

149

cadernos de teatro

ENTREVISTA: Renata Sorrah

O ATOR NO GROUP THEATRE: Stella Adler

A TRAGÉDIA E OUTROS GÊNEROS: E. Wilson

DESGRAÇAS À BEÇA: G. Courteline

CADERNOS DE TEATRO Nº 149

abril, maio e junho de 1997

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

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável – JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo – MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro – EDDY REZENDE NUNES

Conselho Executivo – BERNARDO JABLONSKI

GUIDA VIANNA

RICARDO KOSOVSKI

DINA MOSCOVICI

Revisor – MÔNICA MAGNANI MONTE

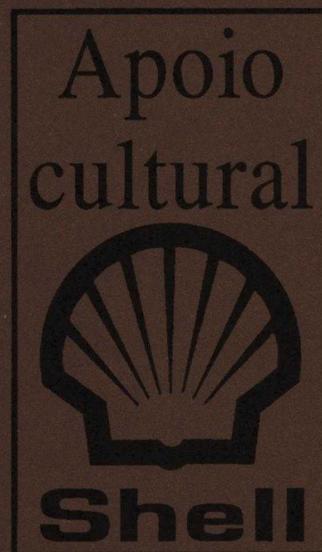
Secretárias – SILVIA FUCS E VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Liceu 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: RENATA SORRAH

(Concedida à Isabella Secchin, 1995)

Isabella – Fale um pouco sobre você.

Renata – Eu sou atriz e produtora para poder fazer os espetáculos que desejo e poder tomar parte da escolha do diretor, do cenário, do figurino, da burocracia do patrocínio e conseguir o resultado. Eu acho que o Brasil é o único país em que a atriz vai à empresa e tem que entender um pouco de *marketing*; saber como procurar a empresa e convencer esse empresário a investir no teatro.

Isabella – O que você acha do teatro como veículo de comunicação?

Renata – Bom, dos veículos de comunicação – o jornal, o rádio, a televisão – o teatro é o mais antigo. Ele é direto. O homem sempre teve necessidade de fazer teatro, sempre teve a necessidade de se colocar na frente de outras pessoas e passar uma emoção. Para mim o teatro é de primeira linha, ele funciona direto. Você tem lembranças de ter ido ao teatro e ter se emocionado, de ter visto uma coisa, aquele ator fazendo isso... o toque que o teatro te dá, que te inflama, te faz pensar na vida, te faz repensar o outro ser humano. O teatro conta a história do ser humano. Ele é um contador de histórias. Tem o teatro de entretenimento que te alegra e serve só para divertir. Tem o teatro que vai te ensinar alguma coisa. Quando alguma coisa acontece no palco, temos um teatro vivo! Acho que eu sempre quis fazer teatro. Eu me lembro do “Rei da Vela” (dirigida pelo Zé Celso): quando fui assistir achei uma coisa tão moderna, tão maravilhosa. Eu falei: “gente, é isso que eu quero fazer!” Agora, o teatro quando é ruim, não é só ruim, é horrível. Como qualquer coisa na arte. Mas o teatro é muito emocionante e direto, você se emociona junto, não tem uma

máquina entre as pessoas. Eu acho muito bonito o fato de você ver através, você ver direto. Você vê através do teu olho, da tua emoção e das tuas coisas.

Isabella – É a velhinha da segunda fila comendo pipoca e o gordo careca que deu uma cochilada, é tudo junto.

Renata – Eu me lembro quando eu fiz a “Gaivota”, dirigida pelo Jorge Lavelli... tudo no palco deslumbrante. Eu me lembro... quando a Nina volta, completamente louca – louca, não... desconexa! – ela não conseguiu ser uma grande atriz, ela não conseguiu nada e volta para o interior. Então, tinha uma das cenas mais lindas. Eu respirava e sentia que o público estava respirando junto comigo! Quando você faz cinema, você interpreta naquele momento para os técnicos que estão te vendo ali. Aquilo passa no cinema e as pessoas se emocionam, mas você não está junto. Durante toda noite, durante todo espetáculo, você sabe que vai ter um casamento, uma união com as pessoas que estão assistindo. Na hora, ali, aquela química vai acontecer. Pode até não acontecer, mas quando acontece, é muito bom. Você vai dirigindo a sua emoção e vai sentindo que está dominando a emoção das pessoas. Acho que o teatro como veículo de comunicação é um dos mais bonitos que existem. Porque ele aproxima o ser humano do ser humano... ando muito assustada com esse futuro, essa tecnologia... por exemplo, estava conversando com uma moça e ela me dizia que não só as máquinas ficam obsoletas, mas as pessoas ficam obsoletas de seis em seis meses! Esse mundo me assusta muito. Porque você vai numa empresa e é uma correria. No teatro, não. Claro que você precisa se modernizar, ter técnica, mas o teatro tem uma coisa ligada ao ancestral do ser humano. O âmago da pessoa, que é insubstituível. Não pode abrir mão. Computador é uma coisa maravilhosa, mas você não pode abrir mão desse contrato. Agora tem até sexo virtual, então o teatro é anti-sexo virtual para mim. É o gozo, é o prazer ali. Você dá sua emoção para

outras pessoas, você tem quinhentas pessoas te assistindo e você tem que se dar inteiro para elas.

Isabella – Como você vê a responsabilidade política no teatro?

Renata – A política pela política só, a mim como atriz, eu acho que não dá. Existe uma política maior. Quando é CPC direto, na frente de fábricas, aí eu não me interesso tanto. Quanto ao político da emoção, eu me interesso mais. Que tipo de peças, de personagens eu vou escolher, isso é político. Que tipo de mensagem eu quero levar para as pessoas. Isso me interessa. Agora, aquele teatro que se fazia na época da ditadura, em frente às fábricas, eu sei que é importante, mas ... Só me vem à cabeça o CPC, esse teatro político direto, que a mim não fascina. Agora, você fazer um Brecht... Brecht não pode ser mais político do que já é, e eu acho maravilhoso. Aí eu gosto, quando está junto com uma dramaturgia. Eu li. Seleccionei. As minhas escolhas são sempre políticas: poder falar de mulheres massacradas, mulheres que não estão encontrando um caminho, mulheres que vão em busca de alguma coisa... isso é extremamente político.

Isabella – Como você vê o teatro de entretenimento?

Renata – Eu não gosto, eu nunca fiz. Por outro lado acho ótimo, porque as pessoas adoram. Quer dizer, tem a comédia com e sem conteúdo. Ambas tem seu lugar.

Isabella – Comente: Teatro, veículo de elite, ou veículo de comunicação de massa?

Renata – Depende do país. Aqui no Brasil é de elite. A televisão é de massa. Se fosse bem feito poderia até ser um teatro popular, um gol popular. E o teatro é caro, e o povo não tem a tradição de separar o dinheiro para essa diversão. A massa adoraria, porque o teatro é de massa. Na China, você vê o povo inteiro assistindo. O ideal seria isso...

Isabella – A própria condição do país fez com que o teatro ficasse cada vez mais fechado, mais restrito a um público que pode pagar. As pessoas falam que é caro...

Renata – Por exemplo, na Alemanha tem uma classe média maior que vai ao teatro, aprendeu a gostar, já tem uma tradição que veio desde o colégio. A gente não tem isso aqui, Eu acho que o teatro antigamente, no começo do século, era mais popular entre nós do que é agora. Quando eu comecei a fazer teatro, eu fazia terça, quarta, duas na quinta, duas na sexta, duas no sábado e duas no domingo. Agora os dias estão diminuindo porque não tem mais público e o número de salas também está diminuindo. Elza Gomes, na sua época, fazia um teatro de repertório que não parava! E tinha público!

Isabella – Na praça Tiradentes e no teatro Trianon eles tinham público e um teatro de repertório. Se desse problema numa peça, eles mudavam e faziam outra.

Renata – Rápido, uma outra. Era incrível e impressionante. Hoje você faz de quinta a domingo, com a corda no pescoço. É difícil.

Isabella – Você vê a televisão como uma inimiga ou uma possível aliada do teatro?

Renata – Acho que ela é inimiga. São poucas as pessoas que fazem coisas na televisão, que são interessantes. Nas novelas, é raro um trabalho legal, um tema interessante, um assunto bom. É muito raro alguma coisa que se diga que é interessante, por exemplo. Acho também que está cada vez pior.

Isabella – Mas a televisão poderia ajudar?

Renata – Como veículo poderia ajudar, como ajudou durante um tempo. Quando, por exemplo, um ator faz um bom trabalho na televisão e as pessoas querem vê-lo no teatro. É pena que às vezes não corresponde às expectativas: Fazem e montam qualquer coisa. Aí, não é legal. Mas acho que não dá para comparar o teatro com a televisão, são veículos tão

diferentes, o que eles atingem... o teleteatro, acho legal voltar a ter. Todas as coisa do Guel Arraes, por exemplo, ele pegou uma linguagem televisiva que não é o teatro na televisão, mas é uma coisa televisiva, bárbara.

A televisão é boa para passar filme, coisas jornalísticas, entrevistas, documentários. Agora, essas novelas onde os atores estão no seu mais raso, onde nada é exigido deles... – eu sei por que eu faço e tenho essa sensação absurda. De vez em quando você acerta, faz alguma coisa modificadora, mas é muito raro, é muito difícil. A televisão como veículo é muito legal. Se houvesse uma novela legal, uma minissérie, quer dizer, as minisséries são boas, mas aqui há uma mentalidade de nivelar por baixo: O povo quer isso, então é isso que a gente vai dar. Vamos manter por aqui. Então mantêm programas horrorosos e coisas horrorosas. E isso é mentira, porque você viu que na exposição do Rodin foi uma multidão assistir. Isto é emocionante. Por que não dar uma opção melhor? Uma TV regional, por exemplo. Devem ter coisas maravilhosas no Brasil, mas fica tudo nesse eixo Rio e São Paulo.

Isabella – O que você acha dessa “obrigatoriedade” de se montar um espetáculo com pessoas famosas de televisão?

Renata – Nada. Não acho nada. é um canal completamente diferente. Ah! Vou chamar alguém conhecido da televisão para mim. Não quer dizer nada. Já se montou peças que tinham um elenco inteiro da televisão e foi um fiasco. Um fracasso total. E já vi espetáculos sem ninguém conhecido que foram um sucesso. Porque você tem que ter paixão por aquilo que faz, e não apenas montar uma coisa visando economicamente “se dar bem”. A televisão aqui é tão massacrante, que os atores ficam com um carimbo de “ator global”, que quer dizer não muito bom. Ah! Fulano é global. E logo se acha que ele deve ser uma droga, que ele não pensa, não tem vontade de modificar as coisas... Há toda uma geração de atores que eu acho de doer, que não estudaram nada, não sabem nada, e

ficaram famosos na televisão, – fama feita pela própria televisão. Então, pessoas de vinte anos já estão se ostentando, com apartamento, carros e fama. E fazem bailes de formatura no fim de semana, que não tem nada a ver com atuação. Perde-se a idéia do que é ser ator, que ofício é esse, e de como é bonito ser ator. Fica uma coisa só do momento da fama, sem nenhuma preocupação adicional, maior.

Isabella – E o que tem de novos atores...

Renata – Ah, não deu certo, muda a coisa toda.

Isabella – Como você compararia o teatro de Rua com o teatro “entre quatro paredes”?

Renata – Eu tive uma experiência mínima de teatro de rua. Eram pequenos esquetes, mas foi bárbaro! A emoção que eu senti, tinha uma verdade: o público não fica no escuro te vendo; aliás, isso do teatro entre quatro paredes é até covarde, porque essas pessoas no escuro, apesar de sentirem essa emoção, ficam mais protegidas. No teatro de rua não; é direto, é modificador.

Isabella – Você acredita ser possível montar um espetáculo sem verba?

Renata – Não é possível. Nem nunca foi. Nem o Amir Hadad, que faz espetáculo na rua, conseguiria. Se a gente vivesse num país um pouco mais desenvolvido, ele seria uma pessoa para quem o governo iria dar uma verba por mês para ele estudar e fazer suas experiências, para viver e não apenas sobreviver, com toda essa sabedoria que ele tem. Só que está ficando difícil, porque não se tem ajuda governamental e nem uma ajuda da comunidade, que seria uma outra coisa. Não há possibilidade de se fazer uma peça sem o mínimo. Tem gente que exagera, tem gente que sabe que uma peça custa 100, mas pede 300, para ter uma coisa superfaturada. Não acho certo. Mas o diretor tem que comprar a madeira, etc.. até no Teatro de Rua você tem que pagar os atores, então não pode ser sem verba, é como outro trabalho qualquer.

Isabella – O que você acha do *merchandising* no teatro?

Renata – Horrível, horrível, horrível! Para você montar uma peça, seu desespero é tão grande que você até cede. Mas eu já acho demais aquele áudio que tem no início, já tem o cartaz, o programa, já saiu no jornal. É o que você tem que dar de retorno para a empresa que investiu. Agora, colocar dentro do espetáculo é demais...

Isabella – É um vírus...

Renata – No cinema você usa muito, sem ninguém perceber; agora a televisão usa muito e eu acho um absurdo, uma propaganda no meio da ficção: todo mundo bebe cerveja, muito refrigerante, tira dinheiro toda hora do caixa eletrônico – do Itaú então..., mas o teatro tem que ser preservado disso. Você tem que ter um limite. Você não pode vender a alma.

Isabella – Se não, você destrói o que quer fazer.

Renata – Sou completamente contra o *merchandising* no espetáculo, no meio de uma peça.

Isabella – Qual é a função do teatro na nossa sociedade?

Renata – Ele cumpre uma função de manter a vida e contar a história do ser humano, da gente se espelhar e se emocionar.

Isabella – O teatro é capaz de modificar ou criar comportamentos na sociedade?

Renata – A televisão e o cinema sim. Uma peça que mobilizou muito foi o “Trate-me Leão”; e tudo o que o Teatro Opinião fazia, o teatro Ipanema.... Hoje em dia eu não estou vendo isto. Mas ele pode ser sim.

Isabella – O teatro vive ou sobrevive no Brasil?

Renata – Vive. Eu poderia dizer que sobrevive, tem muita dificuldade, mas ele vive sim. Tanta gente jovem querendo fazer, e encontram tantas barreiras... cheios de vontades, pensando como romper essas barreiras, como chegar lá, no sentido de montar a peça e dizer alguma coisa. Mas

vive, ele é vivo. Em São Paulo e no Rio de Janeiro tem gente fazendo muitas coisas. A vida poderia ser mais confortável...

Isabella – O teatro não está moribundo?

Renata – Não. Não está no auge. Mas vive.



STELLA ADLER

T. COLE E H. K. CHINOY

Figura importante na divulgação do método de Stanislavsky, a americana Stella Adler marcou seu lugar na história recente do Teatro.

Seu artigo sobre a formação do famoso Group Theatre ilustra bem a evolução representada pela passagem de uma exacerbada valorização inicial de um psicologismo à toda prova, para uma postura mais pragmática e consciente, advinda das pressões e limitações impostas pela própria realidade (N.E.).

Nascida na cidade de Nova Iorque, Stella Adler é a filha mais nova de Jacob e Sarah Adler, progenitores de um dos maiores grupos familiares em atuação no teatro contemporâneo americano. Em 1939, a data que marcou o jubileu da estréia de Sarah Adler no teatro judaico-americano, estima-se que havia pelo menos dezessete membros da família ativos no teatro. Jacob Adler, internacionalmente conhecido como "O Henry Irving judeu", já na virada do século estava apresentando, nos teatros Bowery, com grande talento, um repertório de peças pouco convencional. Para Norman Hapgood, suas visitas ao teatro de Adler renderam "mais temas para reflexão e menos motivo para lamentar o tempo perdido do que a maioria de minhas incursões noturnas nos teatros da Broadway. A atuação é excelente e Jacob Adler é um dos atores mais completos e refinados que já vi.

Stella Adler atuou com seus pais tanto nos E.U.A. quanto fora do país, em peças de Tolstoi, Ibsen, Hauptmann, Shakespeare e outros clássicos. Ela se lembra de ter representado um pajem no *Mercador de Veneza* quando tinha

quatro anos. Após ter completado os estudos na New York University, atuou em várias produções da Broadway, incluindo *The World We Live In* de Karel Capek e *The Big Lake* de Lynn Riggs. Estudou no American Laboratory Theatre de Richard Beoleslavsky e Maria Ouspenskaya. Como uma das mais talentosas atrizes do Group Theatre, representou os papéis principais em *The House of Connelly*, *Success Story*, *Night Over Taos*, *Gentlewoman*, *Gold-Eagle Guy*, *Awake and Sing* e *Paradise Lost*. Em 1935, Stella Adler e Harold Clurman, na época casados, encontraram-se com Stanislavsky em Paris. Stella passou seis semanas com o mestre discutindo os problemas ligados à formação de atores, observados no dia-a-dia do Group. Sua análise detalhada trouxe modificações no modo como o Group Theatre usava o método Stanislavsky.

Nos anos 40, ela representou papéis na Broadway e em Londres; dirigiu as produções do *Golden Boy*, da Califórnia e de Londres, realizou vários filmes, e por um tempo foi assistente de produção da Metro-Goldwyn-Mayer. Deu aulas de teatro no New School for Social Research, e desde 1949 é diretora do Stella Adler Theatre School em Nova Iorque. Em 1996, tornou-se membro do corpo docente da Yale Drama School.

No artigo a seguir, ela descreve o clima de criatividade no qual os atores do Group Theatre amadureceram.

O ATOR NO GROUP THEATRE

STELLA ADLER

Na fase inicial do Group Theatre, seus atores diferiam quanto à origem social, ao nível de sua arte, talento e objetivos pessoais. Alguns eram idealistas, enquanto outros eram so-

nhadores ou carreiristas; havia, ainda, aqueles que conseguiram, com absoluta sinceridade, ser uma combinação de todos os três. Isso era comum em um bom ator.

Seria difícil encontrar um grupo de pessoas menos homogêneo; transformá-lo num todo integrado exigiria percepção, coragem e uma fantástica força de vontade. Tendo esta vontade, logo se descobriria que eles tinham várias coisas em comum desde o começo. Tinham uma necessidade intensa de continuidade de trabalho e de ganhar a vida. No nível artístico, tinham uma vontade e uma necessidade profundas de se desenvolverem como atores.

Nos primeiros estágios da formação do Group, alguns desses atores ficaram fascinados com as palestras inflamadas e entusiásticas sobre o teatro. O teatro era analisado, dissecado e reformulado, e o lugar dos atores neste teatro que estava sendo fundado prendeu a sua atenção desde o começo. Eles ouviam e tentavam entender. Disto emergiram duas idéias que os desafiaram e atraíram. Idéias imbuídas pelo que, mais tarde, tornou-se a marca registrada do Group Theatre. Os atores que se dispuseram a ouvir resolveram seguir essas idéias, e somente então aderiram incondicionalmente a esse teatro.

A primeira idéia pedia ao ator que se tornasse consciente de si mesmo. Ele tinha algum problema? Ele entendia esses problemas em relação à sua vida? À sociedade? Ele tinha algum ponto de vista em relação a essas questões?

Era necessário ter um ponto de vista. O autor deveria começar a questionar e aprender a compreender várias coisas. O resultado inevitável seria uma melhor compreensão de si mesmo. Seria de grande utilidade artística para os atores ter um ponto de vista comum que pudessem compartilhar com os colegas. Dizíamos ao ator que era necessário e importante transmitir este ponto de vista através de peças para o público;

que era preciso encontrar meios e métodos teatrais para alcançar esse objetivo de modo artístico e verdadeiro.

A segunda idéia dizia respeito ao ator em relação à sua arte. Ele deveria se desenvolver como ator através de sua arte. Era necessário que todos os atores usassem a mesma técnica básica. Só assim poderiam se transformar verdadeiramente em um todo, alcançando uma interpretação criativa de uma peça.

Quando estas duas idéias se mesclaram, os atores perceberam que este teatro exigia uma compreensão básica de um complexo princípio artístico; que todas as pessoas ligadas a esse teatro – o ator, o cenógrafo, o autor, o diretor, etc. – precisariam chegar a um único ponto de vista, também expressado pelo tema da peça. E que cada um dos artistas expressaria melhor este ponto de vista através de sua arte individual. Essa idéia era reiterada de mil maneiras; nunca mudava em sua filosofia básica.

Cada ator deveria entender essa idéia, embora houvesse graus diferentes de compreensão. Contudo, era difícil perceber quando essa compreensão se tornava orgânica em cada um. Parecia interessante para a maioria dos atores que prestavam atenção, mas a forma como a idéia era útil para cada um, enquanto ator, variava de uma pessoa para outra. Havia os que certamente compreendiam. Os outros tentavam ser claros e várias vezes tentavam se ajudar. A maioria dos atores não fica realmente envergonhada quando uma idéia intelectual ou artística permanece além da sua compreensão. Porém, todos sabiam que seria de grande benefício se estas idéias pudessem ser colocadas em prática. De que forma? Certamente, através de seu desempenho.

E assim foi. Cada ator podia ver o objetivo geral sendo canalizado para dentro da arte de cada indivíduo: o dramaturgo no seu texto; o cenógrafo incorporando este texto em seus cenários; a visão do diretor com respeito à intenção básica da peça; e, no próprio ator, a compreensão da personagem que ele

iria representar. Essas idéias agora dirigiam a concepção total do ator e, por conseqüência, o seu desempenho. Dessa forma, vagarosamente, ao longo dos anos, o ator era capaz de afirmar que podia compreender a idéia organicamente. Foi principalmente essa prática e o novo uso de si mesmo em relação a idéias do teatro que permitiu ao ator sacrificar várias coisas importantes em prol do Group Theatre.

UM OBJETIVO INÉDITO

O método desenvolvido pelo Group para levar o ator a realizar esse objetivo era inédito na América. Supostamente, trabalhar-se-ia a personalidade total do ator. Era necessário que o ator se desenvolvesse. Ele tinha que se tornar um artista, adquirir uma arte onde pudesse colocar experiência, talento, intuição, etc. Para isto, devia-se encontrar um técnica básica. O ator, como qualquer outra pessoa, tem problemas pessoais. Esses problemas deveriam ser compreendidos e respeitados, e, até certo ponto, resolvidos. Seus problemas econômicos, pessoais e artísticos eram preocupações diretas relacionados ao teatro. O crescimento do ator dependia, em parte, de ser compreendido e ajudado. Da mesma forma, esse teatro, por sua própria natureza, o envolvia em vários problemas, econômicos e artísticos, que o impossibilitariam de atuar sem compaixão e ajuda. Se um ator, nesse teatro, era inconstante em seu desempenho, estava claro que havia um problema de disciplina que deveria ser resolvido. Se outro ator, através de alguma forma de intolerância, mostrava-se emocionalmente limitado, ele tinha de ser esclarecido, e algumas vezes reeducado. O talento de um terceiro ator, por causa de timidez ou insegurança, estava se tornando limitado. Esse problema afetava o seu desempenho, os outros atores, a peça e, na verdade, o teatro inteiro e o seu modo de funcionamento. Logo, essa abordagem era considerada necessária para que o ator pudesse colocar o máximo de si mesmo em seu trabalho e, conseqüentemente, para todo o teatro.

O Group Theatre não acreditava que, só porque um ator tinha talento comprovado ou alguma de experiência, podia necessariamente ajudar a criar este teatro. Isso confundia vários atores que estavam ansiosos para trabalhar com o Group. Os atores que, desde o começo, estavam interessados na formação desse grupo, eram aqueles que aceitavam o conceito global do teatro – e, conseqüentemente, sabiam o seu lugar em relação a ele, especialmente no que diz respeito ao ego do teatro. A própria natureza do grupo exigia esta compreensão. Desde o começo, era inevitável que se fizessem vários sacrifícios, especialmente em termos de importância dos papéis atribuídos e na questão do salário. Os atores do Group tinham que ser fortes para sobreviver às dificuldades. Alguns sobreviviam; outros eram destruídos.

No início, apenas poucos atores tinham estudado o método Stanislavsky. A maior parte do grupo tinha adquirido sua técnica atuando nos mais variados palcos e nas mais variadas circunstâncias: peças da Broadway, pequenos teatros, companhias de repertório, etc. Os outros tinham ainda menos experiência ou algum estudo de qualquer tipo. Um novo método de interpretação tinha sido criado por Stanislavsky e praticado na Rússia pelo Moscow Art Theatre. Quando esse teatro veio para a América, ficamos cientes de um novo e alto padrão em termos de atuação de grupo. Foram dois de seus mais importantes discípulos, R. Boleslavsky e Madame Ouspenskaya, que primeiro ensinaram esse método a jovens atores americanos. Era, de longe, considerado a melhor técnica criativa para atores e foi usado pelo Group Theatre desde o início, embora de uma forma bastante especial.

DIFÍCIL DE EXPLICAR

O método Stanislavsky é complicado e difícil de explicar. O próprio Stanislavsky sabia do perigo que havia em tentar formular sua teoria desta maneira. Pode-se fazer uma

tentativa honesta, porém limitada, ao afirmar que o ator é primeiro treinado a fazer um uso bastante real de si mesmo em relação a ações, ao senso de verdade, à imaginação, ao uso da motivação e à maneira de tratar a emoção. O ator descobre várias formas de construir a sua arte e libertar suas emoções, cada vez de uma forma diferente, ao invés de imitar ou fazer uma aproximação. Isso porém faz parte do treinamento, não sendo um objetivo em si mesmo. O objetivo do uso dessa técnica é permitir ao ator interpretar verdadeiramente um personagem. No início, por várias razões, o Group Theatre considerava necessário começar com os ensaios de uma peça. A peça era lida, analisada, e a intenção do autor esclarecida através de uma análise detalhada. O ator, então, via-se frente ao estudo de seu papel. Esses ensaios iniciais constituíam o primeiro aprendizado do ator no Group, no método adotado.

A abordagem analítica da peça, assim que os ensaios começavam, interessava e estimulava muitos atores. Porém, alguns preferiam se aproximar da peça mais devagar. Preferiam que a personagem se desdobrasse através do processo de ensaio, absorvendo o conteúdo do papel e da peça, de um ensaio para o outro. Esses atores sentiam maior satisfação em criarem, eles mesmos, a caracterização da personagem, ao invés de assimilá-la através da compreensão do diretor. A análise de peças nesse nível diminuiu ao longo dos anos, pois o diretor achava que ela sobrecarregava muito o ator. O método foi imediatamente incorporado enfatizando o uso das ações, uma variedade de improvisações e exercícios chamados de “Memória Afetiva”. O uso das ações permitia ao ator uma compreensão imediata do texto em relação ao seu próprio papel. Por seu intermédio, ele aprendia a representar o que realmente estava acontecendo no subtexto, isto é, por trás das palavras. Através de improvisações, essas ações tornavam-se vivas nos atores antes que as palavras do texto fossem estudadas. Também eram usadas em várias formas para o desenvolvimento da caracterização e para esclarecer a situação real da peça. Os exercícios de “Memória Afetiva”

eram usados principalmente para captar uma emoção específica necessária para compor o clima, a autenticidade e a caracterização.

VARIAÇÕES EM TORNO DO TEMA

Em aulas fora dos ensaios, alguns atores trabalhavam outros aspectos do método ou suas interpretações do mesmo, com o objetivo de desenvolver a imaginação e caracterização. O Group Theatre usou esse método durante três anos, ao longo dos quais produziram seis peças, e só em 1934 veio a modificá-lo radicalmente. A forte ênfase colocada na manipulação consciente das emoções específicas do ator foi abandonada pela maioria dos atores. A partir desta data, o método Stanislavsky foi reinterpretado pela pressão vinda de sua própria afirmação. Isso esclareceu a área na qual o Group havia interpretado erroneamente suas teorias. Mudou-se então a ênfase, que passou a ser colocada nas circunstâncias da peça e em um uso mais efetivo da necessidade por parte do ator de justificar melhor o uso destas circunstâncias, e de um modo mais consciente. Infelizmente, há pouco espaço neste artigo para, através de exemplos, esclarecer melhor esse ponto.

O método, principalmente através da clareza de ações que ajudavam o diretor e o ator, tinha tanta força em si mesmo que, mesmo antes de implementar essas mudanças importantes, já havia, desde a sua primeira produção, gerado o grupo mais importante que a América conheceu até então. E depois, consistentemente, durante todos os anos, o conjunto do Group Theatre nunca caiu abaixo do padrão que tinha estabelecido para si próprio. Dizia-se deste grupo que era “talentoso e inspirado”, que o seu desempenho era a expressão de um ideal, que o método do Group Theatre era o único modo de se preparar uma peça. Também podia-se afirmar que o credo original do Group Theatre foi absorvido por todo o organismo

teatral desde a primeira produção, ao invés de ser assimilado pelos atores isoladamente. Devido ao esforço coletivo, à total sinceridade do Grupo, ao fervor, entusiasmo e dedicação a um objetivo, cada peça era imbuída de um espírito que lhe dava um significado artístico maior do que qualquer contribuição individual.

Muitos atores sofreram pressão desde o começo, apesar da importância do relaxamento no trabalho do ator. Até certo ponto, isso acontecia porque exigiam que, através de sua “Memória Afetiva”, ele lidasse conscientemente com a parte de si mesmo prevista para permanecer inconsciente. O método Stanislasky tem um objetivo global em relação ao ator. Ensina o que fazer conscientemente para que possa ser emocionalmente livre e espontâneo. Portanto, desde o começo, o método beneficiou principalmente os atores mais experientes. Eles sabiam que podiam representar, pois já tinham feito isso – tinham preenchido os requisitos necessários para o teatro profissional. Desta forma, eram capazes de trazer uma independência que haviam conquistado através da experiência. Sua confiança era fruto do desempenho, por mais auto-críticos que fossem. Eles usavam o método neste contexto, somando estes novos elementos à sua técnica de interpretação. Conseguiram se sentir mais vivos, mais fluentes emocionalmente, do que antes. Tornaram-se cômicos desse crescimento e podiam, agora, recriar um papel em cada representação.

Os outros, menos experientes, menos calejados, aceitaram o novo método literalmente. Vários falharam em seu desempenho como atores e perderam a confiança em suas técnicas antigas. Acabaram confusos. Porém, seus desempenhos individuais costumavam ser excelentes por causa dos seus métodos de ensaio; cada cena era construída com uma solidez arquitetônica difícil de ser abalada; e, independente dos tipos de problemas de interpretação individuais, esses atores ajudaram muito o grupo a alcançar seu nível de exce-

lência. No começo da temporada de 1934, as pessoas que ingressaram no Group, os atores mais jovens, os aprendizes, e até mesmo os “parasitas”, começaram a crescer como artistas nesta empreitada. A essas novas pessoas eram dadas a chance de trabalhar mais devagar, antes que lhes exigissem assumir papéis de responsabilidade. Através de sua arte, eram capazes de criar uma estrutura consciente para a abertura espontânea do inconsciente. Só então um ator individual tornava-se um criador independente. Esses anos produziram alguns dos melhores e mais típicos talentos do Group Theatre, os quais, juntamente com os atores mais velhos, muito influenciaram, quer atuando, dirigindo ou ensinando, no progresso de nosso teatro.

OUTRAS HISTÓRIAS DO TEATRO

PETER HAY

ACIDENTES DE TRABALHO

1. A queridinha da América

Uma das atrizes mirins mais populares em meados do século XIX chamava-se Miss Mary Marsh, tendo excursionado com a Marsh Juvenile Troupe.

A companhia inteira era composta por crianças. Quando morriam – e a taxa de mortalidade entre elas era muito alta – ou se tornavam velhas demais para a trupe, seus lugares eram preenchidos por outras crianças precoces, contratadas pelo perspicaz empresário em suas andanças de cidade em cidade.

A pequena Mary Marsh era excepcionalmente atraente, de olhos brilhantes, graciosa e juvenil. A paixão que inspirava nos corações de seus admiradores era pura e não fazia mal algum. No máximo, resultava em uma ou duas gazetas de aulas maçantes. Ainda hoje sua imagem se mantém viva na lembrança de muitos homens que não se envergonham de admitir que seus olhinhos de criança ficaram marejados de lágrimas, e os lábios, trêmulos, quando leram a triste história de sua precoce e trágica morte. Durante uma atuação em uma cidade do sul, uma das luzes da ribalta ateou fogo ao seu vestido e ela sofreu queimaduras fatais sobrevivendo apenas uma ou duas horas após o acidente.

2. Por pouco

Forbes–Robertson quase foi morto por um carpinteiro descuidado durante um ensaio de *César e Cleópatra* em um teatro de Liverpool. No meio de um dos discursos de César,

um martelo caiu do alto do cenário, a apenas alguns centímetros de Robertson. Ele interrompeu sua fala por um segundo, olhou para cima, disse calmamente: “Por favor, não faça isso de novo”, e continuou o seu monólogo.

3. Proximidade física

Os atores, locomovendo-se em um palco cheio, estão suscetíveis a todos os acidentes e ferimentos que afligem dançarinos e acrobatas. E eles ainda têm a tarefa adicional de interpretar grandes paixões no palco de forma convincente. Inevitavelmente acontecem acidentes com punhais e espadas, resultando até mesmo em morte. Às vezes os ferimentos são invisíveis para o público e inaudíveis para os acidentados.

Patrick Tovatt conta que quando atuava em *A longa viagem noite adentro*, em San Francisco, seu colega e amigo David Grimm desferiu-lhe um golpe, conforme pedia o texto, mas de forma meio descuidada, danificando seu tímpano esquerdo. Eles ensaiaram a cena cuidadosamente, combinando que Grimm acertaria Tovatt do lado direito pelo resto da temporada, evitando sempre o ouvido, para que ele ao menos pudesse ouvir suas deixas. Tudo correu bem até que, um ano mais tarde, a produção foi remontada e, na última noite de uma extensa turnê, Grimm distraiu-se e machucou o outro ouvido de Tovatt.

4. Nobre vingança

Adale O'Brien estava em uma produção de As troianas, dirigida por Jon Jory no Long Wharf Theatre, em New Heaven.

Uma certa jovem que representava Cassandra tinha uma tendência a ficar profundamente frustrada se sentia que a cena não estava indo bem. Quando isso acontecia, aproveitava o

frenesi de seu papel para acertar quem quer que estivesse por perto. David Spielberg, o jovem ator que fazia Taltíbio, havia recebido meia dúzia desses golpes e chegou a discutir o problema com alguns dos atores mais velhos:

“O que devo fazer?”

“Acerte a desgraçada também”, resmungou Martin Maguire, que representava Menelau.

“Eu não posso fazer isso”, disse Spielberg, talvez imbuído de um antiquado cavalheirismo. Em vez disso, ele passou a preparar sua vingança. Uma noite, Cassandra estava praticamente histérica, sentindo-se totalmente distanciada do público, e, no meio da cena, estendeu o braço ao dar um giro em direção a Taltíbio, acertando-o na boca com as costas da mão. O jovem sentiu o sangue escorrer do lábio cortado e, sem perder o ritmo, voltou-se para um par de sentinelas que montavam guarda nos parapeitos de Tróia: “Guardas, levem-na!”. Estupefata, a atriz se viu arrastada para fora do palco, faltando ainda metade de sua cena.

5. Vingança terrível

Às vezes, um ator se deixa dominar tanto por suas próprias paixões, em vez de seguir aquelas do script, que ocorre uma tragédia. O temperamento de Macklin provocou a morte de um colega por causa de uma peruca; William Terriss, ator muito querido da era vitoriana, foi assassinado na entrada do palco do Adepfi, em Londres, por um figurante irritado. O episódio que narramos a seguir ocorreu na China ocupada pelos japoneses, na década de 30, em uma cidade chamada Dairen, na província de Kuantung.

Após um silêncio assombroso, a platéia aplaudiu de pé o que acabara de presenciar: o final de uma triste cena de amor, representada com perfeição por Liu Shu-Ku, célebre por seus papéis femininos, e outro ator famoso. Subitamente,

um terceiro artista entrou correndo no palco pela ala lateral, brandindo um punhal. Clamando por vingança, ele apunhalou os amantes. Aproximou-se da platéia e cravou o punhal dramaticamente no coração. Após os aplausos, o público ainda levou alguns instantes para perceber que as mortes eram reais demais. Enquanto os corpos eram retirados, a platéia foi informada de que o assassino era um ator que havia sido recentemente despedido da companhia. Cometendo suicídio em pleno palco, ele provavelmente imaginara que estaria matando o próprio teatro.

ANIMAIS EM AÇÃO

6. O cão de Hamlet

O ator vitoriano Frederick Warde teve sua primeira chance como diretor de cena em Leeds. Ele dirigia melodramas, Shakespeare e cenas com animais. Ou, às vezes, uma mistura dos três.

A estrela daquela semana era um “especialista em cães”, um homem que tinha dois cães adestrados que atuavam na peça. Eles capturavam o vilão quando este atacava o herói, resgatavam a mocinha em apuros, encontravam o testamento perdido no momento mais crítico, coisas desse tipo. A peça era *The Forest of Bondy, or the Dog of Montargis**.

Ela deveria ficar em cartaz, durante toda a semana, mas não agradou. O dono do teatro me procurou, pedindo que eu mudasse a programação. Como eu sabia que o ator não tinha repertório, pedi a ele que me sugerisse uma peça. Ele respondeu: “Joga um Shakespeare, monta *Hamlet*.”

* A floresta de Bondy, ou o cão de Montargis. (N.da T.)

Encontrei nossa estrela especialista em cães e contei-lhe a novidade. Ele ficou maravilhado. Disse: “Boa idéia. A gente usa os cachorros – o cachorro de Hamlet, faz ele atacar o rei no último ato”. Perguntei se ele já havia encenado *Hamlet*. “Não, mas tudo bem, eu coxio o desgraçado”, respondeu ele, querendo dizer que iria ler as falas na coxia e em seguida entrar no palco e encená-las com elas ainda na cabeça.

Considerando que *Hamlet* tem bem mais do que mil falas, esta era uma estratégia assustadora. Mesmo assim, convoquei um ensaio para a manhã seguinte. Nosso especialista em cães chegou com um livro da peça que havia comprado a caminho do ensaio. Separou as folhas mal cortadas com um abridor de cartas e começou a ler as falas. Seu tamanho o surpreendeu e, num forte dialeto *cockney*, comentou: “Esse tal desse dinamarquês gosta de tagarelar, não é, Cully?” Leu, atrapalhado, a primeira cena, até chegar ao solilóquio de Hamlet que começa com “Oh, se esta carne sólida, se esfizesse”**, etc. Isso foi demais para ele. Admitiu a derrota e partiu abruptamente, levando consigo seus cães. Tivemos que encenar peças do repertório para preencher a semana.

QUEDAS DE CENÁRIOS

Há aquelas pessoas que vão ao teatro na esperança de, um dia, ver o cenário desabar. Minha longa espera finalmente terminou durante uma visita recente do Grand Kabuki a Los Angeles; a cortina do Royce Hall, na UCLA, caiu e, após dez minutos, a apresentação voltou para os aplausos. Várias anedotas de desastres teatrais descrevem o cenário como verdadeiro antagonista.

** Fonte: *Hamlet*. Trad. de Carlos Alberto Nunes, Edições de Ouro, RJ.

7. Cenas com balcões

Lady Benson conta o caso de quando atuava em *Romeu e Julieta*. O balcão era feito com cestas para roupa, e ela havia sido recomendada a restringir seus movimentos, dada a fragilidade da construção. Mas, na excitação da peça, ela se esqueceu do aviso e pôs-se a mover de um lado para outro. Como resultado, foi jogada nos braços de Romeu, com balcão e tudo.

Uma cena com balcão ainda mais engraçada ocorreu durante uma apresentação de *O gladiador*, quando Spartacus, tendo vencido seu adversário na arena, olha para cima, para os espectadores sentados na tribuna elevada, esperando avistar os “polegares para baixo”. A tribuna era constituída de cerca de doze membros principais da companhia e mais uns doze secundários que usavam o figurino da peça apenas da cintura para cima, pois a parte de baixo ficava escondida pelo parapeito do balcão. Infelizmente, certa noite, o chão da tribuna despencou, e os polegares para baixo acabaram virando pés para cima e umas vinte quatro pernas sacudindo-se nervosamente no ar.

8. Condenado

Em uma cena de julgamento, Bransby Williams aparecia no banco dos réus vestido com roupas comuns apenas da cintura para cima mas, para economizar tempo, já tinha, na parte de baixo, as vestimentas de prisioneiro. Estas ficavam escondidas por um tapume de lona que ele mantinha em frente ao banco. Quando chegou o momento em que o juiz declara a sentença, o ator se esqueceu de segurar o tapume e, erguendo os braços, exclamou: “Sou inocente, meritíssimo, inocente, eu juro”. A proteção caiu, deixando à mostra suas calças de prisioneiro. O conflito entre esta evidência de culpa e a declaração de inocência foi demais para a platéia, que caiu na gargalhada.

9. Portas trancadas

Em um dado momento de *Os três mosqueteiros*, a rainha está concedendo uma audiência particular a D'Artagnan quando ouve o rei se aproximando. Então, a dama de companhia, representada em uma produção no Lyceum por Eva Moore, tenta ajudar o herói a escapar por uma porta interna. Encontrando-a trancada, investe com força contra ela, gritando: “Trancada! Trancada! Meu Deus, o que devo fazer?” Uma noite, entretanto, a porta não havia sido trancada, e quando a Srta. Moore arremessou-se contra ela, gritando “Trancada! Trancada!”, a porta se escancarou e caiu, deixando os pés e as pernas da atriz bem à mostra, para deleite do público.

Um acidente parecido já ocorreu a Clarice Mayne que, entretanto, foi salva pelo seu improviso inspirado. Ela estava trancada em um quarto e, depois de tentar abrir todas as portas, mas sempre encontrando-as trancadas, voltava ao centro do quarto, resmungando: “Estão todas trancadas, como posso escapar?” Infelizmente, ao tentar abrir as portas, uma delas se abriu e ela não teve escolha a não ser sair, ação esta que poderia ter arruinado toda a trama, se ela não tivesse voltado rapidamente, dizendo: “Não posso escapar por ali; há homens armados no caminho”. E, para ilustrar essa afirmação, um ou dois funcionários do teatro puseram-se logo a marchar ruidosamente, fora das vistas do público.

10. O Mayflower

No dia 20 de setembro de 1920, trezentos anos e duas semanas após os primeiros puritanos ingleses terem deixado Plymouth, rumo ao Novo Mundo, a cortina foi erguida para uma peça musical escrita para celebrar o aniversário histórico. O cenário era o Surrey Theatre, em Londres (demolido pouco depois), e a peça era *The Mayflower**, de W. Edward Stirling e Alfres Hayes.

* *O Mayflower*. (N. T.)

Determinados a fazer seu drama parecer bem verídico, os autores recriaram a embarcação da forma mais realista possível e decidiram não deixar nada para o “poder da imaginação”. Segundo um crítico, a direção havia conseguido fazer apenas “uma embarcação muito pequena, de aparência inapropriada para a navegação”. Estando tão restritos, tudo o que os puritanos podiam fazer era ficar amontoados no *deck* e cantar.

No final do primeiro ato, o barco estava com as velas desfraldadas, já de partida, quando o herói, o último do fiel grupo, chegou ao ancoradouro e, lançando-se ao mar, agarrou-se na lateral do barco para juntar-se aos seus companheiros. Seu entusiasmo levou ao desastre. Perdendo o delicado equilíbrio, o *Mayflower* começou a sacudir-se assustadoramente e virou, quebrando-se no palco com um estrondo ensurdecedor e lançando os puritanos fundadores até a ribalta.

A cortina baixou sobre essa cena catastrófica e o público ficou imóvel, envolto por silêncio assombroso, até que uma voz saiu do canto do ponto avisando que não havia baixas. Quando a cortina se abriu no segundo ato, o *Mayflower* havia milagrosamente se recuperado e, no palco, o intrépido grupo pisava o solo firme da Nova Plymouth – uma cena que teria provocado suspiros de alívio nos espectadores ansiosos, se a primeira fala não fosse: “Agradecemos a Deus, que nos trouxe sãos e salvos pelo oceano”. Entre ondas de gargalhadas, o *Mayflower* afundou sem deixar vestígios.

11. Não me chamem

No início de sua carreira, Victor Jory atuava em uma companhia de teatro de repertório. O empresário havia trazido um ator da Broadway para atuar como califa em uma daquelas peças orientais extravagantes que, para o bem de todos, já se perderam nas areias do tempo. O cenário era composto por

tábuas enormes, de sete metros de altura, mais extravagantes que o normal. Ao entregar uma mensagem a seu potentado oriental e perceber que uma das tábuas começara a oscilar ameaçadoramente, Jory foi então para a parte superior do palco e ficou sustentando-a com o corpo. O outro ator, sem perceber a situação, surpreendeu-se ao vê-lo sair e sussurrou-lhe: “Volte aqui para baixo, Victor”. Victor tentava demonstrar, com sinais frenéticos, porque isso não seria uma boa idéia. Após umas duas tentativas de trazê-lo para baixo, sussurradas entre deixas e falas, o califa deixou seu trono, caminhou para a parte superior do palco, agarrou Jory pelo braço e o arrastou para baixo, sendo seguido pela tábua de sete metros de altura, que desacomodou várias outras, uma delas caindo bem entre os dois atores, que ficaram ali no meio, com todo o cenário caído em volta. Então o ator da Broadway olhou de forma acusadora para o jovem Victor, desencarnou de seu personagem e disse, em frente a uma platéia considerável, algo que não fica bem reproduzir aqui.

12. Partes perdidas

O já falecido Courtenay Thorpe teve a mão amputada após um acidente com um revólver, mas implantou um membro artificial e seguiu carreira. Certa vez, foi criticado por um diretor de cena fatigado: “Essa mão tem um aspecto particularmente rígido, senhor”.

“Bem,” respondeu Thorpe, “talvez isso seja porque ela é feita basicamente de madeira”.

13. Desastre

Um dos desastres artísticos de que mais me recordo ocorreu na noite de estréia da produção de Lee Strasberg para Três irmãs, na Temporada de Teatro Mundial de 1965. O círculo teatral de Londres esperava ansiosamente por uma

apresentação ao famoso Método, e o Aldwych estava lotado, estando presentes praticamente todas as estrelas teatrais inglesas.

Em Londres, não havia muito tempo para adaptar-se ao palco inclinado do Aldwych Theatre (os atores tinham que se manter incomodamente inclinado, sentados em antigos móveis alugados que não se adequavam à inclinação) nem para solucionar os inúmeros problemas técnicos da produção. A iluminação era tão ruim que os atores tinham dificuldades em enxergar seus colegas no palco. Dois dias antes da estréia, Tamara Daykarhanova foi acidentalmente derrubada, fraturando o braço.

Mas nenhum desses problemas pode explicar o desastre da noite de estréia, que foi o resultado, na opinião de vários observadores, de “um desempenho incrivelmente auto-indulgente”. “A calamidade chamava-se Sandy Dennis”, relatou Strasberg. “Era impossível assisti-la, com aquele seus tiques nervosos”. O diretor artístico havia tido enormes brigas com elas nos ensaios, mas não houve como livrá-la do maneirismo na fala que tanto irritava os críticos. Kim Stanley, que, segunda Strasberg, era normalmente inabalável, desmoronou. A atriz se movia a um passo letárgico e entregava-se a pausas intermináveis. “Ela andava gingando pelo palco... Nem sei o que foi que ela fez”, lembra Strasberg, triste. O espetáculo já começou atrasado e, somando-se os atrasos entre os atos e durante as cenas, durou quase quatro horas. O público inglês, cheio de expectativas, desanimou-se completamente com o que viu, e muitos saíram antes do final. Quando a Srta. Dennis surgiu, no terceiro ato, e disse “Oh, foi uma noite terrível”, alguém da platéia gritou “Com certeza foi!”. E os espectadores restantes caíram na gargalhada. A cortina caiu sob uma chuva de vaias e assobios que deixou o elenco assombrado. Laurence Olivier foi aos camarins para consolar os atores e ajudou a aliviar o choque da estréia catastrófica arrastando a companhia para uma festa

preparada especialmente para a ocasião, na qual os atores beberam para esquecer.

14. Não o seu melhor traje

Adam Tarn era importante dramaturgo do Teatro Contemporâneo de Varsóvia e editor do jornal de teatro Diálogo quando, em 1968, uma onda de anti-semitismo o fez sair da Polônia, sua terra natal. Ele exilou-se no Canadá. Sendo seu conterrâneo do leste Europeu, convidei-o a visitar a Vancouver Playhouse, onde eu era dramaturgo na época. Levei-o para ver a produção de uma peça cubana, *The Criminals**, que havia sido produzida em nossa segunda montagem – ou montagem experimental – por John Juliani, o mais importante diretor de vanguarda do Canadá nos anos 60. Era uma daquelas representações nas quais o espectador tinha que passar por uma série de obstáculos para enfim poder assistir o espetáculo de dentro de uma cela isolada, num casulo. No fim, vendo que Tarn, de quase setenta anos, não havia apreciado a apresentação de três horas de duração, eu disse, como desculpa, que a *produção era, afinal de contas, experimental. Isso o levou a contar a seguinte história:*

Um homem vai ao seu alfaiate encomendar um traje. O alfaiate toma todas as medidas, a cintura, os braços e o comprimento das pernas, e diz ao freguês que volte em uma semana para experimentá-lo. Uma semana depois, o homem volta. O alfaiate traz o traje, quase terminado, mas quando o homem o experimenta percebe que uma perna está vários centímetros mais curta que a outra, que um ombro contém enchimento e o outro não e que – o mais estranho – o paletó tem três braços. “O que significa isto? Este traje não serve!” Com orgulho, o alfaiate responde: “Ah, senhor, o senhor não entendeu: este é meu traje experimental”.

* *Os criminosos.* (N. T.)

15. Se ele soubesse

Falando em poloneses e em teatro experimental, Bill Woodman lembra da primeira visita que Jerzy Grotowski fez a Nova Iorque em 1968. Como sempre, o diretor polonês limitou a entrada a umas poucas dezenas de pessoas.

Estávamos apinhados no salão de entrada minúsculo e abafado de uma igreja transformada em teatro em Greenwich Village, esperando poder entrar para nos sentarmos. A nata do teatro nova-iorquino estava lá para ver o trabalho do afamado guru: lembro-me de dar encontrões em Hal Prince, Jerone Robbins, Joe Papp... Enquanto esperávamos, tentando respirar, Nina Foch me disse: “Se o Sr. Grotowski soubesse o que estamos passando aqui, ficaria mortificado”. Casualmente olhei para cima e, bem acima do *lobby*, em uma espécie de pórtico, estava Jerzy Grotowski, observando o distinto grupo, com um grande sorriso de satisfação.

DO QUE TRATA TUDO ISTO

16. Meditação sobre um tema

O mundo é um palco – os homens são os atores – o acaso escreve a peça – a Sorte distribui os papéis – os bobos montam o cenário – os filósofos são os espectadores – os ricos ocupam os camarotes – os poderosos sentam-se na platéia; os pobres, na galeria – as mulheres servem o lanche – os tiranos são os tesoureiros – aqueles esquecidos pela Dama da Sorte apagam as velas – a Loucura faz o concerto – e o Tempo faz cair a cortina.

17. Se eu pudesse fazer isso

Muitos atores pertencem a uma família de artistas e desde criança manifestam vontade de subir num palco. Pou-

cos se lembram do verdadeiro instante em que o desejo os fez tomar uma decisão. Vejamos a história de sir Ralph Richardson:

Lembro-me de como o desejo de ser ator se acendeu em mim de repente, em um instante; lembro-me vividamente. Fui ao Theatre Royale, em Brighton, e vi *sir* Frank Benson representando *Hamlet*. Ainda criança, eu já lia muito Shakespeare, e conhecia bem a peça. Sempre lembrarei do momento em que o fantasma apareceu e disse “Lembre-se de mim”, e Benson pegou a espada e ficou raspando-a no chão do palco, fazendo um ruído terrível – era um efeito estranho, maravilhoso. “Lembre-se de mim”, dizia o fantasma. Soava como a Vingança, como o Inferno, de onde o fantasma viera. Isso hipnotizou-me completamente. “Meu Deus”, pensei, “se eu pudesse fazer isso. Esse é o trabalho ideal para mim, magia pura. Ah, se eu pudesse apenas tocar em algo como isso”. E meu coração batia intensamente. “Ah”, pensei, “se eu pudesse ser um ator, se apenas pudesse ter uma espada e raspá-la no chão, dessa maneira... isso era tudo o que eu ia querer fazer na vida”.

18. Acendendo a chama

Lewis Cassin e Sybil Thorndike eram famosos por suas produções de tragédias gregas a partir das traduções de Gilbert Murray.

Levamos essas peças às cidades das minas de carvão. Lembro-me das autoridades dizendo: “Vocês estão levando tragédias lá para aqueles mineiros pobres?” Lewis respondeu: “Eu conheço os galeses, eu sou galês, eles gostam de uma tragédia”. Estávamos nos apresentando em um lugarzinho velho, e o público estava elétrico. As pessoas sentavam-se na beirada das cadeiras, elas mesmas representando as personagens. Um mineiro procurou-nos após *Medéia*, que é um pouco

maçante, e disse: “Essa é a peça para nós. Ela acende uma chama”. E o que mais quer o teatro senão acender uma chama?

Gosto de pensar que ajudamos a fazer com que as pessoas sintam que elas lutam por uma existência melhor. Tive uma vida muito completa, muito rica, com trabalhos excitantes, o tempo todo, e uma vida feliz em casa, e se consegui que as pessoas compreendam melhor o que é um ser humano graças ao que fiz no teatro, então estou satisfeito. De fato, como o velho mineiro disse a respeito de *Medéia*, “eu gostaria de sentir que acendi uma chama”.

19. Paz

W. Bridges-Adams era o diretor artístico do Shakespeare Memorial Theatre logo após a I Guerra Mundial.

Após uma apresentação, recebi no palco uma delegação da Académie Française. Ao recebê-los (tendo em mente que Stratford poderia ser um fomentador da paz mundial tão importante quanto Genebra), disse que era um fato incrível que, durante a guerra, os ódios nacionalistas não conseguiram impedir que Wagner fosse tocado em Londres ou que Shakespeare fosse representado em Berlim; e que, quando as velhas chagas estivessem mais cicatrizadas, eu esperava ter o privilégio de receber no palco os representantes não de algumas, mas de *todas* as nações, em nome de nossa herança comum de Shakespeare. Não era um discurso muito prudente para a época mas, para meu espanto e alívio, foi recebido com uma perfeita salva de palmas.

20. Graduação

Após a queda da França em junho de 1940, Louis Jouvet tentou continuar produzindo peças em Aix-en-Provence, na zona não ocupada. As autoridades nazistas censuraram seus

planos, então ele aceitou um convite para viajar com sua trupe pela Suíça.

Antes de receber a permissão oficial para partir, pediram que ele procurasse o tenente Raedeker, do exército alemão. Chegou às oito da manhã, e lhe pediram que esperasse. Após várias horas de espera, Jouvet perdeu a paciência, levantou-se e disse a um dos oficiais assistentes: “Estou indo embora. Diga ao seu comandante que se ele é um tenente no exército alemão, eu sou um general na minha profissão.”

21. Médico, cura-te a ti mesmo

Jean-Gaspard Deburau, o Pierrot de cara branca imortalizado por Jean-Louis Barrault no filme *O boulevard do crime**, era um homem melancólico. Durante uma de suas longas depressões neuróticas, procurou o doutor Ricod, um médico altamente recomendado, que, após um exame completo, aconselhou-o, sério: “Eu só conheço um remédio eficaz para este tipo de melancolia. O senhor deve assistir a uma apresentação do palhaço Deburau. Eu garanto que se sentirá muito melhor”. O ator olhou triste para ele e suspirou: “Então acho que vou morrer desta doença, porque eu sou Deburau”.

De fato, ele morreu devido a uma queda no palco. Diz-se que em seu enterro estavam todos os mendigos, ladrões, prostitutas e costureiras de Paris.



* Título original: *Les enfants du paradis*. (N. T.)

Extraído de *Theatrical Anecdotes*, Oxford Univ. Press, 1987. Tradução de Carolina Alfaro.

A TRAGÉDIA E OUTROS GÊNEROS TEATRAIS DRAMÁTICOS

E. WILSON

“Nada é bom ou mau, é o pensamento que o define como tal”, escreveu Shakespeare em *Hamlet*, ao que se poderia acrescentar uma outra afirmação: “Nada é engraçado ou triste, mas o pensamento o torna assim”. Nosso ponto de vista determina se consideramos um objeto com seriedade ou se rimos dele, seja este um objeto digno de dó ou de deboche.

A partir do momento em que se adota um ponto de vista, passa-se a transmiti-lo para outros de inúmeras formas. Na vida cotidiana, por exemplo, nosso comportamento comunica rapidamente para as pessoas ao nosso redor a seriedade relativa de uma situação. Quem chega num local onde alguém foi ferido num acidente, sente imediatamente que a situação não é engraçada. As pessoas presentes terão expressões preocupadas em seu rostos, suas vozes e atos refletirão tensão e urgência. Em contrapartida, quem se aproximar de um grupo contando uma piada observará um quê de expectativa prazerosa entre os espectadores e um tom brincalhão da parte do contador da piada.

Ocorre algo parecido no teatro. O ponto de vista se define quando um dramaturgo assume uma postura pessoal forte com relação a um tema, definindo-o como dramático, heróico ou humorístico. Esta visão reflete o ponto de vista especial do autor, mas inclui também a visão da sociedade. O dramaturgo incorpora então este ponto de vista na própria peça, atribuindo aos personagens palavras que devem ser ditas e atos que devem ser realizados a fim de transmitir aquele ponto de vista. Em uma obra dramática, o autor irá

escolher a linguagem e as ações que sugeriram sobriedade e sinceridade. Veja os versos declamados por Otelo:

*Ah, Agora para sempre
Adeus mente tranqüila! Adeus contentamento!
Adeus tropa emplumada, adeus guerras
Que tornam virtude a ambição!*

Estas palavras expressam de modo indubitável a profunda sensação de perda de Otelo.

O diretor e os atores devem, por sua vez, transmitir as intenções do dramaturgo para o público. O ator que encarna Otelo, por exemplo, deve dizer sua fala de forma direta e mover-se com dignidade, ou seja, sem os exageros ou excessos típicos da comédia. Ao combinar uma série de gestos, inflexões vocais e atividades dos atores com as palavras e idéias do dramaturgo – colocando-as num ambiente visual adequado projetado pelo cenógrafo e figurinista – cria-se um mundo numa produção teatral. Este pode ser um mundo triste, agridoce, esperançoso ou trágico. Se for criado total e adequadamente, no entanto, o público o percebe na mesma hora, entrando e vivendo nele durante o tempo da representação. Entrar e viver num mundo que reflete um ponto de vista particular é um aspecto indispensável da experiência teatral.

Historicamente, os elementos que criam o mundo de uma peça – linguagem específica, personagens e ações – se aglomeraram, formando um grupo. As características de um grupo o distinguem de outros. Muitas vezes, um grupo de peças que formam um tipo único é chamado de *gênero*, *genre* em inglês, por sua vez oriunda de uma palavra francesa que significa “categoria” ou “tipo”. A tragédia e a comédia são os gêneros mais conhecidos, mas há outros. Algumas peças dramáticas têm características em comum, exatamente como certos tipos de comédias. Aqui, neste trabalho, examinaremos os gêneros que refletem uma postura séria.

O gênero teatral dramático adota uma postura reflexiva, sóbria com relação ao tema. Leva o público a um estado de espírito que o faz pensar cuidadosamente sobre o que vê e se envolver com as personagens no palco: amar o que amam, temer o que temem e sofrer o que sofrem. O teatro dramático se realiza de diferentes formas, entre as quais a tragédia talvez seja a mais conhecida.

A TRAGÉDIA

A tragédia coloca as questões mais básicas sobre a existência humana. Por que, às vezes, o mundo é tão injusto? Por que homens e mulheres sofrem tanto no decorrer de suas vidas? Quais são os limites do sofrimento e da resistência humana? Num contexto de crueldade e desespero, quais são as possibilidades de realização humana? Que níveis de coragem, força, generosidade e integridade podem os seres humanos alcançar?

A tragédia pressupõe que o universo é indiferente às preocupações humanas e muitas vezes até cruel ou maldoso. Às vezes, os inocentes sofrem enquanto os maus prosperam. Frente a isto, alguns seres humanos são capazes de atos desprezíveis, mas outros podem enfrentar e superar adversidade, alcançando uma nobreza que os situe “logo abaixo dos anjos”. Podemos dividir a tragédia em dois tipos básicos: tradicional e moderna. A tragédia moderna geralmente inclui peças dos últimos cem anos. A tragédia tradicional inclui peças de vários períodos significativos do passado.

A Tragédia Tradicional

A Grécia do século V a.C., a Inglaterra do final do século XVI e início do século XVII, e a França do século XVII são os três períodos importantes da história na produção de dramas trágicos. As tragédias escritas nestes três períodos tinham várias características em comum, as quais ajudam a definir o que é a tragédia tradicional. São estas:

1. Geralmente, o herói ou a heroína da peça é uma pessoa notável: um rei, uma rainha, um general ou um nobre – ou seja, uma pessoa importante. No teatro grego, Antígona, Electra, Édipo, Agamêmnon, Creonte, Orestes pertenciam a famílias reais. Nas obras de Shakespeare, Hamlet, Cláudio, Gertrude, Lear e Cordélia também eram membros da realeza; Júlio César, Macbeth e Otelo eram generais; e outros – Ofélia, Romeu e Julieta – eram membros da nobreza. Como os heróis e as heroínas eram pessoas importantes, as peças em que aparecem têm uma importância maior, as personagens da tragédia se destacam não apenas como indivíduos, mas como símbolos de toda uma cultura ou sociedade. A idéia está expressa neste trecho de *Júlio César*:

O grande César caiu

Ah! Que queda impressionante meus compatriotas;

Em seguida, eu e vocês, e todos nós caímos.

2. As figuras centrais da peça estão presas numa série de circunstâncias trágicas: Édipo, sem sabê-lo, mata o pai e se casa com a mãe; Fedra se apaixona desesperada e fatalmente por seu enteado, Hipólito; Otelo é totalmente enganado por Iago e Lear é expulso por suas próprias filhas, a quem tanto se dedicou. Na tragédia tradicional, o universo parece estar decidido a enredar o herói ou a heroína numa teia fatal.

3. A situação se torna inescapável: não há volta, não há saída. As figuras da tragédia se encontram numa situação da qual não há nenhuma escapatória honrada; enfrentam um destino trágico e é na sua direção que vão caminhando.

4. Herói ou heroína, essas figuras demonstram disposição e capacidade imensas de sofrer. Resistem às calamidades sofridas e revidam, ou aceitam seu destino: Édipo arranca os olhos; Antígona morre; Otelo se suicida. Um dos que sofrem profundamente, o Rei Lear, vivencia humilhações pessoais, uma tempestade selvagem num urzal, insanidade parcial e a

morte da filha, finalmente enfrentando a própria morte. Uma das falas de Edgar no *Rei Lear* se aplica a todas as figuras trágicas: “Os homens devem enfrentar tanto a passagem para o outro mundo como a chegada neste”.

5. A linguagem da tragédia tradicional é o verso. Como lida com idéias profundas e sublimes – com homens e mulheres nos limites extremos de suas vidas – a tragédia se eleva às alturas e desce às profundezas da experiência humana sob todas as suas manifestações, e muitos acham que tais pensamentos e emoções somente podem ser expressos através da poesia. Vejam o lamento de Cleópatra na morte de Marco Antônio:

*Ah, o florão da guerra está murcho,
A lança do soldado caiu! Rapazes e moças
Se nivelam agora com os homens. Não há mais disparidade,
E não resta nada de notável
Abaixo da lua visitante.*

A admiração por Antônio e a tristeza, agora que ele se foi, nunca poderiam ser expressas com tanta força em termos menos poéticos.

Os Efeitos da Tragédia Tradicional

Quando os elementos da tragédia tradicional são combinados, geram simultaneamente duas reações contraditórias. Uma delas é pessimista: o herói é “condenado se não agir e condenado se agir” e o mundo é um lugar cruel e intransigente, um mundo desesperador. Quando se assiste a *Hamlet*, por exemplo, apenas é possível concluir que todos são avarentos e corruptos, e o mundo, injusto. Cláudio, Gertrude, Polônio, Rosencrantz, Guildenstern e até Ofélia pertencem a uma rede de ilusões, em que Hamlet está irremediavelmente preso. Mesmo assim, na tragédia mais sombria – seja esta *Hamlet*, *Medéia*, *Macbeth* ou *O Rei Lear* – há uma afirmação: o outro lado da moeda trágica. Uma das fontes desta sensação positiva é o próprio teatro. Observou-se que Sófocles, Eurípidés,

Shakespeare e Racine, apesar de afirmarem que o mundo estava caótico e totalmente perdido, defenderam ao mesmo tempo exatamente o contrário ao criar obras tão cuidadosamente escritas e tão brilhantes. Por que dar-se ao trabalho, se de nada adianta, de criar uma obra-de-arte? A resposta deve ser a existência de alguma esperança residual no meio do desalento.

Um outro elemento positivo está na pessoa dos heróis e das heroínas trágicas. Enfrentam seus destinos com tanta dignidade e determinação que desafiam os deuses. Dizem: “Venham pegar-me; façam o pior comigo e não irei curvar-me porém revidar. O que for que aconteça, não desistirei da minha individualidade e dignidade”. Na peça *Prometeu* de Ésquilo, o personagem-título, um dos primeiros heróis trágicos, diz: “A tempestade cai sobre mim. Não me faz tremer”. Na derrota, os homens e as mulheres das tragédias triunfam. Perdem, mas ao perder, vencem. Este paradoxo dá à tragédia tradicional muita de sua ressonância e muito de seu significado, e explica por que ficamos ao mesmo tempo tão devastados e animados com ela.

Quanto aos significados mais profundos das tragédias individuais, há uma ampla bibliografia sobre o tema, e cada peça deve ser considerada e estudada detalhadamente para que a extensão total de seu significado seja apreendida. Algumas tragédias parecem conter tanto significado, tanta substância, em ecos e reverberações, que é possível consagrar parte de uma vida ao seu estudo.

A Tragédia Moderna

As figuras centrais das tragédias do período moderno, ou seja, dos últimos cem anos, não são reis nem rainhas, e o texto é escrito em prosa ao invés de versos. Por isto, mas também por motivos mais filosóficos, surgiu um debate que visa determinar se estas tragédias são legítimas ou não. Argu-

menta-se que homens e mulheres de menor importância não têm o porte de figuras trágicas. Um vendedor viajante como Hickey em *O vendedor de gelo passou, de O'Neill, ou Willy Loman em A morte do caixeiro-viajante*, de Miller, uma sulista ninfomaníaca como Blanche Dubois em *Um bonde chamado desejo*, de T. Williams e uma dona-de-casa que se suicida, como a Hedda Gabler, de Ibsen, não têm a grandeza de nobres governantes.

Similarmente, argumenta-se que as idéias eminentes da tragédia não podem ser expressas na linguagem da conversa comum. Um terceiro argumento afirma que, na visão de mundo atual, nesta era industrializada, informatizada, o ser humano é considerado uma vítima indefesa da sociedade. Como pode um herói desafiar os deuses se, ao invés de ter liberdade de ação, é controlado por forças sociais ou mecânicas?

Todos estes argumentos são, numa certa medida, irrelevantes; culpam a época atual por diferir do passado. Não temos reis ou rainhas, seja na mitologia ou, para todos os efeitos práticos, na vida real. Será que isto significa, contudo, que ninguém pode representar outras pessoas, ou simbolizar um grupo ou uma cultura? Claro que não. Quanto à linguagem, não há dúvidas de que a poesia transmite pensamentos e emoções que a prosa nunca conseguirá ilustrar. Alguns tipos de prosa, no entanto, se aproximam do nível da poesia e, além disso, há a expressão não-verbal: a estrutura do enredo, os movimentos e gestos dos atores, os elementos sonoros e luminosos. Estes fatores têm uma forma de comunicar os significados abaixo da superfície das próprias palavras. Ao falar da importância dos elementos não-verbais no teatro, Friedrich Nietzsche, em *Nascimento da Tragédia*, escreveu:

“O mito não encontra sua objetivação apropriada na palavra falada. A estrutura das cenas e das imagens visíveis revela uma sabedoria mais profunda do que a que o próprio poeta consegue pôr em palavras e conceitos.” (Works in Three Volumes, vol. I, . 94)

Stanislavski enfatizava o que ele chamou de *subtexto* de uma peça, pelo que se referia às emoções, tensões e pensamentos não expressos diretamente no texto. Tais sentimentos muitas vezes parecem ser bem mais fortes do que as expressões superficiais e ficam muito claros para o público quando representados corretamente.

Alguns dramaturgos modernos tentaram recriar tragédias gregas e elizabetanas, usando personagens reais e escrevendo em versos livres. Mas os resultados muitas vezes foram anacrônicos e arcaicos. Eram reproduções ou imitações e não novas criações. Estas tentativas de recriar a tragédia tradicional são um forte argumento contra a imitação dos clássicos como meio de escrever uma tragédia moderna.

Com relação à visão de mundo moderno, a questão não é saber se vemos a condição humana da mesma forma que os franceses no século XVII ou os gregos no século V a.C. – a verdade é que eles também não viam a vida da mesma forma –, mas considerar se nossa época e seus elementos podem ser enfocados sob uma ótica trágica. Ao que parece, sim. Comparada aos séculos XVIII ou XIX – as épocas do Iluminismo, do progresso e do otimismo irrestrito – a época atual tem sua própria visão trágica. Apesar de uma abordagem supostamente mecanicista da vida, nossos heróis e heroínas dramáticos lutam até o fim. Se, às vezes, há menos exaltação ou animação no final de uma tragédia moderna comparada com algumas tragédias clássicas, isto não anula o efeito total. Além disso, algumas tragédias clássicas, como *Medéia*, também não oferecem muita exaltação.

Os dramaturgos trágicos modernos sondam as mesmas profundezas e fazem as mesmas perguntas que seus antecessores: por que os homens e as mulheres sofrem? Por que há crueldade e injustiça no mundo? E talvez a pergunta mais fundamental: qual é o significado de nossas vidas? Naturalmente, fazem-no de seu jeito, mas muitos dramaturgos do

passado recente encararam a vida com o mesmo olhar e deslumbramento que seus antecessores. Neste sentido, Ibsen, Strindberg, Lorca, O'Neill, T. Williams e Miller – citando apenas alguns – podem afirmar ter legitimado a tragédia moderna. Parte disso tudo, é claro, é uma questão de semântica ou de definição. O último critério de avaliação de uma peça não é sua correspondência a uma das definições da tragédia, mas o efeito que produz no teatro e a forma como resiste em seguida às análises incessantes. Em *A longa viagem noite adentro*, Eugene O'Neill oferece, na medida do possível para os dias de hoje, simultaneamente uma visão fria da condição humana e uma outra, compassiva, da luta e da dignidade humanas. Podemos *esperar* mais – numa linguagem exaltada que faz falta a O'Neill – mas é difícil ver como poderíamos *obter* mais.

O TEATRO HERÓICO

O termo *teatro heróico* não é tão usado como *tragédia* ou *comédia*, mas há uma ampla gama de peças com características em comum que não são tragédias e para as quais “teatro heróico” parece ser uma denominação apropriada. Usaremos o termo especificamente para caracterizar os gêneros teatrais dramáticos de qualquer período que ofereçam figuras heróicas ou nobres e que incluam outros traços da tragédia tradicional – diálogos em versos ou linguagem sofisticada, situações extremas, etc. –, mas que difiram da tragédia sob aspectos importantes. Tais peças dramáticas podem diferir, tendo, de um lado, um final feliz, e de outro, uma visão de mundo basicamente otimista, mesmo quando o final é triste. No primeiro caso, os personagens principais passam por provas e tribulações, mas saem vitoriosos no final. Escapam por pouco dos acontecimentos ameaçadores da peça, mas escapam. Sofremos com o herói ou a heroína, mesmo sabendo que tudo vai acabar bem.

Várias peças gregas, geralmente classificadas como tragédias, se aproximam mais do que chamamos de teatro heróico. Na *Electra* de Sófocles, por exemplo, a personagem principal sofre profundamente, mas, no final da peça, ela e o irmão Orestes triunfam. *El Cid* de Corneille, escrito na França do século XVII, apresenta um herói que leva seus homens à vitória na batalha e, no final, ao invés de ser morto, vence um duelo com seu rival, Dom Sanches. Em *A vida é um sonho*, do espanhol Calderón de la Barca (1600-1681), o Príncipe Sigismundo, após várias desventuras, emerge como um rei generoso e respeitado. No final do século XVII, na Inglaterra, desenvolveu-se uma forma de teatro chamada especificamente de “teatro heróico” ou “tragédia heróica” e era precisamente o tipo de teatro de que estamos tratando – uma peça séria com um final feliz para o herói ou a heroína.

Muitas peças do teatro oriental – indiano, chinês, japonês –, apesar de resistirem às classificações usuais e de envolverem muita dança e música na representação, se parecem muito com o teatro heróico. Muitas vezes, por exemplo, o herói passa por uma série de aventuras perigosas, saindo vitorioso no final. A grande maioria das peças orientais tem um final feliz.

Um segundo tipo de teatro heróico envolve a morte do herói ou da heroína, mas tanto os acontecimentos no decorrer da peça como a conclusão final não poderiam ser considerados trágicos. Várias das peças de Goethe seguem este padrão: *Egmont* retrata um conde muito amado que luta pela liberdade e pela justiça. É preso e morre, mas não antes de ter uma visão do mundo melhor para o qual está indo, para ser um homem livre. Em *Goetz von Berlichingen*, o personagem principal declara a guerra contra um bispo injusto e contra o imperador; e apesar de morrer, morre triunfante, com a palavra “liberdade” nos lábios. Muitas das peças de Goethe, junto com as de seus contemporâneos no final do século XVIII e no início do século XIX, formam uma subdivisão do teatro heróico, chamada de

teatro romântico. O *Romantismo* foi um movimento literário que surgiu na Alemanha e se espalhou na França e na maior parte da Europa. Celebrava a esperança, a liberdade individual e os instintos naturais.

Várias peças do período moderno entram na categoria do teatro heróico. *Cyrano de Bergerac*, escrito por Edmond de Rostand em 1897, é um bom exemplo. O personagem-título da peça morre no final, mas só depois de revelar seu amor por Roxanne, pondo fim a quinze anos de segredo. Morre feliz, afirmando sua oposição à opressão e seguro de não ter amado em vão. Algumas pessoas podem achar que esta peça é sentimental, porém não poderia ser qualificada como trágica. *Santa Joana do Matadouro*, de George Bernard Shaw (1856-1950), é um outro exemplo: a execução de Joana na fogueira é na verdade uma forma de triunfo e, como se já não fosse o bastante, Shaw oferece um epílogo no qual Joana aparece viva após sua morte.

Peças históricas, como *Ricardo II*; *Henrique IV, partes I e 2* e *Henrique V*, de Shakespeare, também entram no gênero do teatro heróico. No período moderno, o dramaturgo sueco August Strindberg escreveu várias peças históricas sobre sua terra natal e outros autores modernos também escreveram de modo semelhante sobre figuras históricas.

Na história do teatro, o conjunto de peças que estamos chamando de teatro heróico tem uma grande importância, tanto na civilização oriental como na ocidental, e cobrem períodos que vão desde a Era Dourada dos gregos até hoje.

O MELODRAMA

A palavra melodrama significa “teatro musical” ou “teatro com canções”. Vem do grego, mas sua forma moderna foi introduzida pelos franceses, no final do século XVIII, e se aplicava a peças de teatro que usavam um fundo musical, parecido com o que ouvimos atualmente nos filmes: acordes

proféticos numa cena de suspense, música lírica numa cena de amor.

O melodrama é um tipo de teatro exagerado e o termo *melodramático* veio a ser usado para referir-se a um marco de desdém ou desaprovação. Nos seus extremos, o melodrama é cômico; todo mundo já viu aqueles filmes mudos em que a heroína, de cabelos cacheados loiros, tão pura como a neve, é perseguida por um vilão cruel, um bigodudo sinistro com olhos penetrantes que irá cobrar a hipoteca da casa da moça e da mãe dela a menos que a donzela se entregue a ele. Esta é uma caricatura, pois o melodrama é uma forma antiga e respeitada de teatro dramático. É claro que há uma parte de exagero, mas qual o gênero teatral que não tem? Na verdade, o melodrama tem muitos pontos em comum com todas as formas de teatro dramático e, muitas vezes, a diferença está mais no grau e na ênfase do que em qualquer outra coisa.

O melodrama prioriza os efeitos. Visa os resultados e para isto sacrifica o realismo e a lógica, mas é importante ressaltar que não há nada de errado, inerentemente, nisto.

Entre todos os efeitos valorizados no melodrama, figuram o medo ou o terror. Já foi dito que o melodrama se aproveita da paranóia que existe dentro de todos nós: o medo de sermos perseguidos ou de sofrermos um desastre. Quantas vezes já não imaginamos ser o alvo de uma conspiração ou que sofríamos de uma doença fatal? O melodrama dá vida a estes medos; vemos vítimas inocentes serem torturadas ou pessoas aterrorizadas, como é o caso da família de *The desperate hours*, uma peça dos anos 50 em que uma família está nas mãos de um grupo de fugitivos. Os crimes e as histórias policiais quase sempre são melodramas, porque enfatizam o suspense e se baseiam no perigo. Este tipo de melodrama geralmente termina de duas formas: as vítimas são feridas ou mortas (o que confirma nossos piores medos paranóicos) ou, após uma série de episódios perigosos, são finalmente salvas (a

peça é então um pesadelo do qual despertamos na manhã seguinte, são e salvos em nossas camas).

Apesar de o termo não ser usado naquela época, muitas peças escritas na Inglaterra durante o período jacobino (o reino de Jaime I, 1603-1625) eram melodramas. *The white devil* e *The duchess of Malfi*, de John Webster, *The malcontent*, de John Marston e *The revenger's tragedy*, de Cyril Tourneur poderiam muito bem ser considerados melodramas de vingança ou terror.

Um outro tipo de melodrama ainda defende uma postura, um forte ponto de vista. Um dos marcos do melodrama é que as personagens tendem a ser simples e bidimensionais, ao invés de complexas e tridimensionais como na tragédia. O melodrama opõe invariavelmente os bons aos maus. Quando um dramaturgo deseja, portanto, defender uma postura, irá escrever um melodrama em que os bons representam seu ponto de vista.

Lilian Hellman, ao tentar retratar a rapacidade dos materialistas gananciosos do sul, escreveu um melodrama convincente chamado *The little foxes*. A ação se situa no final da Guerra Civil, quando a personagem principal, Regina Giddens, deseja apoderar-se dos cotonifícios da família para ser rica e mudar-se para Chicago. Faria qualquer coisa para alcançar seu objetivo: flertar com um possível comprador, chantagear seus próprios irmãos e até deixar seu marido morrer. Numa cena terrível, vê seu marido ter uma crise cardíaca, mas se recusa a ir buscar o remédio que poderia salvar-lhe a vida.

Como no caso do terror ou do suspense, os melodramas que visam defender um ponto de vista usam recursos extremamente dramáticos, como a cena descrita acima. Hellman exagerou as qualidades das pessoas boas e os defeitos das pessoas más. Esta técnica caracteriza todos os melodramas.

Uma lista de melodramas significativos cobriria a maior parte da história do teatro e incluiria autores desde Eurípides até dramaturgos europeus e americanos do período moderno,

passando por Shakespeare e seus contemporâneos. Outros tipos de teatro dramático, trágico e não-trágico, muitas vezes também têm fortes elementos melodramáticos.

TEATRO BURGUEÊS OU DOMÉSTICO

Há um grupo ainda de peças dramáticas que não têm a profundidade da tragédia, a eminência do teatro heróico ou o sensacionalismo do melodrama. Estas peças são chamadas *burguesas* ou *domésticas*. *Burguês* se refere às pessoas da classe média média ou baixa e não à aristocracia, e *doméstico* significa que, muitas vezes, a peça lida com os problemas de uma família ou de um lar, e não mais com os problemas de uma nação. Nos períodos grego, romano e renascentista, as pessoas comuns eram as personagens principais apenas nas comédias; raramente eram os heróis ou as heroínas de peças dramáticas. A partir do século XVIII, no entanto, com as mudanças na sociedade, começaram a ser escritas peças dramáticas sobre homens e mulheres com quem o público se identificava, pois eram homens e mulheres comuns.

Na Inglaterra de 1731, George Lillo escreveu *The London merchant*, a história de um aprendiz de comerciante corrompido por uma prostituta e que trai seu bondoso empregador. Esta peça, assim como outras que se seguiram, dava uma importância exagerada ao problema a fim de valorizar as virtudes da classe trabalhadora, mas lidava com tipos comuns da vida cotidiana da Grã-Bretanha, o que era apreciado pelo público. Na Alemanha, Gotthold Lessing (1729-1781) abordou o mesmo tema em *Miss Sara Sampson* (trad. em língua inglesa), uma peça que atualiza a lenda de Medéia: conta a história de uma moça que é o objeto da raiva de uma mulher mais velha. Partindo deste período inicial, as peças burguesas ou domésticas floresceram durante parte do século XVIII e por todo o século XIX, até se tornarem proeminentes através das obras de Ibsen.

A Raisin in the Sun, de Lorraine Hansberry (1930-1965), é uma típica peça doméstica moderna. Trata de uma família

negra morando num bairro pobre de Chicago, Illinois. O rapaz, no qual repousam todas as esperanças da mãe e da esposa, é enganado por um vigarista que lhe rouba o dinheiro com o qual a família queria comprar uma casa nova. A família parece então ter sido vencida, mas, no final, o filho amadurecido decide proporcionar-lhes uma vida melhor. Problemas com a sociedade, desentendimentos dentro de uma família, esperanças perdidas e uma determinação renovada são características freqüentes do teatro doméstico.

As peças em que o herói não é uma só pessoa mas um grupo, como os membros de uma aldeia ou aqueles que formam sua própria pequena sociedade, também são burguesas. Podemos citar, por exemplo, *Fuenteovejuna*, do dramaturgo espanhol Lope de Vega (1562-1635) e, no período moderno, *The weavers* (trad. em língua inglesa), do escritor alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946) e *Ralé*, do dramaturgo russo Maxim Gorki (1868-1936). De um modo ou de outro, o teatro burguês ou doméstico tornou-se a forma predominante de teatro dramático na Europa e nos Estados Unidos durante o último século.

Apesar de a tragédia ser o tipo mais conhecido de teatro dramático, é preciso salientar que outras formas, como o teatro doméstico, também são significativas. Em termos de variedade de experiência teatral, é mais provável nos depararmos com o teatro heróico, o melodrama ou o teatro doméstico do que com a tragédia pura. Esperamos, no entanto, poder assistir a peças de todos os tipos no teatro.



(Extraído do *The Theater Experience*. McGraw-Hill Book co., 1976. Tradução de Céline Martine J. Piffard).

DESGRAÇAS À BEÇA*

(Gros Chagrins)

SAINETE

DE GEORGES COURTELINE**

Representado pela primeira vez no palco do Carrillon em 2 de dezembro de 1897.

Ao subir o pano, Carolina faz tapeçaria na claridade de uma lâmpada colocada em cima de um velador. Um silêncio. Bruscamente, o violento som de uma campainha. Carolina deixa o seu trabalho, sai de cena e vai abrir a porta. Fora de cena se ouve: "Gabriela!" e, em seguida, os soluços barulhen-

* As quatro peças publicadas neste número foram traduzidas por Luiz Antônio Martinez Corrêa e Ana Helena de Staal, com a colaboração de Marshall Netherland. "Medo de Apanhar" e "Os Boulingrin" foram adaptadas por Luiz Antônio Martinez Corrêa, Rio, outubro de 1986.

** Autor francês (1861-1929) que se especializou em farsas sofisticadas. Seu primeiro grande sucesso foi *Les Gaiètes de l'escadron* (1886), ao qual se seguiram peças relacionadas a temas militares. Sua maior obra é *Bouboroché* (1893), engenhosa variação em torno do eterno tema do marido enganado. Outras peças suas de destaque, além das que estamos publicando agora, são: *Gendarme est sans pitié* (1899), *Le Comissaire est bon enfant* (1900), and *La Paix chez soi* (1903). (*A Dictionary of the Theatre*, John R. Taylor, Penguin Books, 1975)

tos de Gabriela. Reaparecem duas jovens senhoras.

CAROLINA – O que é isso! Você está chorando!

GABRIELA (*Explodindo em soluços*) – Ah! Minha querida! Minha querida!

CAROLINA – Meu Deus, o que está acontecendo?

GABRIELA – Uma cadeira!... Me dê uma cadeira!

CAROLINA (*Fazendo Gabriela se sentar*) – Senta!

GABRIELA – Obrigada! Um copo d'água, podia me arrumar?

CAROLINA – Imediatamente! Ôôô, coitadinha! Coitadinha!... Meu Deus, o que foi que aconteceu? ... Toma, beba!

GABRIELA (*Pegando o copo*) – Obrigada! Me ajuda a soltar o boá. Sinta as minhas mãos!

CAROLINA – Você está com febre!...

GABRIELA – Eu estou ficando maluca!

CAROLINA – Se acalme, eu suplico! Você me deixa preocupada!

GABRIELA – Eu estou ficando maluca, eu já disse.

CAROLINA – Beba mais um pouco. Assim!... Isso!... Está se sentindo melhorzinha?

GABRIELA – Estou... Não estou... estou... Não sei!... Ah! Meu Deus, meu Deus! Por favor, seja uma boa amiga!

CAROLINA – Mas enfim, o que é que está acontecendo?

GABRIELA (*Numa explosão*) – O que está acontecendo? Está acontecendo que o meu marido me engana!

CAROLINA (*Incrédula*) – Não!

GABRIELA – Sim!

CAROLINA (*De braços cruzados*) – O que é que você está me dizendo!

GABRIELA – A verdade.

CAROLINA – Fernando?

GABRIELA – Fernando!

CAROLINA – Quem é que ia pensar isso dele?

GABRIELA – Você acredita, hein? Depois de nove anos de casamento... Em plena lua de mel!

CAROLINA (*Aterrada*) – Pois é, nós duas estamos bem arranjadas!

GABRIELA (*Com esperança*) – Ah!... Você também?

CAROLINA – Não. Comigo é outra coisa, imagina que eu estou passando os maiores aborrecimentos: a minha sogra está morrendo e eu estou sem empregada!

GABRIELA – Não diga!

CAROLINA – Digo sim.

GABRIELA – Você mandou Eufrásia embora?

CAROLINA – Hoje de manhã.

GABRIELA – Que coisa!

CAROLINA – Nem me fale! Eu fiquei doente. Além do mais essa menina era uma pérola!

GABRIELA – É verdade?

CAROLINA – Uma pérola! Um diamante! Ela tinha todas as perfeições! – Mas, uma ladra!...

GABRIELA – O que é que você quer! Quando não é isso, é aquilo. Comigo é a mesma coisa... Você se lembra da Adélia, a minha camareira?

CAROLINA – Aquela mulherona estranha que tinha cara de peixe?

GABRIELA – Essa mesma!

CAROLINA – E daí?

GABRIELA – Não é que outro dia eu peguei ela lavando o rosto com a minha esponja de... toilette?

CAROLINA (*Sufocada*) – Não é possível!

GABRIELA – Palavra de honra!

CAROLINA – Ah! Que porcalhona! Eu teria matado ela!

GABRIELA – Você é boa! A gente não tem o direito... – O que era mesmo que estava falando? Ah, sim! (*Explodindo*) Então, está vendo, minha querida ele me engana!

CAROLINA (*Consolando-a*) – Ôô-ôôôôôôô!

GABRIELA (*Uivando*) – Ui! Ui! Ui!

CAROLINA – Você, pelo menos, tem certeza?

GABRIELA (*Com as mãos para o céu*) – Juro por Deus!

CAROLINA – Ôôô, coitadinha! Coitadinha!

GABRIELA (*Sempre soluçando*) – Ah! Isso, vai, pode chorar por mim! Eu sou muito infeliz!

CAROLINA – Mas eu choro por você de todo meu coração! Ah! Mas você não merecia isso, claro que não!

GABRIELA – Você acha?

CAROLINA – Vamos, agora você vai me contar tudo em detalhes. Conte para mim a dor que você está sentindo, minha querida, isso vai aliviar você um pouquinho.

GABRIELA – Está bem, então vamos lá. (*Ela se assoa, limpa os olhos, etc.*) Você sabe que Fernando vai à Bolsa todos os dias? Eu, eu fico sozinha e me aborreço. Então o que é que eu faço?

CAROLINA – Mexe nos bolsos dele, eu sei muito bem.

GABRIELA – É isso mesmo. E eu também mexo na escrivania dele.

CAROLINA – Você tem a chave?

GABRIELA – Mandei fazer uma.

CAROLINA – Fez muito bem.

GABRIELA – Não é?

CAROLINA – Claro!...

GABRIELA – Ah! Não é por curiosidade!

CAROLINA – Claro que não!

GABRIELA – É por prevenção!

CAROLINA – Sem dúvida!

GABRIELA – Mais vale ter duas chaves do que uma só. Pelo menos, se a gente perde a primeira...

CAROLINA – A gente tem a segunda.

GABRIELA – Não é? Falando nisso, você vai morrer de rir! Eu te contei que outro dia em perdi a chave de casa?

CAROLINA (*Muito interessada*) – Sua chave? Não! Quando?

GABRIELA – Na semana passada! Eu não te contei? Como?

CAROLINA – Pois é, é a primeira vez que você está me contando isso!

GABRIELA (*Se torcendo de rir*) – Ah! Minha querida!... Aquilo foi uma história! Eu estava em casa de mamãe, imagine. Você sabe que mamãe serve chá com biscoitos toda quinta-feira à noite? Bem! Quando deu meia-noite eu saltei do fiacre, cheguei em casa, subi os três andares, arrasada. Quando eu cheguei na porta, cadê a chave?

CAROLINA – Cadê a chave?

GABRIELA – Nem sombra!

CAROLINA – Que situação engraçada! E o seu marido?

GABRIELA – No clube!

CAROLINA – Um verdadeiro azar!

GABRIELA – Pois é! E além de tudo isso, nenhuma luz! Eu nunca ri tanto. Eu fiquei sentada na escada até as duas horas da manhã esperando o Fernando voltar! (*Caindo bruscamente em lágrimas*) Fernando!... Ah! O tratante! O monstro!... Ele me engana!... – Onde é mesmo que eu estava?

CAROLINA – Mexendo nos bolsos.

GABRIELA – Ah, é. Muito bem, eu encontrei no bolso dele somente uma carta.

CAROLINA – Uma carta que ele tinha esquecido?

GABRIELA – Perfeitamente.

CAROLINA – Meu Deus, como os homens são burros! Esse tipo de esquecimento não acontece com a gente.

GABRIELA – Ah, não!

CAROLINA – De quem era a carta?

GABRIELA – Adivinha!

CAROLINA – Não sei...

GABRIELA – Nem queira saber! É tão monstruoso, tão abjeto, tão ignóbil! Rose Mousseron!

CAROLINA – Da Parisiana?

GABRIELA – Sim, minha cara, da Parisiana! É aquela moça que canta:



CAROLINA – Mas a música não é essa.

GABRIELA – É.

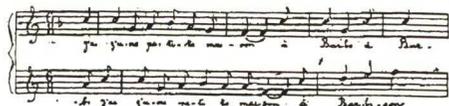
CAROLINA – Não é.

GABRIELA – É.

CAROLINA – Você está enganada.

GABRIELA – Tem certeza?

CAROLINA – Juro! Olha, é assim.
(*Canta*)



GABRIELA (*Que marcou o ritmo*) – Tem razão. Eu estava confundindo com a “Odalisca da Rua do Cairo”. Canta de novo, só para eu ver.

(*Carolina recomeça. Gabriela a acompanha, primeiro em surdina, depois com toda a voz*) As duas (*com toda a força da voz*)

“Eu tenho uma casinha
Em Barbe
Em Barbe
Eu tenho uma casinha
Em Barbizon!”

CAROLINA – É isso mesmo!

GABRIELA – Não deve ser muito difícil fazer sucesso em café-concerto.

CAROLINA – Decerto! E daí?

GABRIELA – E daí o quê?

CAROLINA – Você não vai acabar a história?

GABRIELA – Que história?

CAROLINA – A história da carta.

GABRIELA – Que carta?

CAROLINA – A carta de Rose Mousseron!

GABRIELA – A carta de Rose Mousseron? ... Ah, sim! Uma carta imunda, minha querida! Cheia de sujeiras e de horrores! Uma verdadeiro nojo!

CAROLINA – Você trouxe a carta consigo, coração?

GABRIELA – Não.

CAROLINA – Que pena.

GABRIELA – Ah! Os covardes! Ah! Os miseráveis! Os infames! Olha aí, está vendo? Por eles nós sacrificamos toda a nossa juventude, as nossas ilusões, os nossos pudores! (*Ela soluça*) Nunca, está me ouvindo, nunca vou perdoar Fernando por isso! Meu Deus, como eu soffro! Acho que eu vou ter uma ataque de nervos!

CAROLINA (*Desolada*) – Por favor, Gabriela, nada de ataques! Porque eu já disse que eu estou sem empregada!

GABRIELA – Me dá um pouquinho de água de melissa?

CAROLINA – Imediatamente! Toma, benzinho, você não sabe o que vai fazer?

GABRIELA – Sei! Eu vou me suicidar!

CAROLINA – Não. Você vai ficar para jantar comigo. Isso vai fazer você mudar de idéia.

GABRIELA – Para jantar? ... Eu não posso!

CAROLINA – Por quê?

GABRIELA – Nós vamos jantar nos Brossarbourg. (*No auge da alegria*) Acho que vai ser ótimo! Vão dançar até o dia nascer! – Ah, e falando nisso, Carolina, você sabe o passo de quatro?

CAROLINA – Sei.

GABRIELA – Quer ser boazinha com a sua amiguinha coitadinha?

CAROLINA – Claro.

GABRIELA – Me ensina?

CAROLINA – Como não? (*As duas mulheres se colocam uma em frente da outra. Uma do lado da “cour” e a outra do lado do “jardim”. A orquestra toca um passo de quatro.*)

CAROLINA – Três passos para a frente e um “coup de pied”. (*Executando o movimento*) Tra la la la, tra la la la!

GABRIELA (*Imitando*) – Como é?... Tra la la la, tra la la la!

CAROLINA – É isso aí!...

GABRIELA – Não é difícil!

CAROLINA – Não é nada!... Tra la la la! Tra la la la! – Nem “balancé”... e no ritmo!

GABRIELA (*Cantando e dançando ao mesmo tempo*) Tra la la la! Tra la la la!

FIM

MEDO DE APANHAR

(*La Peur des Coups*)

COMÉDIA EM UM ATO

DE GEORGES COURTELINE

Representada pela primeira vez no Théâtre D'Application, em 14 de dezembro de 1894

Um quarto sem muito luxo. São sete horas da manhã. A aurora nascente empalidece o ambiente através das frestas das janelas fechadas. Entram ele e ela, um atrás do outro. Ele segura um longo fósforo aceso, a corrente de ar da porta faz a chama tremer e depois apagar.

ELE – Droga!

ELA – Não se preocupe comigo.

ELE (*Que há meia hora espera o momento de explodir*) – Você quer me deixar em paz? (*Um tempo*)

ELA – O que é que há agora?

ELE – Você me irrita.

ELA – Comprou gato por lebre, é?

ELE – Está bem, agora chega. Por favor, me deixa em paz.

ELA (*À parte*) – A volta do baile. A ceninha obrigatória de sempre. Ai, meu Deus! (*Ele acende um fósforo e levanta a manga do vidro. Em seguida:*)

ELE (*À meia voz*) – Ah, não precisa. É quase dia.

ELA (*Que retira sua mantilha e sua peliça e se surpreende ao vê-lo enrolar um cigarro*) – Ei, você não vai dormir?

ELE – Não.

ELA – Por quê?

ELE – Não sei e nem quero saber.

ELA – Tudo bem. (*À parte*) Olha que eu começo. Olha que eu começo. (*Ele vai e volta no quarto com as mãos nos quadris, ruminando pensamentos negros. Encontra uma cadeira, coloca a cadeira no prosclênio e monta nela ainda sem dizer uma palavra. Até que:*)

ELE (*Que decide botar fogo na pólvora*) – E aí, está satisfeita?

ELA – Com o quê?

ELE – Ora essa!...

ELA – Não gaste a saliva, eu sei o que você vai dizer. (*Com simplicidade*) Eu deixei um homem me bolinar.

ELE – É, você deixou um homem te bolinar!

ELA (*Sentada perto da cama e começando a tirar a roupa*) – Ih! Eu conheço essa música. Daqui a pouco você vai dizer que eu me comportei como uma vagabunda, daqui a dois minutos minutos vai me chamar de porca e daqui a cinco minutos vai quebrar alguma coisa. É tão cronometrado, até parece relógio. Falando nisso (*Ela pega um vaso trincado e o coloca numa mesinha ao alcance dele*)... eu quero recomendar a você este vasinho. Você já atirou este vaso há seis semanas atrás, na volta da festa da Instrução Pública, mas ele ainda serve para ser atirado (*Ele, furioso, atira o objeto de uma só vez no outro lado do quarto*)

ELA – Ei você, está começando pelo fim? Tudo bem! Modifica um pouco a monotonia do programa.

ELE – (*Se levantando como que impulsionado por uma mola*) Ah! Chega! Não me irrita! (*Um tempo*) Você já foi longe demais!

ELA (*À parte*) – Porca suja, vocês vão ver.

ELE – (*Com os dentes trincados*) Porca suja!

ELA (*À parte*) – Pronto.

ELE – Você se comportou...

ELA – Como uma vagabunda.

ELE – É isso mesmo! Tente dizer que não é verdade. Tente! Você está coberta de desonra!

ELA – Estou.

ELE – Você pôs no ridículo o nome honrado que eu carrego. Você passou dos limites da forma mais imunda que existe! (*Ela se coloca diante do espelho e ali, com um gesto cuidadoso, retira uma grande rosa aberta na noite dos seus cabelos*)

ELE – E ainda por cima com um soldado. Porque agora você chegou nas fardas. Ah! Que engraçado! E quando é que você vai passar em revista os uniformes da tropa?

ELA (*De pé, de anágua e corpete*) – É, até que você teve sorte em ter se casado comigo.

ELE – Por quê?

ELA – Porque se fosse para começar tudo de novo...

ELE – E você também não acha que eu fiz um favor para você? Eu estou pedindo para você falar? Uma mulher do seu nível... (*Longo olhar irônico da mulher*)... se desonrar com um soldado de infantaria!...

ELA – Fique sabendo que ele é um oficial...

ELE – Ele é um sem-vergonha, isso é o que ele é! ... E um vadio! ... É um idiota!... E um vagabundo da pior espécie!... Sua atitude com ele foi a das mais inconvenientes. Ele cortejou você de uma maneira escandalosa!

ELA (*Roendo as unhas*) – Não, senhor!

ELE – Mentira!

ELA – Ele tem uma educação encantadora!

ELE – Mentira!

ELA (*Irritada*) – Mentira por quê? Porque ele me fez um tipo de corte que é permitido a um homem decente fazer a uma mulher honesta? Que infelicidade! Que caso sério!

ELE – Desculpe...

ELA – E depois, o que é que há? Eu apresentei você a ele. Você tinha é que reclamar com ele em vez de ficar se pondo no ridículo, como você fez, esbanjando reverências e salamaleques. E “meu capitão” para cá e “meu capitão” para lá e “muito prazer em conhecê-lo, capitão”. Juro que eu tinha vontade de vomitar quando via você fazendo gracinha. (*Ela vai para a cama*).

ELE – Eu...

ELA – Como naquela noite quando nós estávamos na esplanada dos Invalides, vendo os fogos de artifício e você ficava fingindo que contava os foguetes, gritando: “Sete!... Oito!... Nove!... Dez!... Onze!...” enquanto eu dizia para você baixinho: “Tem um homem atrás de mim tentando enfiar a mão pela fenda da minha anágua. Manda ele parar. Ele está me incomodando!”

ELE (*Fazendo com perfeição o papel de quem não está entendendo*) – Eu nem sei que história de esplanada é essa. Mas voltando àquele senhor, se eu não disse a minha opinião a ele é porque eu resolvi desistir, por algumas considerações especiais. O horror ao escândalo em público, o sentimento da minha dignidade...

ELA – ... o medo, muito natural de apanhar e etc, etc, etc.

ELE (*Como que queimado a ferro quente*) – Você é mais burra do que uma manada de burros! (*Ela ri*) E depois não fique rindo assim, não, porque, acho que eu vou provocar uma desgraça!... Medo de apanhar! Medo de apanhar!

ELA – É isso mesmo, medo de apanhar. Você não tem sangue nas veias.

ELE – Está falando de mim?

ELA – Não, do engraxate.

ELE – Ah, essa é boa! Eu, eu, eu não tenho nas veias? Só em seis meses eu botei onze empregadas no olho da rua e eu não tenho sangue nas veias? ... Aliás, é mais simples. (*Ela vai até a mesinha e pega um bloco de papel*) Eu não queria ficar insistindo nesse caso...

ELA – Claro.

ELE – ... eu ia deixar para dizer a esse senhor umas palavrinhas no dia em que a gente se encontrasse. Mas já que você está levando as coisas assim, eu vou agir diferente. Eu vou mostrar

a vocês dois se eu tenho ou se eu não tenho sangue nas veias e se eu sou ou não sou um homem que tem medo de apanhar. (*Escreve*) “senhor, sua atitude com relação à minha mulher foi comparável à atitude do último das calhordas e do último dos canalhas.”

ELA – Pára com isso. Você sabe muito bem que você não tem o endereço dele.

ELE (*Continuando a escrever*) – Mas eu sei o nome e o número do regimento dele. É mais do que o suficiente. (*Assina a carta fazendo um arabesco que se impõe*) Sem sangue! ... Sem sangue! Ah! Ah! É de sangue que você está precisando? Então, minha filha, você vai ter e talvez até mais do que você está pensando. Está esperando o quê?

ELA (*Que ficou em silêncio, com a mão estendida*) – A carta, para botar no correio. São oito horas, a empregada já está de pé.

ELE (*Depois de ter fechado envelope*) — Está aqui. (*Ele lhe estende a carta, mas na hora que ela vai pegar, ele retira bruscamente a mão e enfia a carta no bolso da roupa*) Quer saber de uma coisa? Eu mesmo vou colocar no correio. Para ter certeza de que ela vai chegar.

ELA – Vai, no dia 31.

ELE (*Surpreso*) – No dia 31?

ELA – No dia 31 de fevereiro!

ELE – Ah, é, é? Piadinhas? O tempo vai mudar. (*Gesto da mulher*) Chega! Mas como? Então aparece um canalha, um arrastador de espada que além de faltar com respeito à minha mulher veio tirar a harmonia do meu lar? Ah, não! Não vai mais ser uma carta que ele vai receber de mim.

ELA – Ele vai receber o quê?

ELE (*Categórico*) – O meu pé.

ELA – O seu pé?

ELE – Um pontapé, eu só posso me exprimir assim.

ELA (*Riso abafado*) – Pfff.

ELE (*Agarrando o seu paletó e o pondo no ombro*) – Você quer que eu vá agora?

ELA (*Fria*) – Eu te desafio.

ELE (*Pondo o chapéu na cabeça*) – Não repete.

ELA – Eu te desafio.

ELE – Cuidado.

ELA – Eu te desafio.

ELE – Pela última vez, pense bem no que você está falando. (*Solene, com a mão no coração*) Diante de Deus que está me vendo e ouvindo, nós vamos mergulhar numa tragédia se eu atravessar o umbral desta porta.

ELA (*Correndo para a porta e abrindo-a*) – O umbral? Olha lá o umbral! E olha lá a porta escancarada!

ELE – Aglaé...

ELA – Vai, atravessa! Atravesse o umbral da porta! Vai, eu quero ver você dar um pontapé naquele homem.

ELE – Aglaé...

ELA – E aí? Está esperando o quê? Vai! Quem é que está te segurando? Vai! Vai agora! Vai!

ELE (*Fingindo estar estupefato*) – Você está me dando ordens. Deus que me perdoe! “Vai agora!”, diz a madame. (*Retirando o paletó que atira no espaldar da cadeira*) Diz a madame que ousa dar ordens ao seu marido. (*Ela, de camisola e com os pés nus, em chinelos, prepara para si um copo d’água com açúcar*) Mas também é o seguinte: como diz Madame Pernelle, você tem ingenuidade para dar e vender. Com licença, eu vou rir, é engraçado demais. (*Morre de rir*) E você acha que eu vou? Não, você acha que eu vou às 8 horas da manhã num quartel de cavalaria, com uma camélia na lapela, puxar as orelhas desse homem a frente do batalhão?

ELA – Teria um certo charme.

ELE – O quê?...

ELA – O que é que impede você de fazer isso?

ELE – Nada!... Uma bobagem! Uma coisinha mínima!

ELA (*Indo para a cama*) – O que é? O que é?

ELE – O sentimento do dever mais elementar: o respeito ao uniforme francês. Está vendo, nem valia a pena falar.

ELA (*Deitada*) – Não entendi.

ELE – Claro! O moleque de um oficial me ultraja. Eu não arrebento a cara dele. Por quê? Porque o meu patriotismo fala mais alto do que a minha violência e grita para mim: “Não faça isso! Não ficaria bem. Pense na França que é sua mãe e não afronte em público o prestígio de um uniforme militar.” Eu respeito essas coisa e você não entende! Eu fico surpreso com isso.

ELA – Ah, que coração magnânimo!

ELE – Cala a boca! Vocês são todas iguais, vocês são mais fechadas do que porta de prisão! Vocês se fecham a tudo o que há de grandeza de alma, de generosidade natural e de nobreza de sentimentos. Que raça!... Oh! Pode rir. Eu estou acima dos seus julgamentos. Pátria, para mim os seus problemas são mais importantes do que os meus.

ELA (*Com os cotovelos no travesseiro e as mãos no queixo*) – Você errou de profissão. Você daria um perfeito canastrão!

ELE – Faça piada enquanto houver tempo. Você nunca vai triunfar, porque a luta entre esse senhor e eu está adiada.

ELA – O quê?!

ELE – Eu vou reeducar este homem.

ELA – Claro, claro.

ELE – Com um pé na bunda!

ELA – Está bem.

ELE – Não acredita?

ELA – Acredito.

ELE – Acredita mas não crê! Está bem, deixa eu arrumar o endereço dele, que eu vou dizer na cara dele se ele sabe com quem ele está falando, você vai ver como é que eu vou me sair bem.

ELA – Quer dizer que se dessem a você o endereço, você iria esbofetear o sujeito agora mesmo.

ELE – Agora mesmo.

ELA – Homem intrépido!... Quer?

ELE – O quê?

ELA – O endereço dele.

ELE – Você tem o endereço dele?

ELA (*Que finalmente explode*) – Tenho! Tenho! Ai, você me enche! (*Ela pula da cama, pega o seu carnê de baile e folheia as páginas com as mãos febris*) E depois, quer saber, ele não me desagrada! E depois, quer saber, ele flertou comigo! E depois, quer saber, ele disse que você tinha cara de ...

ELE – Cara de quê?

ELA – Uma cara... Ué, uma cara! Você sabe muito bem o que eu quero dizer...

ELE – Desculpe!

ELA – E depois, sabe o que mais? Eu sou uma mulher honesta! E depois, sabe o que mais? Ele me deu o seu cartão de visita! E o cartão está aqui, olha, é este aqui! E agora que você já sabe onde ele se encontra, você pode ir imediatamente quebrar a cara dele!

ELE (*Ameaçador*) – O cartão! O cartão? Dana-se ele e o cartão e o cartão dele! Olha o que eu faço com o cartão dele: confete! Que moleque... Ainda tem o topete de dar o seu endereço a uma mulher casada...

ELA (*Bem seca*) – Mas...

ELE – E que diz que eu tenho cara de ...

ELA (*Que volta a se deitar*) É a opinião dele.

ELE – Pois eu vou fazer ele mudar de opinião agora mesmo. (*Mesmo jogo de cena do que o precedente. Ele correu, pegou o casaco, vestiu-o apressadamente e colocou o seu chapéu*) Onde é que está o cartão? (*Procura nos bolsos*)

ELA – Rua Grange-Batelière, nº 17.

ELE (*Surdo como uma porta*) – Ah, perdi! Isso só acontece comigo.

ELA – Rua Grange-Batelière, nº 17.

ELE (*Cada vez mais surdo*) – Só os canalhas é quem tem sorte.

ELA – Rua Grange-Batelière, nº 17.

ELE – Que história é essa de rua Grange-Batelière, rua Grange-Batelière? Que rua Grange-Batelière é essa? Você não vai parar de me encher o saco com essa rua Grange-Batelière? (*Despindo violentamente o casaco e o chapéu*) Em primeiro lugar, que maneiras são essas de levantar a voz enquanto eu estou falando? Que história é essa de falar ao mesmo tempo que eu? Oh! Aliás, eu sei de quem vem tudo isso.

ELA – Vem de alguém.

ELE – Vem da sua mãe.

ELA (*Estupefata*) – É o cúmulo!... O que é que mamãe tem a ver com isso?

ELE – Ela tem a ver que se um dia ela voltar a por os pés aqui, eu pego ela pelo braço e boto ela na rua.

ELA (*Derretendo em lágrimas*)
Hi! hi! hi!

ELE – É isso mesmo! E quanto a você, eu te proíbo de entrar na casa de sua mãe, senão você vai ter comigo! (*Crise de soluços da mulher que desaba sobre o travesseiro*)

ELE (*Indo e vindo no quarto*) – É como a empregada. Essa aí é uma que não vai mofar aqui. Eu vou conceder o

aviso prévio dela agora mesmo! Ah! Ainda tem o gato que eu estava esquecendo! Uma nojeira que passa a vida inteira fazendo sujeiras no porta-chapéus da sala. Ele vai receber notícias minhas, esse gato – eu vou jogar ele pela janela para ver se ele cai mesmo em cima das patas! (*Jogando os braços no peito*) Não! Mas escuta aqui, eu vou te fazer uma pergunta: que mundo é este? Tudo isso vai mudar. A mãe, a filha, a empregada, o gato, eu vou fazer vocês quatro dançarem valsa! Ah! Lá! Lá! Lá! Eu sou um homem que tem medo de apanhar! Ah! Eu sou um homem que tem medo de apanhar!...

Uma saraivada de bengaladas na mesa. Uivos desconsolados da Madame.

Fim

THEODORO PROCURA FÓSFOROS

(*Théodore Cherche des
Allumettes*)

COMÉDIA EM UM ATO

Representada pela primeira vez no
Théâtre du Grand-Guignol, em 10 de
outubro de 1897

*Uma sala de jantar. Três portas,
sendo uma ao fundo dando para a esca-
da, uma à esquerda abrindo para o
quarto de Theodoro e a terceira à direi-
ta abrindo para o quarto do sr. Coui-
que. À direita, um guarda-louça de dois
andares, cuja parte superior é praticá-
vel. Na frente, à esquerda, uma lareira
cuja tampa está levantada.*

CENA I

A VOZ DE THEODORO (*Nos basti-
dores*) – Ah! E esta! Mas em que andar
eu estou?... Que azar, olha que história!
... Não sei mais qual é o andar que eu
estou... Vou ter que descer de novo?
Que saco! ... Vou perguntar ao portei-
ro... (*Uivando*) Porteiro!! Porteiro!!!
Porteiro!!! Nada. (*Esguelando*) Portei-
ro!... Ele não responde. (*Barulho de vi-
dro batido*) Um litro de leite? ... Tive

uma idéia!... Vou contar os andares!...
Um... dois... três... cheguei.

UMA LOCATÁRIA (*Nos bastidores*)
– Não vai parar com essa eternidade?
Não se pode nem dormir aqui! Eu vou
mandar o proprietário despejar o se-
nhor! É insuportável! (*A porta se fecha
bruscamente. Um tempo, depois:*)

A VOZ DE THEODORO (*Ainda invi-
sível*) – Ah, vai... (*Barulho de uma cha-
ve que se tenta colocar numa fechadura,
a chave cai*) Psiu! (*Mesmo jogo*) Psiu!

A VOZ DE UM SEGUNDO VIZINHO –
Ei, não vai parar de encher o saco? Não
se pode dormir, meu Deus!

A VOZ DE THEODORO – Eu não
disse nada!

O VIZINHO – Ainda por cima está
bêbado! Que beleza! Um moleque dessa
idade, voltar para casa nesse estado!

A VOZ DE THEODORO – ... é a minha
chave que caiu.

O VIZINHO – Sua chave!

VOZ DE THEODORO – É, a minha
chave.

O VIZINHO – Chega!

VOZ DE THEODORO – Mas a culpa
é minha se eu não tenho fósforos?

SEGUNDO VIZINHO – Eu estou di-
zendo que você está bêbado! Você não
presta! vagabundo! Você vai ver, ama-
nhã de manhã eu vou contar para o seu
pai.

VOZ DE THEODORO – ... foda-se!

SEGUNDO VIZINHO – Malcriado!
Moleque! Tomara que a sua chave caia
outra vez! Tomara que caia! Você vai
ter comigo! Que juventude mais trans-
viada, meu Deus! (*Barulho de uma por-
ta que se fecha violentamente*)

VOZ DE THEODORO (*Depois de um
silêncio*) Ah, vá... (*Novos arranhos de
chave na fechadura. Em seguida apare-
ce Theodoro: é um colegial de 17 a 18
anos de rosto pálido como um cretino
exausto. Está usando o quepe do Saint-
Louis, sua túnica, pregueada nos qua-
dris, lhe dá uma cinturinha de abelha.*)

THEODORO – Onde é que estão os
fósforos? É engraçada essa obs... tina-
ção de esconder os fósforos. Até parece
que eu quero tacar fogo. Eu tenho cara
de quem taca fogo? ... Não sou criança,
criança é o diabo!... Eu sei como levar a
minha vida. – (*Ele diz isso e se esparra-
ma no chão com estrondo. Então, com
a maior calma:*) Não sou eu que está
escorregando... é o chão! (*Se levantan-
do com dificuldade*) Ah! É que eu tenho
isso de bom: eu posso estar de cara
cheia, mas ninguém percebe. Tenho um
bom olho, um bom pé e não estou com
a língua enrolada... a não ser para dizer
umas palavras difíceis, como por exem-
plo, obs... tinação. – Não é que eu não
consiga dizer essas palavras! Não! É
que, realmente, não dá para pronunciar
essas palavras, não dá! A língua france-
sa é cheia de dificuldades. Todos os

estrangeiros estão aí de prova. (*Enquanto isso, com as suas mãos hesitantes de cego, ele bate na beira da mesa. Então, satisfeito:*) A lareira! A caixa de fósforos não deve estar longe. Ah! está aqui! (*Mergulha os dedos no tinteiro. Surpreso:*) Não! (*Experimenta*) É um ovo. Se eu soubesse quem foi o imbecil que meteu esse ovo na minha lareira eu ensinaria a ele com quantos paus se faz uma canoa. Que falta de bom senso! Lareira não é lugar de botar ovos. (*Um tempo*) Eu ri à beça, pombas! O Trouduc estava engraçado, a não ser quando ele quis entrar no fiacre pela janela!... (*Contente*) Dá para acreditar, pôxa, dá para acreditar numa idéia dessas, entrar num fiacre pela janela!... (*Seus dedos que vagam ao acaso encontram as portas superiores do guarda-louças*) – A janela! ... Eu vou deixar entrar um pouco de ar puro. (*Ele abre bem o guarda-louças e fica plantado, se abanando, aspirando com prazer o hálito de uma noite perfumada. No fim:*) Que primavera mais estranha! A noite está negra como um forno e está com um cheiro de queijo tão forte ... nunca vi um mês de maio assim!...

CENA II

THEODORO – Sr. Couique (*Aparecendo pela porta da direita*) Acho que ouvi um barulho. (*Ele está de camisola, chinelo e segura uma vela na mão*)

THEODORO (*À parte*) – Oh! Papai!

SR. COUIQUE (*Estupefato*) – Mas é o Theodoro...

THEODORO (*Ávido de não se comprometer*) – ... noite.

SR. COUIQUE – O que é que você está fazendo aí?

THEODORO – ... procurando fósforos.

SR. COUIQUE – Essa é boa!... Você não se importa com os outros, chegando em casa uma hora dessas?

THEODORO – ... não é tarde.

SR. COUIQUE – Não é tarde! São 3 horas!

THEODORO (*Se enganando*) – Se fosse 3 horas seria dia.

SR. COUIQUE – São 3 horas da manhã, eu estou dizendo!... É a quinta vez que eu te pego voltando em horas impróprias. E eu estou te prevenindo que eu já estou cheio. Na próxima vez que você chegar depois da meia-noite, eu te ponho no Saint-Louis e é lá que você vai terminar as suas férias!... Moleque safado! ... Malandro! ... Em primeiro lugar, você está vindo de onde?

THEODORO – O quê?

SR. COUIQUE – Está vindo de onde?

THEODORO – Eu jantei na cidade.

SR. COUIQUE – Onde?

THEODORO – Na rua... (*À parte*) Uma palavra difícil!... (*Alto*) Rua...

SR. COUIQUE – Que rua?

THEODORO (*Cansado de se debater contra uma palavra que nem quer saber*) – O senhor já reparou como a língua francesa é metida à besta?

SR. COUIQUE – O que é que há com você?

THEODORO – Eu constato um fato.

SR. COUIQUE (*Enfurecido*) – Eu vou te dar um pé na bunda! Quem foi que inventou um ostrogodo desses? Eu pergunto onde ele jantou e ele me responde: “Eu constato um fato!...” está me achando com cara de Cassandra?

THEODORO (*Protestando*) – Oh!

SR. COUIQUE – Enfim, onde você jantou?

THEODORO – Rua de ... iroénil.

SR. COUIQUE – Como?

THEODORO – Rua de... iroénil.

SR. COUIQUE – Rua de Miroménil? (*Theodoro aprova com a cabeça, sorrindo*) Você não pode abrir a boca? E depois, o que é que você fez? – porque eu imagino – que você não tenha ficando à mesa até às três horas da manhã, não é?

THEODORO – ... estava com uns amigos, escutando música clássica.

SR. COUIQUE – Onde?

THEODORO – Em Montmartre.

SR. COUIQUE – Que rua?

THEODORO (*Que se esforça em vão em pronunciar estas palavras: rua do Tour D'Auvergne*) – Rua da Tour d'Au... rua da Tour d'Au... como é mesmo?

SR. COUIQUE – O quê?

THEODORO – Não tem uma hora em que você sente não ser espanhol?

SR. COUIQUE – Por quê?

THEODORO – Por causa dessa porcaria.

SR. COUIQUE – Que porcaria?

THEODORO – Porcaria da língua francesa.

SR. COUIQUE – Outra vez! (*De repente:*)

THEODORO (*Imóvel diante de um retrato de sr. Couique, cujo quadro oval enfeitado a parede da sala*) – Ah!

SR. COUIQUE – O quê?

THEODORO – O seu retrato!

SR. COUIQUE – O meu retrato?

THEODORO – É, o seu retrato.

SR. COUIQUE – E o que é que tem o meu retrato?

THEODORO – Que idéia foi a sua de pendurar o retrato de cabeça para baixo?

SR. COUIQUE – Como assim, de cabeça para baixo?

THEODORO (*Com medo de ter dado um fora e tentando segurar as pontas*) – É um modo de dizer. Modo de dizer

que ele está de cabeça para baixo, ele não está de cabeça para baixo, está só um pouquinho torto.

SR. COUIQUE (*Ficando desconfiado*) – Olhe um pouco para mim. Ah! O diabo que me carregue, você está bêbado como um gambá!

THEODORO – Eu?

SR. COUIQUE – Você está cheirando a rolha, o seu bafo deixa a gente sem ar. Isso, por exemplo, é o buquê! Minha bengala!

THEODORO – Eu só bebi uma dose.

SR. COUIQUE – Você não vale nada! É um aluno por quem eu tento me sacrifiquei, que não conseguiu nenhuma menção honrosa na distribuição dos prêmios e que, além disso, vem arrastar o seu porre até aqui, sob o teto da casa paterna!

THEODORO – Mas eu não estou achando os fósforos!

SR. COUIQUE – Para a cama!...

THEODORO – ... Não está certo o que o senhor está fazendo!

SR. COUIQUE – Para a cama!

THEODORO – ... aproveita que é meu pai para me cobrir de hum... de hum... de hum... (*Luta heróica de Theodoro contra a palavra "humilhação"*)

SR. COUIQUE – De hum... De hum... Toma!

THEODORO – (*A bunda dolorida por uma chinelada*) – O filho mártir! (*Desaparece pela porta da esquerda*)

SR. COUIQUE (*Sozinho*) – Sessenta anos de virtudes!... Toda uma vida de seriedade, de resignação e de dever!... E aí está a sua recompensa, velho! Aí está a sua obra!... Aí está o seu filho (*Longo suspiro*) Seu filho! (*Ele eleva ao céu olhares de sofrimento, em seguida:*) Ainda bem que a gente nunca tem certeza! (*Sai pela direita e o palco fica vazio*)

CENA III

THEODORO – (*Reaparece. Com as duas mãos esfrega a bunda dolorida*) O velho me amaldiçoou! (*Chora*) Mas eu me diverti à beça... (*Ri*) Ninguém tem idéia de quanto eu me diverti... Eu me diverti como ninguém no mundo se diverti. Eu juro... (*Ele estende o braço e esbarra numa lâmpada*) Psiu!... Quebrei o jarro d'água – pelo túmulo da minha avó! – e o primeiro que não for da minha opinião é só vir até aqui e me dizer isso na cara. Eu vou mostrar com quem é que ele está falando. – Ah! Não estou enxergando nada. Será que eu vou passar a noite inteira procurando fósforos? ... A burra da empregada escondeu de propósito para fazer gracinha. Ela vai ver uma coisa, essa empregada... Daqui a 11 meses vai ser o Ano Novo... Você pensa que eu vou te dar um presente! ... Aqui, Oh! E eu vou mostrar

quem eu sou de 32 jeitos. Onde será que ela enfiou? ... Onde será que ela enfiou? (*Ele se agacha, e, de quatro, rodeia em volta dos pés da mesa, cantando:*) “Para beber à nossa bela França, amigos me sirvam vitela fria” (*Interrompendo-se bruscamente*) Eu tenho uma vaga idéia de ter levado um pé na bunda... Mas onde?... (*Pensa longamente*) Ah! Na mesinha de cabeceira! ... Oh, ela está aqui, a mesinha... (*Ele entra na lareira e bate com as costas na placa*) A tempestade! ... Estranha essa mesinha de cabeceira! Tem tanta corrente de ar quanto a Porta de Saint-Martin. (*Entra em cena o Sr. Couique ainda de camisola e com um castiçal na mão*)

CENA IV

SR. COUIQUE – O que será que ele está inventando? O que será que ele está inventado? ... Ninguém! Mas eu tinha certeza de que... (*Coloca seu castiçal em cima do mármore da lareira e vai para o quarto de Theodoro. No mesmo instante Theodoro sai da lareira, primeiro o traseiro, o seu corpo forma um arco com as palmas da mão no chão. O sr. Couique no quarto vizinho:*) Nada de Theodoro! Theodoro!

THEODORO (*Espantado*) – Ei! (*ele se levanta o melhor que pode, apoiando as mãos no mármore da lareira. Infelizmente, ele calcula mal sua posição, de maneira que apaga a lâmpada com os seus dedos à procura de um apoio. Com*

os dedos queimados:) Oh! (*Estupefato*) Isso é espantoso!... Quem foi que acendeu essa vela?

SR. COUIQUE (*Reaparecendo*) – Quem foi que apagou a luz?

THEODORO – Alguém falou!

SR. COUIQUE – Ei, quem está aí?

THEODORO (*Muito inquieto*) – Aposto que é um ladrão.

SR. COUIQUE – O patife desse Theodoro, ele me paga. Deixe só eu achar os fósforos... (*Encosta os dedos no tinteiro*) Ah!... estão aqui! (*Mergulha os dedos no tinteiro*) Não!... Que diabo, onde eu meti o dedo? Você vai ver, Theodoro, ah, vai!... Você vai ver, Theodoro patife, você me paga!... Fósforos, tem na minha mesinha de cabeceira...

THEODORO (*Na entrada do quarto paterno*) – A escada! Eu vou chamar a polícia!...

SR. COUIQUE (*Trombando e depois abrindo a porta da escada*) – Pronto! Cheguei no meu quarto. (*Ele sai no patamar. Pela porta que ficou entreaberta vê-se que ele tateia o corrimão*) O que é isso? O pé da cama?

THEODORO (*Nos bastidores do quarto paterno*) – Estranho! Eu não estou achando o corrimão! Até parece que foi roubado. Vou avisar o porteiro. (*Uivando*) Porteiro!...

SR. COUIQUE (*sobressaltado*) – Ei!... O patife do Theodoro!... (*O rosto virado em direção da escada*) Cala a boca, animal!...

VOZ DE THEODORO – Porteiro!...

SR. COUIQUE – Cala a boca!

VOZ DE THEODORO – Porteiro!... Porteiro!...

SR. COUIQUE (*A mão batendo furiosamente na rampa da escada*) – Os fósforos, cadê os fósforos! Meu Deus! (*Nesse momento a porta do patamar da escada se abre e, novamente, a voz do locatário rabugento enche a caixa da escada.*)

O LOCATÁRIO (*furioso*) – Ainda!... Ora! Será que o senhor pensa que isso vai durar a noite inteira?

SR. COUIQUE (*Estupefato*) – O que é que é isso?

O LOCATÁRIO – Isso é um senhor que vai lhe dar um bofetão! (*Barulho de uma bofetada*)

SR. COUIQUE – Ai! Pombas!

O LOCATÁRIO – Eu te avisei. (*Todo o fim do ato é representado num murmúrio confuso de portas abrindo e fechando. A voz de Sr. Couique gritando: “Assassino!”, outras vozes se misturam, confundindo. Ouve-se “Bem feito! Bata mesmo! Ele não roubou!” Enquanto que o locatário repete: “Vagabundo! Crápula! Debochado!”*, enquanto que debaixo da escada o porteiro vocifera: “estão precisando de ajuda aí em cima?” E Theodoro volta à cena, continuando a perguntar: “Onde diabo a empregada foi enfiar os fósforos?... “Ao longe um relógio soa quatro horas.

OS BOULINGRIN

(*Les Boulingrin*)

VAUDEVILLE EM UM ATO

DE GEORGES COURTELINE

Representado pela primeira vez no Théâtre du Grand-Guignol em 7 de fevereiro de 1898.

O Teatro representa uma sala de visitas

CENA I

DES RILLETES (*Que acabou de entrar na sala, seguindo Felícia*) – Esses Boulingrin que eu conheci outro dia no almoço em casa dos Duclou e que me convidaram para ir tomar um chazinho na casa deles de vez em quando, me parecem ser pessoas muito encantadoras. Acho que eu poderia provar uma satisfação infinita em companhia deles.

FELÍCIA – O senhor quer fazer o favor de sentar? ... Eu vou avisar meus patrões.

DES RILLETES – Eu agradeço. Ah!

FELÍCIA – Senhor?

DES RILLETES – Qual é a sua graça, tetéia?

FELÍCIA – Eu me chamo Felícia, e o senhor? ... Oh! Não é por indiscrição, é para saber quem eu devo anunciar.

DES RILLETES – Muito bem: o des Rillettes.

FELÍCIA – Des Rillettes?

DES RILLETES – Des Rillettes.

FELÍCIA – Nossa! Eu já conheci gente com o nome pior do que o seu. Na minha terra, no interior, a gente tinha um vizinho que se chamava Pédevaca.

DES RILLETES – Ah, é? Bem, então vá anunciar a minha visita ao senhor e à senhora Boulingrin.

FELÍCIA – Pois não. (*Saída falsa*)

DES RILLETES – Espere, não vá. Um momento. Chegue mais perto que eu quero falar com você. (*Pegando no queixo dela*) Você não é só uma moça bonita.

FELÍCIA – Ah...

DES RILLETES – Você também é esperta.

FELÍCIA (*Modesta*) – Ah...

DES RILLETES – Quanto a mim, eu tenho a pretensão de não me achar um imbecil.

FELÍCIA – Ah... Desculpe, eu estava pensando em outra coisa.

DES RILLETES – Acho que nós dois vamos nos dar bem. Faz muito tempo que você trabalha aqui?

FELÍCIA – Quase dois anos.

DES RILLETES – Que maravilha! Você é a mulher que eu estava precisando.

FELÍCIA – O senhor quer se casar comigo?

DES RILLETES – Não se faça de boba, não se trata disso.

FELÍCIA – Errar é humano. O senhor me desculpe.

DES RILLETES – Felícia, escute isso muito bem, e, principalmente, me responda francamente. Se você mentir, o seu narizinho vai me contar. Se, pelo contrário, você for sincera, eu dou a você quatro centavos.

FELÍCIA – É muito.

DES RILLETES – Não importa; dou assim mesmo.

FELÍCIA – Pode dizer, pode perguntar.

DES RILLETES – Aqui entre nós, o senhor e a senhora Boulingrin são pessoas amabilíssimas, não são?

FELÍCIA – Acho que sim.

DES RILLETES – Eu podia ter apostado nisso! Gente simples, não é?

FELÍCIA – Ah, eles são o que há de mais simples.

DES RILLETES – Gostam um pouquinho de ficar em casa?

FELÍCIA – Gostam um pouquinho muito.

DES RILLETES – Muito bem! Além disso, o casal é muito unido?

FELÍCIA – Unido? Unido? Mas a tal ponto que às vezes eu até me confundo! Nunca vi uma discussão, eles sempre têm a mesma opinião! Dois pombinhos, meu senhor! Um casal de pombinhos!

DES RILLETES – Ah, que bom, eu estou vendo que o meu faro outra vez acertou. Ih, vai ser moleza! Aqui estão dois francos, tetéia.

FELÍCIA – O senhor não se incomoda?

DES RILLETES – Não.

FELÍCIA – Então... obrigada senhor, Oh!

DES RILLETES – O que foi?

FELÍCIA – Esqueci a torneira aberta.

DES RILLETES – Vai, tetéia desmazelada!

FELÍCIA – Vou, e digo ao mesmo tempo que o senhor chegou. (*Sai*)

CENA II

DES RILLETES – (*Só*) Não tem miolos, mas é engraçada. Gostei da moça. Aliás, do apartamento também. Decoração burguesa, mas confortável, saquinhos de areia nas janelas e nas portas... Enfim, este é um lar calmo e

tranquilo. Neste inverno eu pretendo vir aqui três vezes por semana, neste abrigo da paz. Para esquentar os pés nos braseiros eu só vou ter o trabalho de esticar as pernas, vou ficar saciado das xícaras de chá que só vão me dar o trabalho de beber. Oh! Que perspectiva agradável! Um sonho há muito tempo desejado! Que bela visão para a alma de um pobre parasita! (*Se deixando cair numa poltrona*) Vejam esta mola!... Des Rillettes, meu amigo, eu estou achando que você achou o seu abrigo e eu repito: ih, vai ser moleza! Parabéns. Barulho! Provavelmente são o senhor e a senhora Boulingrin.

CENA III

DES RILLETES – Senhor e senhora Boulingrin, um seu criado.

BOULINGRIN – Oh! Bom dia, senhor des Rillettes.

Sr^a BOULINGRIN – Que visita mais amável!

BOULINGRIN – O senhor chegou na hora certa.

DES RILLETES – Ah é?

Sr^a BOULINGRIN – Como o peixeiro na quaresma!

DES RILLETES – Muito obrigado.

Sr^a BOULINGRIN – Diga-me, senhor des Rillettes...

DES RILLETES – Senhora? ...

BOULINGRIN (*Puxando-o pelo braço esquerdo*) – Com licença! Primeiro eu.

Sr^a BOULINGRIN (*Puxando-o pelo braço esquerdo*) – Não. Eu!

BOULINGRIN – Não!

Sr^a BOULINGRIN – Não escute o que ele diz, senhor des Rillettes. O meu marido só diz asneira.

BOULINGRIN – Só asneira!...

Sr^a BOULINGRIN – Só asneira!

BOULINGRIN – Escuta aqui, daqui a pouco eu vou te ensinar a ter boas maneiras com dois tapas na cara! Grossa!

Sr^a BOULINGRIN – Canalha!

BOULINGRIN – O que foi que você disse?

Sr^a BOULINGRIN – Eu disse: “Canalha”!

BOULINGRIN – Raios!... Além disso você está incomodando o cavaleiro. Quer largar dele agora?

Sr^a BOULINGRIN – Largue Você.

BOULINGRIN – Não. Você!

Sr^a BOULINGRIN – Não!

DES RILLETES – (*Esquartejado*) Oh!

Sr^a BOULINGRIN – Está ouvindo? Você está fazendo ele gritar!

DES RILLETES – Me desculpem, senhor e senhora Boulingrin, mas eu estou vendo que vocês têm que resolver alguma coisa e eu sinto que estou sendo inconveniente.

BOULINGRIN – Que nada.

SRª BOULINGRIN – De jeito nenhum.

BOULINGRIN – Muito pelo contrário.

DES RILLETES – Portanto...

BOULINGRIN – Muito pelo contrário, eu já disse. (*Empurra uma cadeira na sua direção*) Senta!

SRª BOULINGRIN (*Mesmo jogo*) – Isso mesmo. Senta.

DES RILLETES – Obrigado.

BOULINGRIN – Não. Nessa aí não, nesta aqui!

DES RILLETES – Muitíssimo obrigado.

SRª BOULINGRIN – Não. Nessa aí não, nesta aqui!

BOULINGRIN – Não.

SRª BOULINGRIN – Sim.

BOULINGRIN – Não.

SRª BOULINGRIN – Sim.

BOULINGRIN – Vai demorar muito? Não vai parar de encher o saco do senhor des Rillettes?

DES RILLETES – Na verdade eu sinto muito.

SRª BOULINGRIN – Mas por quê?

BOULINGRIN – Não tem porquê.

Sr. e SRª BOULINGRIN – Senta.

SRª BOULINGRIN (*Que conseguiu colocar uma cadeira debaixo do traseiro de des Rillettes*) – Aqui!

BOULINGRIN – (*Se precipitando*) – Nessa aí não! (*Ele retira, rapidamente, a cadeira oferecida por sua mulher, de forma que des Rillettes, que ia justamente se sentar, cai com o traseiro no chão.*)

SRª BOULINGRIN (*Triunfante*) – Está vendo? (*Durante toda a fala seguinte, a srª Boulingrin, entre calma e irritada, repete obstinadamente:*) Imbecil! Imbecil! (*Enquanto que*)

BOULINGRIN – (*Indignado, com razão*) – Ei! Quer saber? A culpa é sua! Por que você quis obrigar que ele se sentasse na cadeira que ele não queria? E se ele quebrasse a cara, você iria ganhar muito com isso? ... Imbecil?... Imbecil é você! Meu Deus, esta mulher é um monstro! Por que é que eu fui encontrar esse troço no meio do meu caminho? (*Para des Rillettes*) Espero que o senhor não tenha se machucado.

DES RILLETES – (*Que esfrega melancolicamente os fundilhos*) – Ah! Não foi nada.

BOULINGRIN – O senhor é muito gentil. Chegue mais perto do fogo.

DES RILLETES – (*À parte*) – Eu estou começando a me arrepender por ter vindo.

SRª BOULINGRIN (*Apressada*) – Tome esta almofada para os pés.

DES RILLETES – Muito obrigado.

BOULINGRIN – (*A civilidade da sua mulher começa a irritá-lo e ele enfia uma almofada debaixo da primeira*) – Tome esta aqui também.

DES RILLETES – Muito obrigado.

SRª BOULINGRIN (*Sem dar o braço a torcer e sem aceitar a lição de cortesia de seu marido*) – E mais esta aqui. (*Enfia uma terceira almofada debaixo das outras duas*)

DES RILLETES – Realmente...

BOULINGRIN – Mais outra também.

DES RILLETES – Não!

SRª BOULINGRIN – E este banquinho.

DES RILLETES (*Já com os joelhos na altura dos olhos*) – Piedade...

BOULINGRIN – Ei! Que parar de encher o saco com esse banquinho? (*Irritado, ele dá um chute na pilha das almofadas equilibradas sob os sapatos des Rillettes. As almofadas desmoronam derrubando, naturalmente, na queda, a cadeira do des Rillettes e des*

Rillettes com ela.) Você desmontou o senhor des Rillettes!

DES RILLETES (*Com as quatro patas no ar*) – Ei, o que é isso?!

Sr^a BOULINGRIN – Quem desmontou o senhor des Rillettes foi você!

BOULINGRIN (*Com autoridade*) – Chega! Cala a boca!

Sr^a BOULINGRIN – Calo a boca se eu quiser!

BOULINGRIN – Se você quiser!

Sr^a BOULINGRIN – Se eu quiser!

BOULINGRIN – Meu Deus!

Sr^a BOULINGRIN – E se você quer saber, eu não quero.

BOULINGRIN – É demais!... Vaca!

Sr^a BOULINGRIN – Chifrudo!

BOULINGRIN – Porca!

Sr^a BOULINGRIN – Cavalos!

BOULINGRIN – Que vida!

Sr^a BOULINGRIN – Não vai reclamar mais? (*Dirigindo-se a des Rillettes*) O vagabundo desse vigarista não sabe o que fazer com os seus dez dedos então enche a cara com o dinheiro do meu dote, com as economias de papai.

BOULINGRIN (*No auge da alegria*) – Papai!... (*Para des Rillettes*) Dez anos de trabalhos forçados por ter falsificado escrituras do comércio!

Sr^a BOULINGRIN – Só que não meteram ele na cadeia por corrupção de

menores, como foi com a mãe de um imbecil que eu conheço!

BOULINGRIN (*Para des Rillettes*) – O senhor está ouvindo?

DES RILLETES – É, vocês não acham que já faz uns 15 dias que o tempo refrescou? Que estranho...

BOULINGRIN (*Para a sua mulher*) – Não me obrigue a revelar qual foi a latrina infecta em que eu pesquei você com as minhas próprias mãos.

Sr^a BOULINGRIN – Pescou?... É muita audácia! Mas eu queria saber quem foi que pescou quem!

BOULINGRIN – Ernestina!

Sr^a BOULINGRIN (*Ameaçadora*) – Silêncio! Ou eu conto tudo!!!

BOULINGRIN – (*Vaiando*) – Ah!... Ah!... Ah!...

DES RILLETES – Calma!... A senhora tem razão.

BOULINGRIN (*Num salto*) – Razão?

DES RILLETES (*Doce e sorridente*) – Tem.

BOULINGRIN – Razão!...

DES RILLETES – Mas...

BOULINGRIN – Razão!... E esta! Senhor des Rillettes, o senhor está querendo ser exterminado?

DES RILLETES – De jeito nenhum, meu senhor. Eu até imploro para o senhor não me fazer nada.

BOULINGRIN – Decerto! Eu posso dizer em voz alta que no decorrer da minha vida eu ouvi muito cretino dizer extravagância. Tudo bem. Mas eu quero que o meu rosto se cubra de batatas, se eu já ouvi antes uma insanidade como esta!

DES RILLETES – Ah! Mas com licença...

BOULINGRIN – Razão!

DES RILLETES – O senhor me permite?

BOULINGRIN – Razão!

DES RILLETES – Escute.

BOULINGRIN (*Fora de si*) – Um cacete! Eu quero um cacete! Eu quero quebrar a cara do senhor des Rillettes, porque paciência tem limite e, além do mais, isso é um absurdo! Mas como? Está aí uma libertina, uma filha de ladrões, uma ladra que me faz perder a cabeça e que me descasca, me recheia, me cozinha em fogo baixo e é ela que tem razão!... Uma vaca que chupa o meu sangue, que me rói o cérebro, o pulmão, os rins, os pés, o fígado, o baço, o esôfago, o pâncreas, o peritônio, os intestinos, e é ela que tem razão?

DES RILLETES – Vejamos...

Sr^a BOULINGRIN – Não liga para ele, ele é louco.

BOULINGRIN – Razão!... O senhor está dizendo que ela tem razão porque o senhor está falando sem saber e também porque o senhor é burro.

DES RILLETES – (*Seco*) Muito obrigado.

Sr^o BOULINGRIN – Deixa, ele é louco de pedra.

BOULINGRIN – Louco de pedra?... Prostituta! Facínora! Ferida da minha vida! (*Pegando des Rilletes por um botão do casaco e o sacudindo como se fosse uma ameixeira*) Mas, senhor des Rilletes, até quando eu como!... Ela põe veneno de rato na sopa só para me provocar uma cólica! (*O botão cai*)

Sr^o BOULINGRIN – Que audácia! (*Pegando des Rilletes pelo segundo botão que cai, como o primeiro*) Muito pelo contrário, é ele que coloca rolha no vinho, só para o vinho ficar intragável!

BOULINGRIN – Mentirosa!

Sr^o BOULINGRIN – Estou mentindo? É muito simples. (*Sai*)

CENA IV

BOULINGRIN – Vai! Some, tomara que não volte!... E que eu nunca mais ouça falar de você! Xô!

DES RILLETES (*À parte*) – Que gente é essa!... Que gente é essa?... Vamos fugir. Depressa.

BOULINGRIN (*Aproximando-se dele*) – Senhor des Rilletes?

DES RILLETES – Senhor?

BOULINGRIN – Eu tenho que lhe pedir desculpas. Sinto que me deixei

levar por uma fúria inconveniente e não tratei o senhor com a consideração devida.

DES RILLETES (*Fingindo-se surpreso*) – Quando? Como?

BOULINGRIN – Agora há pouco. Aqui.

DES RILLETES – Eu não sei o que o senhor quer dizer com isso. O senhor foi, pelo contrário, de uma correção impescável e eu estou extremamente comovido pelo seu excelente acolhimento. (*Boulingrin sorridente e confuso aperta calorosamente a mão de des Rilletes*) Adeus.

BOULINGRIN – O quê? Já?

DES RILLETES – Ah, sim. Eu tenho um compromisso urgente e eu preciso me despedir do senhor.

BOULINGRIN – Está brincando.

DES RILLETES – Que nada.

BOULINGRIN – Vamos, o senhor vai aceitar uma bebida.

DES RILLETES – Ah, nem pensar.

BOULINGRIN – Vai sim, vai sim. Nós não vamos nos despedir sem antes beber um gole e brindar à nossa amizade. (*Gesto de des Rilletes*) Oh, acho que o senhor tem raiva de mim. (*a empregada aparece*) Vá buscar uma garrafa de champanhe.

FELÍCIA – Sim, senhor. (*ela sai*)

DES RILLETES (*Se rendendo*) – Enfim!...

BOULINGRIN – Sendo assim, vamos nos sentar. (*Eles pegam cada um uma cadeira, se instalam um perto do outro e, sorridentes, se contemplam um instante em silêncio. No fim:*)

BOULINGRIN (*Apressado*) – Eu acho, senhor des Rilletes, que nós dois vamos acabar formando um sólido par de amigos.

DES RITTELES – Também acho.

BOULINGRIN – O senhor é muito simpático. (*Gesto discreto des Rilletes*) Eu digo o que penso. Sem dúvida eu aprecio muito o prazer de conversar com o senhor, uma conversa cheia de observações inteligentes, fértil de anedotas picantes e palavras mordazes, mas eu gosto no senhor principalmente de uma coisa: o perfume da sinceridade e da correção que exala da sua pessoa. Aposto que a sinceridade é a sua virtude principal.

DES RILLETES – (*Modesto, mas convencido*) – Eu sou forçado a concordar.

BOULINGRIN – Que maravilha! Então agora nós vamos provar isso. Me dê a sua palavra de honra que vai responder, sem contornos e sem escapatória, à pergunta que eu vou lhe fazer.

DES RILLETES – Tem a minha palavra.

BOULINGRIN – Muito bem. Então me diga, sinceramente, aqui, de coração: o senhor acha que, desde a origem do mundo, já se viu alguma coisa que pudesse se comparar à ignomínia, ao horror, à infâmia, à aberração da cara da minha mulher?

DES RILLETES (*Levantando-se*) – De novo!

BOULINGRIN (*Obrigando-o se sentar*) – Ah! O senhor concorda!

DES RILLETES – Permita...

BOULINGRIN – E se ainda fosse só o cara! Mas é pior do que isso, meu senhor, ela tem um mau caráter sem igual, uma baixeza de alma que é única. Olhe, um detalhe entre outros. Nós dormimos juntos, não é?

DES RILLETES (*Impaciente*) – Ah! Que diabo...

BOULINGRIN – Pombas! Me deixa falar! Daqui a pouco vai ser a sua vez. Então, nós dormimos juntos. Eu durmo na beira, e ela, no fundo. Só que ela não gosta disso. Muito bem, então o que é que ela faz? Me chuta as pernas a noite inteira! Assim! (*dá um pontapé na tibia de des Rillettes*)

DES RILLETES (*Uivando*) – Ui!

BOULINGRIN – Está vendo? Que animal!... Ou então, ela me puxa os cabelos! Assim!

DES RILLETES (*Ficando vermelho*) Ah!

BOULINGRIN – Mas não é verdade, meu senhor, que isso dói?... E tem mais! Às vezes, de manhã cedinho, não é que ela me dá uns tapas, um atrás do outro, sob o pretexto de se espreguiçar? Veja, olhe como ela faz. (*Boceja barulhenta e ao mesmo tempo imitando comicamente uma pessoa que se espreguiça ao acordar, dá um enorme tapa em des Rillettes*) O senhor acha isso agradável?

DES RILLETES – Não! Não! Chega! Eu não vim ao mundo para agüentar desaforo! E se algum dia eu voltar a por os pés em sua casa...

(*Nesse momento*)

SRª BOULINGRIN – (*Entra, num pé de vento, com um copo de vinho na mão*) – Beba!

CENA V

DES RILLETES (*Sobressaltado*) – O que é isso?

SRª BOULINGRIN – Beba!

BOULINGRIN – Mas como? Você ainda não morreu?

SRª BOULINGRIN – Cala a boca! Olha só como está fedendo! Beba!

BOULINGRIN – Sarna malvada! Você leva os outros para o inferno! (*Sai*)

CENA VI

SRª BOULINGRIN – Vai com Deus! Que alívio!

DES RILLETES – (*À parte*) – Que gente!

SRª BOULINGRIN – Como é que é, bebe ou não bebe?

DES RILLETES – Falando sério, eu preferia não beber.

SRª BOULINGRIN (*Espantada*) – Não está suja, a taça é minha!

DES RILLETES – Eu não estou dizendo o contrário, mas eu tenho a obrigação de me retirar.

SRª BOULINGRIN – Como assim? Já?

DES RILLETES – E já vou tarde. Onde é que eu meti o meu chapéu? (*Ele põe o chapéu e a cumprimenta até o chão:*) Senhora...

SRª BOULINGRIN – Senhor des Rillettes, escute, o senhor poderia me fazer um favor?

DES RILLETES – Pois não.

SRª BOULINGRIN – Muito bem. Rapte-me!

DES RILLETES – O que foi que a senhora disse?

SRª BOULINGRIN – Eu disse: rapte-me!

DES RILLETES (*Sufocado, à parte*) – Ih, entrou areia! (*Alto*) A senhora está querendo que eu rapte a senhora?

SRª BOULINGRIN – Por favor.

DES RILLETES – Ei! Mas eu não posso!

SRª BOULINGRIN – Por quê?

DES RILLETES – É que eu tenho um ... caso antigo. Isso vai me trazer problema,

SRª BOULINGRIN – O senhor recusa?

DES RILLETES – Sinto muito... Mas, por favor, seja sensata...

SRª BOULINGRIN – O senhor recusa?

DES RILLETES – Eu já disse à senhora...

SRª BOULINGRIN – Está bem! eu vou avisar o senhor de uma coisa: o senhor vai ser a causa de grandes desgraças.

DES RILLETES – Eu?

SRª BOULINGRIN – O senhor! Oh! E não adianta ficar fazendo careta. Não vai demorar muito está me ouvindo? Não vai demorar muito para aparecer aqui, neste lugar, um cadáver!!! E eu espero que o sangue que vai ser derramado, por sua causa, não caia na sua cabeça!

DES RILLETES – Mais isso aqui é de se ficar maluco! O que foi que eu fiz para a senhora? Isso aqui está virando uma história de terror!

SRª BOULINGRIN – Já faz dez anos que eu tenho a maior boa vontade, mas isso não pode durar a vida inteira. O senhor está compreendendo que eu não agüento mais, não é? Porque ele me bate. O senhor não acredita?

DES RILLETES (*Prudentemente batendo em retirada*) – Sim! Sim! Sim!

SRª BOULINGRIN (*Andando lentamente me direção a ele*) – Não, ele, o senhor está me ouvindo, ele me dá cada soco quemme arreventa, até me quebrou as costelas, e, além disso ele me belisca! ... Até me fazer uivar, esse miserável... (*Beliscando Des Rillettes, que protesta*) Não, não é assim... Isso não é nada! É entre o osso do indicador e a segunda falange do polegar! Assim. (*Ela junta o exemplo à demonstração, de maneira que Des Rillettes, com o braço como numa engrenagem, se espalha em gritos dolorosos*) O senhor está vendo? É como um rolo compressor!

DES RILLETES – Ai! Ei! Ui! (*Nesse momento volta o Sr. Boulingrin com um prato de sopa*)

CENA VII

BOULINGRIN (*A Des Rillettes*) – Toma!

DES RILLETES (*Sobressaltado*) – O que é que é isso agora?

BOULINGRIN – É veneno de rato! Toma! Toma, pombas! Você vai ter cólicas.

DES RILLETES – Eu, hem? toma você!

SRª BOULINGRIN – Canalha!... Ele não vai me desmentir. Beba!

DES RILLETES (*Ameaçado por um copo de vinho*) – Nunca!

SRª BOULINGRIN – Mas eu juro que está fedendo!

BOULINGRIN – Eu juro que é veneno! (*Eles agarram des Rillettes e, com força, cada um deles, ávido de ter razão, socam, na boca de des Rillettes, a sopa misturada com o vinho, enquanto que o infeliz, com os dentes obstinadamente fechados, opõe uma defesa heróica.*)

SRª BOULINGRIN – Que bobo!

BOULINGRIN – Que bobagem, essa obstinação! Pois você vai acabar tomando!

SRª BOULINGRIN (*A seu marido*) – Ei! Quando é que você vai para de empanturrar o des Rillettes? Está pensando que ele é um porco, é?

BOULINGRIN – E você está pensando que ele é uma esponja?

SRª BOULINGRIN – Estrume!

BOULINGRIN – Vaca!

SRª BOULINGRIN – Peste!

BOULINGRIN – Cólera!... E tome!
(*De sua mão, lançada com violência, ele envia o conteúdo do seu prato à senhora Boulingrin*)

DES RILLETES – (*Que recebeu tudo*) Oh!

BOULINGRIN – Desculpe! Pura distração.

SRª BOULINGRIN (*Louca de raiva*) – Cachorro! Figurinha ignóbil! Toma!

DES RILLETES (*Encharcado de água vermelha*) – Ah!

SRª BOULINGRIN – Desculpe. Não foi de propósito. Agora vamos parar com isso! (*Tira o revólver do bolso*) Foi você que perdeu...

BOULINGRIN (*Aterrorizado*) – Ai! Socorro! (*Se esconde atrás de Des Rillettes*)

SRª BOULINGRIN – Você vai morrer!

DES RILLETES (*Para Boulingrin, que fez dele um biombo*) – Hã? Não, ei!... Me larga! Vamos parar com essa brincadeira?

BOULINGRIN (*No auge do terror*) – Não se mexa!

DES RILLETES – Ai, que noite maldita!

SRª BOULINGRIN (*Apontando o revólver*) – Saia da frente, ô des Rillettes!

BOULINGRIN – Não! Não!

SRª BOULINGRIN – Sai daí! Eu vou atirar!

BOULINGRIN – Fique! Eu sou um homem perdido. Eu conheço Ernestina, ela é capaz de tudo! Me proteja, senhor des Rillettes! Trata-se da minha vida!... Ah! Essa miserável! Essa égua! Socorro! Socorro!

SRª BOULINGRIN – Ah, é assim? O senhor não quer sair? Está bem! Já que quem vai deixar a pele aqui é você! Porque isso tem que acabar! Isso tem que acabar! Lá vai bala!

DES RILLETES – Senhora Boulingrin, tenha piedade!... Senhor Boulingrin, eu suplico!... Eu ainda não quero morrer! Eu ainda não quero morrer!... Ai, meu Deus, que idéia mais infeliz que eu tive de vir fazer uma visita aqui!

(*Tumulto. Os três personagens uivam em uníssono.*)

BOULINGRIN (*Bruscamente*) – Ah! Que idéia!... (*Apaga a lâmpada*) Me acerta agora!... Vai!... (*Escuridão completa no palco e também na sala e nessas profundas trevas surgem em uivos as frases seguintes:*)

VOZ DE BOULINGRIN – Ah! Você queria me matar!... Paf! (*Barulho de um tapa*)

VOZ DE DES RILLETES – Ai!

VOZ DA SRª BOULINGRIN – Agora é a minha vez... Paf!

VOZ DE DES RILLETES – Ai! – (*Tumulto no escuro. Se escuta: Canalha! Crápula! Veneno! Vigarista! E o estalo de quatro novos tapas que o infeliz des Rillettes recebe não sem protestar, um atrás dos outros.*)

VOZ DA SRª BOULINGRIN – E agora, fogo! (*Um tiro de revólver*)

VOZ DE DES RILLETES (*Lacrimosa*) – Uma bala na barriga!!!

VOZ DE BOULINGRIN – Ah! Você está atirando? Então eu quebro o espelho!

VOZ DA SRª BOULINGRIN – Ah! Você quebra o espelho? Então eu quebro o relógio!

VOZ DE BOULINGRIN – Ah! Você quebra o relógio? Então eu quebro tudo! (*Os móveis chocados se desmontam*)

VOZ DA SRª BOULINGRIN – Ah! Você quebra tudo? Então eu taco fogo! (*Galopes, uivos*)

VOZ DE DES RILLETES – Cuidado! Ai, meu Deus! Estão pisando na minha cara!

VOZ DE BOULINGRIN – Cadela!

VOZ DA SRª BOULINGRIN – Seu filho de uma galinha!

VOZ DE BOULINGRIN— Sua filha de um ladrão!

VOZ DA SRª BOULINGRIN — Trate! (*Des Rillettes suspira dolorosamente e geme. De repente, pelas portas abertas, do fundo e dos lados, aparece a luminosidade vermelha do incêndio. A cena se ilumina, tinta de sangue.*)

VOZ DE DES RILLETES (*Enlouquecido*) — Incêndio!!! Fogo! Fogo! (*Des Rillettes se precipita ao fundo, mas logo quando está saindo, aparece Felícia com um balde d'água na mão, correndo para socorrer.*)

FELÍCIA — Fogo? ... Toma! (*Ela atira o conteúdo do balde de uma só vez.*)

DES RILLETES (*Inundado dos pés à cabeça*) — Que noite mais encantadora! (*A cena termina na ensurdecadora gritaria de uma casa de malucos. Lá fora, bombeiros se aproximam a galope. Subitamente aparece Boulingrin na entrada da sala que destaca o preto sobre a claridade dos fogos de artifício.*)

BOULINGRIN — Não vá embora, senhor des Rillettes! Agora o senhor vai tomar uma taça de champaghe!

FIM

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.
Ferrás, Buza – *Poleiro dos Anjos*, nº 146.
Fonseca, R. – *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, nº 128 e *Lúcia McCartney*, nº 145.
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.
Mahieu, R. – *Jogos na Hora da Sesta*, nº 147.
Marivaux – *O Jogo do Amor e do Acaso*, nº 127.
Marx, Groucho – *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.
Molière – *Médico à Força*, nº 108.
Müller, H. – *O Pai*, nº 147.
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.
Rio, João do – *Clotilde, Encontro e Que Pena Ser só Ladrão*, nº 143.
Santiago, Thiago – *O Auto do Rei*, nº 106.
Sayão, W. – *Uma Casa Brasileira com Certeza*, nº 129.
Semprun Maura, C. – *O Homem Deitado*, nº 144.
Shakespeare, W. – *Macbeth*, nº 115.
Shaw, G. B. – *As Armas e o Homem*, nº 148.
Tardieu, Jean – *Uma Peça por Outra*, nº 118; *Quem vem lá?* nº 148.
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.

