck Sodré (1940) e os três volumes de *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (1955), sequer o mencionam. Dos críticos ilustres, apenas Antônio Cândido parece lhe conceder a devida importância.

A obra de João do Rio é humana, e portanto cheia de defeitos e qualidades. Seus escritos pecam pelo tama-

nho pré-estabelecido e pela forma semelhante, talvez por terem sido destinados ao espaço restrito das colunas de jornal. Muitas vezes, o autor interrompe no meio uma narrativa emocionante, para bruscamente mudar de ambiente, geralmente fugindo de um local sufocante e vicioso para o ar livre (vide, p. ex., *Missa negra*, *Visões d’ópio*, *Sono profundo*). Talvez para evitar maiores envolvimento, vários são narrados por terceiros, estranhos e fascinantes personagens, como o Barão de Belfort, Sertório de Azambuja, Heitor e Godofredo de Alencar, Rozendo Moura, Luciano Torres ou outras extensões da sua própria personalidade.

Como Fernando Pessoa, Paulo Barreto também escondeu-se atrás de pseudônimos. Foi Claude na *Cidade do Rio*; João do Rio nas reportagens da *Gazeta*, onde era também Joe na coluna *Cinematógrafo*; foi João de Oliveira ao traduzir Dickens; João Cláudio na revista teatral *Dinheiro haja!*; José Antonio José no *Pall-Mall Rio* de *O País*; Máscara Negra no *Rio Jornal*. De todos, o segundo foi o mais popular e suplantou mesmo seu nome civil. É com ele que está assinada toda a sua obra em livro.

Foi acusado de mero imitador de Jean de Lorrain, aliás Paul Duval, escritor francês ligado ao baixo-mundo, um dos modelos com que Proust construiu o Barão de Charlus de *À procura do tempo perdido*. Isso me parece no mínimo um exagero. Na sua obra, podemos encontrar traços igualmente de Oscar Wilde, Proust e mesmo Allan Poe.

A seleção dos textos para essa antologia me levou a conhecer toda sua obra. Parece-me evidente que os escritos da sua juventude são bem mais dinâmicos e interessantes, embora seu estilo me pareça mais refinado em alguns contos do último livro, *A mulher e os espelhos*. Parti de um critério de reviver emocionalmente a boemia do Rio de então e o que a sociedade burguesa considera vícios. Tive para isso de abandonar outros dois caminhos fascinantes, que seriam os de reconstituir histórica ou antropológica a cidade do início do século. Gramaticalmente, Paulo Barreto estava longe da ortodoxia. Parágrafos interrompendo monólogos; ausência (ou excesso) de travessões, vírgulas e outros sinais; estrangeirismos

e até a criação de verbos e adjetivos. Na maioria das vezes, foi mantida a versão mais próxima possível da primeira edição dos livros (por mais esdrúxula que pareça), não sendo levadas em conta as versões anteriores publicadas em jornais. No caso específico de palavras não encontradas nos dicionários, houve dois critérios. Primeiro, corrigir o que pareceu ser um mero erro de impressão (“enraigou-se” virou “arraigou-se”) – e tomar a grafia atual de palavras na época ainda não incorporadas ao vernáculo (“tênis” e não “tennis”, “futebol” e não “football”, “jinriquixá” e não “djinkrinksha”, etc.). O segundo critério foi o de manter os neologismos, modernismos ou palavras indecifradas – quando não podem de modo algum ser substituídos por outras expressões. Assim, em *Missã negra* mantive “matéide” e “síneta”, entre outros; em *Sono calmo*, “gargolejando”; em *O bebê de tarlatana rosa*, “chamina” no sentido de “em chamas”. Nada entretanto tão criativo quanto a quase-onomatopéia “triços gaspeados” (*A aventura de Rosendo Moura*) para indicar o som de uma faca rasgando uma tela de arame. As palavras estrangeiras foram mantidas no original, sendo encontradas no glossário final, ao lado de nomes próprios e outras palavras de uso pouco comum.

Quase todas as histórias se passam no centro da cidade (na Rua do Ouvidor, no bairro da Saúde, na Praça XV, no Largo do Rocio – atual Praça Tiradentes), onde ainda hoje gravitam os grandes pecados cariocas. Curiosamente, apenas uma (*História da gente alegre*) trata de homossexualismo abertamente, embora várias o sugiram. Entretanto, já nas primeiras linhas percebemos esta peculiaridade do autor. É o caso de indagar: existe, por acaso, um estilo homossexual de escrever? Não seria ele também um drogado, como parecem indicar algumas passagens?

Talvez seja reconfortante notar que *O bebê de tarlatana rosa*, de 1910, talvez seja a origem de *Mountolive* de Lawrence Durrell, de 1959. O possível plagiador possivelmente plagiado?

Eu dedico este trabalho a João Carlos Ramos e Israel de Paiva Lima, que tiveram a extrema paciência de me guiar e atuar nos meus mergulhos dentro da noite, quan-

do, procurando um Rio mitológico, achei a pista deste autor raro e real que é João do Rio. Do qual proponho a reabilitação aqui e agora.

Rio de Janeiro, abril de 1981.



ELEMENTOS PARA UMA CRONOLOGIA DE JOÃO DO RIO

- 1881 – No dia 5 de agosto nasce João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto no coração do Rio de Janeiro.
- 1883 – João Paulo é registrado na Igreja do Apostolado Positivista.
- 1899 – João Paulo inicia a sua vida na imprensa, escrevendo para o jornal “Cidade do Rio”, dirigido por José do Patrocínio.
- 1900/
- 1902 – João Paulo escreve para “O Dia” e “Correio Mercantil”.
- 1903 – João Paulo se fixa na “Gazeta de Notícias”, adota o nome de João do Rio.
- 1904 – João do Rio publica na “Gazeta de Notícias” uma série de reportagens que, mais tarde, seriam lançadas em livros: *As Religiões no Rio* (1904), *A Alma Encantadora das Ruas* (1908) e *Momento Literário* (1908).
Traduz Oscar Wilde: *Salomé e Intenções*.
- 1905 – João do Rio se inscreve na Academia Brasileira de Letras e é derrotado.
- 1906 – Estréia “Chic-Chic”, revista carnavalesca escrita em parceria com J. Brito para a Cia. Lucinda/Cristiano. Estréia “Última Noite”, episódio dramático escrito para a Cia. de Lucília Peres.
- 1907 – Nova tentativa sem sucesso de ingresso na Academia. Projeto: “Teatro da Natureza”.
- 1908 – Estréia “Dinheiro Haja!”, revista, em parceria com Batista Coelho, no Teatro Carlos Gomes. Viagem à Europa, como correspondente da “Gazeta de Notícias”.
- 1909 – Em Paris entra em contacto com Lugne Pöe e Isadora Duncan. Morre, no Brasil, o pai de João do Rio.
Na viagem escreve “Fados, Canções e Danças de Portugal”. Volta ao Brasil.
Escreve a coluna “Cinematógrafo”, na “Gazeta de Notícias”. Os jornais começam a agredir João do Rio.
Aparece em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, com o nome de Raul de Gusmão.
Finalmente vence as eleições da Academia Brasileira de Letras. Reações de hostilidade nos jornais.
- 1910 – É publicado *Dentro da Noite*, seu primeiro livro de contos. Cai a monarquia em Portugal.
Nova viagem à Europa.
- 1911 – Escreve para o jornal “A Noite”, recém-inaugurado.
Traduz, para “A Noite”, em folhetim, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.
Traduz *David Copperfield*, de Dickens.
Publicada a oitava edição de *As Religiões no Rio*.
Publica *Psicologia Urbana*, reunião de suas conferências e *Vida Vertiginosa*.
- 1912 – Ganha um dos seus mais encarniçados inimigos, Humberto de Campos.
“A Bela Madame Vargas” estréia no Teatro Municipal com muito sucesso.
Publica *Os Dias Passam*.
- 1913 – Eleito membro correspondentes da Academia de Ciências de Lisboa.
Conhece a Cia. Teatral de Adelina Abranches.
O romance *A Profissão de Jacques Pedreira* é publicado em Paris, volta cheio de erros de revisão e capítulos suprimidos. João do Rio manda inutilizar a edição.

- É eleito redator-chefe da “Gazeta de Notícias”.
Viaja para a Europa com a Cia. Abranches.
- 1914 – Faz campanha, sem sucesso, para a admissão de Gilberto Amado na Academia Brasileira de Letras.
Entrevista Venceslau Brás.
Viaja para a Argentina.
- 1915 – “Eva”, comédia em três atos, estréia em São Paulo. Pede demissão da “Gazeta de Notícias”.
Escreve para “O País”.
Escreve um espetáculo composto de três peças para a Cia. Cristiano de Souza: “Encontro”, “Que Pena ser só Ladrão” e “Não é Adão”.
- 1916 – Funda a revista “Atlântida”.
Assina a coluna “Pall-Mall Rio”, da “Gazeta de Notícias”.
Encontro com Isadora Duncan, no Rio de Janeiro.
Conhece a praia de Ipanema.
Polêmica com Humberto de Campos: “Pall-Mall” versus “Pele-Mole”.
Deixa de escrever “Pall-Mall Rio” e viaja para Minas. Lá escreve *Correspondência de uma Estação de Cura*, romance epistolar.
- 1917 – É escolhido primeiro presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
Polêmica com Leopoldo Fróis e a Associação de Autores Dramáticos Brasileiros.
Publica *Pall-Mall Rio, Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar* e *No Tempo de Venceslau*.
- 1918 – É convidado para integrar a delegação brasileira em Paris, na Conferência da Paz.
Faz mais de oitenta reportagens e entrevistas com personalidades internacionais.
Publica *Correspondência de uma Estação de Cura*.
- 1919 – Edita *Na Conferência da Paz*, em três volumes.
Publica *A Mulher e os Espelhos*, livro de contos.
- 1920 – É redator de “O País”.
Rosário da Ilusão é editado em Lisboa.
Lança o jornal luso-brasileiro “A Pátria”.
Polêmica da nacionalização da pesca.
- 1921 – O capitão Vilar e um grupo de oficiais da Marinha espancam João do Rio em restaurante no Largo da Carioca.
Atentado á casa de João do Rio – uma bomba.
No dia 21 de junho João do Rio morre, de enfarte no miocárdio.
Um “mar humano” compareceu ao seu enterro.
- 1926 – É publicado o estudo psiquiátrico *Arte e Neuroses de João do Rio*, pelo Dr. Inaldo de Lyra Neves Manta.
- 1978 – É publicada a tese de mestrado “Morte e Prazer em João do Rio”, por Carmen Lúcia Tindó Ribeiro.
É publicada a biografia *Vida Vertiginosa de João do Rio*, por Raymundo Magalhães Júnior.
- 1981 – É publicada a edição *Histórias de Gente Alegre*, coletada por João Carlos Rodrigues.

OBRAS DE JOÃO DO RIO

CRÔNICAS E REPORTAGENS:

- “As Religiões no Rio” (1904)
- “A Alma Encantadora das Ruas” (1908)
- “Cinematógrafo” (1909)
- “Vida Vertiginosa” (1911)
- “Os Dias Passam” (1912)
- “Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar” (1916)
- “Pall-Mall Rio” (1917)
- “No Tempo de Venceslau” (1917)

TEATRO

- “Chic-Chic” (1906)
- “Última Noite” (1907)
- “Dinheiro Haja!” (1908)
- “A Bela Madame Vargas” (1912)
- “Eva” (1915)
- “Encontro” (1915)
- “Que Pena ser só Ladrão” (1915)
- “Não é Adão” (1915)
- “Um Chá das Cinco”
- “As Ventoinhas”
- “Os Contos Podem Ser Verdade”
- “O Raio da Vida”
- “A Serpente”
- “Ministro Prates”
- “O Remorso de uma Falta”
- “Menina Cor de Jambo”
- “Tudo Dança”

INQUÉRITOS:

- “O Momento Literário” (1908)
- “Na Conferência da Paz” (1919)

CONTOS:

- “Dentro da Noite” (1910)
- “A Mulher e os Espelhos” (1919)
- “Rosário da Ilusão” (1920)

ROMANCE:

- “Correspondência de uma Estação de Cura” (1918)
- “A Profissão de Jacques Pedreira” (Incompleto) 1913

CONFERÊNCIA:

- “A Psicologia Urbana” (1911)
- “Sésamo (1917)

VIAGENS:

- “Fados, Canções e Danças de Portugal” (1911)
- “Portugal D'Agora” (1911)

JOÃO DO RIO

“CLOTILDE”

OU

“ÚLTIMA NOITE”

EPISÓDIO DRAMÁTICO

EM UM ATO

1907

“ENCONTRO”

UM ATO SOBRE UMA TRISTE

SAUDADE...

1915

“QUE PENA SER SÓ LADRÃO!”

SAINETE SOBRE A LEMBRANÇA

DE UM CONTO DE PAUL

GIAFFARI

1915

DE

JOÃO DO RIO

(PAULO BARRETO)

LIVREMENTE ADAPTADAS POR

LUÍS ANTONIO M. CORRÊA

1981/82

“Clotilde” foi encenada pela primeira vez, com o título de “Última Noite”, a 8 de março de 1907, em programa duplo com a comédia de Arthur Azevedo “O Dote”, no Teatro Recreio Dramático, Rio de Janeiro.

Lucília Peres representou Clotilde; Dias Braga, o fazendeiro João de Barros; e o jovem ator Antonio Ramos, o papel de Jorge, o falso amante. O espetáculo foi produzido pela Companhia de Alvaro Peres.

“Não sei se o li num “compêtu-rendu” ou num conto qualquer.”

Carta de João do Rio a

Arthur Azevedo

Março de 1907

À Sr^a Lucília Peres

Minha querida amiga.

Muito obrigado.

Ao compor aquele ato da “Última Noite”, com a certeza de que o seu talento seria um penhor de triunfo, eu que saía de um mês de desgosto, estava-lhe profundamente grato. Convidar um escritor, cujo trabalho esbordeam, para trabalhar de novo? Não seria o extremo da bondade? A minha querida amiga, entretanto, levou esse extremo a fazer de Clotilde uma das mais belas criações. Tendo eu propositalmente condensado naquele desenlace todas as emoções violentas, o meu pobre ato valia um “fait-divers” criminal à maneira do “Grand Guignol” para dar o calafrio do horror e acabar rápido como todos os horrores. A senhora fez destas cenas uma obra de arte, viveu-as, deu-lhes a beleza palpitante do gesto e da trágica vibração da voz, incutiu-lhe todo o diabolismo empolgante, tor-

nou-a uma criação que dominou a plateia, inteiramente, totalmente sua – deu-se a “ilusão ambiciosa” de ter feito teatro... Permita, pois, que lho agradeça duplamente. O êxito da “Última Noite” é seu, do seu talento, é do seu extraordinário poder de emoção.

Do “nunc et semper”

João do Rio

“Encontro”, juntamente com o sainete “Que Pensa Ser Só Ladrão!” e a revista “Não é Adão”, estreou no dia 6 de setembro de 1915 no Teatro Trianon, Rio de Janeiro, pela Companhia de Cristiano de Souza.

Cristiano de Souza representou Carlos Guimarães e o “Gentleman” e Ema de Souza, Adélia da Pinta e Adriana.

Com o mesmo título, “Encontro”, com ligeiras modificações no final, aparece no livro de contos do autor *A Mulher e os Espelhos*.

O sainete “Que Pena Ser Só Ladrão!” é baseado num conto de Paul Giaffari.

“CLOTILDE”
OU
“ÚLTIMA NOITE”
EPISÓDIO DRAMÁTICO
EM UM ATO
DE
JOÃO DO RIO
(PAULO BARRETO)
1907

PERSONAGENS:

JOÃO DE BARROS, *fazendeiro de 50 anos.*

CLOTILDE, *sua mulher.*

JORGE, *um caixeiro.*

UMA SALA DE VISITAS DA
ROÇA, MONTADA COM CONFORTO.
ENTRADAS LATERAIS. JANELAS
DE PEITORIL AO FUNDO.

É NOITE. O RELÓGIO BATE 9
HORAS. CLOTILDE, NERVOSAMENTE,
CORTA, COM UMA TESOURA,
OS CABOS DE UMAS FLORES.
ENTRA JOÃO DE BARROS.

1

JOÃO – Tenho que te falar.

CLOTILDE – Parabéns pelas disposições.

JOÃO – Uma questão muito séria.

CLOTILDE – Séria? Há 8 dias não me dá uma palavra.

JOÃO – (*impaciente*) Já te contei várias vezes a minha vida.

CLOTILDE – Uma das tuas fatigantes manias.

JOÃO – Ainda bem. Meu nome é João Fonseca de Barros. Minha família nunca teve uma mancha. Meus pais morreram sem um vintém. Eu refiz minha fortuna sozinho.

CLOTILDE – (*impaciente*) Oh! Essa história!

JOÃO – Aos 53 anos, só, nesta fazenda, eu quis ter uma companheira. Fui te procurar. Vais ser minha, eu te disse. Apenas fique certa de que se um dia me traíres, eu te mato. Eu te mato e mato também o teu amante.

CLOTILDE – E então?

JOÃO – Vives 3 anos comigo. Tens tido tudo. Eu tolero, impassível, tuas crises de nervos. Mas já faz um mês que te transformaste.

CLOTILDE – Frases inúteis como essa (*que revelam desconfiança*), não me atingem.

JOÃO – Há muito tempo que noto a tua indiferença e a frieza com que me tratas. Eu não estou mais disposto a continuar nesta dúvida cruel. Resolvi, definitivamente, acabar hoje esta situação. Tem que ser hoje. Não vai passar de hoje. E ficas sabendo, faço o que eu já te disse: eu te mato e mato também teu amante!

CLOTILDE – Pára de me insultar! Eu te odeio. Tu sabes muito bem disto.

JOÃO – Mas por quê? Há algum motivo para isso? É a tua crise de nervos, é o teu estado sempre irritado. Chegas a dizer que eu mando seguir os teus passos... (*muda de tom*) Eu não mando, vejo.

CLOTILDE – O quê?

JOÃO – (*contendo-se*) Faz oito dias que eu vejo debaixo daquela janela arranhões nas pinturas, sinais de pés...

CLOTILDE – Meu Deus! Gatunos! Talvez os ciganos que andam devastando por aí.

JOÃO – Não. É gente calçada. E que volta e tem voltado toda noite.

CLOTILDE – (*trêmula de medo*) Que pensas tu que seja? (*Vai à janela. Abre-a*). Meu Deus, como está escuro! Aqui é tão alto...

JOÃO – 2,5m, apenas. Mas fácil de subir, muito fácil.

CLOTILDE – É preciso fechar bem as janelas. Se forem bandidos!

(*tranca a janela com o ferrolho*)

JOÃO – Não! O caso termina esta noite!

(*tira o ferrolho da janela*)

CLOTILDE – Esta noite? (*sobresalto*)

JOÃO – Quem quer que seja deve aparecer hoje, como de costume. Eu vou ficar atrás da cerca e o primeiro que tentar subir, eu mato.

CLOTILDE – (*indo instintivamente para a janela*) Tu?

JOÃO – Sim. Eu. Eu preciso acabar com esta dúvida horrenda que me corrói a alma, sim, eu quero saber, eu quero ver desfeita esta atmosfera de engano e baixeza em que vivo. Eu vou matá-lo. Seja ele quem for.

CLOTILDE – Fazes bem.

JOÃO – É esta a tua opinião?

CLOTILDE – Pois então?

JOÃO – Mesmo, mesmo?

CLOTILDE – Não me insultes antes do tempo! Não insultes à tua mulher! Mata quem tu quiseres! Obtenha a prova das provas, mata! Mata mesmo um inocente!

JOÃO – É inocente quem invade a casa do alheio pela janela?

CLOTILDE – Fazes o que bem quiseres. Eu sou tua mulher, um objeto teu. Podes agir como entenderes. Mata quem for.

(o relógio bate 10 horas)

JOÃO – 10 horas. Saio com Euzébio e Antônio. Vou para a cerca. Mandei levar a Júlia.

CLOTILDE – Tu desconfias de mim!

JOÃO – Aqui está a chave. Toma. Ficas só.

CLOTILDE – Deixas-me com Jorge?

JOÃO – O Jorge dorme na outra ala da fazenda. E depois é um homem tão respeitador...

CLOTILDE – Vai.

JOÃO – E ficas sabendo: a minha vida se resolve hoje. Se for quem eu penso eu também te mato!

CLOTILDE – *(rindo)* Não será!... Não será...

(Jorge sai, carregando um revólver)

2

CLOTILDE – Meu Deus! Meu Deus! E ele vem! Ele vem hoje! Já

deve estar chegando. Minha Nossa Senhora! E sou eu quem o mato! É de amor por mim que o pobrezinho vai ser assassinado. E eu não poder fazer nada, nada para salvá-lo... Covardes! Indignos! Matar um homem assim na sombra!... Oh! O horror!... Daqui a duas horas ele cairá e eu ouvirei o seu grito... *(fora rebentam trovões)* Oh! Se eu vi-lo ensangüentado, morrerei! Que tortura, meu Deus, que tortura!... *(rebenta em soluços)* e não há um meio, um prodígio que o salve! *(cai de joelhos)*

3

JORGE – *(entra. Respeitoso)* Oh!... Perdão...

CLOTILDE – Senhor...

JORGE – Vim dar as boas noites ao senhor doutor João de Barros.

CLOTILDE – Incômodo da tua parte.

JORGE – Eu sou grato às pessoas que me tratam bem.

CLOTILDE – *(levanta-se)* Nem sempre. Aqui, nesta casa, onde é tratado bem até demais o senhor estabelece a intriga.

JORGE – *(calmo)* Eu não sou intrigante.

CLOTILDE – Quem estabeleceu a desarmonia entre eu e meu marido?

JORGE – A senhora sabe muito bem que não fui eu.

CLOTILDE – *(desesperada)* Quem foi? Quem foi?

JORGE – A senhora me dá licença, vou me retirar. O senhor João de Barros não está?

CLOTILDE – O senhor sabe muito bem onde ele foi. O senhor sabe muito bem todos os nossos passos.

JORGE – Antes não os soubesse. Devo lhe dizer, entretanto, que eu não sei onde foi o senhor João de Barros.

CLOTILDE – Palavra?

JORGE – Palavra.

CLOTILDE – *(subitamente rindo)* Seria engraçado...

JORGE – A senhora me espanta!

CLOTILDE – Mas é muito engraçado mesmo! Um homem ciumento deixar a mulher a sós com um desconhecido durante dois dias!

JORGE – *(movimento)* Dois dias?

CLOTILDE – *(levante)* Dois dias...

Vamos ficar a sós dois dias. João foi à casa do coronel Peregrino que o mandou chamar por causa das eleições. Dois dias a sós. E que polícia o senhor vai ser! Que policiamento!

JORGE – Se a senhora deseja, parta já.

CLOTILDE – O senhor partiria quando tua profissão é vigiar-me?

JORGE – Há dez minutos atrás a senhora me insultava e deve saber se eu quisesse me perder, há muito tempo que o teria feito.

CLOTILDE – Sério?

JORGE – Bastaria apanhar uma das cartas que a Júlia leva ao dr. Ernesto...

CLOTILDE – *(esbofeteia-o)* Infame!

JORGE – Infame, não! Louco! Louco de amor, é o que eu sou. *(silên-*

cio) Que culpa tem a senhora de ser a tentação? Louco de amor é o que eu sou. Desde o dia que a vi que fiquei preso. É preciso que a senhora saiba que eu sou um pobre diabo que teve a fatalidade de amar... E note: eu nunca levantei os olhos para ti, eu nunca murmurei, eu sofri e sofro calado, só para viver na atmosfera que a senhora vive e olhar a senhora... ver a senhora... sentir a senhora...

CLOTILDE – (*fria*) O senhor é um romântico!

JORGE – Todos que amam são românticos.

CLOTILDE – Sabes que se eu contar a meu marido tu arriscas a morrer?

JORGE – Que importa? Hoje a vida para mim está perdida. Eu sou um naufrago sem forças para ir adiante. Há um mês que eu sofro todas as torturas. Agora eu desabafo e parto. Eu vou deixá-la, Clotilde, mas antes eu quero dizer que a amo, que a amo louca, perdidamente, perdidamente, que eu te adoro...

(*silêncio*)

CLOTILDE – (*voz de mistério*) Por que não disseste antes?

JORGE – Mas a senhora via, a senhora sentia que eu a amava... (*aproximando-se*) Eu era louco, eu sou doído. Eu sou um pobre coitado sem frases bonitas, um caixeiro. E a senhora ama o dr. Ernesto, bacharel, poeta. Os dois dias de liberdade vão ser do dr. Ernesto, vão ser só para ele. Ele é que vai apertá-la nos braços, é ele que vai beijá-la...

CLOTILDE – Jorge, Jorge, estás maluco...

JORGE – Por que me tratar assim se me odeia, se me fere sempre, se nunca falou comigo sem ódio... Clotilde! Clotilde!

CLOTILDE – (*perturbada*) Ódio? Eu provoquei esta declaração?

JORGE – Clotilde, tenha cuidado. Não me animes assim. Eu sou um homem que ama...

CLOTILDE – És o homem que espero. Eu, que tu sabes uma infeliz, eu procurei o dr. Ernesto na vida de claustro que meu marido me proporciona. Jorge, por favor, me compreenda eu quero viver...

JORGE – Clotilde, meu amor.

(*aproxima-se muito*)

CLOTILDE – Olha a Júlia. Escuta. Vou te deixar. Mandarei Júlia sair, as portas serão todas fechadas, aquela janela não. Às 11 horas saia do teu quarto e venha me ver...

JORGE – (*tenríssimo*) Clotilde!

CLOTILDE – É bom não abrires a porta e nem entrases por dentro. Talvez alguém esteja acordado. Vem pelo terreno.

JORGE – Sim.

CLOTILDE – Entras por esta janela. Sabes pular?

JORGE – A janela é baixa.

CLOTILDE – Trepas, chamas por mim. A janela vai estar aberta. Entrarás...

JORGE – Clotilde, meu amor, meu amor... Eu era um homem perdido. Tu salvas a minha vida. Tu me fazes o

homem mais feliz do mundo.

CLOTILDE – Vai, anda.

JORGE – Um beijo. Um só antes.

CLOTILDE – (*oferecendo-lhe o lábio*) Tome... (*um instante nervoso*) Vai, anda...

JORGE – Quero outro.

CLOTILDE – Toma... Toma e volta já porque a noite, a noite vai ser toda – ouviste? – a noite vai ser toda nossa...

JORGE – Adeus, meu amor. Só alguns minutos... (*sai*)

4

CLOTILDE FECHA A PORTA COM O FERROLHO, LIMPA OS LÁBIOS COM O LENÇO MOSTRANDO REPUGNÂNCIA TERRÍVEL. ABAIXA A LUZ DO CANDEEIRO. FORA LATEM CÃES.

CLOTILDE – Eu beijei um cadáver. Eu acabei de beijar um cadáver. E se ele mentiu? Será que foi tudo mentira? Não pode ser, não pode ser, foi a providência que o mandou. Foi Deus! Que horror! Ainda sinto na minha boca o calor do teu lábio. No meu corpo ainda sinto a chama... Que importa? Foi para salvar o outro. Foi para que o meu Ernesto viva... Jorge tem que vir primeiro, ele tem que chegar antes (*ouvem-se três tiros a fio*) Ah!

JOÃO – (*fora*) Acendam as lanternas! Acenda! Quero ver a cara do bandido! Quero ver a cara do ladrão!

Acenda! (*projeção de luz*)

CLOTILDE – (*abrindo a janela*)
João! João! És tu? Quem é? Quem é?

JOÃO (*urro de cólera*) Infame!
Infame! Era ele! Se não estivesse morto eu o mataria outra vez! É Jorge!

CLOTILDE – (*rindo nervosamente*) Eu não disse? Eu não disse? (*Vem rindo nervosamente até o centro da cena. Cai de joelhos no oratório. O riso transforma-se num soluço.*) Meu Deus! Salvei-o! (*movimento fora*)



“ENCONTRO”

UM ATO SOBRE UMA TRISTE
SAUDADE...

DE

JOÃO DO RIO

(PAULO BARRETO)

1915

PERSONAGENS:

ADÉLIA DA PINTA
CARLOS GUIMARÃES

AÇÃO: POÇOS DE CALDAS, OUTRO DIA.

A PEQUENA SALA DE FRENTE DE UMA CASA DE PORTA E JANELA NUMA RUA PERDIDA DA ESTAÇÃO TERMAL DE POÇOS DE CALDAS. NA PEQUENA SALA HÁ UM LEITO ENORME COM COLCHA DE CHITA; HÁ UM ORATÓRIO COM FLORES DE PAPEL E “CROCHET”, ALGUMAS CADEIRAS, UM CONSOLE, UM CABIDE DE CENTRO. VÊ-SE PELA JANELA ABERTA A PAISAGEM DA ESTRADA, COM SOL, CÉU AZUL, CASAS DISTANTES.

1

ADÉLIA DA PINTA ESTÁ À JANELA CANTAROLANDO E FAZENDO “CROCHET”. PASSA, DISTRAIDAMENTE PELA RUA, CARLOS GUIMARÃES: PUXA LE-

UMENTE DA PERNA. VEIO À POÇOS DE CALDAS AFASTAR UMA CIÁTICA IMPERTINENTE. DEVE TER 40 ANOS BEM VIVIDOS. É ELEGANTE, MUITO ELEGANTE, COM AR ESTRANGEIRO. ANDA DISTRAIDAMENTE, ABORRECIDO E TRISTE. TALVEZ O CANTO CHAME A ATENÇÃO DE CARLOS GUIMARÃES. PÁRA. OLHA. PARECE TER UM ESPANTO. SORRI. FAZ UM GESTO COMO SE ACHASSE ABSURDA A SUA LEMBRANÇA. CONTINUA. MAS VOLTA. OLHA COM ATENÇÃO. ADÉLIA LEVANTA OS OLHOS.

ADÉLIA – Que homem! Parece que come a gente com os olhos... E tão bem vestido... (*gesto de coqueteria, sorriso*). CARLOS (*desaparece*) É dos do Rio, das pensões “chics”... Só deve frequentar as espanholas da Madame Pimenta. (*continua a cantarolar*). CARLOS (*reaparece como forçado por uma vontade superior*). Decidido. De fora)

2

CARLOS – Bom dia, rapariga.

ADÉLIA – (*sorri*) Bom dia, senhor.

CARLOS – Diga-me. Você é daqui de Poços de Caldas?

ADÉLIA – Não senhor. Desejava alguma informação?

CARLOS – Eu? Não. Isto é...

ADÉLIA – O senhor é banhista novo?

CARLOS – Cheguei ontem realmente. Estou a ver a cidade...

ADÉLIA – E lá no hotel deram, decerto, notícia ao senhor da casa de Madame Pimenta?

CARLOS – Que Pimenta, mulher?

ADÉLIA – A das espanholas...

CARLOS – Qual! Não trato disso, minha filha... *(pausa)* Diga: como se chama você?

ADÉLIA – Perguntador! Para que quer saber?

CARLOS – Pra nada...

ADÉLIA – Então não digo.

CARLOS – *(encostado à janela)* Diga, não seja má...

ADÉLIA – *(levanta-se e encostando-se à janela, com denguiço)* Eu me chamo Adélia...

CARLOS – Bem bonita você é...

ADÉLIA – Não esteja a fazer pouco...

CARLOS – E esse sinal aí na face?

ADÉLIA – Parece de nascença, não?

CARLOS – Pois não é?

ADÉLIA – *(satisfeita)* Não senhor! É pintado! Todos juram que é verdadeiro. Foi pintado por uns chineses do circo de cavalinhos. Ficou tão bonito que só me chamam de Adélia da Pinta...

CARLOS – *(sempre observando. Sorri)* Mas se o sinal não é de nascença, então é o diabo!

ADÉLIA – Por quê?

CARLOS – Fica você ainda mais parecida com uma pessoa que conheço.

ADÉLIA – Ah!

CARLOS – Isto é, que conheci.

ADÉLIA – Era bonita?

CARLOS – Tão bonita que nunca mais a esqueci. Isto é, era bonita para mim.

ADÉLIA – Paixão?

CARLOS – Não. Faz tanto tempo!

ADÉLIA – Morreu?

CARLOS – Não. Perdemos-nos de vista. Você parece muito com ela. Bom, obrigado. Não se zangue com a minha curiosidade. Engraçado! Cheguei e ficamos logo a conversar, como camaradas. É a sua parecência... Mas não olhe assim, rapariga, não olhe. Que tem? Mas é o olhar, o mesmo olhar de Argemira.

ADÉLIA – *(de repente, fazendo esforço enorme para se lembrar)* Eu? Eu? Entre, homem...

CARLOS – Mas para que?

ADÉLIA – *(abrindo a rótula, quase autoritária)* Entre, ande...

CARLOS – Mas eu não quero nada, tenho até pressa...

ADÉLIA – Entra. Faça favor. Um minutinho só. Quero perguntar uma coisa... É sério.

3

CARLOS – *(entrando)* Creio que não a ofendi. *(tira o chapéu)*

ADÉLIA – *(fecha à rótula, fecha a janela. Vem para ele. Olha-o. Olha-o.)*

CARLOS – Que é isso? Dar-se-á o caso que também me conhece? *(rindo, sem vontade)* Pareço também com algum seu conhecido?

(ADÉLIA fixa-o ainda. Depois senta-se numa cadeira, muito encolhida e rompe num choro grande, profundo.)

CARLOS – Mas que é isso? Não chore. Sou bom homem. Já lhe disse. Não tive tenção de a magoar. Que mal há em tomá-la por outra? Não chore. *(aflito)* Olha, ouça. Eu já sou quase velho. Tenho 40 anos. Está a ouvir? E nunca eu magoei uma pobre mulher. Não. Eu sei. Coitadinha! Olha, rapariga. Não tem nada de mal. Essa Argemira foi o meu primeiro namoro. Já fez 23 anos! Eu era criança, ela também. Tudo muito decente, tudo muito puro. Tanto que não esqueci... Olhe, nada tem como você... Vá, levante-se, limpe esses olhos... Não chore mais... Pobrezinha... Diga que não está zangada.

ADÉLIA – Ao contrário... muito pelo contrário... *(baixo, simples, com imensa ternura)* Como está mudado, Carlos!...

(Silêncio)

CARLOS – Não me enganei... *(recuando)* Então... tu és mesmo Argemira!

ADÉLIA – Estou velha, hein?

CARLOS – Não. Francamente... estás... apenas uma senhora.

ADÉLIA – Uma mulher, Carlos...

CARLOS – *(aproximando-se)* Argemira... minha pobre Argemira!

ADÉLIA – *(olhando bem para ele, insensivelmente íntima)* Não contavas...

CARLOS – (*tristíssimo*) Mas fiquei tão contente, estou tão contente...

ADÉLIA – E eu? Só ver que não me esqueceste! Este é o dia mais feliz. Pobrezinha de mim. Há tanto tempo!

CARLOS – A vida! Foi há 23 anos. (*sem convicção*) E parece que foi ontem.

ADÉLIA – Ou que foi há muito mais tempo. É recordação... Mas que choque. Estou com o coração batendo, batendo... E envergonhada.

CARLOS – (*um passo*) De que?...

ADÉLIA – Não sei... de já ser outra, estar assim.

CARLOS – Ora... é que não te lembravas mais...

ADÉLIA – Não digas! Seria lá possível? Lembro até o dia em que nos vimos pela primeira vez.

CARLOS – Foi no Passeio Público.

ADÉLIA – E tu nos acompanhaste a Santa Tereza.

CARLOS – Quanta maluqueira depois.

ADÉLIA – Foi um tempo bom. Quando eu soube que eras estudante, filho de um senador, e que gostavas de mim, uma pobre rapariga, filha de um trabalhador qualquer, ah...

CARLOS – Tu eras tão bonita!

ADÉLIA – O que eu fazia para poder sair à noite e encontrar-me contigo na ladeira do Curvelo!

CARLOS – (*recordando*) Como me lembro! Vinhas cheirosa, cheirosa. Parecias uma rosa!

ADÉLIA – Era éter floral que me dava a Julinha...

CARLOS – (*animado, aproximando-se*) Era a tua pele, era a tua boca, eram os teus cabelos...

ADÉLIA – E as corridas para nos vermos livres da Julinha?

CARLOS – De vez em quando paravas para me dares um beijo.

ADÉLIA – Nem era beijo, era respiração...

CARLOS (*de repente*) Era o que quiseses. Era tudo!

ADÉLIA – Tudo... Tudo!

CARLOS – Que felicidade...

ADÉLIA – E quando o pai desconfiou por causa do João?

CARLOS – Foi o melhor. Abrias as janelas de madrugada.

ADÉLIA – E tu me beijavas toda... Como era mesmo? Espera. Era nas mãos e dizias: – essas mãos são minhas!

CARLOS – Que pateta!

ADÉLIA – Era nos braços e murmuravas: – destes braços ninguém me tira!

CARLOS – Disso não me lembro. Lembro o cabelo, isso sim...

ADÉLIA – Escondias a cara nos cabelos e choravas: – Estou perdido na noite, quem me acode!

CARLOS – Que malucos!

ADÉLIA – E quando chegava a boca...

CARLOS – Não dizia nada... Mas depois teu pai apareceu com um bengalão... Ah! Minha filha, ainda não te contei. Depois das bengaladas corri como um doido morro abaixo. Ele no meu encalço atirando pedras. Vim parar à rua de D. Luiza sem sa-

ber como. Nunca expliquei a raiva de teu pai.

ADÉLIA – Porque dizia que um filho de um senador não se casa com uma pobre rapariga.

CARLOS – (*recuando, vai sentar na cama*) Eu não casei... E nunca mais esqueci aquele tempo, apesar de não ser isso causa para não casar.

ADÉLIA – (*aproximando-se muito*) Esquisito! Também nunca esqueci e perguntava sempre: por que não voltará ele mais?

CARLOS – (*agarrando-lhe nas duas mãos*) E eu não posso te explicar até agora porque, após a sova de teu pai, não voltei a perseguir-te como dizia a Julinha. Entretanto lembravate sempre. Eras tão boa, tão bonita, tão séria...

ADÉLIA – É verdade.

CARLOS – (*largando-lhe as mãos*) Antes não tivesse sido.

ADÉLIA – A gente nunca sabe o que faz.

CARLOS – Hoje estou convencido – se tivesses convencido, teria sido por toda a vida. Mas nunca. Negaste sempre. Cheguei a fazer uma promessa a N. S. da Penha, que era a tua santa.

ADÉLIA – É verdade?

CARLOS – E N. S. da Penha correu-me a pau. Não quis.

ADÉLIA – Agora eu tenho outra Nossa Senhora.

CARLOS – Qual

ADÉLIA – N. S. das Dores...

(*silêncio*)

CARLOS – Minha pobre Argemira... Mas como foi isso?

ADÉLIA – Desgraças da vida, Carlinhos. Sabes que casei? Não? Pois casei. Dois anos depois. Um rapaz que me abusou.

CARLOS – Oh! Argemira...

ADÉLIA – Eu não gostava dele. Papai obrigou a casar. Deves conhecê-lo. É um tal de Antonio Antunes, sócio da casa de ferragens Antunes & Pacheco. Vivi com ele. Mamãe disse que era praga. Era destino... Da companhia de Antunes fugi três vezes. Ele, com rogos e ameaças, me fazia voltar. Afinal cansou. E eu que estava com um tocador de rabeça nos teatros – um gordo chamado Pereira – caí na perdição para não morrer de fome. Tenho rolado, Carlos. Tenho sofrido tanto. Há dois anos vim para Caldas, com companheiras. Mas estava tão enjoada do Rio e de S. Paulo, que fui ficando. Há aí um coronel que me visita. É um velho casado. Eu lido na casa e canto baixinho. Quem canta seu mal espanta... Que hei de fazer?

CARLOS – Devias ter tido muitos amores.

ADÉLIA – Não, nenhum....

CARLOS – Ora!

ADÉLIA – Para que mentir? Agora seria inútil. Eu fui rolando de homem para homem. Só. Caía num para escapar do outro. E fui. Rolando como uma pedra. Eu os conheço todos. Há bons, há maus, há os que não são nem bons nem maus. Estão tão longe da gente quando estão perto...

E a gente também lhes faz tanto mal sem querer... Enfim... cansa. Quando não entra o coração é como se carregássemos um peso. (*curvando-se para ele*) Mas tu... tu é que devias ter tido amantes. Quantas vezes depois que eles iam embora, eu pensava em ti, no gosto da tua boca...

CARLOS – (*curvando-se para ela*) Verdade?

ADÉLIA – Por esta luz. Parece que andava sempre esperando, sem esperança. Como deves ter mudado, Carlos!

CARLOS – Tenho envelhecido. Formei-me, sabes?

ADÉLIA – Já estavas no 2º ano...

CARLOS – Não me adiantou nada. Até agora tenho feito apenas envelhecer.

ADÉLIA – Muitas mulheres.

CARLOS – Assim...

ADÉLIA – Paixões?

CARLOS – Aborrecimentos. Sabes que não sou de paixões.

ADÉLIA – E eu?

CARLOS – Tu fostes outra coisa. Nós éramos crianças. É tão sério ser criança...

ADÉLIA – Tanto?

CARLOS – Sim – porque pagamos toda a vida a sorte de ter sido criança uma só vez. É um grande suplício. Olha. Se me disserem: sofrerás redobradamente aquilo que sofreste, gemerás com reumatismo, sentirás a estupidez e a má vontade duplamente, viverás mais 40 anos arrastando a ciática em Caldas, mas em troca poderás ter um dia inteiro dos teus 17 anos – eu aceitaria...

ADÉLIA – És tão bom, Carlos!

CARLOS – Ou tão mau...

ADÉLIA – Deves ter sofrido.

CARLOS – Ao contrário. Os que sofrem não tem tempo para pensar.

ADÉLIA – (*afastando-se um passo*) Como eu!

CARLOS – Tolinha!

ADÉLIA – Não vês dentro do meu coração...

CARLOS – (*aproxima-se dela*) E o que há dentro desse coração?

ADÉLIA – Tu. Há 23 anos...

CARLOS – Lisongeira. Nem me reconheceste...

ADÉLIA – Mudamos tanto por fora...

CARLOS – Mas é curioso. Parece que recobras a voz de outrora.

ADÉLIA – Ilusão tua.

CARLOS – E o brilho do olhar?

ADÉLIA – Já não é possível!

CARLOS – E os cabelos.

ADÉLIA – Cáfram. Nem imaginas como tem caído...

CARLOS (*Passando-lhe a mão pela cabeça*) Mas sem uma branca...

ADÉLIA – Ah! Isso não...

CARLOS – Pinta-os?

ADÉLIA – Oh! Carlos, eu ainda não tenho 40 anos...

CARLOS – É verdade. Eu sou mais velho. Ainda assim, solta-os para ver se não há por aí alguma neve.

ADÉLIA – (*recua sorrindo*) Não!

CARLOS – Por que não?

ADÉLIA – (*Sorrindo sempre*) Queres que solte para brincar...

CARLOS – Começas tu!

ADÉLIA – Oh! Carlos!

CARLOS – A primeira coisa que te peço, recusas! Depois disse que nunca me esqueceste.

ADÉLIA – É verdade.

CARLOS – E fazes pior do que quando éramos crianças. Enfim, o Antunes, o rabequista gordo, os outros...

ADÉLIA – Mas que idéia!... Todos, meu filho... Já faz tanto tempo! Olha. Muita vez pensava em ti para aturar os outros...

CARLOS – Muito obrigado!

ADÉLIA – Podes desprezar. Que importa. Não esqueci para te dizer. Não esqueci porque a gente nunca esquece o que foi muito bom...

CARLOS – (*levanta-se e aproxima-se*) Então solta os cabelos.

ADÉLIA – Não será a mesma coisa.

CARLOS – Solta. É uma vontade.

ADÉLIA – É uma teima.

CARLOS – Solta...

ADÉLIA – Queres?

CARLOS – Quero.

ADÉLIA – Tem pena de mim.

CARLOS – Teimosa!

(*um pouco nervoso* CARLOS põe as mãos na cabeleira de Adélia. Ela treme. Os cabelos se desfazem. Ele olha à procura, insensivelmente, mergulhando as mãos.)

CARLOS – Mas é mesmo. Nem uma branca. E tem o mesmo cheiro... Olha, como era em Santa Tereza.

ADÉLIA – (*num gemido*) Não recordar...

CARLOS – (*toma-lhe as mãos. Aperta-as. Beija-as*). Estas mãos são minhas...

ADÉLIA – Eu já não sou mais a mesma, Carlos. Não sejas cruel...

CARLOS – (*beija-lhe os braços*) Destes braços ninguém me tira!

ADÉLIA – Carlos... Carlos, não lembres...

CARLOS (*envolta a face nos cabelos dela*) Eu tenho medo da floresta! A floresta!

ADÉLIA – (*presa de arrepios*) Carlinhos! Carlinhos! Por N. S. da Penha não me mates! Meu Deus! Meu Deus!

CARLOS – Má, má... Há tanto tempo!... E não quiseste nunca!... Dá-me a tua boca. (*enlaça-a*)

ADÉLIA – Não!

CARLOS – (*dominando-a*) Hás de ser minha! (*beijo prolongado*)

ADÉLIA – Meu amor, meu único amor, meu primeiro amor...

CARLOS – (*no desejo, arrastando-a*) Anda, vem...

ADÉLIA – (*recua aterrada*) Não! Isso não!

CARLOS – Por que?

ADÉLIA – (*junto ao oratório*) Porque não!

CARLOS – Deixa de tolices!

ADÉLIA – Não é tolice!

CARLOS – Não queres?

ADÉLIA – Carlos!

CARLOS – Então?

ADÉLIA – Carlos... (*Pranto*) Carlos... Não é por nada... mas não! Nunca! Eu não posso!... É só por mim. Nem posso explicar. Tudo o que quiseres. Menos isso...

CARLOS – Mas por que?

ADÉLIA – Não! Não!

CARLOS – Basta de brincadeiras. Não somos mais crianças.

ADÉLIA – Por isso mesmo.

CARLOS – Em menina não quiseste.

ADÉLIA – Eu te amava...

CARLOS – E deste ao Antunes o que não deste a mim...

ADÉLIA – Carlos, me perdoa. Sê bom. Vai embora...

CARLOS – Mas hoje, minha filha, quando eu te encontro neste estado, à janela, depois de pensar toda a minha vida em ti – parece demais o embuste. Que pensas afinal? Que eu te namorarei?

ADÉLIA – Oh!

CARLOS – Que eu ficarei enredado?

ADÉLIA – Ainda não te pedi nada...

CARLOS – Abusas por saber que me deixaste na pele o desejo da tua pele!

ADÉLIA – Vai embora... Vai embora... (*cai de joelhos*)

CARLOS – (*violento*) Mas é pensar que eu sou um pateta!

ADÉLIA – (*levantando-se*) Por que vieste? Por que me falaste? Vai-te...

CARLOS – Homem, é melhor... Se em menino eu não te agradava, muito menos agora, com 40 anos... Não vale a pena. Eu me exaltei. Desculpa. Até outra vez.

ADÉLIA – (*agarra-o*) Carlos! Por que não compreender? Carlos, escuta, ouve, olha. Que pena eu não poder dizer direito! Olha! É coração. Isso

que tu queres é de todos. Mas se eu for para ti o que eu sou para os outros por quem hei de esperar? Em quem hei de pensar? Carlos, tudo o que quiseses, tudo, ouviste. Compreende? Compreende! Mas sê bom para uma pobre desgraçada. Tem pena! Para eu sonhar contigo da mesma maneira, sempre da mesma maneira, para lembrar a única coisa boa da existência, para poder fechar os olhos e pensar no melhor momento da minha desgraçada vida, quando era menina. Eu me entregarei a quem ordenares, eu farei o que mandares, eu te amo como sempre, sempre... a tua boca tem o mesmo gosto, o teu cabelo é tão macio quanto outrora. Tu és o meu Carlinhos do coração. Só eu envelheci e passei. Mas Nossa Senhora deu-me a tua visita para mostrar que não se esquece os mais desgraçados. Carlos, meu bem, meu amor. Ninguém tem mais vontade do que eu. Mas seria a morte. Seria o fim da minha alma. Carlos, como em Santa Tereza, só. Como outro dia quando papai se zangou... Faze isso, por mim, por ti, pela nossa recordação, sim, sim... Carlos! *(beija-o chorando. Mas batem à porta...)*

CARLOS – Espera. Bateram.

ADÉLIA – É o coronel..

CARLOS – Aquele que esperavas.

ADÉLIA – Não. É o que vem todos os dias. Por ti é quem eu espero... *(batem de novo)*

CARLOS – *(pega no chapéu)* Enfim... é esquisito. Não te quero aborrecer. O diabo é esse homem. Não vai me apresentar a ele? Como há de ser?

ADÉLIA – Vá pela porta dos fundos...

CARLOS – Fujo como há 23 anos...

ADÉLIA – Como ontem...

CARLOS – A história se repete...

ADÉLIA – Meu coração...

CARLOS – Queres que te venha ver?

ADÉLIA – *(com supremo esforço)*

Como quiseses... *(batem com mais força)*

CARLOS – O coronel impacienta-se...

ADÉLIA – Pensará que estou a dormir. E que me importa o coronel?... Mas não olhes assim para mim. Não duvides! Não duvides! Escuta. Tu sempre foste inteligente. É intolerável esse teu olhar. Escuta. Mede bem o que te digo... Se queres não abro ao coronel, sacrifico tudo, sou para ti o que sou agora, se queres, toma... Aqui me tens... Mas se o teu coração se lembrava de mim vê bem, vê bem...

CARLOS *(vai para segurá-la)* Não. Tens razão. Minha pobre Argemira. Era matar a saudade.

ADÉLIA – O desejo do que foi.

CARLOS – Tão bonito!

ADÉLIA – E que é bonito! Mais bonito! Meu Carlinhos do coração...

CARLOS – Sim, eu sinto como naquele tempo. Não chores... não chores... O nosso encontro fica em sonho. Eu compreendo. Deixa ver as mãos... Estas mãos são minhas... *(beija-as)*

ADÉLIA – Carlinhos!

CARLOS – Destes braços ninguém me tira! *(beija-os)*

ADÉLIA – Meu bem...

CARLOS *(entre os cabelos dela)* Na floresta! Na floresta!...

ADÉLIA – A boca, a tua boca... *(beijo longo. Desprende-se.)* Vai. Foge...

CARLOS – Adeus...

ADÉLIA – Adeus, meu sonho, adeus... adeus...

CARLOS – Vou como há 23 anos...

ADÉLIA – Eu não saí... Eu não saí...

CARLOS – O nosso encontro foi o encontro da mocidade...

ADÉLIA – Que Deus te dê a felicidade e o bem que me deste. *(agarra-o; beija-o vorazmente, louca)* Adeus! Adeus! Adeus! Vai-te! *(empurra-o. Ele sai.)*

(Ela fecha a porta atônita. Olha para todos os lados. Olha para as mãos.)

ADÉLIA – Ele beijou as minhas mãos. *(beija-as)* Tão bem... Tão bonzinho... Como sou feliz! Eu nunca pensei... Foi como um sonho. Menina, menina o pai, os beijos, ele... o meu amor... A Argemira, a Argemira que já morreu... Que bom que foi! *(cerra os olhos. Tempo.)* E eu que não me lembrava mais do coronel! Adélia da Pinta, olha a vida... *(vai à rótula, abre-a.)* Ninguém! Gente! Não esperou... Com certeza pensou que eu estivesse a dormir. *(fecha a rótula)* Hoje eu vou ficar só – para lembrar... *(pega do cesto, cantarola triste. De repente aos soluços:)* Minha Nossa Senhora das Dores! Foi mentira... dize que foi mentira. Eu vi a minha vida! Eu vi! Tem pena da desgraçadinha! Nossa Senhora das Dores! Era melhor não ter visto, era melhor!...

(e os seus soluços continuam enquanto o pano desce)

“QUE PENA SER SÓ LADRÃO!”

Sainete sobre a lembrança de um conto de Paul Giaffari de

João do Rio
(Paulo Barreto)
1915

PERSONAGENS:

O GENTLEMAN
ADRIANA

AÇÃO: ONTEM.

QUARTO DE ADRIANA. MOBILIÁRIO HABITUAL DAS PENSÕES DENOMINADAS NO BRASIL – “D’ARTISTAS”. É UMA PENSÃO MEIO TERMO, DE UM “CHIC” DE TERCEIRA ORDEM. UM MEIO DIVAN, UM MEIO GUARDA-VESTIDOS, UM PENTEADOR. ORNAMENTOS DE MAU-GOSTO, COMO DE COSTUME.

1

O QUARTO ESTÁ EM DESORDEM. O RELÓGIO BATE DUAS HORAS. UM HOMEM ELEGANTÍSSIMO, (CASACA, PEITILHO, CHAPÉU-CLIQUE, “MAC FARLAND”), OCUPA-SE A REVISITAR OS MÓVEIS. PELO AR CORRETO É SENHOR DE MANEIRAS FINAS. PARA NÃO DIZER CAVALHEIRO, (O QUE NÃO SERIA ELEGANTE), É UM “GENTLEMAN”. SEMI-PENUMBRA.

O GENTLEMAN – Perfeitamente singular. A repariga dava mostras de ter dinheiro e de ser um tanto avoadada. Mas estou a ver que perco o meu tempo. Não há nada. Teria posto o dinheiro no banco como os capitalistas? Que desilusão, a “cocotte”! Tentemos a “coiffeuse”. Quem sabe? (*Tira um molho de chaves falsas. Acende o “briquet” para ver melhor.*) Tenho que forçar esta imprudente gaveta... (*neste momento, rumor fora.* O GENTLEMAN dá um pulo.) Hein? Gente! Se é ela! Se vem acompanhada está o “serviço estragado! (*olha para todos os lados*) É impossível fugir... Só um grande topete... (*movimento na porta, na qual metem por fora a chave.* O GENTLEMAN precipita-se, agarra a maçaneta.) É ela mesmo. Coragem! Ganhemos tempo! (*a porta é sacudida*)

2

ADRIANA – (*fora*) Diabo! A porta não abre! Era só o que me faltava!

O GENTLEMAN – Virá só? Vira acompanhada?

ADRIANA – (*fora*) Diabo! Diabo! Diabo! Isso é coisa da Adelina... Espera aí... Adelina! Adelina!

O GENTLEMAN – Arrisquemos! (*À porta, carinhoso*) Não é Adelina, não, meu bem, sou eu...

ADRIANA – (*fora*) Eu, quem?

O GENTLEMAN – Adivinha! O teu coração... Vens só?

ADRIANA – Não conheço a voz.

O GENTLEMAN – Pudera! (*alto*) Ingrata! Estás só?

ADRIANA – Estou. Abre de uma vez!

O GENTLEMAN – Ô sorte!

ADRIANA – Abre, ou eu grito!

O GENTLEMAN – Entra, meu amor... (*larga a maçaneta. Recua. A porta abre-se violentamente.* ADRIANA entra no escuro...)

3

ADRIANA – Que brincadeira estúpida, José! Uf! Mas que idéia de ficar no escuro.. Não disseste que não vinhas hoje? José... José! Basta de pilhérias... (*corre à eletricidade. Luz. Ela olha, recua. Grito abafado.*) Ah!... Mas não é o José... Quem é o senhor?

O GENTLEMAN – Quem sou eu?

ADRIANA – Não o conheço!

O GENTLEMAN – Também não é possível conhecer todo mundo.

ADRIANA – Que quer o senhor?

O GENTLEMAN – Que quero eu?

ADRIANA – Mas fale, responda! Que quer? Como entrou aqui? Fale!

O GENTLEMAN – Você pergunta tanta coisa!

ADRIANA – (*olhando o aposento*) O quarto desarrumado, os armários abertos... a gaveta! Oh! É um ladrão! (*correndo à porta*) Socorro!

O GENTLEMAN – (*fechou a porta, calmo, tapou-lhe a boca*) Que feio!

Uma rapariga inteligente como você a dizer tolices!

ADRIANA – (*debatendo-se*) Eu grito! Não feche a porta! Largue-me!

O GENTLEMAN – Patetinha!

ADRIANA – Ladrão! Assassino!

O GENTLEMAN – (*larga-a brusca-mente. Tom autoritário.*) Ora bolas! Já disse que não seja tola! Faça o obsé-quio de olhar-me. Tenho o aspecto de um malfeitor? Se fosse um assassino já a tinha pelo menos estrangulado. Ouvia. Idiota!... Vá, grite! Nunca pensei. Mulher sem educação! Olhe bem para mim. Já viu malfeitor assim? (ADRIANA *olha-o sem compreender bem, atônita.*) Compreendo a sua surpresa. Você não contava comigo. Mas é preciso compreender que eu também não contava com você. É o que se pode chamar um encontro “fortuito”. Nada mais. Felizmente está tudo acabado entre nós. Chamar-me assassino, eu que não lhe toquei com um dedo sequer! É muito. Nunca fui tão desconsiderado! (*mete a mão no bolso traseiro da calça para tirar a carteira dos cigarros*)

ADRIANA – (*recua*) Não! Não! Perdão!!

O GENTLEMAN – (*furioso*) Mas que estupidez é essa?

ADRIANA – O senhor não está armado?

O GENTLEMAN – (*ri, tirando a cigarreira*) Criança! Decididamente não está em seu juízo!

ADRIANA – (*menos medrosa*) Mas eu não o conheço!

O GENTLEMAN – Que importa?

ADRIANA – Venho encontrá-lo aqui...

O GENTLEMAN – Que tem isso?

ADRIANA – No meu quarto!

O GENTLEMAN – Havia de ser no de outra?

ADRIANA – Mas é de força!

O GENTLEMAN – Você é que está sem espírito. Até pensou que eu estivesse armado!...

ADRIANA – Boa dúvida. Nos tempos que correm, só a gente bem vestida é que usa armas...

O GENTLEMAN – Perdão. Para certos casos. Se eu tivesse vindo de uma festa literária estaria prevenido. Mas eu venho do Lírico, minha filha. Do Lírico! No Rio, ainda é possível ouvir pelo menos música sem estarmos armados senão de paciência. (*recosta-se no divan, a fumar*)

ADRIANA – (*ainda receosa*) Enfim... Estava bonito?

O GENTLEMAN – Era a “Tosca”. Vissi d’Arte, Vissi d’Amore”... Nem mais nem menos: a história de um bandido, chefe de polícia.

ADRIANA – Naturalmente, perseguidor de mulheres?

O GENTLEMAN – Como todos os chefes de polícia, minha filha. Uma lástima. Se soubesses o que faz o chefe da “Tosca” contra uma pobre mulher, cujo crime único era amar um pintor! Para o fim, a rapariga, não podendo mais diante do amante morto, atira-se ao rio...

ADRIANA – (*estúpida*) Ela vem para cá?

O GENTLEMAN – (*rindo*) Hein?

Não. Atira-se a um rio de verdade; cai na água... Felizmente, aliás. Era tempo.

ADRIANA – O senhor não gostou, parece...

O GENTLEMAN – Porque toda essa história é acompanhada de música e eu embirro com o autor da música.

ADRIANA – Então por que foi?

O GENTLEMAN – Para dizer mal – como toda a gente... Mas fez-se tarde. Quase quatro horas. Minha menina, muito boa noite. Está no seu quarto, tranqüila. Vai dormir direitinha, sem sustos. Convenceu-se de que eu não era mau? Agora é esquecer o caso que nos pôs face a face...

ADRIANA – Que é isso? Então vai embora? Agora?

O GENTLEMAN – Claríssimo.

ADRIANA – Por que continua a brincar?

O GENTLEMAN – Ao contrário...

ADRIANA – Pois então? Entra sem eu estar, remexe as minhas coisas! Não!... Depois do que conversou, eu não posso pensar senão numa brincadeira...

O GENTLEMAN – Perdão. Ia a esquecer as chaves...

(*vai à “coiffeuse”*)

ADRIANA – Oh! Não continue. Que chaves são essas?

O GENTLEMAN – Chaves falsas!

ADRIANA – Oh!

O GENTLEMAN – Isto é: chamam-nas falsas. Eu penso o contrário. Não há chaves falsas; há portas, gavetas,

algiebeiras... Enfim, a vida, as situações falsas da vida!

(*guarda as chaves*)

ADRIANA – Mas que homem!

O GENTLEMAN – Há alguma coisa de extraordinário?

ADRIANA – É que quanto mais o senhor fala, menos eu acredito.

O GENTLEMAN – Em que?

ADRIANA – Não sei...

O GENTLEMAN – Diga sempre...

ADRIANA – (*tomando coragem*) Pois bem, digo. O senhor é mesmo?... (O GENTLEMAN *vai à porta, abre-a um pouco. Consulta o relógio.*)

O GENTLEMAN – Você não deixa de interessar-me. Vou, pois, perder alguns minutos e confiar no seu coração de mulher. Sente-se aí. Bem. Agora a confissão. Você perguntou se eu era mesmo... Sim, sou. Só isso. Mas superior, compreendeu? Em todas as profissões há categorias. A minha é como o jornalismo, a polícia, o funcionalismo, o teatro... A questão é de saber que em tudo há classes, tal qual nos enterros – porque afinal as profissões são os enterros da vida...

ADRIANA – Deixe-se de pilhérias! Se o senhor fosse mesmo gatuno não diria.

O GENTLEMAN – Minha filha, devo dizer que escolhi a profissão de gatuno admirável porque no Brasil todas as outras profissões estão inteiramente desmoralizadas! Palavra! Nem a Maçonaria escapa! Só há realmente uma classe unida: a dos la-

drões. Eu sou um ladrão. Mas sou um ladrão “leader”. De primeira classe, como o Maurício de Lacerda na oratória parlamentar, a Palmira Bastos nas companhias portuguesas, o Leon Rousellières na polícia, e outras glórias universais. Porque afinal a única profissão que não é insultada nos jornais é a de ladrão. E trabalho só, porque – oh, miséria humana! – quando se organiza uma quadrilha é – certo que nos traem os outros. Está convencida agora?

ADRIANA – De que?

O GENTLEMAN – De que sou gatuno?

ADRIANA – Se lhe dá prazer...

O GENTLEMAN – Deixe-me então dizer-lhe que a sua atitude para comigo tem sido de absoluta falta de tato.

ADRIANA – Ora esta!

O GENTLEMAN – Considere o nosso caso e veja como procedeu absurdamente.

ADRIANA – Absurdamente?

O GENTLEMAN – Sim. Que faz a menina, à noite e de dia? Não precisa dizer. Sabemos. Há cidadãos conhecidos de nome ou de vista e alguns nem de nome nem de vista. Pensou alguma vez que um desses indivíduos podia ser um assassino, um ladrão, um flagelador, um suicida? Que poderia amanhecer ao lado de um cadáver, ou amanhecer roubada, ou amanhecer assassinada? Nada disso. A menina ri, brinca, está alegre, com esperança, sem pensar no perigo. Mas como em vez de me encontrar no “club” ou na rua, a menina encontrou-me no seu

quarto, a menina só por essa pequena alteração, quis gritar, quis prender-me, teve medo. É ou não é absurdo? A menina só tem uma desculpa: procedeu como a sociedade, cuja estupidez coletiva só se mede pela própria inconsciente depravação. Se fosse o seu “gigolo”...

ADRIANA – O meu “gigolo” não é ladrão.

O GENTLEMAN – Por que?

ADRIANA – Porque é rico.

O GENTLEMAN – E é “gigolo”?

ADRIANA – Porque eu quero.

O GENTLEMAN – Eis as mudanças que levam ao erro. Que diria Spinosa disso?

ADRIANA – Spinosa não tem que meter o nariz aqui. Não admito que se intrometam na minha vida pessoas que eu não conheço.

O GENTLEMAN – Eu faço o contrário. Só me meto com quem não conheço. Veja o exemplo de agora. Se não a tivesse conhecido, teria arranjado a minha vida. “Tu sarai solo, tu sarai tutto tuo” já disse Da Vinci.

ADRIANA – Outro!

O GENTLEMAN – Que outro?

ADRIANA – Que eu não conheço!

O GENTLEMAN – Também você não conhece ninguém!

ADRIANA – (*com tristeza*) Ai, filho antes não conhecesse...

(O GENTLEMAN *olha-a. Silêncio. Ela tira o chapéu, o “manteau”, profissionalmente. Ele naturalmente fecha a porta. Hesita. Acende um cigarro. Depois:*)

O GENTLEMAN – Bem. Vou-me embora. Ao que parece, a vida não te sorri muito?

ADRIANA – Assim...

O GENTLEMAN – Parece o Presidente da República diante do problema econômico.

ADRIANA – É porque ele sabe de certo com que linhas se cose...

O GENTLEMAN – Ou não. Ninguém sabe nada. “A la bonne heure”. Não há como a verdade para parecer mentira. Também a mentira – vingasse: parece sempre a verdade... Bem. Vou-me embora. Toque nestes ossos. Adeus!

ADRIANA – (*retendo-o*) Sério?

O GENTLEMAN – Pequena imprudente!

ADRIANA – Ora, não me aborreça mais com esses fingimentos! Eu confesso que a princípio tive medo. Mas compreendi logo. E agora não caio! O senhor é um extravagante que quis assustar-me para gozar o meu susto. Olhe. Há piores e que não falam tão bem. Gente de cocaína, de alfinetes, de porcarias...

O GENTLEMAN – Conheço muito alguns...

ADRIANA – O senhor pelo menos é original. Mas eu sou esperta e percebi. Nem morta acredito que seja gatuno! Deixe-se de mais histórias. Venha dormir.

O GENTLEMAN – E o seu “gigolo”?

ADRIANA – Não vem hoje.

O GENTLEMAN – Por isso a menina está triste.

ADRIANA – Não, não é por isso... Sabe o senhor que estou a simpatizar com a sua cara?

O GENTLEMAN – Mesmo eu sendo gatuno?

ADRIANA – Ora!

O GENTLEMAN – (*tomando-lhe a bolsa*) E se eu ficasse com esta bolsa?

ADRIANA – Ia se dar mal. Não tem muito, meu filho. Apenas 122 mil réis.

O GENTLEMAN – Nestes tempos não é mau, para um simples particular. 122 mil réis é uma soma.

ADRIANA – Não brinque...

O GENTLEMAN – Enfim, minha filha, a culpa é sua. Não tem que se queixar. Você vai dar licença: eu lhe roubo seus 122 mil réis.

ADRIANA – Você vai roubar os meus 122 mil réis?

O GENTLEMAN – (*abriu a bolsa, tirou o dinheiro, calmo*) Eu já tive o desprazer de roubar-lhe os 122 mil réis. É inútil você gritar, chamar a polícia – porque entre mim e você ninguém deixará de não acreditar em você. Está a ouvir?

ADRIANA – (*no auge da raiva*) Ladrão!

O GENTLEMAN – Exatamente. Mas experimente dizê-lo alto. Metoda na cadeia, como alguns colegas meus – de respeito. Adeus!

(*Abre a porta*)

ADRIANA – Eu grito!

O GENTLEMAN – Sabe bem que ninguém acreditará. Sim ou não? Grite. Grite! Eu espero. (*senta-se*) Pobre

pateta que não compreende a sua miserável posição na sociedade.

ADRIANA – (*rompendo em choro*) Somente... somente... não é gentil! Depois de ter conversado tão bem... Depois de mostrar tantos conhecimentos...

O GENTLEMAN – Mas que quer que eu faça, se sou ladrão?

ADRIANA – Somente... sabe Deus quanto me custou para arranjar esses 122 mil réis... Estou atrasada na pensão... Tão atrasada... e não tenho mais nenhum, nenhum...

O GENTLEMAN – Mas que hei de fazer se sou ladrão?

ADRIANA – Somente... somente ou não sou inteligente... mas preferia que... sim... era melhor que tivesse roubado logo sem me falar... porque quando um homem fala com uma mulher duas horas... e depois leva-lhe todo o dinheiro... 122 mil réis! contra a vontade dela... não é ladrão não!... é... um... um... canalha!

O GENTLEMAN – (*ergue-se pálido*) Hein?

ADRIANA – Somente... somente... eu sou uma pobre... que qualquer um pode enxovalhar... roubar... matar, uma pobre que ninguém acredita... mas acho muito feio... muito feio... tão feio!... E dou-lhe... sabe? Prefiro dar-lhe os meus 122 mil réis. ...Pode levar... pode ir embora... Deus me ajudará... pode ir... eu não faço nada... Leve... leve... ande...

(*Solução*)

O GENTLEMAN – Obrigado. (*ca-minha para a porta. Ela cai numa cadeira chorando baixinho. O GENTLEMAN volta.*) Permita entretanto que, retribuindo a sua gentileza, eu ofereço à menina a quantia de 122 mil réis, produto líquido do meu trabalho desta noite. (*põe o dinheiro na “coiffeuse”*) E mais uma pequena soma, resto dos meus trabalhos doutros dias. Vai fazer-me uma falta terrível. Eu não negocio com as sabinas. Eu não sou amigo dos ministros. Tenho, porém, o maior prazer... E até mais ver.

ADRIANA – (*pula, grita*) Logo vi que não eras ladrão?

O GENTLEMAN – Por quem me toma a senhora? Sou sério. E por ser ladrão e respeitar a minha profissão, que não acanalho, é que a compreendi. Adeus.

ADRIANA – Mas... mas... mas é mesmo? Não fica?

O GENTLEMAN – Deus me livre! Sou casado e nunca durmo fora de casa.

ADRIANA – Mas é impossível!

O GENTLEMAN – Como todas as coisas certas. Adeus. Não quero ir, porém, sem lhe beijar a mão. Salvou-me de ser igual aos outros. Decididamente, não há como a gente ser moral para ensinar a decência à gente séria. Adeus.

(*Adriana olha o dinheiro, olha o gentleman, que vai*)

ADRIANA – Não vá! Não vá!

O GENTLEMAN – (*à porta*) E tenha cuidado, filha. Feche bem a porta. Esta polícia só faz asneiras! Os ladrões andam por aí a assaltar a própria autoridade. Cuidado. Adeus. Seja feliz. Obrigado. Durma bem... (*desaparece*)

4

ADRIANA – Ah! (*corre a fechar a porta. Respira. Senta-se. Ergue-se.*) Mas parece impossível. Tão elegante! Tão simpático! Tão sério! Tão diferente!... Que pena não ser como nós, meu Deus! Que pena ser só ladrão!



Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Anouilh, J. – *O Baile dos Ladrões*, nº 134.
Aumillier, R. – *O Tigre, o Homem e o Rato*, nº 142.
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 Demônio*, 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 Mentiroso*, 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 Deputado*, 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 Inspetor Geral*, nº 135.
Guerdon, D. – *A Lavanderia*, nº 110/111.
Hasec, J. – *O Bravo Soldado Schweik*, nº 142.
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 Aca-so*, 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 Sepulto*, nº 114.
Nunes, Anamaria – *Geração Trianon*, nº 117.
O' Casey, S. – *Uma Libra em Dinheiro 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 Menecmos*, 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 Árvore de Natal*, nº 118.
Vian, B. – *Cinemassacre e Olhar Cruzado*, nº 130.
Vianna Filho, O. – *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, nº 138.
Vicente, J. – *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.
Wagner, Felipe – *Eternamente Nunca*, nº 106.
Williams, Tennessee – *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
Wilde, Oscar – *Salomé*, nº 103.
Wilder T. – *Infância*, nº 121.
Wojtyla, K. – *A Loja do Ourives*, nº 125.

ERRATA:

No número anterior, o artigo "Notas de Aula de Literatura Dramática", extraído de nossos arquivos, foi indevidamente atribuído à Henrique Oscar.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISACÃO:

andrea fernandes
aracy m. mourthé
bernardo jablonski
bíia junqueira
cico caseira
dina moscovici
fernando bechy
flávio lanzarini
gilda 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>Domingos Oliveira</i> | 1 |
| Tentando Gostar de Salzburg, o Festival – <i>Gitta Honegger</i> | 6 |
| O IN E O OFF de Avignon – <i>Robert Schneider</i> | 11 |
| A Semiologia da Iluminação – <i>Hamilton F. Saraiva</i> | 18 |
| Texto para Estudo: Despedida | 22 |
| A Flor e o Espinho – <i>João Carlos Rodrigues</i> | 23 |
| Clotilde ou Última Noite – <i>João do Rio</i> | 34 |
| Encontro – <i>João do Rio</i> | 37 |
| Que Pena Ser Só Ladrão – <i>João do Rio</i> | 43 |

Agradecemos a colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio

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.