

152

cadernos de teatro

Blat e Gawronski: uma viagem pelos campos do Brasil

Sayão: entrevista com o melhor dramaturgo de 97

Textos para estudo: Mercury, Rescala e Williams

Brecht: biografia polêmica

CADERNOS DE TEATRO Nº 152

janeiro, fevereiro e março de 1998

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 KOSOYSKI

DINA MOSCOVICI

LIONEL FISCHER

Revisor – MÔNICA MAGNANI MONTE

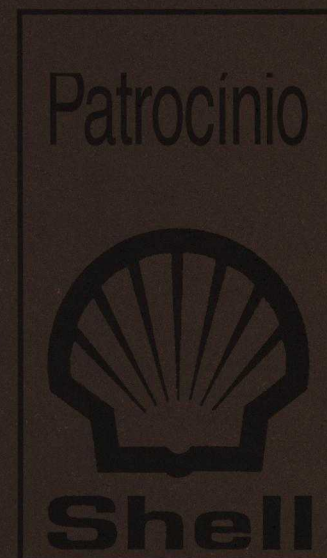
Secretárias – SILVIA FUCS E VANIA V. BORGES

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*



EDITORIAL

Cadernos sem *frisson*

Sempre que uma publicação muda a sua editoria, instala-se um indisfarçável *frisson*. Isto ocorre em decorrência de uma prática lamentável. Sob a alegação de que precisa se cercar de pessoas de sua confiança, um novo chefe quase sempre traz consigo profissionais com quem está habituado a trabalhar, que assim passam a ocupar cargos de destaque, o que obviamente implica num rosário de demissões.

Este monumental equívoco se origina na crença de que, se alterações de comando se processam, é porque algo *necessariamente* não anda bem. Mas a verdade é outra: no jornalismo - impresso, radiofônico ou televisivo - costuma imperar uma mentalidade de *patota*, ou seja, pessoas que se conheceram na faculdade ou iniciaram sua vida profissional juntas, estabelecem uma espécie de pacto, do tipo: "Se eu estiver numa boa, você também estará". Então, muitas vezes assistimos a verdadeiras migrações, com todo o setor de um órgão sendo alterado *apenas* porque um novo profissional assumiu seu comando.

Mas existem exceções, naturalmente. E a revista *Cadernos de Teatro* é uma delas.

Quando Bernardo Jablonski avisou aos leitores, no festivo nº 150/151, que estava nos passando o cargo de editor,

na prática isto significa apenas que ele tirará merecidas férias, depois de tantos anos comandando os *Cadernos*. Mas ficará por perto, como genuíno tabladiano que é, nos ajudando e orientando com seu talento, sensibilidade e experiência.

E nada muda no Conselho Executivo. Ricardo Kosovski, Guida Vianna e Dina Moscovici *não saem de férias* e a eles me agrego extremamente honrado com a perspectiva de, juntos, darmos prosseguimento a esta publicação exemplar. Todos, naturalmente, atentos aos sábios conselhos do *comando do 2º andar* - Maria Clara Machado, Edy, Silvinha e Vânia.

Com relação a eventuais mudanças, se elas ocorrerem, virão de mansinho. E sempre em função de um consenso. Assim, um ótimo nº 152 para todos. E a propósito: que ninguém estranhe a publicação de *Variações em torno da morte de Trotsky*, de David Ives, que deveria ter saído no número anterior. Por um desses mistérios da informática, a peça simplesmente desapareceu dentro do computador de edição...

Lionel Fischer

ÍNDICE

Entrevista: Giorgio Strehler	3
Iluminação: teóricos e idéias	7
Textos para estudo.	11
Gawronski e Blat: excursão surpreendente . . .	13
Brecht - biografia ou pura detestação?	16
Variações em torno da morte de Trotski	19
Entrevista: Wilson Sayão	24
Anônima: melhor peça de 97	26
Textos à disposição	47

GIORGIO STREHLER (1921-1997)

Entrevista concedida a *Olivier Schmitt*
Tradução de *José Ronaldo Faleiro*

Figura emblemática do teatro do pós-guerra, o italiano Giorgio Strehler nasceu em Barcola, em 1921, e faleceu no final do ano passado. Diplomado pela Accademia dei Filodrammatici em 1940, ex-combatente, aluno e próximo de Bertolt Brecht, Strehler foi ator, encenador e crítico teatral do *Milano Sera*. Fundou, em 1947, o Piccolo Teatro de Milão, o primeiro “teatro estável” da Península Itálica¹, rapidamente convertido num dos espaços de criação mais reputados na cena artística mundial. Strehler é considerado o inventor de um teatro novo, cujo exemplo mais perfeito é *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Goldoni, obra que, nas suas diferentes versões, está em cartaz na Itália e noutras partes do mundo há mais de 40 anos².

O ano de 1955 marca definitivamente o estilo de Strehler: aí ele apresenta a *Trilogia da Vilegiatura* (Goldoni), *O jardim das cerejeiras* (Trecov), *El nost Milan* (Bertolazzi) e *A ópera dos três vinténs* (Brecht). Redefinir as regras do teatro de repertório e criar peças de autores vivos constituíram os dois pólos de sua atividade criadora. Strehler tinha em seu currículo mais de 200 encenações teatrais e 50 direções de ópera.

1 O PROGRAMA-MANIFESTO da primeira temporada esclarece que o Piccolo Teatro não é um teatro “aberto a um círculo de iniciados. Ao contrário, é um teatro aberto para todos”. Seu nome faz referência à exiguidade da sala de cinema de 400 lugares onde foi instalado, e constitui uma homenagem ao Maly Teatr (Pequeno Teatro) onde Stanislavski fez suas primeiras experiências como encenador (1888), dez anos antes de fundar, com Nemirovich Dantchenko, o Teatro de Arte de Moscou.

2 A SEXTA VERSÃO de *Arlecchino* de Strehler data de 1987. Strehler possui uma terna admiração por Carlo Goldoni (1707-1793), sobre quem escreveu páginas pungentes em *Per um teatro umano* (Milano: Feltrinelli, 1974). Ambos podem ser considerados - em contextos diversos - reformadores do espetáculo italiano.

Olivier Schmitt - Em 92, o senhor se instalou em Lugano, na Suíça, para protestar contra os processos judiciais, hoje arquivados por falta de provas, relativos à utilização das subvenções da União Européia concedidas ao Piccolo Teatro. O senhor vai-se reconciliar em breve com Milão e com a Itália?

Giorgio Strehler - Acusaram-me de haver desviado 50 milhões de liras da Comunidade destinadas à escola do Piccolo³. Fiquei furioso e enojado. Eu nem sequer podia dizer que era um safado de marca maior. Não! Eu era um safado de marca menor. Decidi, então, sair da Itália. Será que Toscanini roubaria 50 milhões de liras aos 70 anos? Fellini faria o mesmo aos 75? No final, fui absolvido. Não por eu não ser culpado, mas porque os fatos simplesmente não existiam. Agora decidi voltar para Milão. Os meus adversários teriam ficado muito contentes por se livrarem de mim. Exílio é má escolha.

Olivier - Daqui há dois anos, o senhor vai comemorar 50 anos de uma vida inteiramente dedicada à criação cênica. Nunca duvidou da importância do teatro num mundo que parece zombar dos ensinamentos que ele proporciona?

Strehler - O teatro é o coração da civilização. É o espaço maior da sociabilidade, da confrontação, da dialética, da emoção, um grande achado do *homo sapiens*. Um dia, três ou quatro pessoas que se conheciam decidiram contar histórias a duzentas que não se conheciam. Essas histórias falavam e

3 ATUALMENTE, o Piccolo Teatro conta com três salas. Numa delas, o Studio, está instalada a Escola Européia de Atores. O fecundo vaivém entre companhia de atores & escola de teatro é uma herança das idéias e da prática de Copeau (desde o seu Vieux Colombier). Michel Saint-Denis, sobrinho de Copeau e seu discípulo, fundador do Old Vic e do Young Vic, assim procedeu também, ao retornar de Londres para dirigir o Centro Dramático do Leste (Estrasburgo, 1952). No final dos anos 60, o então Centro de Arte Dramática (CAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul projetava constituir uma companhia teatral conjugada à escola. O Tablado, fundado em 1951, concretizou com muita felicidade a relação viva entre prática teatral e ensino do teatro.

continuam a falar dos pequenos fatos da vida e dos grandes fatos da alma. Isso pode dividir aqueles que escutam: é até o melhor que pode acontecer, porque a discussão movimenta o pensamento, a dialética familiar ou dos amigos. O teatro é indispensável à vida humana.

Olivier - Então o senhor nunca se deixou levar pelo desânimo?

Strehler - Não sei a que ponto a arte serviu para sermos menos inumanos. Obviamente, ela não impediu Auschwitz. Tampouco o massacre dos índios da América do Norte ou Sarajevo. Durante as comemorações da Resistência, em Nova Iorque, na última primavera, disse que haviam sido cometidas coisas horríveis, sobretudo o Holocausto. Quem é esse *homo sapiens*? Qual é a composição dele? Qual o seu destino? Qual o seu grau de civilização? O que ainda há de humano e sensível no mundo não foi a política quem o preservou ou as relações sociais: é também o sonho realizado de espíritos elevados que fizeram uma síntese da beleza do homem. Todo o mal do mundo nos pertence, mas o bem também: Leonardo e Dostoiévski me pertencem e me dão a certeza de que não sou apenas culpado de assassinatos.

Durante a guerra, matei pessoas sem ver sequer os olhos delas. O mesmo aconteceu durante a Resistência. E no entanto sou um pacifista total. Eu me pergunto se a arte não possui essa pequena força de fazer com que sintamos que somos humanos. E de impedir outros estragos maiores. Hoje, somos confrontados com a guerra na ex-Iugoslávia e, enquanto isso, os artistas trabalham. Será que eles são utópicos? Não. São seres vivos que contam a realidade, que sonham, que ultrapassam o momento em que vivem para inscrevê-lo na história universal. Dizer que a arte é inútil é uma cilada que nos preparam as forças do mal. Não sou otimista, mas recuso-me

a ser pessimista. Como dizia Gramsci⁴, sou pessimista com a razão e otimista com o coração.

Olivier - O senhor não é somente um artista. Foi também militante político e senador socialista. Na sua opinião, qual é o fato político marcante dos últimos tempos?

Strehler - Um dia surgiu um homem que assumiu suas responsabilidades: Gorbatchev. Apesar de todos os seus erros, sou gorbatcheviano. Foi o primeiro a ter coragem de dizer *chega!* E todo o mundo o seguiu. Franco Fornari, autor de *Psicanálise da situação atômica*⁵, explicou que vivíamos ao redor de uma mesa. Existe o pai e a mãe. O pai são os Estados Unidos; a mãe, a Rússia. Os dois estão com facas e pistolas embaixo da mesa. Os filhos somos nós. Estamos sentados à mesa e vemos todos os dias nossos pais prestes a se matarem. Só faltava que o pai ou a mãe pegasse as armas e as jogasse no chão. A mãe fez isso. Portanto, escapamos do desastre atômico. Mas o buraco de ozônio existe. E estamos destruindo a espécie humana com jatos de aerosol...

Olivier - Há mais de um ano, uma polêmica sobre a herança de Brecht desencadeia paixões, à medida que é traduzido *Brecht e companhia*, de John Fuegi. O senhor foi uma pessoa próxima de Brecht, amigo dele. Que reflexões lhe inspira esta polêmica?

Strehler - Saímos da “guerra-fria” em torno da sua obra, ainda que a guerra estética não tenha terminado. Até aqui, se alguém fosse de direita, tinha de falar mal de Brecht. Se fosse

4 ANTONIO GRAMSCI (1891-1937), político italiano, nascido em Ales (Sardenha), fundou, com Togliatti, o jornal *L'Ordine Nuovo* (1919). Participou das lutas de Turim (1920), onde pôs em prática a noção de hegemonia do proletariado. Secretário do Partido Comunista em 1924. Preso em 1926, morreu na prisão, onde escreve *Cartas da prisão* e *Carnês da prisão* (1929-1935), importantes para a história e para o pensamento marxistas.

5 FRANCO FORNARI. *Psychnalyse de la situation atomique*. Trad. de Sula Aghion. Paris, Gallimard, 1969. Coll. Les Essais, 148. Fornari escreveu também *Angelo a capofitto* (Anjo de ponta-cabeça). Milano: Rizzoli, 1969. Coll. La Scala.

de esquerda, falava bem. Hoje, pode-se falar serenamente não só de Brecht, mas também de Beckett ou de Pinter, sem tentar jogá-los uns contra os outros⁶. São vozes imensas do teatro contemporâneo. Acabou a fúria pró-Brecht ou anti-Brecht: pode-se discutir sobre isso, fazer espetáculos diferentes para testar a reação dos espectadores frente a esse escritor importante na história do teatro e do mundo.

Quanto ao livro de Fuegi⁷, ninguém tem o direito de escrever coisas desse tipo. Nós podemos discutir Brecht do ponto de vista literário, poético, político. Mas não se discute a calúnia. Sim, ele ia para a cama com as mulheres. Teve muitas e enganava todas elas. E sempre gostou das feias...Falei muito disso quando fui seu aluno, em 1952 e

1953, com Bessom ou Palitsch⁸. Eu vivia entre o Berliner e o Piccolo, oriundo de uma geração dogmática, um pouco besta. Nós nos chocávamos com a atitude de Brecht em relação às mulheres, em nome da pureza do comunismo, do socialismo, etc. Que besteira...

Brecht teve amores e aventuras. Margarete Steffin⁹, por exemplo, seu grande amor: morreu na Rússia, e não porque Brecht a houvesse abandonado num hospital. Ele escreveu poemas sobre Steffin. Um deles diz: "Steffin morreu, meu mestre morreu, morreu meu guia". É dilacerante. Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau¹⁰ e outras¹¹ eram colaboradoras dele, não gatinhas que se leva para a cama. Ao lado dele, elas

6 ÉPOCA houve em que as posições eram muito radicais entre os que admiravam Brecht e seu teatro político e consideravam reacionários e decadentes autores como Beckett, Pinter e Ionesco, por exprimirem o absurdo da condição humana. A revista francesa *Théâtre Populaire*, por exemplo, foi atenta guardiã da ortodoxia brechtiana. Já Strehler não perde a oportunidade de lembrar que B.B. era um mestre da dúvida, e que punha tudo à prova, inclusive suas próprias idéias. Em Porto Alegre, muitos anos após a montagem de Luís Carlos Maciel (1958), é elogiável que Jairo Andrade, logo a seguir fundador do Teatro de Arena, tenha produzido *Esperando Godot*, e trabalhado como ator no espetáculo (Grupo de Teatro Independente, 1966, se não me falha a memória), percebendo-lhe, assim, o caráter profundamente poético e político.

7 BRECHT ET CIE: *sexe, politique et l'invention du théâtre moderne (Brecht e companhia: sexo, política e a invenção do teatro moderno)*. (Trad. de l'anglais par Eric Diacon et Pierre-Emmanuel Danzat. Paris: Fayard, 1995), é a obra mais recente de John Fuegi sobre B.B. Ele é autor de outros estudos sobre B.B.: *The essential Brecht*. Los Angeles, California: Hennessey and Ingalls, 1972. Col. Studies in comparative literatures; IV, e *Bertolt Brecht: Chaos according to plan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Coll. Directors in Perspective. Em *Brecht and company* (877 p. na edição francesa), Fuegi - professor de literatura comparada na Universidade de Maryland e fundador da International Brecht Society - pretende mostrar que Brecht (1898-1956) foi, antes de mais nada, diretor de teatro e chefe de um grupo de pessoas, e que suas peças teriam sido escritas parcial ou principalmente por suas mulheres: Elizabeth Hauptmann (seria a autora de 80% da *Ópera dos três vinténs*), Margarete Steffin, Ruth Berlau, Helene Weigel e Marieluise Fleisser. Todas elas ter-se-iam deixado explorar por Brecht (apesar de serem feministas e militantes comunistas) não só por amor mas também para servir à "terceira coisa" (a causa da revolução mundial). As afirmações de Fuegi sobre este e outros aspectos da obra e da personalidade de Brecht (hitlerista? stalinista? anti-semita?) vêm provocando muitos debates junto aos especialistas.

8 BRUNO BESSON (1922) é ator e encenador suíço. Em 1948, encontra Brecht em Zurique e em 1949 entra para o Berliner Ensemble, onde se torna um dos seus encenadores mais marcantes. É dele o espetáculo de inauguração do Berliner em sua própria casa: *Dom Juan*, de Molière (1954). Depois da morte de Brecht, vai para o Deutsches Theater e em 1969 torna-se diretor artístico da Volkshühne. Deixa a Alemanha Oriental em 1978 (é o ano em que encena *O círculo de giz caucasiano*). De 1982 a 1989 dirige a Comédia de Genebra. Atualmente vive na França. Seu espetáculo mais recente é *O Tartufo ou o impostor*, de Molière. Traduziu Max Frisch com o francês (*Suisse sans armée? Une palabre - A Suíça sem exército? Conversa fiada*). Trad. de l'allemand par B. Besson et Yvette Z'Graggen. Yvonand: B. Campiche, 1989). PALITZSCH (1919) trabalha no Berliner de 1949 a 1961, como encenador (*A tragédia otimista*, de Vischnievski, 1958; *Arturu Ui*, de Brecht, 1959). Dirigiu muitos espetáculos fora de Berlim Oriental a partir de 1947 - peças de Brecht e de outros autores (Babel, Dorst, Pinter, Müllör).

9 MARGARETE STEFFIN. *Konfusse versteht nichts von Frauen: nachgelassene Texte*. Berlin: Rowohlt, 1991. Obra publicada após a sua morte.

10 RUTH BERLAU. *Brechts lui-tu: Erinnerungen und Notate*. Darmstadt: Luchterhand, 1985. Hans Bunge organizou a edição. Existe uma tradução brasileira.

11 MARIELUISE FLEISSER. *Avant-garde*. Trad. de l'allemand par Henri Plard. Préf. de Henri Plard et Françoise Collin. Paris: Minuit, 1981. Coll. de Grif. (Contém a tradução de *Avant-garde e Erinnerungen an Brecht (Recordações sobre Brecht)*. Suas obras completas perfazem quatro volumes: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989. 4 vol. No primeiro volume estão publicadas cinco peças de teatro. Duas delas foram traduzidas para o francês: *Pionniers à Ingolstadt: comédie en douze tableaux* (Pioneiros em Ingolstadt: comédia em doze quadros). texte fr. de Sylvie Muller. Paris: L'Arche, 1982; *Purgatoire à Ingolstadt: pièce en six tableaux (Purgatório em Ingolstadt: peça em seis quadros)*. Texte fr. de Sylvie Müller. Paris: L'Arche, 1982. Coll. Scène Ouverte. Também de sua autoria: *Le plus beau fleuron du club: où il est question de tabac, de sport, d'amour et de commerce (O mais belo florão do clube: onde se trata de tabaco, esporte, amor e comércio)*. Trad. de l'allemand par Nicole Roche. Arles: Actes Sud, 1994.

desabrocharam e se tornaram intelectuais. Ninguém pode negar que Brecht tenha dado tudo a essas mulheres. Num momento em que não se falava da liberação da mulher, ele teve uma visão fulgurante da inteligência feminina, da necessidade de dar a elas as oportunidades que lhes cabem.

Dizer que essas mulheres escreveram as peças de Brecht é inacreditável! Acabo de receber de Frankfurt a edição integral das obras dele. São 35 volumes, com uma unidade estilística, uma riqueza poética total. Se algo existe que não se pode contestar é a singularidade do seu manejo da língua. Brecht é um estilista, é o melhor estilista contemporâneo em língua alemã. Não excluo a possibilidade de que ele tenha pedido a uma ou outra para escrever alguma coisa em determinada cena e que tenha conservado quatro ou cinco falas - isso faz parte da própria essência do trabalho em colaboração¹².

Olivier - Devemos, então, considerar o senhor um fã incondicional do poeta?

Strehler - Fui aluno de Brecht, mas não sou cego. Venho de uma escola nascida antes dele, a de Jacques Copeau¹³. Num sentido ético, a escola de Brecht tem tudo a ver com a de Copeau. Brecht era homem de um rigor estético muito grande, mas não era dogmático. Ao contrário de Copeau, muito católico. Mas iluminou o teatro com uma espécie de clarão, centelha que Jovet¹⁴, meu terceiro mestre, conservou magnificamente.

12 A FUNDAÇÃO do Berliner Ensemble (1949) possibilitou o reencontro de muitos colaboradores espalhados pelo mundo durante os “anos terríveis”: Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Neher (cenógrafo), Engel (encenador), Eissler e Dessau (músicos), atores (Ernst Busch, Therese Ghiесе).

13 JACQUES COPEAU (1879-1949) foi ator, encenador e escritor. Um dos fundadores da Nouvelle Revue Française (NRF). Criador do Théâtre du Vieux Colombier. Um dos grandes renovadores do teatro, com Craig, Appia, Stanislavski. Tentou, na Borgonha (Pernand-Vergelesses) encontrar as fontes de um teatro popular, com um grupo de discípulos, os Copiaux (Jean Dasté, Léon Chancerel, Charles Dullin, Michel Daint-Denis, etc.). Em *Per um teatro umano* Strehler reafirma a importância de seus mestres: Copeau, Jovet, Brecht.

14 LOUIS JOUVET (1887-1949) foi ator e diretor de teatro. Presidiu a Sociedade de História do Teatro. O espetáculo *Elvire Jovet 40*, representado na França e no

Cheguei a Brecht depois de certas experiências que me possibilitaram ser lúcido. Ele próprio destruía toda “verdade definitiva”. Era um dialético, um pessimista irônico. Quase que duvidava de tudo. Quando tinha certeza de algo, então ía em frente. Mas seus ensaios sempre eram propostas. Tinha a mania de contradição, a tal ponto que a gente ría um pouco disso. Mas era um método de trabalho.

Olivier - Qual a sua lembrança mais presente de Brecht?

Strehler - Na próxima temporada, vou fazer uma leitura do protocolo de Brecht para *Esperando Godot*, de Beckett. Ele havia começado a fazer uma adaptação da peça, com algumas modificações estilísticas por causa da tradução. Brecht estimava muito Beckett. Dizia que gostaria, por detrás do vazio que cerca Vladimir e Estragon, de inventar algo em construção, talvez a projeção de um filme. Eu não sabia que ele havia escrito sobre Beckett e que conhecia muito bem o seu teatro. Uma noite, ele me disse: “Eu gostaria de perguntar a Beckett onde estavam Vladimir e Estragon durante a Segunda-Guerra mundial”. Cinco anos mais tarde, encontrei Beckett em Paris e lhe fiz a tal pergunta. Ele respondeu: “Na Resistência”. Pronto, acabou! E ele foi resistente, Beckett, o homem do nada, o homem do pessimismo absoluto. Mas no momento em que era preciso se engajar, ele não estava do “outro” lado.

Brecht dizia: “Você já percebeu que neste pessimista, neste universo do vazio, ninguém se mata”. É verdade. Na obra de Beckett não há tiro algum. Ninguém se suicida. Todas as personagens dizem que a vida é um horror, que está cheia de abortos sem pernas...mas aí estão, Beckett está aí, dá testemunho. Da vida. Neste sentido, a obra dele tocava muito Brecht. Ele chegou a me dizer: “Um poeta sempre é otimista, ainda que descreva o fim do mundo, mesmo que afirme que já não se pode viver junto. A partir do momento em que escreve, é por ter confiança nele mesmo e no mundo”.

* Olivier Schmitt publicou esta entrevista no jornal francês *Le Monde*, em julho de 1995.

* José Ronaldo Faleiro é professor da UDESC

ILUMINAÇÃO

ALGUNS TEÓRICOS E SUAS IDÉIAS

HAMILTON F. SARAIVA

Bom profissional de iluminação deverá se interessar um pouco mais pelas teorias e idéias dos chamados *teóricos*, pelo menos os destes últimos dois séculos, dos quais enfocaremos os que se detiveram em observações notáveis para a iluminação. Não se trata aqui de elaborar um “receituário” de pretensões estéticas ou de uma condensação reducionista. Talvez esta lista deva funcionar como um “abridor de apetites” para as leituras de outras obras que tratam individualmente cada um deles, em profundidade.

Eu havia pensado em citá-los de outra forma, arrolando-os em grupos de ilusionistas e não ilusionistas, mesclando-os em experiências semelhantes ou destacando as antagônicas, comparando-os quando algo em comum se apresentasse para as idéias que expendiam. Mas acabei desistindo, por achar que o entendimento se faria menos claro. Essa idéia, de certa forma, já foi usada na dissertação propriamente dita.

ANTOINE, André (1858-1943). Francês.

Sua teoria é a do Teatro Naturalista. Imaginou uma “quarta parede”, colocando-a simbolicamente diante do palco, no lugar do pano de boca, através da qual o espectador iria surpreender a vida como se estivesse espiando por um buraco de fechadura. Antoine elimina as anti-naturais falas quilométricas e usa cenários e luzes realistas. Em 1885, ele cria em Paris o Théâtre Libre (Teatro Livre), no início da fase naturalista.

A pesquisa de Antoine é inseparável da introdução da eletricidade na prática teatral. Ele teve consciência imediata da utilidade da luz como meio de acentuar o efeito real e, tomando essa diretriz, revelou o potencial dessa nova ferramenta. A iluminação de Antoine não pretendia nada de subjetivo, não desejava criar clima emocional e as cores só eram usadas quando representavam as cores da realidade. Não havia setorizações, nem focos independentes e, muito menos, luzes de baixo para cima, anti-naturais, que eram as luzes da ribalta, usadas até aquela época.

APPIA, Adolphe (1862-1928). Suíço.

Foi cenógrafo, diretor e crítico de arte. Criador do cenário tridimensional, anti-realista, de jogos complexos de planos inclinados, que modificam o volume da cena e permitem grande flexibilidade de evoluções, em substituição ao cenário clássico de duas dimensões, o que conseguiu com o uso perfeito de trainéis e praticáveis. Appia jogava com as formas, as luzes e as sombras, como Craig viria a fazer mais tarde. Visava dar relevo à figura do ator porque o achava o principal elemento do teatro. Suprimiu a ribalta para o espectador se sentir incluído no espetáculo, inclusive com o movimento de luzes.

Appia queria um ritmo musical em cena e chegou a publicar *Músicas da mise-em scène*. Em 1891, apresentou as obras de Wagner e, em 1895, escreveu *A encenação do drama wagneriano*, verdadeiro tratado das técnicas de iluminação cênica moderna, sendo considerado o grande mago da luz. Há uma afirmação da estética simbolista de Appia a respeito da luz: “...ela pode substituir o cenário; é o meio dinâmico da expressão emocional e é, no espaço, o que os sons são no tempo: expressão perfeita da vida”.

O inglês Gordon Craig foi seu colaborador direto, absorvendo com propriedade as idéias do mestre. Dentro delas,

alinhamos também o pensamento de Robert Edmond Jones (1887-1954), cenógrafo e diretor americano que foi aluno de Reinhardt:

“Um texto é um organismo vivo e a luz faz parte dessa vida. Iluminar consiste não só em projetar luz sobre o objeto mas, sobretudo, sobre o sujeito. Os objetos que se iluminam têm linhas, volumes, contornos e portanto correspondem à forma física do drama. O Sujeito (ou subtítulo, se nos socorrermos em Stanislavski) que se ilumina é a própria essência, o espírito do drama. Iluminar-se os atores e a cena é necessário, mas precisamos também iluminar o próprio texto. Revelá-lo. Usa-se a luz como se usam as palavras (e portanto ela adquire, como arte de duração, o relevo rítmico da música) para elucidar idéias e emoções. A luz torna-se elemento de expressão. A luz tem de ser lúcida”.

Appia não chegou a conhecer os fantásticos recursos da técnica moderna de iluminação, mas previu-os, teorizando uma estética nova para a luz, lembrando que na pintura não existe uma luz verdadeira. Para o grande teórico suíço, a cena poderia ser assim definida: “A cena é um espaço vazio e de dimensões arbitrárias. É mais ou menos iluminada. Os objetos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis. Esse espaço não está, portanto, senão em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz - eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição”.

ARTAUD, Antonin (1896-1948). Francês.

“O espírito do texto sim, mas a sua letra não”. Assim Artaud queria um texto: antiliterário, o espelho do inconsciente coletivo. Segundo ele, o espectador deveria ficar ofegante, sentir na pele, gritar, mas não por um texto produzir sentido ou mensagem. As sensações deveriam emergir do acontecimento teatral, sobretudo no Teatro da Crueldade,

sendo o fato apoiado na direção. Artaud era adepto da teoria da catarse (envolvimento emocional). Ele exigia a substituição do palco por uma grande sala sem divisões entre público e atores, num mágico ritual de integração. Afirmava, em 1920, que “os equipamentos luminosos hoje em uso nos teatros não bastam mais”. De suas teorias, poderíamos dizer que, mais tarde, surgiu o que Grotowski denominou “encontro”.

No seu *Primeiro Manifesto sobre o Teatro da Crueldade*, Artaud pede que, para o espetáculo ritualístico, haja um deslumbramento da luz; mudanças bruscas da iluminação e uma maior ação física da luz, que possa despertar calor e frio. No ítem *A luz - As iluminações*, Artaud especifica o que deseja: “Os aparelhos luminosos dos teatros não bastam mais. Como a ação particular da luz sobre o espírito passa a fazer parte do jogo dramático, novos efeitos e vibrações luminosas devem ser procurados, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou uma fuzilaria de flechas incendiárias. A gama colorida dos aparelhos em uso deve ser revista de cabo a rabo. A fim de produzir qualidade de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz elementos de corpo, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo etc.”

Qual seria esse equipamento, tão especial, requerido por Artaud? O *laser* atenderia em parte às suas pretensões ou haveria necessidade de uma luz estroboscópica em vibrações tais a provocar uma reação mediúnica especial? Ou seria a holografia? Assim como Artaud desejava que os atores dessem gritos sobre-humanos, talvez estivesse em suas cogitações uma luz que transcendesse a percepção normal do ser humano.

BATY, Gaston (1885-1952). Francês.

Participou do grupo francês denominado Cartel. Para Baty, a finalidade do teatro é o espetáculo e este é o trabalho

do encenador. Ele acha que no texto existe o “...além texto, e o encenador deve fazer aparecer essa parte secreta. Devemos derrubar sua magestade, a palavra, do seu trono”.

Numa das montagens de Baty (*Madame Bovary*, em 1936), quando surge uma reunião dos agricultores de Yonville, “aparecem reflexos luminosos dos fogos de artifício nos rostos de Ema, Carlos e Rodolfo, numa teatralidade invulgar”. Diante disto, podemos aquilatar quão realista era essa iluminação de Baty, quase naturalista, criando a sugestão de fogos de artifício que estariam sendo manipulados em outro local próximo.

BRECHT, Bertolt (1898-1956). Alemão.

Propõe um novo tipo de teatro não-ilusionista, que permita ao público analisar e discutir propostas. Propõe ainda a desmistificação da cena e da luz. O ator não assume o tempo todo o personagem, afastando-se às vezes, num processo crítico que se denomina *estranhamento*. Os aparelhos de luz ficam à vista, usam-se tabuletas e projeções de diapositivos, na tentativa de evitar a emoção, que empana a lucidez da platéia.

No livro *Estudos sobre teatro*, Brecht indica algumas normas para a realização de sua proposta épica, dentre elas a seguinte: “Os atores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto; devem sim, destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos como, por exemplo, mudança de iluminação ou emprego de títulos”.

Nesse mesmo livro, agora especificamente sobre a luz, o teórico alemão nos brinda com esta jóia poética: “A Iluminação...ilumina a cena, tu, que estás encarregado das luzes! Como é que nós, dramaturgo e atores, poderemos apresentar nossas imagens do mundo à meia-luz? O lusco-fusco crepuscular faz sono. E nós precisamos que os espectadores estejam despertos. Sim, vigilantes. Deixai-os sonhar em claridade! À

noite quando, por vezes, a quisermos, poderá ser sugerida com luar ou candeeiros; também a nossa forma de representar poderá indicar os períodos diurnos, quando necessário. O dramaturgo isabelino legou-nos versos sobre a charneca adordecida e nenhum encarregado de luzes se lhe equipara, nem a própria charneca. Ilumina, portanto, o produto do nosso trabalho, para que o espectador possa ver como a camponesa injuriada se senta no solo de Tavastehus como se fora seu. Separai as canções do resto, por alterações na iluminação!”

Numa crítica à encenação de sua peça *A mãe*, levada à cena em Nova Iorque pelo Theatre Union, Brecht afirma que deveriam ter pedido a cooperação dos trabalhadores (do palco) para a montagem. Depois de bombardear a cenografia e os figurinos, diz: “Procedeu-se, até, à iluminação sem consultá-los (aos operários). A sua construção cênica deixa à vista a aparelhagem elétrica e musical, mas como não iluminaram os pianos, durante a execução das peças musicais o resultado era ter-se a impressão de que, para eles, simplesmente não tinha havido lugar em qualquer outra parte. Num palco que destruía toda e qualquer ilusão, exibiram-se os truques de iluminação próprios de um palco de ilusão: viram-se impressionantes iluminações reconstituindo uma noite de outubro”.

A leitura do *Pequeno organon para o teatro* ou de algumas outras sugestões de Brecht, não seria suficiente para apreender todas as suas intenções para a iluminação. O fato é que seus mais fiéis seguidores do Berliner Ensemble nem sempre seguiram esse apelo largamente estimulado pela teoria do mestre, para um retorno à luz branca. Quem nos fala é o famoso iluminador inglês Richard Pilbrow: “Eu tive o privilégio de trabalhar com o Berliner quando ele veio se apresentar no Old Vic Theatre, em Londres. A sua famosa versão da luz branca era muito diferente da imaginada pelos discípulos ingleses da teoria brechtiana. Primeiramente, o

pessoal do Berliner encontrou um potencial de luz muito maior do que estava acostumado a usar em seu próprio teatro e utilizou-o. Depois, foram colocadas gelatinas nº 67, da Cinemoid (steel tint), um azul muito claro, em todos os spots. Era essa a autêntica 'luz branca' da versão brechtiana”.

O diretor Manfred Wekwerth, que ingressou no Berliner em 1951 como assistente de Brecht, faz referência à iluminação, reforçando as idéias do seu amigo e mestre, através de um suposto diálogo entre A e B:

A - E sobre iluminação?

B - Em ambas as peças usamos luz uniformemente clara (*Os fuzis da senhora Carrar e Milho para o oitavo exército*); de que forma o espectador poderá observar e julgar o comportamento dos homens, se os vê mal? Em *Milho...* mostramos o romper do crepúsculo através do crescente medo do senhor Sse e através de alguns lampiões que o iluminavam. Desta forma, fizemos do crepúsculo um uso dramaturgico e não absurdo. Aliás, as piadas só funcionam na claridade. Isso é um fato.

A - Isso vale para todas as peças?

B - Não. Em peças como *O jubileu*, a atmosfera de mofo, de crepúsculo, tem uma função dramaturgica. Só que, mesmo neste caso, eu limitaria o ar de mofo à decoração; em compensação, jogaria luz clara sobre os planos de representação. A propósito, nós nunca iluminamos sem a presença dos atores, exatamente por esse motivo.

Deste diálogo, além das colocações claras e definitivas pela opção à luz branca, já discutidas antes e, até de certa forma, contraditas pelas observações de Pilbrow sobre a visita do Berliner ao Old Vic, cabe ressaltar a interessante observação de Wekwerth e que é um dos maiores reclamos dos iluminadores: a não presença dos atores quando se está

fazendo a marcação e afinação das luzes. Esta atitude é uma desvalorização da função técnica que pode causar uma falha grave na hora dos espetáculo, pois o ator poderá se posicionar fora do foco, dando a impressão de que a falha é do operador da luz e não do próprio ator.

Havia, por parte de Brecht, o desejo de neutralizar a inclinação do público para se entregar a uma ilusão. Sugeria, então, que se evitasse a luz fraca, associada à total escuridão da platéia, que não deixa o espectador ver o próximo e ser visto por ele. Essa prática de ilusão roubava a objetividade de análise do público, que ainda deveria ser contemplado com a visibilidade das fontes de iluminação para melhorar a sua crítica. O “velho teatro”, dizia Brecht, tinha por hábito esconder as fontes de luz para iludir o público, para dizer que ele estava assistindo a uma cena real, ocorrida naquele momento, mas esse não era o desejo de Brecht. O espectador deveria ver que foram tomadas disposições propositais para uma repetição de qualquer coisa que deveria ser analisada como teatro.

* A continuação do artigo de Hamilton F. Saraiva será publicado no próximo número dos Cadernos de Teatro

TEXTOS PARA ESTUDO

PAIXÃO MORTAL

Quando eu a conheci, tinha 16 anos. Ela, não sei quantos anos tinha. Fomos apresentados numa festa, por um carinha que se dizia meu amigo. Foi amor à primeira vista. Ela me enlouquecia. Nosso amor chegou a um ponto que eu não conseguia mais viver sem ela. Mas era proibido...Meus pais não acreditaram. Fui repreendido na escola e passamos a nos encontrar escondido. Mas aí, não deu. Fiquei louco. Eu queria, mas não a tinha. E eu não podia permitir que me afastassem dela. Eu a amava!? Batí com o carro. Quebrei tudo dentro de casa. E quase matei minha irmã. Eu estava louco. Precisava dela...

Hoje, tenho 39 anos. Estou internado num hospital. Sou inútil. Vou morrer. Abandonado pelos meus pais, meus amigos e por ela. Seu nome: cocaína! Devo tudo a ela: meu amor, minha vida, minha destruição e minha morte.

Fred Mercury, falecido vocalista da banda Queen

Sugestão para estudo:

O principal interesse do texto é a surpresa final. Até então, temos a impressão de que o narrador fala de uma paixão “normal”. Por isso, a interpretação do depoimento deve ser feita como se o objeto amado fosse de fato uma mulher. Quando há a imprevista revelação, é claro que o clima muda. Todo o ardor é substituído pela amarga constatação da morte iminente. A dificuldade consiste, portanto, em evitar que a

platéia perceba que algo se esconde por trás daquilo que parece ser uma relação amorosa convencional.

VALE-TUDISMO

O vale-tudismo é a performance feita por um pseudo-artista que, como não sabe cantar, não sabe tocar, não sabe compor, não sabe pintar, não sabe dançar, nem falar e muito menos interpretar, faz performances. O vale-tudismo é um concerto que pode dispensar os músicos e até o público, mas nunca a imprensa. O vale-tudismo é a arte conceitual que, se não fosse o conceito, não existiria: é a música atonal de quem não sabe o que é um acorde perfeito menor (e muito menos um perfeito maior): é a música em compassos irregulares de quem nunca foi bom de ritmo. Enfim, vale-tudismo é tudo. Tudo aquilo que não vale nada. É a música da nova era que já era.

Trecho extraído do livro Pequena História (Não Autorizada) Da Música, de Tim Rescala

Sugestão para estudo:

Aqui, todo o trabalho gira em torno de um sentimento básico: a ironia. Como é óbvio que o autor debocha dos incompetentes e charlatães, uma hipótese interessante - entre muitas outras - seria criar um personagem que, seríssimo, estivesse diante de um auditório dando uma conferência. O contraste entre a seriedade do palestrante e o escárnio de suas opiniões talvez produza um efeito muito mais teatral do que se ele se divertisse com as próprias opiniões.

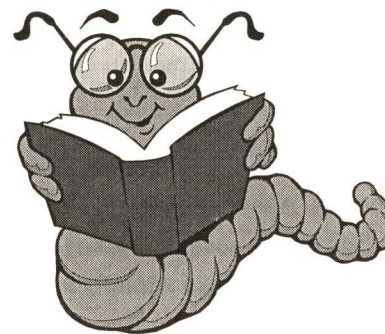
VIDAS QUE PASSAM

Do outro lado do beco, onde estava nossa casa, havia o Salão Dançante Paraíso. Nas noites de primavera, as janelas e as portas ficavam abertas e a música saía pela rua. Às vezes, apagavam todas as luzes, menos a esfera de vidro grande que estava dependurada no teto. Então a orquestra tocava uma melodia qualquer de ritmo lento e sensual e os casais saíam do salão, buscando a intimidade relativa do beco. Você podia vê-los beijando-se atrás dos postes. Era a compensação que tinham para vidas que passavam, como a minha, sem mudanças ou aventuras...Na Espanha, houve Guernica! Aqui só havia música de *swing hot* e uísque, salões de dança, cinemas e sexo, que pairava na penumbra como um lustre e inundava o mundo de arcoíris breves e ilusórios...O mundo inteiro estava à espera de bombardeios!

*À Margem Da Vida, de Tennessee Williams.
Trecho extraído da cena V, monólogo de Tom.*

Sugestão para estudo:

Neste segmento da peça, cujo tema central é o inconformismo do indivíduo a um certo modo de vida e determinadas convenções sociais, Tom - personagem e narrador - descreve para a platéia essa espécie de oásis que era o Salão Dançante Paraíso. Alí, embalados pela música e pela bebida, todos procuram esquecer momentaneamente suas vidas desinteressantes. O clima inicial desta recordação é romântico e afetuoso, mas de repente a amargura e a revolta tomam conta do personagem. Essa mudança é determinante para o êxito desta passagem.



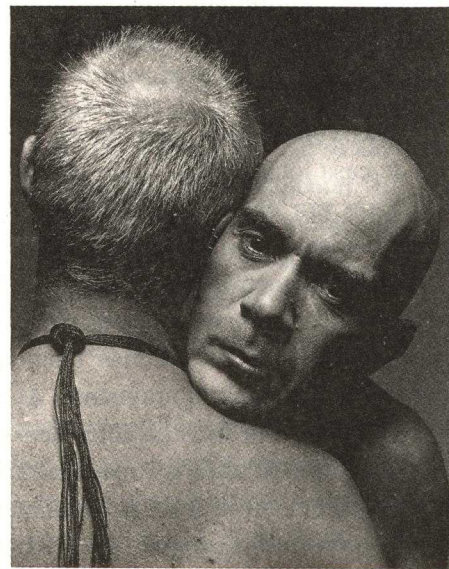
UMA JAGUATIRICA EM CADA ESQUINA

É uma parceria de sucesso. Há oito anos trabalhando juntos, Gilberto Gawronski e Ricardo Blat vêm arrebatando platéias de todo o Brasil. Ano passado, eles percorreram o norte e o nordeste brasileiro com o premiado espetáculo *Na solidão dos campos de algodão*, do francês Bernard-Marie Koltés. Gawronski, que também dirigiu a peça, interpreta um vendedor e Blat um comprador. “É um embate verbal entre dois homens, em que um não revela o que tem para vender e o outro não diz o que quer comprar”, resume o diretor. O texto, considerado difícil até para platéias das grandes capitais, fez o maior sucesso no interior. O público de pequenas cidades como Palmas (Tocantins) e Guaramiranga (Ceará) lotou o teatro para vê-los. “A gente passou por Rio Branco, Recife, Maceió, Belo Horizonte, Brasília e outras cidades”, conta Blat. Agora, os dois - e sua companhia Art in Obra - estão em cartaz no Centro Cultural São Paulo (SP) com três peças: além da já mencionada obra de Koltés, *A dama da noite* e *O Patinho Feio*. Em entrevista concedida a Cláudia Miranda para os Cadernos de Teatro, eles contam um pouco sobre as aventuras da viagem e falam do grande prazer de estar no palco.

Cláudia Miranda - Quais eram as expectativas quando começaram a viajar pelo interior do país? Esperavam arrebatam tantas pessoas?

Gilberto Gawronski - Logo quando começamos a turnê minha dúvida era: como pessoas do campo vão entender questões ligadas à solidão, um tema tão urbano? Será que fora do eixo Rio-São Paulo haveria gente capaz de entender temas tão complexos? Convivendo por tanto tempo com o pessoal do interior, acabamos por aprender muita coisa, inclusive que há temas que são universais. A solidão é um deles. Koltés

pode ser tão bem entendido no Rio como em Palmas ou Porto Velho. De repente, me dei conta de que a peça estava sendo montada em vários lugares do mundo, como Nova Iorque e Tóquio. Foi impossível não ficar imaginando que o povo do interior brasileiro sai do teatro pensando e se questionando sobre os mesmos temas que interessam pessoas que vivem nos grandes centros. Os tempos são de globalização. Isso é uma loucura.



GAWRONSKI E BLAT EM
NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO

Ricardo Blat - A peça fala das relações humanas. Isso todo mundo entende. É lógico que cada um tem uma maneira de apreender a realidade. O que fizemos foi adaptar a montagem para a realidade de cada local. Como traduzir a peça para uma cidade pequena como Palmas, que nem elevador tem, mas possui uma jaguatirica em cada esquina?

Gawronski - O segredo foi buscar a simplicidade. Estar aberto para acompanhar o ritmo e a história de cada cidade. Tivemos a preocupação de conversar com as pessoas para entender o seu universo. Cada lugar ganhou uma montagem distinta. Palmas, por exemplo, começou a ser erguida há seis anos, ninguém nasceu lá. São todos forasteiros, as pessoas

se cruzam nas esquinas e vão se conhecendo. No espetáculo, o cliente e o vendedor encontram-se numa esquina. Esse tipo de encontro é familiar aos habitantes de Palmas.

Cláudia - A receptividade do público do interior foi a mesma da dos grandes centros?

Gawronski - Foi maravilhosa. Em Palmas tivemos dois dias de casa lotada. Pude observar nessa viagem que todos os lugares por onde passamos estão ficando com cara das grandes cidades. Têm shoppings, caixas eletrônicos. Ou seja, os clichês das metrópoles já chegaram lá. Dá para perceber que o público da maioria dessas cidades também está ávido por espetáculos bons. Palmas quer se transformar numa metrópole, física e culturalmente. Acho que hoje ela deve estar parecida com Brasília antes de ser concluída. Aquelas avenidas largas já traçadas, mas ainda sem pavimentação. É uma cidade em construção. Aprendi que uma peça de teatro está em construção sempre. Em cada nova apresentação a gente aprende coisas novas, conserta erros, passa a entender melhor o texto. Quando achar que o espetáculo ficou pronto, que não há mais nada a acrescentar, nem aprender com ele, aí é hora de parar de fazê-lo.

Blat - Nessas viagens vimos que ainda temos muito fôlego pela frente. Em Guaramiranga, interior do Ceará, fomos vistos por mais de 700 pessoas e a cidade só tem 5 mil habitantes. Ou seja, mais de 10% da população viu a peça. Fizemos o espetáculo num circo, porque o teatro local era pequeno para caber tanta gente. Foi lindo. Na ida para o circo, a gente encontrava as pessoas caminhando na estrada, famílias inteiras, parecia até Woodstock. Estivemos lá durante um festival de teatro e no final fui convidado para entregar o prêmio de melhor ator. Os artistas vinham emocionados nos agradecer por termos ido tão longe para mostrar o espetáculo. Diziam: “que bom que vocês vieram aqui mostrar um texto considerado difícil e não comercial. Se a

gente montasse um texto desses diriam que somos malucos. Agora vocês abriram um novo caminho para o nosso trabalho”. A viagem foi gratificante sobretudo por causa desse contato com os artistas locais.

Gawronski - Queria voltar lá agora para ver o que eles estão produzindo. Guaramiranga foi um momento especial da viagem. Eram dois homens barbados, no meio de um circo, se digladiando através das palavras. E as pessoas ouviam atentas, vibrando. Antes, quando pensava nesses dois homens em cena, a imagem que me vinha era a de uma luta de boxe. Ali, no interior do Ceará, foi a de um duelo de repentistas.

Blat - Em Porto Velho, fomos visto por famílias inteiras, de vovós a crianças de colo. Todo mundo lá vai ao teatro quando tem algum espetáculo em cartaz. Porque essa é a tradição. Para esse povo, teatro é circo. É claro que não fizemos sucesso em todos os lugares. Em Rio Branco o teatro ficou vazio, o público não está acostumado a frequentar o teatro. No Recife, tivemos problemas de divulgação e quase ninguém ficou sabendo que estávamos em cartaz. Mas em todas as cidades era sempre uma emoção: “como a gente vai se comportar? O que vai acontecer?” Nos perguntávamos todo o tempo. Conquistar as pessoas não é fácil. Acho que a peça foi sendo construída e reconstruída ao longo da turnê.

Cláudia - Essa experiência significa que vocês estão fazendo um outro espetáculo em São Paulo?

Gawronski - Com certeza. Virou outro espetáculo. No interior desse país é que você sente que está no Brasil de fato.

Blat - Em Belo Horizonte foi uma loucura. A gente já tinha tanta clareza do espetáculo e da receptividade do público que quando acabou a apresentação pensei: hoje essa gente não vai dormir. Quero fazer teatro para isso, para tirar o sono, fazer as pessoas pensarem. E acho que isso nós temos conseguido. No *Patinho Feio*, por exemplo, fui procurado por vários gays

emocionados, dizendo que iam recomendar o espetáculo para os amigos que ainda não tinham coragem de sair do armário.

Gawronski - *O Patinho Feio* trabalha com a idéia da rejeição, que também é uma forma de solidão.

Blat - Quando essas coisas acontecem é que tenho certeza de que estou no lugar certo. É claro que dá trabalho abrir novos caminhos, mostrar nossa proposta. É muita ralação. Tanto que apesar do sucesso e prêmios, não temos patrocinador. Viemos para São Paulo de ônibus.

Gawronski - As pessoas não querem se comprometer com idéias novas. Mas tenho certeza de que toda a platéia do Brasil que viu nosso espetáculo, quando voltarmos lá, vai querer nos ver novamente. E olha que estamos trabalhando com textos considerados difíceis, que falam da solidão, do isolamento das pessoas. Venho aprendendo que o crescimento só se dá através do encontro. Nesses tempos de Internet, fico pensando como esse encontro pode acontecer. De repente, você está conectado a uma pessoa através da rede e quando não quiser mais esse contato basta apertar um botão. Fico impressionado com a rapidez com que acontecem hoje os encontros e desencontros. O palco, em qualquer cidade do mundo, é um lugar de encontros. De crescimento.

Blat - Acho super importante, para as pessoas que estão começando, terem consciência disso. É um privilégio ter um palco onde possamos nos expressar. Nenhum ator deve esquecer disso, desperdiçar esse momento. Atuar é uma constante busca de humildade. Ter a consciência de que a gente vai construindo o espetáculo ao longo da temporada. Aquilo que o Gilberto falou: quando o espetáculo vira a mesma coisa toda dia, então chegou ao final. Não há mais possibilidade de crescimento.

Gawronski - Fico pensando nessas pessoas que escolhem a profissão procurando a fama. Acho que nunca vão conseguir fazer uma carreira de fato. Tem que ter muita

vocação para encarar as dificuldades de frente. O público vibra com as suas dificuldades! É como na ópera, a platéia aplaude mais nos momentos em que o artista canta as notas mais difíceis. Para você se dar bem na profissão precisa primeiro saber sobre o quê quer falar ali naquele espaço especial que é o palco. Tem tanta gente que não se identifica com nenhum personagem. E isso é fundamental. Eu, por exemplo, já passei da fase do Romeu. Meu momento agora é de Hamlet, depois só os grandes de Shakespeare. Já tenho personagens que sonho em fazer com 70 anos.

Blat - E é preciso também ter muita honestidade. Em cena e fora dela..

Gawronski - Isso é o mais importante, construir uma relação de honestidade. Já teve dia da gente sair brigado do teatro, sem se falar, achando que não dava mais para continuar. E, no dia seguinte, estávamos lá de volta. Isso é o respeito pelo palco.

Blat - Os louros do teatro só chegam mais tarde. Não dá pra pensar que logo que sua cara aparecer você vai estourar. Ao teatro dedica-se a vida inteira. Eu, por exemplo, nos meus primeiros dez anos de carreira, abri mão de tudo pelo teatro. Deixei de fazer várias viagens com meus amigos para não perder oportunidades de trabalho.

Gawronski - Eu fiz diferente. Coloquei a mochila nas costas e fui fazer *A dama da noite* em Londres. É o que sempre falo para os meus alunos: vai pra rua montar o teu palco e dizer o teu texto. Quem quer faz.

* * *

Brecht: doutor Mabuse?

Em artigo publicado no *Le Monde des Livres* - jornal *Le Monde*, 28/04/95* -, Nicolas Weil analisa *Brecht & Cia*, volumosa biografia do dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht, escrita pelo professor universitário americano John Fuegi. Para Weil, o livro pode ser definido como uma espécie de “exercício erudito de detestação”.

Seria demasiado simples afastar, com um gesto de mão, essas mais de 800 páginas de detestação; seria demasiado cômodo ver nessa obra somente o grito desencantado de um especialista, cansado de um tema ao qual, no entanto, consagrou a sua existência, já que esse professor de literatura comparada da Universidade de Maryland (Estados Unidos) foi também o fundador, há muitos anos, da International Brecht Society. Tampouco poderíamos nos contentar, invocando a importância de Brecht no teatro e na universidade franceses, em considerar esta bomba como um tiro de canhão a mais - tendo como alvo um intelectual desencaminhado pelo stalinismo - ou como um avatar desse gênero fluorescente nos países algo-saxônicos: a biografia-demolição.

Ao mesmo tempo em que levamos muito a sério o apelo de Fuegi por uma revisão global da contribuição de Brecht à obra que, ainda hoje, traz o seu nome como autor, e cujo valor e modernidade não merecem reparos, reconhecamos, porém, que nada há de excepcional em acusar um dramaturgo de não ser - ou de não ser o único - autor de suas peças. Os maiores ficaram expostos a tal suspeita, provocada, talvez, pelo estatuto literário ambíguo da escrita teatral, só completável numa obra coletiva.

Audácia

A audácia crítica de John Fuegi não chega, aliás, ao ponto de pôr em dúvida a categoria de “autor”, como fez o reverendo James Wilmot, que queria provar, no século XVIII, que as peças de Shakespeare haviam sido escritas pelo filósofo Francis Bacon; ou Henri Poulaille, que sustentava com unhas e dentes que Molière era apenas um testa-de-ferro de Corneille. John Fuegi espera mostrar que Brecht, antes de tudo encenador e “condutor de homens”, somente *participou* na escrita das próprias peças. Elas seriam parcial ou até principalmente de autoria de suas amantes: primeiro, Elisabeth Hauptmann, que teria escrito 80% de *A ópera dos três vinténs*, traduzida e adaptada por ela tendo por base *A ópera dos mendigos*, de John Gay, autor do século XVIII; depois, Margarete Steffin, que morre solitária em Moscou, em 1941, de uma tuberculose que ela renunciou a tratar convenientemente para se dedicar de corpo e alma à obra do “mestre”; e, em menor grau, a dinamarquesa Ruth Berlau.

A esse proletariado feminino explorado devemos acrescentar a esposa, Helene Weigel - uma das maiores atrizes do século XX, inesquecível como Mãe Coragem e severa diretora do Berliner Ensemble - e Marieluise Fleisser, a abandonada, que desde 1972, no seu romance autobiográfico *Vanguarda* (1) e em suas *Lembranças de Brecht*, revelara sobre seu ex-amante - sem ser ouvida - o que John Fuegi desenvolve com muitos pormenores. Mas por que essas mulheres fora do comum, militantes comunistas e feministas, sacrificariam assim a celebridade, a paixão, a saúde mental ou física por Brecht? Por amor, é óbvio, mas também por pensarem que assim estariam servindo à “terceira coisa” (a causa da revolução mundial).

Hipnose

Subjugadas por um tirano misógino e eretômano, que pouco se importava com a condição da classe operária e embolsava sem o mínimo escrúpulo a mais-valia produzida pela sua “fábrica” feminina, elas proibiam a si próprias até mesmo o ciúme, considerado um sentimento “burguês”. A única qualidade permitida por Fuegi ao seu personagem é o magnetismo com o qual, como um verdadeiro doutor Mabuse, Brecht teria hipnotizado as suas “vítimas”. Também é essa abnegação que, a partir de um certo número de depoimentos - Erwin Piscator, Max Högel, Eric Bentley e Heiner Müller -, torna possível ao biógrafo fazer o contestável paralelo entre Brecht e Hitler.

Mas a última vítima do fascínio histerista poderia ser, na realidade, o próprio biógrafo, a tal ponto ele se obstina em seu ódio por jogar em cima de Brecht os fantasmas da roda de pessoas de que fez parte. Mesmo o interesse de Brecht pela China, *via* Elisabeth Hauptmann, e que redundará em *A alma boa de Set-suã*, torna-se para Fuegi objeto de censura. Se o Império do Meio fascina tanto Brecht, não seria devido ao seu “patriarcado repressivo” e à sua “misoginia flagrante”? Opor, como fizeram alguns críticos americanos de *Brecht & Cia*, à abundante erudição que baseia o discurso, o pouco sucesso obtido pelas produções independentes das “penas” femininas vampirizadas por Brecht, seria apenas uma pirueta. Pode-se, em compensação, facilmente desvendar e denunciar os exageros de um biógrafo que muitas vezes força a mão para defender a própria tese.

Hitler

A partir de algumas frases infelizes e da incontestável indiferença de Brecht para com o sofrimento alheio (ele teria

dito ao ator Leopold Lindtberg: “Os judeus tiveram os seis milhões de mortos deles, que nos deixem um pouco em paz agora” (2), Fuegi se esmera em tornar Brecht um anti-semita, para reforçar a comparação com Hitler. Ora, o próprio biógrafo conta como Brecht, em 1950, com mais de 50 anos, brigou a socos com jovens em uma cervejaria de Munique por estarem cantando uma canção cujo tema era “judeu porco”. Seria esta a reação de um anti-semita?

Fuegi é mais convincente ao expor a covardia política de um Brecht que exclama, referindo-se às vítimas dos expurgos stalinistas: “Quanto mais são inocentes, mais merecem a morte”, ou que apóia, um pouco a contragosto, a repressão das manifestações operárias de Berlim Oriental pelo governo Ulbricht, em 1953. Para Fuegi, Brecht é protegido pelos soviéticos, que o “seguravam” ainda mais por ele permanecer, para eles, um “formalista”, criticado nos anos 30 pelo inquisidor intelectual da época, George Lukács, num tempo em que uma acusação dessas equivalia a ser condenado à morte.

Fedorento

Para escrever esta biografia, desde o início dos anos 70, Fuegi teve acesso a documentos inéditos de Berlim Oriental sobre Brecht (a biblioteca Houghton da Universidade de Harvard possuía uma cópia deles). É também um dos raros pesquisadores a ter visto o conjunto das cartas de Brecht - somente um terço da correspondência apareceu em inglês e em alemão. Além disso, estudou as fichas disponíveis do FBI relativas ao casal Brecht/Berlau. O serviço de informações americano se obstinava comicamente em estabelecer uma relação entre as idas e vindas do casal de amantes, de Nova Iorque a Los Angeles, e o balé de espiões comunistas que procuravam roubar o segredo da arma atômica em proveito da União Soviética.

Na sua febre por defender os direitos - inclusive os direitos autorais - das amantes de Brecht, Fuegi não hesita em baixar o nível: “Barbeiro, imundo, fedorento, o seu Brecht é, ainda por cima, um poeta medíocre, exceto por algumas raras fulgurâncias. Além do mais, é um teórico inconseqüente, que toma as suas distâncias em relação ao famoso *distanciamento*, desde sua volta para a Europa”.

Emoção

Nas raras páginas teóricas do livro, Fuegi mostra que o *Pequeno Organon para o teatro*, de 1947, texto estudado ainda hoje como um clássico, está muito aquém das inovações dos anos 20. O Brecht que se impõe, alguns anos antes de sua morte, em 1956, sobretudo em 1954 no festival de Arte Dramática de Paris, com *Dom Juan*, dirigido por Benno Besson, e *Mãe Coragem*, é um Brecht que de fato fez as pazes com o teatro elisabetano, com a tragédia antiga e com as normas aristotélicas. Ao inverso do que afirmam os guardiães da ortodoxia, a emoção teria voltado a ser, desde o princípio dos anos 50, uma das chaves da cena brechtiana, e essa retratação é um dos raros gestos do dramaturgo que é bem visto por Fuegi. Numa conclusão de inspiração pós-moderna, este observa, com uma ênfase irônica, que a invenção do teatro moderno foi “modelada pelo classicismo cênico”.

Às vezes injusta, muitas vezes repetitiva, esta biografia nem por isso deixará de proporcionar prazer àquele que consentir em mergulhar em sua leitura: o ambiente da boêmia

1 PARIS: Minuit, 1981. (N.W.)

2 A FILHA de Brecht (*Le Monde*, 18 e 19/06/95), declara que processará Fuegi por ele ter citado Brecht fora do contexto. Segundo ela, ao dizer tal frase, B.B. ter-se-ia referido ao que um nazista seria capaz de dizer. Seu tom de voz e o momento da conversa mostrariam que Brecht criticava esta frase, não aderiria ao seu conteúdo e sim o desdizia, o condenava, se contrapunha a ele. (JRF)

de Weimar, de estilo já muito moderno; o suspense em torno da fuga da “tribo” de Brecht, a alguns dias apenas do ataque alemão contra a União Soviética, em 1941; as brigas do dramaturgo com a comissão de investigações sobre as atividades anti-americanas e com o FBI, que lembram algumas cenas de *Nosso homem em Havana*, de Graham Greene... Tudo isso compõe, para além do caso Bertolt Brecht, um quadro muito digno do teatro épico, ainda que seu inventor tenha sido Piscator e não Brecht. Um quadro da cor do século XX.

* * *

* A tradução do artigo de Weil é assinada por José Ronaldo Faleiro.

VARIAÇÕES SOBRE A MORTE DE TROTSKY

DAVID IVES

Tradução de Ana Bernstein

Personagens: Trotsky
SRª Trotsky
Ramon

Escritório de Trotsky em Coyoacan, México. Uma escrivaninha, coberta com livros e papéis. Um espelho pendurado na parede. Uma porta à esquerda. Janelas com venezianas ao fundo, através das quais podemos vislumbrar viçosas copas de árvores e plantas tropicais. Um grande calendário de parede marca que hoje é dia 21 de agosto de 1940. Luzes em Trotsky sentado à sua escrivaninha, escrevendo furiosamente. Ele tem cabelos bastos e cavanhaque, pequenos óculos, um terno escuro. O cabo de uma picareta está saindo da parte de trás de sua cabeça.

VARIAÇÃO I

TROTSKY (*escrevendo*) – “O proletariado está certo. O proletariado

deve estar *sempre* certo. E a revolução do proletariado contra a opressão precisa continuar... *para sempre!*” (*Entra a Sra. Trotsky, maternal e doce, trazendo um vestido comprido até o calcanhar e botinhas abotoadas. Ela está segurando um enorme livro*)

SRª TROTSKY – Leon.

TROTSKY – “E sempre e sempre...!”

SRª TROTSKY – Leon, eu estava agora há pouco lendo a enciclopédia.

TROTSKY – O verbete?

SRª TROTSKY – “TROTSKY, Leon.”

TROTSKY – Ótimo. É sobre mim.

SRª TROTSKY – Escute isso. (*Lê*) “No dia 20 de agosto de 1940, um comunista espanhol chamado Ramon Mercader golpeou com uma picareta o crânio de Trotsky em Coyoacan, subúrbio da cidade do México. Trotsky morreu no dia seguinte.”

TROTSKY – Qual é o ano desta enciclopédia?

SRª TROTSKY – 1997.

TROTSKY – Estranho.

SRª TROTSKY – Sim.

TROTSKY – Mas interessante. Eu *sou* Trotsky.

SRª TROTSKY – Sim, querido.

TROTSKY – E esta é a nossa casa em Coyoacan.

SRª TROTSKY – Sim.

TROTSKY – E temos um jardineiro espanhol chamado Ramon...

SRª TROTSKY – Mercader. Sim.

TROTSKY – Não há nenhuma outra família Trotsky vivendo em Coyoacan, há?

SRª TROTSKY – Acho que não. Não sob este nome.

TROTSKY – Que dia é hoje?

SRª TROTSKY – 21 de agosto de 1940.

TROTSKY – Então eu estou salvo! Este artigo diz que aconteceu no dia 20, o que significa que teria acontecido ontem.

SRª TROTSKY – Mas Leon...

TROTSKY – Será que a imprensa capitalista nunca vai escrever as coisas certas? (*Volta a escrever*)

SRª Trotsky – Mas Leon, não é o cabo de uma picareta que está saindo da sua cabeça?

TROTSKY (*olha no espelho*) – Com certeza parece com uma... E você sabe, Ramon esteve aqui ontem, me contando sobre sua escalada. E agora que eu estou pensando no assunto, ele estava carregando sua picareta. Não consigo lembrar se ele ainda a tinha quando deixou a sala... Ramon veio trabalhar hoje? (*Trotsky morre. Uma campanha toca*)

VARIAÇÃO II

TROTSKY (*Escrevendo*) – “Ninguém está a salvo. O uso da força é necessário. E a revolução do proletariado contra a opressão deve continuar para sempre e para sempre...”

SRª TROTSKY – Leon...

TROTSKY – “E para sempre!”

SRª TROTSKY – Leon, eu estava agora há pouco lendo a enciclopédia.

TROTSKY – É a Britânica?

SRª TROTSKY – Escute isso.

TROTSKY (*para o público*) – O universo visto pelos vencedores.

SRª TROTSKY – “No dia 20 de agosto de 1940, um comunista espanhol chamado Ramon Mercader golpeou com uma picareta o crânio de Trotsky em Coyoacan, subúrbio da cidade do México. Trotsky morreu no dia seguinte.”

TROTSKY – Sim, e...?

SRª TROTSKY – Eu acho que há uma picareta no seu crânio neste exato momento.

TROTSKY – Eu sabia disso! Quando eu estava me barbeando esta manhã, notei um cabo saindo por trás da minha cabeça. Por um momento eu pensei que era um furador de gelo, então a princípio eu fiquei preocupado.

SRª TROTSKY – Não, não é um furador de gelo.

TROTSKY – Nem mesmo pronuncie a palavra, por favor. Você sabe do meu pesadelo recorrente.

SRª TROTSKY – Sim, querido.

TROTSKY – Sobre o furador de gelo que se enterra em meu crânio.

SRª TROTSKY – Mas Leon...

TROTSKY – Ninguém pode ser visto com um furador de gelo nesta casa. *Especialmente* comunistas espanhóis.

SRª TROTSKY – Mas Leon...

TROTSKY – Podemos nos virar sem gelo. Beberemos nosso licor puro e nossa Coca-Cola quente. Quem se importa se estamos em Coyoacan e é Agosto? Não é um mau título para uma canção: “Coyoacan em Agosto” (*Anota*). Ou nós teremos gelo mas apenas não o partiremos. Gelo será permitido nesta casa em blocos, mas não deverá ser picado ou lascado sob nenhuma circunstância – pelo menos, não com furadores de gelo. Bandejas de gelo também seriam permitidas, se já tivessem sido inventadas. Aposto como este artigo não diz nada sobre uma bandeja de gelo no meu crânio, diz?

SRª TROTSKY – Não...

TROTSKY – Diz?

SRª TROTSKY – Não.

TROTSKY – HA! Fui mais esperto do que o destino! (*Para o público*) O que é apenas uma explicação capitalista para o status quo!

SRª TROTSKY – Leon...

TROTSKY – Também, olhe para isso. (*Abre uma gaveta e tira um crânio*) Você sabe o que é isso?

SRª TROTSKY – Não.

TROTSKY – É um crânio.

SRª TROTSKY – Bem, isso eu sabia, mas...

TROTSKY – Eu comprei este crânio. Eu possuo este crânio. Então o que isto o torna?

SRª TROTSKY e TROTSKY (*juntos*) – O crânio de Trotsky.

TROTSKY – Se algum comunista-espanhol-disfarçado-de-jardineiro quiser enterrar qualquer coisa em meu crânio ou qualquer outra coisa, isto estará aqui como uma isca. Ele verá esse crânio, o reconhecerá como meu crânio, enterra alguma coisa nele, e seguirá o seu caminho enquanto eu sigo o meu. Não é engenhoso?

SRª TROTSKY – Até certo ponto.

TROTSKY – Mais cinquenta anos de Trotsky!

SRª TROTSKY – Tenho más notícias para você, Leon. (*Mostra a ele a enciclopédia*)

TROTSKY – Uma picareta? Engenhoso! (*Trotsky morre. Campanha*)

VARIAÇÃO III

TROTSKY – Engraçado. Sempre pensei que fosse um furador de gelo.

SRª TROTSKY – Uma picareta! *Uma picareta!* Será que eu não consigo enfiar

isso na sua cabeça? (*Trotsky morre. Campanha*)

VARIAÇÃO IV

TROTSKY – Essa é uma péssima notícia. Isso é sério.

SRª TROTSKY – O que é sério, Leon?

TROTSKY – Eu tenho uma picareta enterrada no meu crânio!

SRª TROTSKY – Na verdade, ele está esmagado. Aqui diz que Mercader esmagou o seu crânio com a picareta, não diz “enterrou”...

TROTSKY – Certo, certo. O que eu vou fazer?

SRª TROTSKY – Talvez um chapéu possa cobrir o cabo. Você sabe. Um daqueles lindos chapéuzinhos Alpinos, com uma ponta e uma pena...?

TROTSKY – A enciclopédia diz que eu morro hoje?

SRª TROTSKY – Dia 21. É hoje.

TROTSKY – Diz a que horas?

SRª TROTSKY – Não.

TROTSKY – Bem se vê a inutilidade dessa enciclopédia. Certo, então eu tenho até a meia-noite o mais tardar.

SRª TROTSKY – O que eu devo dizer à cozinheira sobre o jantar?

TROTSKY – Bem ela pode esquecer a sopa de entrada.

SRª TROTSKY – Nyet, nyet, nyet! (*Campanha*)

VARIAÇÃO V

TROTSKY – Mas este homem é um jardineiro.

SRª TROTSKY – Sim.

TROTSKY – Pelo menos ele tem *posado* de jardineiro.

SRª TROTSKY – Sim.

TROTSKY – Isso não o torna um membro do proletariado?

SRª TROTSKY – Eu diria que sim.

TROTSKY – Então o que ele está fazendo enterrando uma picareta no meu crânio?

SRª TROTSKY – Eu não sei. Você andou oprimindo ele?

TROTSKY – Por que Ramon faria isso comigo? (*Ele segura o crânio, tipo Hamlet*)

SRª TROTSKY – Talvez ele seja um literalista.

TROTSKY – O que?

SRª TROTSKY – Um literalista. Talvez Ramon tenha encontrado com Manuel ontem. Você sabe... Manuel? O jardineiro chefe?

TROTSKY – Eu sei quem é Manuel.

SRª TROTSKY – Eu sei que você sabe quem Manuel é.

TROTSKY – Um desses dias, srª Trotsky... *Bang! Zoom!*

SRª TROTSKY – Talvez Ramon tenha perguntado a ele, “O sr. Trotsky terá tempo de olhar os nasturtiums hoje?” E talvez Manuel tenha dito, “O sr. Trotsky? Só morto.” Ha, ha, ha...

TROTSKY – Muito engraçado.

SRª TROTSKY – Ou talvez ele estivesse apenas querendo pregar um *Trotsky*.

TROTSKY – Ah muito, muito engraçado.

SRª TROTSKY – Ou talvez ele apenas quisesse cultivar seus miolos!

TROTSKY – Pare com isso! Pare com isso! (*Ele morre*)

SRª TROTSKY – Ha, ha, ha... (*Campanha*)

VARIAÇÃO VI

TROTSKY – Chame Ramon aqui.

SRª TROTSKY – Ramon!

TROTSKY – Melhor você achá-lo depressa. Eu tenho uma picareta em meu crânio!

SRª TROTSKY – Ramon! Venha rápido! (*Entra Ramon: sombrero, serape, huaraches e violão*)

TROTSKY – Bom dia, Ramon.

RAMON – Bom dia, señor.

TROTSKY – Sente-se, por favor. (*Para a Sra. Trotsky*) Você vê? Nós temos aqui uma ótima relação patrão-empregado. Ramon, você enterrou essa picareta em meu crânio?

RAMON – Eu não enterrei, señor. Eu esmaguei seu crânio com ela.

TROTSKY – Perdão?

RAMON – Entende? Você ainda pode ver o cabo.

SRª TROTSKY – É verdade, Leon. A picareta não está totalmente fora de vista.

RAMON – Então nós não podemos dizer “enterrada”, podemos apenas dizer “enfia-da” ou talvez “entalada”.

TROTSKY – Certo, certo. Mas *por que* você fez isso?

RAMON – Eu acho que li sobre isso numa enciclopédia.

TROTSKY (*Para o público*) – O poder da palavra impressa!

RAMON – Eu queria usar um furador de gelo, mas não havia nenhum aqui na casa.

TROTSKY – Mas por que? Você sabe quem eu sou? Você se dá conta de que você esmagou essa picareta no crânio de uma grande figura histórica? Eu ajudei a Revolução Russa! Eu combati Stalin! Eu era um grande teórico político! Por que você fez isso? Foi discordância política? Recuo anti-contra-revolucionário?

RAMON – Na verdade, foi amor, senhor.

SRª TROTSKY – É verdade, Leon. (*Ela e Ramon dão-se as mãos*) Apenas lamento que você tenha sabido dessa forma.

TROTSKY – Não.

Mrs. TROTSKY – Sim.

TROTSKY – Não.

RAMON – Si.

TROTSKY – Oh, Deus! Que tolo eu tenho sido! (*Ele morre. Campainha*)

VARIAÇÃO VII

TROTSKY – Por que você fez isso realmente, Ramon?

RAMON – Você nunca saberá, señor Trotsky.

TROTSKY – Isso é um pesadelo!

RAMON – Mas felizmente para você, sua noite acabará logo. (*Trotsky morre. Campainha*)

VARIAÇÃO VIII

TROTSKY – Certo, Ramon. Obrigado. Você pode ir. (*Ramon começa a sair. Pára*)

RAMON – Señor Trotsky?

TROTSKY – Sim?

RAMON – O sr. acha que terá tempo de olhar para os nasturtiums hoje? Ele estão realmente lindos.

TROTSKY – Acho que não, Ramon. Mas eu vou tentar.

RAMON – Obrigado, Señor. *Hasta la vista*. Ou deveria dizer, *buenas noches*. (*Sai*)

TROTSKY – Bem. Está bem então. O vigésimo primeiro dia de agosto de 1940. O dia que eu vou morrer. Interessante. E pensar que eu passei por tantos vinte e uns de agosto em minha vida,

como um homem andando sobre sua própria cova.

SRª TROTSKY – Tem sido maravilhoso ser casada com você, Leon.

TROTSKY – Obrigado, Sra. Trotsky.

SRª TROTSKY – Embora tenha sido um fardo algumas vezes, ser casada com uma importante figura histórica.

TROTSKY – Eu lamento ter ficado ausente de casa com frequência, cuidando da revolução.

SRª TROTSKY – Eu compreendo.

TROTSKY – Eu sinto muito se eu não demonstrei mais meus sentimentos.

SRª TROTSKY – Não... por favor...

TROTSKY – E se me foi sempre tão difícil expressar minhas emoções.

SRª TROTSKY – Oh, eu não tenho sido tudo que eu deveria.

TROTSKY – Bem é um pouco tarde para lamentar, com uma picareta enterrada no cérebro de alguém.

SRª TROTSKY – Enfiada, na verdade.

TROTSKY – Então não foi velhice, ou câncer, ou mesmo o furador de gelo que eu temi por tantos anos. Foi uma picareta brandida por um comunista espanhol disfarçado de jardineiro.

SRª TROTSKY – Você realmente não poderia ter imaginado isso, Leon.

TROSTSKY – Então mesmo assassinos podem cultivar flores. O jardineiro era falso e ainda assim o jardim que ele cuidou era real. Como poderia saber que ele era meu assassino quando eu passava por ele todo dia? Como poderia saber que o homem que cuidava dos nasturtiums me privaria de saber como será o tempo amanhã? Como poderia saber que eu jamais veria *Casablanca*, que não seria feito até 1942 e que eu desprezaria, de qualquer forma? Como eu poderia saber que jamais saberia sobre a bomba ou sobre os oitenta mil mortos de Hiroshima? Ou *rock and roll*, ou Gorbachev, ou o Estado de Israel? Como eu poderia saber que eu seria apagado dos livros de história da minha própria terra?

SRª TROSTSKY – Mas reintegrado, ao menos parcialmente, algum dia.

TROSTSKY – Um dia, para todo mundo, há um aposento em que você entra, e este é o quarto que você nunca deixa. Ou então você sai de um aposento e é o último aposento que você *jamais* deixará. Este é meu último aposento.

SRª TROSTSKY – Mas você nem mesmo está aqui, Leon.

TROSTSKY – Esta escrivanhinha, estes livros, este calendário...

SRª TROSTSKY – Você nem mesmo está aqui, meu amor.

TROSTSKY – O sol entrando por estas persianas...

SRª TROSTSKY – Isso foi ontem. Você está num hospital, inconsciente.

TROSTSKY – As flores no jardim. Você, em pé aí...

SRª TROSTSKY – O que você está vendo é ontem.

TROSTSKY – O que a entrada diz? Você leria de novo?

SRª TROSTSKY – “No dia 20 de agosto de 1940, um comunista espanhol chamado RAMON Mercader golpeou com uma picareta o crânio de Trotsky em Coyocan, subúrbio da cidade do México. Trotsky morreu no dia seguinte.”

TROSTSKY – Isso lhe dá um pouco de esperança em relação ao mundo, não é? Que um homem tenha uma picareta esmagada em seu crânio e ainda assim viva por um dia inteiro...? Talvez eu vá olhar os nasturtiums. (*Trotsky morre. O jardim do lado de fora da janela com persianas começa a se iluminar. As luzes diminuem até se apagarem*)

FIM

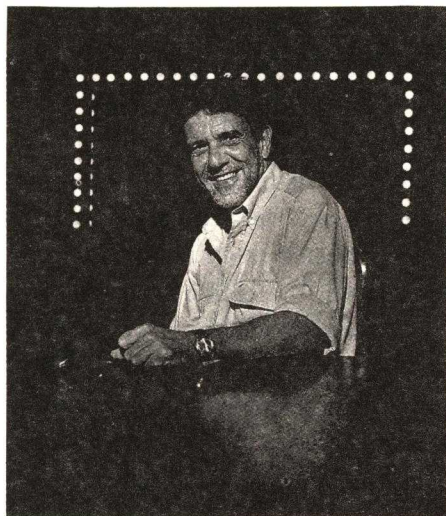
'A DOR E O PRAZER DE VIVER'

Se "há coisas que só acontecem ao Botafogo", o mesmo poderia ser dito em relação a Wilson Sayão. Autor nacional mais premiado nos concursos de dramaturgia do extinto SNT (Serviço Nacional de Teatro), Sayão parecia fadado a jamais ver um de seus 19 textos montados por profissionais de destaque e em espaços não-alternativos. A partir de 90, porém, tudo mudou. Neste ano, *Uma casa brasileira, com certeza* foi encenada no CCBB (direção de Amir Haddad) e Sayão levou o Prêmio Shell de Melhor Autor. A partir daí, seguiram-se *A esfinge do Engenho de Dentro* (92, Cândido Mendes, direção de Amir), *Como diria Montaigne* (95, Arena, direção de Luiz Arthur Nunes) e *Anônima* – esta última, exibida em 97 (Teatro do Leblon) com direção de Aderbal Freire-Filho, deu novamente à Sayão o Prêmio Shell de Melhor Autor.

A entrevista que se segue, feita por Isabella Secchin em 95, foi mantida na íntegra, pois as perguntas são praticamente as mesmas já feitas (e publicadas nos Cadernos) a Amir Haddad e Renata Sorrah. Isto permite ao leitor perceber eventuais divergências dentro de um mesmo contexto de indagações.

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

Wilson Sayão – Vejo como um veículo excepcional da visão de mundo de uma pessoa (ou grupo de pessoas) às outras que se interessarem em ouvir aquele discurso. Vejo o teatro como uma praça, um templo, uma clareira numa floresta, um porão, uma sala de estar, um lugar qualquer onde os homens se reúnem para trocar idéias sobre sua angústia, sua busca de Deus e da transcendência, sua dor, mas também sua alegria e seu êxtase.



WILSON SAYÃO

Isabella – Como você vê a responsabilidade política no teatro?

Sayão – Acho que o teatro, desde os gregos, tem essa intenção secreta de mexer com as pessoas, influenciar e al-

terar comportamentos e valores. Não sei se de fato isso acontece, se um espetáculo teatral teria essa dimensão na prática. Mas não há dúvida de que, ingênua ou não, a intenção existe em cada peça escrita ou encenada. Na Idade Média, o teatro era usado para ensinar aos fiéis o caminho da salvação da alma.

Isabella – Como você vê o teatro de entretenimento?

Sayão – Como disse Joseph Chaikin, o teatro está se convertendo numa diversão similar a dos locais noturnos. Está se tornando uma coisa parecida com ir tomar um drink numa boite, jantar fora ou ver um show. Não vejo dessa forma, evidentemente. Se tenho que comparar o teatro a algum outro lugar, comparo a ir a uma igreja, um centro, um templo onde o homem procura se ampliar e se iluminar, mas jamais apenas esquecer de si mesmo, que me parece ser o objetivo do que chamamos de entretenimento.

Isabella – O teatro é um veículo de elite ou de comunicação de massa?

Sayão – Não há lugar para distinções ou discriminações de nenhum tipo no teatro. Como já coloquei antes, vejo o teatro como uma espécie de religião, e numa igreja ou num centro qualquer tipo de homem é bem vindo. Agora, é claro que igrejas e centros são bem menos frequentados do que estádios de futebol, praias ou parques. A razão disso deve ser a tendência natural do homem de querer ser feliz e esquecer

um pouco de si mesmo. Daí ele procurar atividades e lugares que lhe proporcionem isso com mais frequência do que se concentrar no trabalho e no crescimento. Acho que o compromisso do teatro é com o Homem, e não se dirige especificamente ao que chamamos de elite ou massa, nem deve ter um público alvo. Deve falar para todos e de um modo que todos entendam.

Isabella – A TV é uma inimiga ou aliada? Exemplo: a possível volta do teleteatro.

Sayão – Não vejo nem como uma coisa nem outra. Acho que pertence a outro grupo, é outra forma de arte, assim como o cinema, que também não é inimigo nem aliado. A TV e o cinema têm seus próprios objetivos e linguagem, que não são os mesmos do teatro. Quanto ao teleteatro, devo dizer que minha relação com a dramaturgia começou com a Vespéral Trol, o Grande Teatro Tupi e o Teatro de Comédias da Imperatriz das Sedas, em que vi atores como Ítalo Rossi, Fernanda Montenegro e Natália Thimberg, o que talvez tenha me levado a um teatro pela primeira vez. Teatro na TV (apresentação de peças teatrais, não novelas e adaptações) talvez possa servir para levar alguém a procurar um teatro de verdade para renovar e ampliar a emoção, muito mais diluída e reduzida no teatro pela televisão, que me lembra um bicho fora do seu habitat: canhestro e sem brilho.

Isabella – O que você acha da “obrigatoriedade” de montar espetáculos de

teatro com pessoas famosas de televisão?

Sayão – Desconheço essa obrigatoriedade. Produzo minhas próprias peças e procuro atores de que gosto, que podem ou não ser também atores de TV. Mas com certeza são originalmente bons atores de teatro, do contrário não teriam me chamado a atenção.

Isabella – Como você compara a comunicabilidade do teatro de rua com a do teatro “entre quatro paredes”?

Sayão – Voltando à aquela imagem do teatro como uma praça, quintal, templo, varanda ou clareira, onde os homens se reúnem para conversar sobre sua dor ou êxtase, acho que o lugar onde o teatro acontece importa menos do que aquilo que é dito e como é dito. Há excepcionais e medíocres espetáculos feitos no mais luxuoso e confortável teatro.

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

Sayão – Acho difícilimo até com verba. Mas possível parece que também sempre é, haja vista Téspis e sua carroça-altar, ou a praça do velho mercado de Atenas, onde tudo começou, contra a vontade das autoridades. Acho que sempre haverá um homem capaz de realizar qualquer coisa e um outro capaz de parar para vê-lo e ouvi-lo. Mas tudo isso soa muito ingênuo nos dias de hoje.

Isabella – O que você acha do merchandising no teatro?

Sayão – Acho deslocado até na TV, que dirá no teatro. É como um comercial inserido no espetáculo, e essa inserção é sempre artificial, além de desviar a atenção e concentração do espectador da ação dramática.

Isabella – Qual a função do teatro na nossa sociedade?

Sayão – A função do teatro sempre foi a de instigar a reflexão e a crítica, provocar um encontro do homem consigo mesmo e com os outros para tratar de um assunto comum a todos e muito antigo: a dor e o prazer do ato de viver.

Isabella – O teatro é capaz, hoje, de modificar ou criar comportamentos?

Sayão – Não sei, mas a intenção existe. Aproveito para citar uma declaração de Dias Gomes: “Talvez o teatro não possa realmente transformar o mundo. Mas através dele podemos, sem dúvida, transmitir a necessidade de transformá-lo”.

Isabella – O teatro no Brasil vive ou sobrevive?

Sayão – O teatro tem sempre um público reduzido, se comparado a outras artes. Mas esse pequeno grupo é suficientemente apaixonado para resistir e mantê-lo vivo.

* * *

ANÔNIMA

WILSON SAYÃO

Personagens:

Afonso (Pai) – 65 anos e em outras idades.

Adalgisa – 60 anos e em outras idades.

Afonso (Menino/Rapaz) – 8/18 anos.

Taís – 36 anos.

Tiago – 35 anos.

Estela Dalva – 35 anos.

Anônimo – idade indefinida, exerce diversas funções ao longo da peça.

CENA I

1980. Ouve-se a Marcha da Quarta-Feira de Cinzas. Afonso entra. É um velho motorista de táxi e está chegando do trabalho. Sua mulher, Adalgisa, está pronta para sair.

ADALGISA – Ô, você demorou! Tava louca que você chegasse pra te avisar que...

AFONSO – Já soube quem morreu?

ADALGISA – Não me diz, Afonso. Quem?!

AFONSO – O Vinícius! Vinícius de Moraes!

ADALGISA – Ai, que susto que você me deu! Pensei que fosse...

AFONSO – Escutei no rádio do carro. Comprei o jornal...Não saiu nada.

ADALGISA – Até pensei... Nem sei que bobagem que eu pensei. Mamãe tão mal... Você entra desse jeito...Ai!

AFONSO – Ele já estava se recuperando. Trabalhou até às quatro da manhã, eu ouvi no rádio.

ADALGISA – É, coitado! Pra morrer basta estar vivo. Que idade ele tinha ?

AFONSO – Pouco mais velho que eu... Sessenta e seis...Deve ser questão de meses. Nós éramos da mesma turma no Santo Inácio.

ADALGISA – A vida é essa! Também por que que você tá assim ?

AFONSO – A vida é essa! Essa o quê? O que é que quer dizer essa expressão ?

ADALGISA – Eu, hem! Parece que nunca viu ninguém morrer!

AFONSO – É como se não tivesse visto mesmo. Tem gente que quando morre é que a gente acredita que vai morrer também.

ADALGISA – E daí? Você não quer morrer? Eu tô louca que chegue a minha hora. A morte não é nada. É só uma porta que se abre pra um lugar muito mais bonito.

AFONSO – Você sabe que eu não acredito nisso.

ADALGISA – Sei, mas tô te vendo tão chocado que só queria te consolar...pela perda do teu amigo de infância.

AFONSO – Obrigado.

ADALGISA – Essa gente também abusa... É um tal de beber, de dormir tarde, de nem dormir... Você quer jantar agora? Hem? Quer jantar já ou espera eu voltar? Eu acho melhor você jantar logo, não sei que hora vou poder sair de lá, nem sei se vou ter que passar a noite com ela.

AFONSO – Tá, pode ir que eu me viro.

ADALGISA – Não quer mesmo que eu bote?

AFONSO – Não. Não estou com fome, por que que vou jantar agora? Acabei de chegar, já tenho que cumprir outra obrigação?



PEDRO PAULO RANGEL E ANDRÉA DANTAS

ADALGISA – Não estou te obrigando a nada. Eu não posso deixar de ir. Isabel telefonou, disse que ela chama por mim toda hora.

AFONSO – Ué, vai logo, quem é que tá te impedindo?

ADALGISA – É que eu tô nervosa, sabe? Se você quer ir tomar banho, vai, que eu espero. Embora esteja tudo lá em cima do fogão, direitinho, é só esquentar. É que eu tô louca pra chegar lá. Você sabe que pode ser de uma hora pra outra. Quando me telefonam assim, eu penso que estão me escondendo alguma coisa, que ela até já *foi* e não querem me dizer.

AFONSO – Não amola, Adalgisa. Pára de se justificar. Não já disse que me viro?

ADALGISA – Tá, então até logo. Eu vou fazer o possível, mas se não der pra voltar hoje, eu te telefono, não deixo de te avisar.

AFONSO – Tá. Demora o tempo que você quiser.

ADALGISA – Escuta, Afonso, será que eu não tenho o direito de dar assistência à minha mãe doente? Será que você vai criar caso comigo agora por isso?

AFONSO – Quem é que tá criando caso, criatura? Você é que tá aí com esse farol de *botar comida*...Pra quê isso? Já não cansei de botar e até de fazer comida pra mim sozinho? Que frescura é essa agora?

ADALGISA – Tá bem, já vi que você hoje está com mais uma das suas crises de vítima e de caluniador. Eu fiz o que

pude. Minha mãe também precisa de mim.

AFONSO – É, vai sim...Passa outra semana lá...Que que tem? Fica de uma vez até ela morrer.

ADALGISA – Não, não vou ficar, não, porque isso não há de acontecer tão cedo. Muita gente há de ir na frente dela

AFONSO – Claro ...Olha aí...O Vinícius já foi.

ADALGISA – Bom, eu já vou. Se a Taís ou...*aquela pessoa* aparecer, diz que eu estou lá.

AFONSO – Que horas são?

ADALGISA – Seis e meia.

AFONSO – Então não dá mais tempo. Merda!

ADALGISA – Pra ir aonde?

AFONSO – Ao enterro do Vinícius! Era às cinco no São João Batista. Se desse tempo, eu ia!

ADALGISA – Que que você ia fazer lá? Reza por ele daqui mesmo.

AFONSO – Nós fomos vizinhos na Ilha do Governador... garotos de calça curta. Eu queria ir. Que que tinha? Eu devia ir.

ADALGISA – Ora, quem é que vai reparar? Ninguém te conhece. A família... Nem ele eu acho que te conhecia – conhecia? – assim depois de homem feito.

AFONSO – Conhecia, sim. Eu fui à estréia daquele filme... *Orfeu do Carnaval*, eu tinha o quê? Quarenta e poucos anos, eu falei com ele. Ele olhou pra mim com

aqueles olhos esbugalhados, deu um sorriso e me abraçou.

ADALGISA – Ele pensou que era um fã qualquer, Afonso. Você disse que vocês não trocaram nem uma palavra.

AFONSO – Não trocamos porque não era preciso. Ele me reconheceu, sim. Eu vi na cara dele. Ele também nasceu na Lopes Quintas, mas nós só nos conhecemos na Ilha. Muita coincidência, muita afinidade. Unha e carne no Santo Inácio. Ele se lembrava de mim, sim.

ADALGISA – Tá bem, mesmo assim daí a ter obrigação de ir ao enterro...

AFONSO – Quem falou em obrigação? Obrigação foi e ainda vai ser ir a velório e enterro de gente com quem nunca partilhei nenhum momento que valesse a pena.

ADALGISA – Tá, já entendi. É melhor eu ir antes que eu diga o que não devo e escute outras coisas mais maldosas ainda. Até logo! (Sai)

AFONSO – Vai, vai pra puta que te pariu! Parece até uma assistente social, uma enfermeira ou sei lá o que parece isso. Quando não é Campanha do Kilo, é Campanha da Lã, Campanha do Filho Sem Juízo, Campanha da Filha Separada, agora é Campanha da Mãe Doente. Se fosse eu que tivesse morrido hoje, às sete da manhã, isso é que era uma coisa muito triste. Não escrevi livros, nem tive nove mulheres. Só uma: essa formiga azafamada. E que mais? Dois filhos, que Deus me perdoe! Não

pus minhas mãos pra sempre em nenhuma calçada nem daqui dos Pilares, que dirá de Ipanema! Só dirijo um táxi, meu, mas pra onde me mandam ir. A minha morte, sim, é que devia provocar uma tristeza universal. Meu pai devia estar se sentindo assim...Só. Triste. Só...

CENA II

1923. *Ouve-se Odeon. O Pai de Afonso está lendo um jornal, sentado numa poltrona. No proscênio, surge o Anônimo com um traje do homem comum da época. Dirá o texto como se encarnasse diferentes tipos, de diferentes profissões ou classes sociais.*

ANÔNIMO – Você leu? Mussolini promete transformar a Itália em 2 anos numa nação cujos membros se orgulhem de cumprir seus deveres. Lênin sofreu outro ataque – o 3º! – de paralisia, e os médicos dizem que este será fatal. Suicidou-se Roberto Gomes, dramaturgo e músico: disparou um tiro de revólver contra o coração. (*Desce à platéia*) Lucinda Simões parte amanhã para Lisboa, a bordo do *Curvello*. Amanhã, estréia um vaudeville nacional, de Cândido Costa, no Carlos Gomes: *A Casa do Diabo*, com a *étoile* Alice Ribeiro e o galã Armando Rosas, além de Iracema de Alencar, Luiza de Oliveira e outros. (*Apaga-se a luz sobre ele. No palco, o Pai de Afonso chama o filho, aqui um menino de oito anos*)

PAI – Afonso! Afonso! (*O menino aparece*) Preciso muito falar com você.

AFONSO – Sim senhor.

PAI – É verdade o que sua irmã contou?

AFONSO – Que foi que ela contou?

PAI – Que você quis enfiar sua *garrafinha* no buraquinho dela. É verdade?

AFONSO – Mentira! Qual buraquinho?

PAI – O da *latinha de lixo*. Foi ou não foi?

AFONSO – Mentira. Eu queria só encostar com a calça e tudo. Eu estava só mostrando a ela o que foi que o Turquinho me ensinou.

PAI – Quem é Turquinho?

AFONSO – É o filho do Salim do armário.

PAI – E o que foi que esse peralta lhe ensinou?

AFONSO – Ele me mandou deitar em cima dele, no jardim, e ficar assim ó...

PAI – Esse menino não é boa companhia pra você, Afonso. Não quero que fale mais com ele. Vocês não trocaram as posições, trocaram?

AFONSO – Não, senhor.

PAI – Ainda bem! Nunca permita que... Se por acaso ele falar em *Uma vez cada um* ou *Toma lá, dá cá* ou qualquer teoria assim, você dá um soco na cara dele, ouviu?, ou um pontapé na *garrafinha* dele, e me conta, que eu conto pro Salim.

AFONSO – Sim, senhor.

PAI – Não deixe nunca ninguém, nem Turquinho nem ninguém encostar na sua *latinha de lixo*, entendeu?

AFONSO – Sim, senhor.

PAI – Alguns se fazem de distraídos nos mictórios, nas filas... Se você deixar que façam isso com você, sua mãe começa a gritar e a puxar os cabelos na mesma hora, até arrancar todos os cabelos, entendeu, Afonso?

AFONSO – Eu sei. O senhor já me disse. Eu falei pro Turquinho. O senhor me disse uma vez que quando um homem arria a calça pro outro, a *garrafinha* do que arriou se transforma num ratinho que vai comendo, dia a dia, o corpo dele até ele virar um esqueleto.

PAI – Disse, não disse? É isso mesmo. É assim que todos os mulherzinhas acabam: virando esqueleto!

AFONSO – Eu disse pro Turquinho, mas ele respondeu assim: “Azar! É assim que todo mundo vai acabar mesmo!” e arriou a calça!

PAI – Coitado do Salim! E você, o que foi que você fez?

AFONSO – Eu disse que assim eu não brincava.

PAI – Bom, não precisa ficar assim nervoso nem com vontade de chorar. Afinal, não chegou a acontecer nada de irremediável. Acalme-se. Seja homem! Em qualquer circunstância, lembre-se sempre disso: “Seja homem!” e a vida, que é uma mulher, se renderá e lhe soprará no ouvido o que deve ser feito.

Mais tarde eu vou ao armarinho falar com o Salim. Preciso avisá-lo, pode ser que ainda haja tempo de salvar o garoto, mas você nunca mais se aproxime dele, ouviu? Ele não é filho do Salim, não... é filho do demônio. A mãe dele não é a dona Esther, não... é uma mulher de seios enormes, seios que quando se suga...sai suco de manga...e que tem no meio das coxas uma gaiolinha apertada, que é uma caixinha de música. Uma caixinha que quando se abre, ouve-se uma música estranha que escraviza mais que o canto das sereias.

AFONSO – Pai! Pai!

PAI – O que é, menino ?!

AFONSO – Me leva na Exposição Internacional? Criança tem entrada livre.

PAI – Hoje não posso.

AFONSO – Tem distribuição de brinquedo. O Turquinho já foi. Amanhã você me leva?

PAI – Amanhã sua mãe quer ir ao teatro.

AFONSO – Então no domingo você me leva no Colyseu Dudu ?

PAI – No domingo, não. Domingo é um dia em que eu fico muito triste, principalmente nos lugares *alegres*. Qualquer dia, tenha paciência que eu vou fazer uma bela surpresa a você. Você vai sozinho ouvir o *canto das sereias*. Você vai sozinho visitar uma *estrela*!

AFONSO – Estrela ?!

PAI – É. Você vai ficar tão feliz como se visse de perto, como se tocasse e beijasse uma estrela e o seu beijo a desen-

cantasse e ela virasse primeiro uma sereia de cabelos verdes e de prata e depois uma bela e sedutora mulher... nua. (*BO. Começa a se ouvir Good-bye, Boy, com Carmem Miranda, sucesso de 1933.*)

CENA III

1933, quarto de Estela Dalva. Ela veste um penhoar e pinta-se. O Anônimo surge, meio embriagado, fantasiado de mulher como um quarentão carnavalesco de rua. Canta um trecho de Taí. A voz de Carmem Miranda desaparece quando entra a dele.

ANÔNIMO – A *Pequena Notável* morreu do coração em Beverly Hills. Eu fui ver o corpo dela na Câmara de Vereadores e acompanhei o enterro. Eu e mais umas quinhentas mil pessoas. (*Cantarola Adeus Batucada*) Depois dela, quem? Emilinha talvez! A *Favorita da Marinha*, a minha, a sua, a nossa favorita! Elas eram estrelas e ao mesmo tempo tão próximas, tão *domésticas*! Pareciam com minha mãe, como se ela tivesse enlouquecido e posto uma fruteira na cabeça e transformado a vassoura num microfone... ou que uma fada tivesse passado na cozinha e transformado seu vestido caseiro num traje brilhante. Elas lembravam, sim, minha mãe, minhas tias, minhas primeiras professoras, todas num momento especial de desvario. Podiam se cobrir de ouro que eu sempre

via um avental amarrado na cintura delas e aquele arzinho de zanga brejeira. Ah, depois delas, quem? Quem? Ah, aquelas batalhas de confete da rua Dona Zulmira! (*A luz se apaga sobre ele. Luz no quarto de Estela Dalva. Ouve-se batidas à porta. Estela abre e surge Afonso-Rapaz, 18 anos, com um emburramento de presente*)

ESTELA DALVA – Sim?

AFONSO – É aqui que mora Estela Dalva?

ESTELA DALVA – Estela Dalva mora aqui sim, meu querido. Pode entrar.

AFONSO – Não, eu só vim... Meu pai mandou lhe entregar...

ESTELA DALVA – Ah, foi? (*Puxa-o para dentro, fechando a porta*) E ele não lhe disse quem eu era?

AFONSO – Não, senhora. Ele só disse pra eu entregar, disse que tem um bilhete aí dentro.

ESTELA DALVA – Ah, sei... sei até o que diz o bilhete. Seu pai é um velho amigo meu... desde o tempo em que eu cantava no coro de uma igreja lá no Méier. Eu sou cantora, seu pai não falou? Ainda não sou famosa, mas vou ser. Por enquanto eu só canto no coro de uma gravadora, mas é só uma questão de tempo. Eu sou uma predestinada ao sucesso. Você vê, meu nome é esse mesmo: Estela Dalva! Parece até nome artístico, não parece? Desde pequenina, eu era a estrela da família. Com cinco anos, no meio de uma festa, subi numa

cadeira e recitei uns versinhos meus! E noutro dia, eu descobri que a minha história tem muitos pontos em comum com a de Carmem Miranda, quer ver: meu pai também era barbeiro e eu também já fui balconista. Ah, e sempre gostei de idealizar eu mesma meus próprios trajes. Bom, mas não quero aborrecê-lo pintando o meu próprio retrato. O que interessa é o que você acha que eu sou, não é?

AFONSO – Eu... É, sim senhora.

ESTELA DALVA – E você acha que eu sou o que: uma bruxa ou uma fada ?

AFONSO – Eu... só vim entregar isso... Tenho que... tenho dentista daqui a pouco... e uma prova amanhã... Bom...

ESTELA DALVA (*Mostrando o corpo magnífico, nu*) – Se você me abraçar e me beijar direitinho, você vira um homem, você quer? E se você virar um homem, eu viro uma fada e alcanço a glória! Mas se alguma coisa sair errada no nosso abraço e no nosso beijo, então você continua um menino e eu viro uma bruxa rancorosa. Eu saio do palco e entra outra mulher e brilha. Você não vai deixar que isso aconteça, vai ?

AFONSO – Eu... A senhora... é tão.. bonita!

ESTELA DALVA – Que *senhora*, menino! Eu quero morrer antes de ser uma *senhora*! Estela. Estela Dalva. Meus pais também deviam querer que eu fosse uma estrela. Tira a roupinha, tira! Fica nuzinho, fica! Você é tão clarinho! Se é

assim no rosto, que dirá na bundinha! A minha pele tem que se esfregar bem na sua pra escurecê-la um pouco. Eu sou um caminho de sol, vento e poeira. Você quer andar no meu caminho? Eu escrevo poemas também. Depois eu mostro a você alguns. Agora tira a roupinha e esquece do dentista, do papai, da mamãe, que essas coisas fazem entrar muita claridade nesse quarto e ele precisa estar bem escuro, parecido com a tua cama depois que todos já deram boa noite e apagaram todas as luzes e só uma pequenina estrela é testemunha do teu desejo e da tua loucura. (*Afonso começa a despír-se, ajudado por Estela*) Você parece mesmo uma nuvem de tão clarinho! Mas eu vou te ensinar, nuvenzinha, a tomar formas estranhas e te sacudir com meu raio e meu temporal Vem! Deita em cima de mim, filhinho! (*Estela o conduz para cima dela. Escurece. Luz sobre o Anônimo-Folião no mesmo lugar onde terminou a 1ª parte de sua fala. Ele recomeça num tom sóbrio, tirando os adereços – laço de fita, peitos postiços, maquiagem etc, ficando com o rosto bastante borrado*)

ANÔNIMO – Sonhei com minha casa nos Pilares... Adalgisa, Afonso... Estela Dalva! Saía toda perfumada e orgulhosa pra fazer teste nas rádios. Até no programa do Renato Murce e do Ari Barroso ela foi... Era um mulheração! Uma puta de muita classe. Todo mundo perdeu o cabaço com ela: eu, Afonso, Waldemar... Na primeira vez que eu fui,

fiquei tão nervoso que o pau nem parecia que era meu. Mas na segunda, eu *arrebentei*... Depois ela foi ser corista no Teatro Recreio. Aparecia rebolando em volta das grandes vedetes. Chegou a aparecer também nuns filmes da Atlântida, era uma daquelas que ficavam em volta da Eliana. Coitada! Sempre em volta das estrelas, sem nunca ser uma delas. Morreu do coração e já uma bruxa meio perturbada e sem auto-crítica. Usava uma boina fora de moda, a boca cheia de batom saindo fora do desenho dos lábios, e dois riscos pretos, enormes, no canto dos olhos. Morreu na rua, sentada num caixote que um jornalista emprestou. Coitada! E coitado de mim também! Eu também tenho servido de coro a muita gente. Só ainda não morri, mas já tive vontade tantas vezes, e não sei se vai ser na cama ou na rua. (*Escurece. Luz no quarto de Estela Dalva. Afonso deitado na cama. Estela retoca a maquilagem*)

ESTELA DALVA – Sabe o que é que tem dentro daquele embrulho ?

AFONSO – Não.

ESTELA DALVA – Uma garrafa de vinho! Foi tudo que eu pedi a seu pai em troca da minha *mágica*! Não é sempre, não, que eu faço um preço tão simbólico. Eu às vezes cobro até bem caro, mas isso quando a *mágica* é transformar velhos em meninos. Não tem a mesma graça. E quando a *mágica* é desaparecer e deixar só o meu corpo ouvindo os sonhos e as queixas e ajudando os homens a con-

tinuar vivos e homens, aí o preço é só um vestido, um par de sapatos, um colar e uma pulseira, que não precisam – e nunca são – de ouro. Eu peço apenas, nesses casos, que me vistam de novo, não é justo? E agora vamos tomar um copo de vinho?

AFONSO (*Abrindo o embrulho e a garrafa*) – É...um copo de vinho!

ESTELA DALVA – Vamos brindar ao nosso encontro e depois eu vou vestir uma roupa especial, uma das que eu fiz para usar quando for uma estrela, quando aparecer sozinha num palco, e vou dizer o meu mais sentido poema. Depois vou cantar pra você. Vou cantar com tanto gosto e tanto brilho como se você sozinho fosse o Cassino da Urca repleto. Será que você pode me aplaudir com tanta força e tanta simpatia que me dê essa ilusão?

(*Afonso aplaude. As luzes se apagam sobre ele mas continuam acesas mostrando Estela Dalva, sozinha, vestindo outro traje, cantando Good-Bye, Boy*)

CENA IV

Anos 30. Afonso-Rapaz joga sinuca, aos 19 anos, com o Anônimo, também rapaz, em traje da época. Ouve-se Ride, Palhaço, de Lamartine Babo.

ANÔNIMO – Olha, rapaz, eu acho que todo esporte ou jogo, no fundo, não passa de uma atividade sexual.

AFONSO – É... Pode ser. Nunca pensei nisso não.

ANÔNIMO – Tenho certeza de que o Abraham Lincoln também ficava excitado jogando sinuca.

AFONSO – E quem foi que disse que ele jogava sinuca?

ANÔNIMO – Era a paixão dele. (*Afonso assovia um sucesso de Orlando Silva ou Francisco Alves, enquanto o Anônimo diz o trecho final do Soneto de Devolução, de Vinícius de Moraes*). *Essa mulher que a cada amor proclama, A miséria e a grandeza de quem ama, E guarda a marca dos meus dentes nela...*

AFONSO – Essa eu conheço. É do Vinícius! *Essa mulher é um mundo! – uma cadela talvez... mas na moldura de uma cama, nunca mulher nenhuma foi tão bela!*

CENA V

1954. Ouve-se Canção da Volta, apenas tocada. O Pai de Afonso, aos 79 anos, está sentado na mesma poltrona da cena II. Ele traz um revólver encostado ao ouvido esquerdo. No proscênio, num banco de praça, como um solitário e triste velho, vê-se o Anônimo conversando com um invisível interlocutor.

ANÔNIMO – Em agosto de 54, como o senhor deve lembrar, Getúlio Vargas desfechou um tiro no coração. (*O Pai de Afonso aciona o gatilho e morre*) Pois bem, em outubro do mesmo ano, meu irmão suicidou-se. Não, não teve nada a ver. Ele nem deu importância à morte de Getúlio. Como? Deixou, sim. Um bilhete escrito com letra trêmula, numa folha arrancada de um caderninho de anotações. O bilhete dizia assim: Um grande abraço, que abrace a todos que acharem que lhes devo um abraço. Não assino esse bilhete porque assim ninguém poderá garantir que fui eu mesmo que escrevi e ele ficará mais parecido comigo e com a minha vida – abre aspas – que não passou de uma cópia anônima. Fecha aspas. Pois bem, meus sobrinhos ficaram atônitos também durante algum tempo, mas logo voltaram a cumprir a vida entre resmungos e risadas, como eu e o senhor, não é? E a lembrança dele e do seu gesto, de geração a geração, vai-se apagando até que sumirá completamente. Ninguém tem nem o retrato dele na parede. (*Tira do bolso um caderninho*) O senhor tem mais um tempinho? Não, por favor, é rápido. Eu só queria ler para o senhor três outras anotações escolhidas ao acaso. Eu tenho sempre comigo o caderninho dele: “Mandar botar meia-sola no par de sapatos pretos. Calar imediatamente a boca quando estiver falando e notar que ninguém está interessado. Contar ao Dr. Demétrio que urinei sangue de novo”.

(*Guarda o ca-derno*) Eu presto sempre essa home-nagem a ele. Agora pode ir, que que tá esperando? Não preciso mais do senhor. Vai...vai engolir a sua *ração*!

CENA VI

Ouve-se O Que Tinha De Ser. Afonso, roupa mudada, expressão angustiada. Soa o telefone. É Adalgisa que aparece num ponto qualquer do palco, com o fone ao ouvido.

ADALGISA – Afonso?

AFONSO – É.

ADALGISA – Ô, demorou! Onde é que você estava?

AFONSO – No banho.

ADALGISA – Olha, é pra te avisar que eu não vou poder ir pra casa não, viu? Mamãe piorou! O médico está vindo pra cá, tenho que esperar. Não sabem fazer nada sozinhas. É, o pulmão está cheio d'água de novo. Tá gritando que não pode respirar, coitada, e não quer largar minha mão. Você não se incomoda, não é?

AFONSO – Não. É só isso?

ADALGISA – Taís foi aí?

AFONSO – Não.

ADALGISA – Nem telefonou?

AFONSO – Não.

ADALGISA – E *aquela pessoa* também não?

AFONSO – Também não.

ADALGISA – Ahn... Se a Taís aparecer ou telefonar, manda ela vir aqui ou ligar pra cá. Se *aquela pessoa* aparecer ou telefonar...(Afonso desliga) Ah, tá. Mando sim. Outro pra você. Até amanhã! (BO. *Ouve-se Caminhemos*)

CENA VII

Anônimo, num traje de barbeiro, movimenta-se em torno de uma cadeira, segurando uma tesoura como se cortasse os cabelos de um invisível cliente, com quem conversa. Caminhemos prossegue em BG.

ANÔNIMO – Não, não, Francisco Alves nunca foi barbeiro, não. E vou lhe dizer mais: ele foi engraxate e motorista de táxi. É... Ah, eu também era um fã dele. Tinha todos os discos...*Caminhemos, Adeus-cinco letras que choram....* Tinha isso tudo. E isso das profissões eu sei bem porque tenho um cunhado que por acaso também é motorista de táxi e vivia falando isso como se quisesse dizer que ele também podia chegar a *Rei da Voz* ou *Rei* de alguma coisa. Coitado! Até hoje não é rei de porra nenhuma. Não tem voz ativa nem dentro de casa! (*Gira a cadeira, segura uma navalha, como se fizesse a barba do mesmo cliente invisível.*) Ah, foi... morreram muitos praticinhas e muitos ficaram inválidos e mutilados. Eu tive um sobrinho que

também foi da FEB. Coitado, moço ainda, morreu num navio que foi torpedeado. É. E o senhor sabe o que aconteceu? No mesmo dia, nós recebemos a notícia da morte dele e do nascimento do primeiro filho de outra irmã minha – Adalgisa, a que é casada com o motorista de táxi – , assim, tudo no mesmo dia e quase na mesma hora. O senhor já imaginou que situação? Ninguém sabia se chorava a morte de um ou se ficava contente com o nascimento do outro. Aí, na dúvida, ficou todo mundo com cara de bunda mesmo. Foi, mas o senhor sabe – agora falando sério – que parece até que o garoto ficou ofendido porque não foi bem recebido e se vingou? Ou sei lá se foi castigo de Deus porque parecia que a gente estava dando mais valor à morte do que à vida. O caso é que esse menino, Tiago, hoje tá um burro velho com mais de trinta anos, isso foi em 45 – nunca teve um pingo de juízo ou sorte ou sei lá o que é que tá faltando a ele. Nunca quis nada com o estudo – nem acabou o ginásio -, nunca pára em emprego, sempre metido em confusão, em fria, em barra pesada. E o senhor sabe que o pai proibiu que se dissesse o nome dele em casa como se ele fosse o demônio? Não, não levo a mal não. É um ignorante mesmo. Hem? Como assim? O que eu acho da vida? O que é que eu acho que a vida seja? Ah, agora o senhor me imprensou mesmo contra a parede!

CENA VIII

1938. Afonso-Rapaz, 23 anos, está sentado ao lado de Adalgisa-jovem, 18 anos. Ouve-se Nada Além, que prossegue em BG durante o quadro.

ADALGISA – Você precisa tomar uma atitude, Afonso.

AFONSO – Eu vou tomar. Pode deixar que eu vou dar um jeito na minha vida, que nem está assim tão torta pra você estar tão aflita.

ADALGISA – Está bem torta, sim. Está coxa. Eu não quero me casar velha, não. Na minha idade, a minha mãe já era mãe de dois filhos. E eu, eu ainda estou sentada nessa varanda.

AFONSO – Calma, Gisa. Nós temos a vida toda pela frente.

ADALGISA – Ah, é... A vida está sim, bem lá na frente. Você precisa correr, se esforçar um pouco pra alcançá-la, pra pelo menos tocar nas costas dela... pra ela olhar pra trás e pelo menos te ver, perguntar quem é você, o que quer, qual é o teu nome.

AFONSO – Eu, hem! Que maluquice é essa? Por que não corre atrás dela você em vez de se preocupar comigo?

ADALGISA – Ora, Afonso, você não se envergonha, não, de dizer isso? Pois fique sabendo que se eu não corro mais é para não te passar. Então eu não aprendo francês, piano? Eu sei bordar, sei todos os segredos do *make-up*... Que que eu tenho que saber mais? Isso de

corrida fora de casa é pra vocês homens. As moças têm que correr dentro de casa, debruçadas nas janelas, lendo as revistas...

AFONSO – Cozinhar você sabe? Costurar?

ADALGISA – Eu? Olha, eu queria fazer surpresa, mas já que você está me provocando: eu estou fazendo cada coisa pro nosso enxoval que você vai cair duro pra trás.

AFONSO – Enxoval? Não acha que é muito cedo?

ADALGISA – Que cedo o quê! Eu sei que você não vai me deixar esperando toda a vida. Eu sei que você não vai fazer isso comigo.

AFONSO – Eu vou sair daquele escritório. Não nasci praquilo.

ADALGISA – Ô, Afonso, vê se descobre logo pra que você nasceu!

AFONSO – Não quero ser obrigado a trabalhar quando não tiver vontade, a me levantar da cama quando estiver frio e chovendo.

ADALGISA – Ah, meu Deus, quando você fala assim eu fico tão aflita! Não quer ter patrão, não quer ter horário, onde é que você vai descobrir esse emprego?

AFONSO – Não sei. Confia em mim. Eu vou descobrir.

ADALGISA – Eu confio. Confio sim. Tanto confio que já estou fazendo a lista do enxoval. Eu quero levar um short em duas peças, de fustão estampado, para *week-ends* no campo...

AFONSO – Que é isso que você pensa que vai fazer no mato ?

ADALGISA – *Week-end* quer dizer *fim-de-semana*. Pode-se fazer tanta coisa num *week-end* no campo! Pode-se ficar encostada numa árvore, com um capim na boca. Pode-se passear de mãos dadas colhendo flores.

AFONSO – Pode-se deitar na grama olhando a lua cheia, até a lua sumir atrás da nossa cabeça.

ADALGISA – E para os *chás*, para as visitas às amigas à tarde, eu botei na lista um vestido estampado que eu vi na Heddy Lamar.

AFONSO – Que negócio é esse de *chás* à tarde?

ADALGISA – Ah, e para *week-ends* na praia, um *short* com calça azul-marinho de gabardine, blusa vermelho-groselha, chapéu de palha natural com fita da cor da calça, que eu vi numa moça – muito parecida comigo, todo mundo achou! – n' *O Cruzeiro*...

AFONSO – Só se for numa praia deserta que você vai usar isso.

ADALGISA – Tem também uns conjuntos para *tennis* e *golf* estampados. Eu não vejo a hora de vestir tudo isso. Ai, Afonso, vê se pelo menos fica logo noivo de mim. Aproveita o meu aniversário. Eu já vou fazer 19 anos, meu Deus! Que que você quer fazer comigo?

AFONSO – Que isso? Calma! É bom ir tirando esse negócio de *praia* e de *campo* da cabeça. Vou logo avisando

que quando eu me casar – se me casar -, vou continuar morando nos Pilares e não gosto de viajar.

ADALGISA – Você está brincando! Você quer me botar nervosa.

AFONSO – É isso mesmo. E mulher minha não vai andar por aí com essas roupas, não.

ADALGISA – Você é besta! Veremos! Você está querendo o quê, hein, romper comigo?

AFONSO – Ô, Gisa, você é uma moça de sorte e se queixa.

ADALGISA – Por que sorte? Eu sou é uma azarada. Eu sou das que olham pra uma criança e ela de noite arde de febre.

AFONSO – Você tem sorte, sim. Você me encontrou. E eu valho uma fortuna! Você vai ver como nós vamos ser felizes... como a vida vai me *ver*!

ADALGISA – Ah, meu filho, sem sair dos Pilares, sem *week-ends* no campo, na praia, vai ser muito difícil a vida, a felicidade *ver* a gente. Elas não passam por aqui, não.

AFONSO – Passam, sim. E vão ter que olhar pra mim e pra você.

ADALGISA – Duvido! Eu não tenho sorte mesmo. Nunca tive. Eu sou das que olham para um quadro e no dia seguinte ele está torto.

AFONSO – Elas vão olhar pra você, sim, Gisa, e perguntar: “Como é o seu nome, linda jovem?”

ADALGISA – Adalgisa.

AFONSO – “E o que quer de mim, minha querida?”

ADALGISA – Eu quero Afonso, vida. Chama-se *Afonso* a minha vida. “Mas quem é esse rapaz? O que é que ele faz? Onde está que não o vejo?”

AFONSO – Aqui. Bem na sua frente, vida vesga! Vida míope!

ADALGISA – Ah, desculpe, Afonso, mas o meu pai tem razão: você é um acomodado, sim, e meio preguiçoso.

AFONSO – Ah, Gisa, desculpe, mas a vida também não vê seu pai, nem sua mãe, nem seus irmãos.

ADALGISA – E quem é que ela vê então?

AFONSO – Getúlio, Francisco Alves, Bing Crosby, Hércules...

ADALGISA – Quem é esse?

AFONSO – O ponta-esquerda do Fluminense. Um crack!

ADALGISA – A mim ela ainda vai ver sim, tão bem quanto vê Joan Crawford e Norma Shearer.

AFONSO – Ah, você só fala nessa gente! Você não está pensando que eu me casaria com uma atriz de cinema, está ?

ADALGISA – Não, eu não pretendo ser atriz de cinema. Poderia, se quisesse. Eu respondi o questionário d’*O Cruzeiro*: “Poderia a leitora ser uma estrela?” Fiz 85 pontos e o veredicto é de que eu tenho boas possibilidades...

AFONSO – ...de não casar comigo!

ADALGISA – Não se preocupe, Afonso. Eu *poderia* ser, mas não serei uma estrela de cinema. É muito difícil conciliar

o papel de esposa e de atriz de sucesso. Dizem que só Mirna Loy consegue. Se bem que eu também poderia conciliar, se quisesse. Mas não quero. Quero ser só esposa, cuidar da minha casa, do meu marido e dos meus filhos.

AFONSO – Ah, bom!

ADALGISA – Por falar nisso, a maternidade está novamente em moda em Hollywood. Dorothy Lamour já comunicou à Paramount que em dezembro vai-se retirar durante um ano dos estúdios para ter um filho.

AFONSO – Lá vem você de novo com essas...

ADALGISA – Ih, Afonso, eu li n’*O Cruzeiro* que há moças honestas em Hollywood!

AFONSO – Há, sim...

ADALGISA – Ah, eu queria tanto saber o meu futuro! Noutro dia eu li que tem uma cigana que lê o destino na planta dos pés... Se eu soubesse onde ela dá consulta...

AFONSO – Eu também gostaria de saber o meu, mas não acredito em ciganas.

ADALGISA – Você acha que eu tenho *it*, Afonso?

AFONSO – O que é isso ?

ADALGISA – É uma capacidade de se-duzir sem ser bonita. Como Claudette Colbert.

AFONSO – Você é bonita.

ADALGISA – Muito obrigada.

AFONSO – Não há de quê.

ADALGISA – Eu não sou bonita, não. Mas Jannete MacDonald também não é. Agora, *it* eu tenho. Eu respondi o questionário d’*O Cruzeiro*: “Tem a leitora uma Personalidade Cativante?” Por que você queria saber o seu futuro ?

AFONSO – Pra saber se eu ainda vou ter cavalos de corrida como Francisco Alves e Bing Crosby, se ainda vou passar meus domingos no *turf*..

ADALGISA – Não queria saber quem será sua esposa?

AFONSO – Eu sei.

ADALGISA – E *çu* a conheço ?

AFONSO – Dá de cara com ela todos os dias no espelho. (*Ouve-se O Que Tinha De Ser, que vai até o fim da cena.*)

ADALGISA – Ah, Afonso, você é muito mais atraente do que Errol Flynn!

AFONSO – Em tornozelo e pulso empata-mos. Eu li numa revista as medidas dele. Ele só me ganha em antebraço, ombros, bíceps... Ah, ele me ganha em quase tudo. Mas não é mais homem do que eu, não.

ADALGISA – Eu nem gosto de homem muito peitudo nem braçudo. Acho suas medidas ideais.

AFONSO – Obrigado.

ADALGISA – Não há de quê.

AFONSO – Você vai ver, Gisa, um dia a vida vai não só olhar como piscar pra mim, e me mandar um beijo, pra seu ciúme e seu despeito.

ADALGISA – Eu?! Coisa que eu não sou é ciumenta. Fiz 90 pontos no questionário d’*O Cruzeiro*.

AFONSO – Ih, mas eu quero uma esposa bem ciumenta.

ADALGISA – Na verdade, o veredicto foi que eu “poderia ser, se quisesse”.

AFONSO – Nós vamos correr juntos, Gisa, de mãos dadas, um emprestando ao outro seu ânimo e seu fôlego e vamos – você vai ver ! – vencer essa *corrida*!

CENA IX

1943. Afonso e Adalgisa em retratos de casamento: segurando a faca e cortando o bolo nupcial, cruzando taças de champagne, poses características. Ouve-se Fascinação. Surge o Anônimo, agora como Guardador de carros. Usa calça, camisa e paletó sujos, velhos e de tamanho superior ao seu, sapatos de amarrar sem cordão e sem meias. O rosto tem marcas antigas, hematomas recentes e a expressão embrutecida dos que levam uma vida miserável e bebem com frequência e muito. Está meio alto, filosofando para uma platéia invisível.

ANÔNIMO – O casamento é uma tremenda ilusão. Porque mulher nenhuma considera o homem. E o homem também não considera mulher nenhuma. Alguns, nem a mãe considera. De modo que fica assim – tá compreendendo? - essa falta de consideração de um *para* o outro. Eu sei porque eu *tinha* uma mulher. Depois separei. E nem da cara me lembro direito.

CENA X

Ouve-se Bom Dia, Tristeza.

Afonso está com um prato de comida à sua frente. Está acabando de jantar. Próxima, a filha Taís.

TAÍS – Pôxa, eu precisava tanto falar com ela.

AFONSO – Liga pra lá.

TAÍS – Ah, não dá pra falar por telefone.

AFONSO – Vai até lá.

TAÍS – Eu, não. É coisa muito... íntima. Quero lá que aquela gente saiba. Se julgam logo no direito de dar palpíte.

AFONSO – Sua vó está morrendo. Aproveita e faz uma visita.

TAÍS – Eu, não. Ela nem sabe mais quem sou eu. Da última vez que eu fui lá, ela começou a gritar, mandando eu sair do quarto. “Que que você veio fazer aqui, Abigail? Vai embora... Que lenço preto é esse na cabeça, Abigail? Quer me agourar, corvo?” Eu, hem!

AFONSO – Pensou que você era a amante de seu avô! Então está ruim mesmo.

TAÍS – Ah, não tenho saco pra aturar gente caduca, não. Depois, faz tanta presepada, que pra mim nem vai morrer nada.

AFONSO – Ah, isso vai, sim. Dramática ou não, morrer ela vai mesmo. Se a morte não levasse quem protesta...

TAÍS – Ah, não quero que aquela gente saiba de nada, não.

AFONSO – É de um conselho que você acha que precisa ?

TAÍS – Sei lá. Mais ou menos.

AFONSO – Seja o que for, se você quiser, pode desabafar comigo.

TAÍS – Ah, papai, você é homem.

AFONSO – E daí ?

TAÍS – Sei lá, nunca levei esse tipo de papo com você. É coisa de mulher, sabe?

AFONSO – Não existe isso: *coisa de homem... coisa de mulher...*

TAÍ – Desculpe, mas não dá.

AFONSO – Eu posso ouvir qualquer coisa sem mover um músculo, sem deixar transparecer qual é a minha opinião, meu sentimento... sem sentir nenhum espanto. Nessa minha profissão...

TAÍS – Ah, não leva a mal, papai, mas eu não ia saber como começar. Depois, eu sei que você...

AFONSO – Se você quiser – só se você pedir, é claro – eu posso até dar uma opinião. Vinte e três anos *na praça!* Eu tenho vivido muitas outras histórias, sem querer, além da minha. Tenho visto muita cena cômica e dramática vivida por grandes atores anônimos. Ganhei muita experiência, muita sabedoria. Você pode estar certa de que eu vou compreendê-la tão bem ou até melhor do que muita gente por aí muito lida ou instruída. Depois você sabe que eu sou chofer de praça porque sempre quis ser dono da minha liberdade, mas eu tive estudo e acompanho o que se passa no mundo.

TAÍS – Tá, tá, muito obrigada pelo interesse, mas eu tenho certeza que você ia me criticar, me...

AFONSO – Ah, sei. Então, você não precisa contar mais nada a ninguém. Como todo mundo que pede um conselho, você só vai segui-lo se coincidir com o que você mesma já decidiu fazer. O resto é drama ou palhaçada.

TAÍS – Tá vendo? Você começa logo a provocar, a brigar, e...

AFONSO – Quem é que tá brigando, pequena ? Estava só me oferecendo pra ouvir a sua angústia, mas já vi que você já sabe o que fazer com ela. Eu compreendo. É assim mesmo que todo mundo faz. Já pensou se a gente não soubesse o que fazer nem com a nossa própria angústia? Todo mundo sabe. Até os que se matam sabem.

TAÍS – Ih, papai, é por isso que eu não queria. Você ainda me bota mais nervosa.

AFONSO – Ah, deixa de palhaçada, Taís. Se você não quer me contar o seu problema porque já sabe o que eu vou dizer e prefere contar à sua mãe, é porque também já sabe o que ela vai te dizer e prefere a solução dela do que a minha. Então também não precisa esperar por ela.

TAÍS – Eu vou esperar, sim.

AFONSO – Tá bem. Eu não vou mais insistir. Eu estava sendo bobo pensando que você estava mesmo com algum problema... novo.

TAÍS – Tá vendo? Você fica logo com insinuação, com piadinhas.

AFONSO – Tá bem. Não vamos brigar por causa disso. Quer uma laranja? (*Começa a descascar uma das duas laranjas que estão sobre a mesa.*)

TAÍS – Não, obrigada. E o Tiago?

AFONSO – Que que tem ?

TAÍS – Nunca mais apareceu, né ?

AFONSO – É...deixa ele..Enquanto não se ouve falar nele é porque ele está *numa boa*.

TAÍS – Será que ainda está com aquela mulher? Não sei o que ele vê nela. Mulher feia...sem classe!

AFONSO – Ele vê o que cada homem vê na sua mulher. O que eu vi na sua mãe. O que o Vinícius viu nas nove mulheres dele. Nove, hem, sabe lá o que é isso? O que seu marido vê em você. Ou via.

TAÍS – Que é, hem, papai? Que que você tá querendo dizer, hem ?

AFONSO – Nada. Eu disse *via* porque *escuto falar* que vocês estão separados, não estão?

TAÍS – Por que isso agora, hem?

AFONSO – Isso o quê? As coisas são sempre as mesmas. Só muda o forro e a pintura, quando muda. Noutro dia, me deu uma fechada um casal de noivos numa motocicleta. Noivos mesmo, ela de véu, buquê e tudo, ele de cravo na lapela, uma porção de latas amarradas na traseira, aquela papagaiada toda, e os dois metidos a muito *avançados* e *diferentes*, coitados! Então não tinham

casado do mesmo jeito? Fiquei com raiva, mas depois me deu até pena.

TAÍS – E daí, hem? Que que isso tem a ver comigo?

AFONSO – Nada. Me deu vontade de contar isso. Vejo tanta coisa nesse meu trabalho...

TAÍS – Você tá cansado de saber que nós estamos separados, mas que ele aparece lá em casa de vez em quando. E daí? Que que eu posso fazer?

AFONSO – Se quiser, eu troco a fechadura.

TAÍS – A casa é dele também.

AFONSO – A casa é do dono e de quem paga. E quem paga sou eu, mas pra que você seja a dona, não pra um cafajeste qualquer fazer aquilo de hotel ou motel quando bem entender.

TAÍS – Eu sabia que você ia me jogar isso na cara qualquer dia. Eu sabia. Eu vou arranjar um trabalho e não vou mais depender de vocês, não. De ninguém. Essa merda desse diploma que não me serve pra nada! Qualquer dia eu aceito trabalhar até em loja de disco!

AFONSO – Não faz drama, Taís. A verdade é que ele vai lá e faz o que bem entende porque você quer, você deixa.

TAÍS – E se fosse? Isso é problema meu. É meu marido, é o pai dos meus filhos. Entra, sim, que eu recebo.

AFONSO – Porque não tem vergonha na cara.

TAÍS – Eu sabia que você ia acabar dizendo isso. Eu sabia. Tá vendo como você se mete, como você também dá

palpite na minha vida? Ninguém se enxerga mesmo.

AFONSO – Você tem razão. Eu queria ser uma coisa mas sou outra muito diferente. É que essa história de você e seu marido vive atravessada na minha garganta, feito um bolo, me dá vontade de vomitar, e eu não consegui *bancar o inglês* mais tempo.

TAÍS – Ah, isso também não é tão nojento nem estranho assim, não. Tem muita coisa pior por aí.

AFONSO – É... isso tem. Você tem razão. Desculpe. Não adianta você esperar sua mãe, não. Ela avisou que não vem dormir em casa.

TAÍS – Por que que você não disse logo? Não tinha perdido o meu tempo. (*Sai*).

AFONSO – Seu tempo, se não fosse dessa, de outra maneira qualquer você perdia.

CENA XI

Ao som de Chorando pra Pixinguinha revemos o Anônimo Guardador de Automóveis, fazendo gestos com uma flanela. Está um pouco mais embriagado.

ANÔNIMO – Deixa solto... Tá comigo, tá com Deus. É, filho é outra tremenda ilusão. Eu sei porque *tinha* uma filha. E um filho. A garota *se perdeu* com onze anos. O garoto eu registrei lá na Joaquim Méier. Quando era pequeno, era muito meu amigo. Mas depois... Não, senhor, o filho não tem pelo pai – tá compreen-

dendo?- o mesmo *sintimento* que o Pai tem pelo filho. Mas não tem mesmo.

CENA XII

Ao som de Bom Dia, Tristeza, vemos Afonso angustiado e só. A cena está em semi-obscuridade. Metem a chave na porta, não conseguem abri-la. Chutam a porta, forçam a maçaneta. Ouve-se sussurro de palavrão. Afonso não se move nem deixa transparecer muita emoção. Como se soubesse de quem se trata. A seguir, ouve-se uma voz de homem chamando Mãe! Mãe! enquanto continuam as tentativas. Afonso abre o trinco e volta a sentar-se, sem abrir a porta. Entra Tiago, meio embriagado. .

TIAGO – Ôi, taí?

AFONSO – Não. Estava em 1943, me casando.

TIAGO – (*Encaminha-se para acender a luz*) – Que arrependimento, hem?

AFONSO – Deixa apagada. Prefiro continuar em 1943, vendo minha cara de babaca do que olhar pra sua de bêbado. Que que você quer aqui?

TIAGO – Levar um papo com você.

AFONSO – Não tem amor próprio, não?

TIAGO – Não começa a me esculhambar, não, tá? Vim levar um papo sério com você.

AFONSO – Que que é?

TIAGO – Preciso de uns dez mil *paus*... Emprestado, claro.

AFONSO – Eu também preciso de muito mais do que isso... e de muito menos também... e não tenho a quem pedir. E mesmo que tivesse, tinha vergonha. E olha que eu pago, hem! Nunca gostei nem de comprar a crédito, só pra não dever a ninguém... me dá aflição. O único crédito que eu fiz até hoje, eu fui lá...

TIAGO – Já sei, pai. Você foi lá – no *Palácio da Música*, não foi? – e pagou tudo, o carnê todo na 2ª prestação.

AFONSO – Isso mesmo.

TIAGO – É uma transação af. Eu tenho que arrumar esse dinheiro... urgente.

AFONSO – A minha vida também tá tocando uma sirene... e bem alta, mas que não parece atrapalhar o sono de ninguém.

TIAGO – É gente *da pesada*. Pode me sacanear. Eu fiquei de pagar, amanhã de manhã.

AFONSO – Você sabe *cagar* tão bem, como é que não aprendeu a tapar suas cagadas também? Você é mais burro do que um gato. Um gato, pelo menos, sabe muito bem tapar seu cocô. Você, nem isso. Você chama os outros pra ver e pra cheirar.

TIAGO – Tá, não começa a bandalhar, não, que eu sei bandalhar também. Não vai me emprestar, né?

AFONSO – Não.

TIAGO – Cadê a mãe?

AFONSO – Não sei. Não quero saber de mais nada. Decidi me aposentar hoje da

vida. Do trabalho, ainda não, que me distrai, mas da...

TIAGO – Cadê a mãe, porra ?

AFONSO – ...vida. Já enchi meu *Livro de Ocorrências*.

TIAGO – Eu espero a mãe chegar.

AFONSO – Agora quero ficar só vendo e ouvindo os outros preenchendo os seus. Vai esperar coisa nenhuma. Vai embora. Me deixa em paz.

TIAGO – Vou esperar a mãe.

AFONSO – Que que você quer, pequeno? Tá pensando que isso aqui é o quê: botequim, puteiro? (*Tira o cinto e começa a brandí-lo*) Eu já não disse que não te quero aqui dentro explorando e aporrinhando a tua mãe?

TIAGO – Pára com essa palhaçada, *grande Afonso*! Quer uma sugestão? Se enforca com esse cinto.

AFONSO – Vai embora! Eu não quero passar a noite do teu lado. Eu tenho esse direito. Vai embora!

TIAGO – Eu também não acho uma boa ficar do teu lado muito tempo. Tomara que a mãe não demore.

AFONSO – Sua mãe não vai dormir em casa. Foi passar a noite na cabeceira de um doente.

TIAGO – Tá na casa da vó, né?

AFONSO – Não interessa.

TIAGO – Tá com medo que eu vá lá? Não sabia, não, que eu não piso lá há muito tempo? Disse umas verdades àqueles putos todos. Pô, não te contam nada, hem?

AFONSO – Já sabem que me faz mal ouvir falar no teu nome.

TIAGO – Que que tá havendo contigo, hem? Pô, tu tá esquisito! Parece que de um momento pro outro vai começar a cantar *Coração Materno*. Tá doente?

AFONSO – Eu fico sempre que te vejo na minha frente.

TIAGO – É, eu vou embora, sim. Também não ia agüentar ouvir a noite toda teu *lp* fanhoso, ô *Vicente Celestino*! Não fazes meu gênero. (*Empurra o pai, que cai no sofá*)

AFONSO – Miserável! Filho da puta!

TIAGO – Você tá confundindo, ô *Ébrio*! Quem me pariu foi a minha mãe e não a tua. (*Sai*)

AFONSO – Desgraçado! Xingar minha mãe esse bêbado ordinário! Xingar minha mãe esse cachorro vira-lata! Minha mãe não é osso, não, pra andar na boca de cachorro!

CENA XIII

1952. Afonso, com 37 anos, debruçado sobre um caixão, aos prantos, tendo Adalgisa ao lado. Ouve-se Confete. Num outro plano, numa mesa de bar, o Anônimo dedilha um violão, tendo à frente uma garrafa de cerveja. Veste um terno branco, sem gravata, e sapatos brancos. É um típico boêmio suburbano. Cantarola um pequeno trecho de Confete antes de começar sua fala.

ANÔNIMO – Ele morreu no dia de Cosme e Damião. Vinha de São Paulo e teve morte instantânea. O *Buick* dele se chocou contra um caminhão, capotou e pegou fogo. (*Gole de cerveja*) Minha tia Ondina, que era também minha madrinha, morreu no mesmo dia, horas antes. E aconteceu uma coisa engraçada. O país inteiro estava comovido com a morte de Francisco Alves, e a gente também estava naquela aflição, naquela choradeira. Então, parecia que o Brasil todo estava triste também por causa da tia Ondina. E minha mãe falava assim: “Tá vendo? A gente até que é privilegiado. Ela morreu na cama, entre nós. Ele, coitado, morreu numa estrada, desfigurado.” Foi, sim, por causa da morte do Chico, a gente acabou se consolando, porque afinal ela tinha morrido lá entre as paredes em que ela gastou uma boa parte da vida dela. (*Outro gole*) Mas pensando bem..Que que vocês acham? Quem é que tinha mais motivo pra ser chorado: Francisco Alves ou minha madrinha? (*Luz fecha sobre ele e torna-se mais forte no velório. Confete, instrumental, mais lenta, em BG.*)

ADALGISA – Não fica assim, Afonso. Ela durou tanto! Quem me dera que minha mãe chegasse a essa idade! A vida é essa, que se há de fazer ?

AFONSO – Minha mãe! Minha mãezinha! Me dá a mão, mãe. Eu quero ir com você. Que que você vai fazer nesse bosque sozinha? E eu? Que que eu vou ficar fazendo nesse bosque sozinho?

ADALGISA – Que isso que você está dizendo, Afonso? Então você não tem sua família, seus filhos? Já nem digo eu, que já sei que não conto muito, mas seus filhos.

AFONSO – Meus filhos nunca vão gostar de mim tanto quanto ela gostava.

ADALGISA – Não faz assim, Afonso. Parece até criança! Não angustia ela, coitada! Já pensou se ela estiver assistindo isso?

AFONSO – Assistindo? Cadê ela? Onde é que ela está ?

ADALGISA – Não faz assim. Assim ela nem *sobe*.

AFONSO – Subir pra onde? Deixa ela. Finca o pé, mãe. Não *sobe*, não.

ADALGISA – Isso é até uma falta de respeito. Deixa ela descansar.

AFONSO – Eu quero subir com ela, então. Tem lugar pra mim, mãe, nesse *balão*?

ADALGISA – Vem sentar, Afonso. Daqui a pouco o pastor taí. Assim ela não se conforma.

AFONSO – Não se conforma, não, mãe. Faz escândalo, pede explicação. É a última oportunidade. Pergunta mesmo o que é a vida e manda me dizer, minha *caixinha de talco*. Ela não parecia uma *caixinha de talco*?

ADALGISA – Parecia, sim. Agora, vem.

AFONSO – Vem pra onde? Quer que eu deixe ela aqui que nem um bicho emalhado em exposição pra essa gente toda? Aqui eu cubro ela, eu protejo ela do nariz dessa gente, dos olhos de bico dessa gente... que não está sentindo

nada, estão é satisfeitos porque ainda não foi a vez deles de sofrer como eu estou sofrendo. Hipócritas!

ADALGISA – Que isso, Afonso? Você está parecendo mesmo uma criança!

AFONSO – Eu sou uma criança. Quando a mãe da gente morre é que a gente percebe que nunca deixou de ser uma criança. Você está assim adulta porque a mãe não era a sua.

ADALGISA – Ela teve uma vida tão...feliz. Que que vocês queriam mais ?

AFONSO – Vida feliz! Coitadinha! Que infâmia! Ela foi só feito uma lâmpada que acendeu, apagou, acendeu, apagou, até queimar de vez.

ADALGISA – Teve seis filhos tão bons, tão dedicados a ela. Quem me dera que os meus me considerem assim. Foi tão amada! Quem dera que todo mundo pudesse chegar a essa idade com um *inventário* tão positivo.

AFONSO – Que inventário? Ela só tinha uns trocadinhos na bolsa pra jogar no bicho.

ADALGISA – Estou falando de outros bens, outros valores muito mais altos.

AFONSO – Quais? Seis filhos? Doze netos? Oito bisnetos? Setenta e seis anos enchendo um *Livro de Ocorrências* manchado de manteiga, borrado de café, pingado de lágrimas e chuva! Abre o olho, mãe! Abre o olho, abre, mãezinha! Dá uma risada. Ri disso tudo e dessa gente toda. (*Surge o Anônimo, olhos escuros e roupa esporte, impassível*)

ADALGISA – Não faz assim, Afonso. Daqui a pouco vão querer te dar outra injeção. Já queriam te dar ainda agora, eu é que não deixei.

ANÔNIMO Irmão – Vamos lá pra fora, Afonsinho. Vamos acalmar Helena que ela está tendo uma crise no corredor... e é por sua causa... é de ver você aqui assim. Nós temos que acalmar e dar força uns aos outros. Vocês querem tomar outra injeção e não ver nossa mãe ser enterrada?

AFONSO – Não! Ninguém vai me dar mais injeção! Eu vou ficar quieto. Eu vou me controlar.

ADALGISA – Eu vou buscar um copinho de leite pra você. (*Afasta-se*)

AFONSO – Eu abracei tão pouco ela, coitadinha! Beijei tão pouco ela! Minha rosinha murcha e seca! Ela não parecia uma flor guardada dentro de um livro?

ANÔNIMO Irmão – Parecia, sim.

AFONSO – Não é triste isso? Não é estúpido? Nasceu, cresceu, foi pro colégio, viu morrer os pais, teve seis filhos, tomou banho, comeu, dormiu, perfumou-se, foi maltratada por uma quitandeira, discutiu com um vizinho, com as cunhadas e as noras, ganhou presentes no dia das mães, tomou conta dos netos, dos bisnetos...

ANÔNIMO Irmão – Mas foi tão importante isso, Afonso!

AFONSO – Você acha?

ANÔNIMO Irmão – Claro. Ela cumpriu com dignidade a vida dela e ajudou todos nós a cumprir a nossa.

AFONSO – Será que ela achou que valeu a pena essa corrida de sacos, essa dança das cadeiras ?

ANÔNIMO Irmão – Claro. Você algum dia viu a mãe se queixando de tédio, de depressão?

AFONSO – Aparece pra mim, hoje de madrugada, mãe, pra gente conversar sobre isso. Eu ando me sentindo de um jeito que você nem sabe! Eu ando achando que não vale a pena. Me diz se você achou boa e justificada a tua vida, teu sacrifício, e me ensina a achar boa e que vale a pena a minha.

ADALGISA (*Reaparecendo*) – Toma o leite, Afonso. Você não pode ficar sem comer nada.

AFONSO – Não quero leite nenhum! Leva isso daqui. É até uma ofensa esse copo de leite aqui na frente dela.

ANÔNIMO Irmão – Toma, sim, Afonsinho. Por mim. A gente precisa remar um pouco uns pelos outros. Toma, sim. E vamos ver como está Helena.

CENA XIV

1966. Taís, de beca negra, peitilho rendado, segurando um diploma, sentada numa cadeira de espaldar alto, sorridente e retesada como se posasse para um retrato. Ouve-se A Banda. Num outro ponto, o Anônimo – Barbeiro movimentava-se com um pente e uma tesoura em torno de um cliente invisível. Luz fecha sobre Taís, que du-

rante a fala do Anônimo trocará a beca por um vestido de noiva.

ANÔNIMO – A revista que eu acho mais interessante é essa que traz a retrospectiva do ano. Eu gostei muito mais da *Banda* do que da *Disparada*, e o senhor? Ah, é? Bom, também é bonita, não há dúvida. E o Brasil, hem?, desclassificado da Copa do Mundo! Que vergonha! (*Olha as fotos da revista que o cliente estaria vendo*) Sujeito doido esse, não é? Subir na torre de uma universidade e atirar a esmo contra uma porção de gente inocente que ia passando! Matou quantos mesmo? Quinze! Veja só! Em que mundo nós estamos vivendo? Esse ano de sessenta e seis eu vou lhe contar! – foi pesado mesmo. Logo no início, aquelas enchentes... Morreu tanta gente com os desabamentos! E esses estudantes em greve! Não sei o que eles pretendem com isso! Como? Bom, claro, isso é verdade. Diz que só no Rio tem dezoito faculdades em greve, não é? Ah, é? O senhor estuda o quê? É mesmo? Aonde? Então vai ver que o senhor conhece a minha sobrinha. O nome dela é Taís. Também formou-se em Direito esse ano pela Nacional. O pai é motorista de táxi, veja o senhor! (*Luz mais forte sobre Taís, vestida de noiva, ainda como se posasse para um invisível fotógrafo. Ouve-se Bloco da Solidão, de 1971, ano do próximo quadro. Pouco depois, Taís imobiliza-se. Estende a mão para o Anônimo,*

agora noivo, e encaminham-se de braços dados para o proscênio)

ANÔNIMO – Em 1971, casou-se a filha do Presidente dos Estados Unidos, Tricia Nixon, com um estudante de Direito. E a filha de um motorista de táxi (*Apresentando a noiva*) com um play-boy do *Divino Bar*, da rua Hadock Lobo, onde começou a Jovem Guarda. (*Como se apresentasse a si mesmo. Taís e o Anônimo beijam-se com paixão*)

TAÍS – Os astrólogos dizem que esse é o primeiro ano da era de Aquário! Eu vou ser muito feliz!

ANÔNIMO – Era de Aquário! Período em que a paz e o amor deveriam reinar entre os homens... (*Taís e o Anônimo olham-se nos olhos, sentimentos diversos se sucedem e depois se viram de costas um para o outro, e caminham para os bastidores, enquanto o Anônimo termina a sua fala*) Me lembro é da Guerra do Vietnã...E de um sábado chuvoso de novembro – desse eu não vou me esquecer nunca – em que desabou o elevador da Avenida Paulo de Frontin.

CENA XV

Afonso está assistindo a um telejornal. O Anônimo aparece num ponto qualquer do palco como um locutor de TV. Ouve-se o Samba Em Prelúdio.

ANÔNIMO – O cortejo fúnebre era formado por diplomatas, jornalistas, escritores, artistas, entre os quais Glauber Rocha, Rubem Braga, Otto Lara

Rezende, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, além de amigos e simples admiradores anônimos, que disseram adeus ao poeta cantando trechos de músicas de sua autoria. Não mandaram representantes o Itamaraty e a UNE, cujo hino foi composto pelo poeta. (*Luz fecha sobre ele, no momento em que Afonso desliga a TV porque ouve a chegada de Adalgisa*)

ADALGISA – Ai, tô tão cansada!

AFONSO – Pudera!

ADALGISA – Mamãe piorou tanto, Afonso! Eu saio de lá com o coração na mão.

AFONSO – E pra quê saiu?

ADALGISA – Vim ver se você precisava de alguma coisa.

AFONSO – Não preciso de nada, não.

ADALGISA – Alguma novidade?

AFONSO – Não.

ADALGISA – Ninguém telefonou?

AFONSO – Não.

ADALGISA – E o Vinícius?

AFONSO – Que que tem?

ADALGISA – Não deu nada na televisão?

AFONSO – Não sei. Não liguei.

ADALGISA – Sabe em quem eu estou pensando hoje o dia todo, não sei porque?

AFONSO – Sei.

ADALGISA – Pois é, eu sei que você não gosta de tocar nesse assunto, mas eu só tenho você pra desabafar.

AFONSO – Desabafa, ué!

ADALGISA – Vejo aqueles rapazes todos, no *Encontro de Jovens*, rapazes sadios, que tocam sua guitarra mas nem por isso deixam de estudar, de freqüentar a igreja...

AFONSO – Ora, Adalgisa, ele já passou da idade.

ADALGISA – Eu sei. Não era que ele cantasse no coro nem nada que eu queria, não. Mas se pelo menos eu conseguisse que ele falasse com o pastor Estêvão...

AFONSO – Besteira. Pastor Estêvão...

ADALGISA – Se você visse os milagres que eu tenho visto: rapazes perdidos, viciados também, completamente recuperados, recortando papel, assoviando...Moças já perdidas, viciadas, completamente sadias de novo, recortando papel, fazendo flor de pano, cantando os hinos com uma alegria, um entusiasmo!

AFONSO – Besteira! Pra mim isso tudo é sinal de que estão é mais tarados do que antes.

ADALGISA – Não fala assim, Afonso. É por isso também... Você não compreende.

AFONSO – Compreendo, sim. Mas me faz um favor de não me tocar mais nesse assunto nem nessa pessoa, tá bem?

ADALGISA – A Taís ligou pra lá. Ela veio aqui, né? Tá vendo? Por que você não me disse quando eu perguntei se tinha alguma novidade?

AFONSO – E ela é alguma novidade? Entrou e saiu depressa. Parecia que

estava esperando um ônibus que não vinha.

ADALGISA – Pois é, eu tenho uma notícia pra te dar. Até nem sei se vale a pena, sabe? Do jeito que você anda, nem sei se vai gostar.

AFONSO – O que é ?

ADALGISA – Ela estava com vergonha, coitada. Vergonha por quê?

AFONSO – Vocês é que devem saber.

ADALGISA – Você se lembra daquela época que o Marcos passou uns dias lá porque a Rachelzinha estava com suspeita de meningite?

AFONSO – Ahn... Que que tem ?

ADALGISA – Pois é, só pode ter sido naquela época, né? Eles ficaram aqueles dias todos juntos... e aquilo é uma paixão incurável. Pra mim...

AFONSO – Tá bem, Adalgisa. Já sei o resto: ela está grávida outra vez, não é isso? Desde que eu olhei pra cara dela, eu adivinhei.

ADALGISA – Eu já sabia que você ia receber mal. Que que tem? Não é marido dela? Estão meio separados, mas legalmente e perante Deus ainda estão casados, não estão? E eles agora vão se reconciliar de vez, você vai ver. Você não acha?

AFONSO – Não acho nada. Dois sem-vergonha. Aliás, três!

ADALGISA – Ela não sabe se diz logo a ele ou não. Ela acha que ele vai pensar que isso foi de propósito pra obrigá-lo a voltar pra ela. Que que você acha?

AFONSO – O que eu acho é que isso é uma falta de responsabilidade...uma falta de consciência. Prá que mais filho? Pra que mais gente no mundo?

ADALGISA – Ô Afonso, que isso que você está dizendo? Essa criança há de ser muito feliz e há de mudar a vida deles.

AFONSO – Coitada! Com que responsabilidade já vem ao mundo!

ADALGISA – Eu acho que convenci ela a contar logo a ele e tirei também uma outra coisa horrível que passou pela cabeça dela fazer.

AFONSO – Era o que ela devia ter feito. Se tivesse perguntado a mim...

ADALGISA – Você esta louco! Filho não se rejeita. Deus é quem decide sobre a vida e a morte.

AFONSO – Olha, Adalgisa, você me dá vontade de vomitar, sabe?

ADALGISA – Quando é que você pode me levar naquela fábrica de Del Castilho? Eu vou começar a pintar as fraldas e a fazer umas camisinhas de pagão.

AFONSO – Olha, Adalgisa, vai ficar com sua mãe, vai. E me deixa em paz.

ADALGISA – Tá, já vou deixar. Fica com Deus.

CENA XVI

1973. *Taís, com um bebê ao colo, ao lado do Anônimo-Marido. Ouve-se Viagem.*

ANÔNIMO – O primeiro bebê do ano de 1973 por pouco não nasceu num táxi. No táxi do meu sogro. A mãe (*Indica Taís*) disse :

TAÍS – Por favor, não me fotografem. Não gosto de sair em jornais. Não sou fotogênica. Minha filha há de ser muito feliz e de ter um casamento assim como o da Princesa Anne e do capitão Mark Philips!

ANÔNIMO – Esse casamento, hem? Foi mais divulgado que a guerra do Oriente Médio! (*Afasta-se para transformar-se no Guardador de automóveis*)

CENA XVII

Anônimo-Guardador, agitado e embriagado, toma satisfação de adversários invisíveis.

ANÔNIMO – Não dou confiança. Te dei confiança? Faça o favor de me tratar com respeito. Eu *dediquei* a essa vida de guardador de automóvel porque fui assaltado cinco vezes e levaram todos os meus documentos. Então eu achei *por demais* toda vez que necessitava de um documento ter que ir *lá* e largar quatro, cinco mil cruzeiros pra ganhar outro. Não sou vagabundo, não. Tô assim nessa vida *provisório*. Só até arranjar outros documentos. Cala a boca! Sei...sei muito bem com quem tô falando: com um merda igual a mim. Respeita teu pai, desgraçado! (*Pega um pedaço de pau*) Vem! Vem! Vai me

encarar, moleque safado?..Respeita teu *similhante*, filho da puta!

CENA XVIII

Ao som de Bom Dia, Tristeza, Afonso começa a tirar a mesa do jantar, mas logo desiste, como uma vingança e um desaforo à ausente Adalgisa. Mexem na maçaneta. Afonso escuta com crescente irritação os esforços de Tiago tentando entrar. Ele dá trancos e chutes na porta, até que começa a chamar pelo pai, num tom de desespero.

TIAGO(Off) – Abre, pai. Por favor... Abre aqui pra mim. Abre, pai. Pai...(Afonso vai abrir, mas permanece à soleira)

AFONSO – Que é ? Que que você quer ?
TIAGO(Forçando a passagem) – Deixa eu falar com você. Eu tô perdido. Deixa eu entrar.

AFONSO (Deixando-o passar) – Que que houve? Fala!

TIAGO – Você tem que me ajudar. Eu preciso de um advogado. Não, eu preciso é fugir... ir pra longe, pra outro país.

AFONSO – Que que você fez agora, pequeno?

TIAGO – Eu não fiz nada. Foi ela que se matou.

AFONSO – Ela quem? Que história é essa?

TIAGO – Ela fez isso só pra me sacanear, pra me foder.

AFONSO – Fez o quê ?

TIAGO – Deu um tiro na cara... na cara, no peito, na barriga... pra matar a criança também.

AFONSO – Que isso de criança ? Que isso de matar ?

TIAGO – Vão pensar que fui eu, não vão? Eu saí correndo. O porteiro me viu. Ela tá lá caída, numa poça.

AFONSO – Em que você foi se meter agora, pequeno?

TIAGO – Não toquei em nada, mas o porteiro me viu.

AFONSO – Tua amante se matou? E daí? Se não foi você...

TIAGO – Vão me prender. Não deixa. Cadê a mãe?

AFONSO – Tua mãe saiu. Por que vão te prender?

TIAGO – Me esconde. Me manda pra fora, pra qualquer lugar aí.

AFONSO – Não foi você, foi ? Então por quê ? Que isso de *esconde e manda pra fora*?

TIAGO – Não fui eu, não. Eu era louco por ela. Eu queria a criança.

AFONSO – Então por que é que está se cagando assim?

TIAGO – Vai ter jornal, polícia. Tem meu retrato na mesa de cabeceira, tem carta minha na gaveta, roupa...

AFONSO – Foi você?

TIAGO – Aquela puta! Aquela macumbeira que atrasou a minha vida!

AFONSO – Foi você. Tiago, foi você!

TIAGO – Fui eu, sim. Matei sim. Matei mesmo.

AFONSO – E agora ? Como é que você pôde fazer isso comigo e com a sua mãe, pequeno?

TIAGO – Até coisa dentro do travesseiro ela botou. Até no corpo passou coisa preparada. Primeiro pra me amarrar, depois pra enjoar de mim. Eu sei. Eu vi.

AFONSO – A tua mãe é capaz de morrer. Por que você fez isso, desgraçado? Já não chega?

TIAGO – Ela não quis me emprestar o dinheiro, me chamou de puto de merda, de cafetão, de parasita.

AFONSO – É o que você é mesmo.

TIAGO – Eu parti pra cima dela, pra quebrar os cornos dela, ela me atirou uma merda de uma caixa de música em cima.

AFONSO – Eu não quero saber. Pensa que eu vou ficar aqui ouvindo isso? Vai embora.

TIAGO – Me ajuda. Me manda pra um lugar aí.

AFONSO – Te mando, sim. Te mando à merda, serve? Quem você pensa que eu sou? Algum dono de imobiliária que tem avião particular?

TIAGO – Eu não encho mais o teu saco nem o da mãe. Eu sumo daqui.

AFONSO – Sai da minha casa. Me deixa em paz. Deixa a tua mãe em paz.

TIAGO – Eu não quero ir preso. Não me deixa ir preso.

AFONSO – Deixo sim. É pra cadeia que você vai. Se não fosse a tua mãe era lá que você estava há muito tempo. Eu sempre disse que não era bom ficar ta-

pando tuas cagadas. Se você estivesse preso, isso pelo menos não tinha acontecido.

TIAGO – Eu não vou. Eu não vou estragar mais ainda a minha vida por causa daquela vaca.

AFONSO – Tua vida! Tu estragou há muito tempo a tua e a nossa vida. Mas agora chega. Vai logo na polícia, anda, que eu não quero essa gente batendo na minha porta.

TIAGO – Não faz isso comigo, pai. É a última vez! Eu juro!

AFONSO – Última vez! Jura! Que que tu ainda tem de sagrado? Tu não tem respeito a nada nem a ninguém.

TIAGO – Não me deixa ir preso. Eu não sei o que foi. De repente me deu um ódio de todo mundo. Parecia que era o mundo todo me humilhando pela boca daquela vaca.

AFONSO – Já disse que não quero saber.

TIAGO – O mundo todo fazendo pouco de mim.

AFONSO – Palhaço! Cretino!

TIAGO – Eu tenho sentimento. Eu até dei força pra criança. Ela é que não queria filho nenhum.

AFONSO – Era só o que faltava: o fodido queria o *Fodido Junior*!

TIAGO – Me chamou de *nada*, de *ninguém*.

AFONSO – Por que tu não deu um tiro na tua cara mesmo, hem?

TIAGO – Me ajuda, pai.

AFONSO – Que que você quer que eu faça? Que eu te ajude a quebrar os ossos,

a enfiar tudo numa mala e a jogar no mar?

TIAGO – Ela era louca por mim. Tinha ciúme, tinha tesão, não sei o que foi que houve. Fizeram a cabeça dela. Só pode ser.

AFONSO – Ah, pequeno, será que eu ainda vou ter que aturar tuas confidências, tua dor de corno?

TIAGO – Me olhava com aquela cara que mulher faz quando gosta... cara de dor na buceta.

AFONSO – Sei... e por que ela parou de te olhar como se sentisse uma fisgada no cu, você acabou com a raça dela.

TIAGO – Acabei mesmo. Não sei nem quantos tiros nem aonde... descarreguei o tambor.

AFONSO – A mulher enjoou dele, ele acabou com ela, o bandido conservador. Conservador como todo bandido.

TIAGO – Eu gostava dela. Eu era louco por ela.

AFONSO – Está se vendo. Vai ver até que queria casar, não queria não?

TIAGO – Pra mim tanto fazia. Mas ela nunca pediu.

AFONSO – Hum... Quería casar, queria ser papai, o grande rebelde, o grande contestador!

TIAGO – Pára de me esculhambar, filho da puta! Quem é você pra me julgar? Quem é ninguém pra me julgar? Sabem porra nenhuma de mim nem da minha vida.

AFONSO – Não me xinga, não, hem, assassino! Sai da minha casa, anda. Quer

que eu chame a polícia? Se demorar muito eu chamo. Tô avisando!

TIAGO – Pra que tu me botou no mundo, hem, puto de merda?

AFONSO – Hum... Gracinha... Chantagista sentimental... Sentimental como todo chantagista... como todo safado.

TIAGO – Sacanas! Gozam de noite, se rebolam na caminha, e a gente depois que se foda.

AFONSO – E daí? Que que eu tenho com isso? Fui eu que inventei isso?

TIAGO – Depois a gente que se vire, que chupe a piroca.

AFONSO – E que que você queria? Que eu chupasse por você? Ah, vai-te embora, pequeno! Tá pensando que o meu ouvido é penico?

TIAGO – Depois a gente se quiser que enfie tudo no cu.

AFONSO (*Procurando um número num caderno de telefones*) – Ah, pequeno, tu nem merece resposta. E teus cheques sem fundo, tuas drogas, teus escândalos, não foi no meu rabo e no da tua mãe que tu enfiou tudo isso?

TIAGO – É a Polícia que você vai chamar?

AFONSO – É. É a Polícia, sim.

TIAGO – Não precisa, não. Eu vou lá. Vou dizer que matei sim. Por amor! Vou encher a boca assim ó: por amor! Sou capaz até de ser absolvido, quer apostar?

AFONSO – Não vai, não. Você não é *príncipe* nem galã de novela.

TIAGO – Digo que ela disse que o filho era de outro e que eu matei en-

louquecido de ciúme, por amor. Sou capaz até de ser aplaudido entrando na Delegacia, no Foro, você vai ver.

AFONSO – Não vou ver nada. De hoje em diante, não compro mais jornal, nem ligo a televisão. Nem o rádio do carro eu ligo. (*Está ao telefone, discando e desligando*) Não quero saber. Nem te conheço.

TIAGO – Já tô até vendo aquela mulherada ouriçada na porta do Foro esperando pra me ver de perto, como se eu fosse um artista famoso.

AFONSO – Eu digo que alguma mendiga doente te botou na minha porta.

TIAGO – Eu confesso, caio num pranto, deixo a barba crescer. Sou capaz até de ser capa de revista, você vai ver.

AFONSO – Eu nem olho mais pra banca de jornal. Nunca mais. Desgraçado! Tua mãe é capaz de morrer.

TIAGO – A buceta dela não doía mais quando ela olhava pra mim... Tá direito isso?... alguém deixar de gostar da gente? Não está não! Ela não quis me emprestar uma micharia... Eles iam me matar se eu não pagasse... Tá direito isso? Não está não! Eu vou até lá! Desliga essa merda!

AFONSO (*Tira o cinto*) Então, sai! Sai da minha frente, vagabundo! Antes que eu te enfie o cinto!

TIAGO – Eu já vou. Se você soubesse como está ridículo com essa cara e esse cinto na mão! Eu já vou. Não vou fugir não. Pra que *Suíça* eu podia ir? Meu pai é você... outro fodido que não tem onde

cair morto. Onde é que eu ia me esconder? Na mala do carro? Embaixo da cama? (*Sai. Afonso larga o telefone e corre à porta. Vai até o telefone, volta à porta, espia à janela, movimentos confusos. Volta ao telefone. Disca*)

AFONSO – Alô, Adalgisa? Sou eu... Ahn?... Não, não é nada, não. Só liguei pra saber como está sua mãe.

CENA XIX

Tais segura ao colo um bebê envolto em manta. Ao seu lado, o Anônimo-Marido, ambos com uma expressão de felicidade menos convicta. Ouve-se Como Nossos Pais.

ANÔNIMO – O 1º bebê do ano de 1977 nasceu quando o relógio de uma maternidade em São Cristóvão estava dando as últimas badaladas da meia noite do dia 31. E de novo, por pouco não foi dentro de um táxi. Adivinhem de quem.

TAÍS – Minha filha há de me dar muito orgulho. Tem cara de que vai ser escritora, não tem? Vai se chamar Rachel!

ANÔNIMO – É... quem sabe ela vai ser a segunda mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras...

CENA XX

Anônimo - Guardador de Automóveis, mais embriagado do que nunca, canta um trecho de Lábios Que Beijei.

ANÔNIMO – “Passo os dias soluçando com meu vinho/Carpindo a minha dor sozinho/Sem esperanças de tê-la jamais/Deus, tem compaixão desse infeliz/Porque sofrer assim?/Compadecei-vos de meus ais/Tua imagem permanece imaculada/Em minha retina cansada/De chorar por teu amor/Lábios que beijei/Mãos que eu afaguei/Volta/Dá lenitivo à minha dor”.

CENA XXI

O Que Tinha De Ser em BG. Afonso atende o telefone. Luz em Adalgisa, no seu habitual ponto do palco.

ADALGISA – Afonso?

AFONSO – É.

ADALGISA – Mamãe... E eu não estava perto! Tinha ido na padaria.

AFONSO – Calma, Gisa, calma.

ADALGISA – Ela tinha me pedido *mentirinha*, estava com vontade de comer. Quem podia pensar? Quando eu cheguei, ela já estava... Ai, meu Deus, eu não me conformo.

AFONSO – Se conforma, sim. Tem que se conformar. A vida é essa.

ADALGISA – Eu não consigo. Passei a noite toda aqui, do lado dela, e logo quando eu saio, ela... Minha mãezinha!

AFONSO – Calma, Gisa, calma. Eu já vou praí.

ADALGISA – Vem sim, Afonso, vem ficar comigo. Eu não consigo nem vestir ela. Ontem ela me pediu pra que quando

chegasse a hora, botasse nela aquele vestido de ramagens que eu fiz pro aniversário dela. Mas eu não consigo. Meus joelhos estão tremendo, minhas mãos, e tanta coisa passando pela minha cabeça e pelo meu coração, Afonso. Vem ficar comigo.

AFONSO – Eu vou sim. Não demoro.

ADALGISA – Eu estou me sentindo muito sozinha, muito pequena. Tenho vontade de esconder a cara no braço e de chorar feito uma menina.

AFONSO – Eu sei o que é isso. Eu já estou indo, minha filha.

CENA XXII

Ouve-se a Marcha da Quarta-Feira de Cinzas. Este quadro, em que o Anônimo assumirá alguns de seus tipos anteriores, será conjugado com o de Afonso.

ANÔNIMO-BARBEIRO – Esse ano de 80 foi tão pesado, não foi? Morreu tanta gente que vai fazer falta! Vinícius de Moraes, Cartola, Nelson Rodrigues, aquela porta-bandeira da Mangueira... Ah, foi... aquele *beatle* assassinado! Tanta gente que ainda podia fazer tanta coisa! E quando acaba, tanto mendigo por aí dormindo na rua, todo inchado e sujo. Quem é que compreende isso? Pois é... Aquele meu sobrinho, eu tenho até vergonha de dizer, foi condenado a doze anos. Foi. Não lhe contei, não? (Afonso vestiu um paletó e parece confuso e

abatido. Olha com estranho fascínio o prato, a faca e o garfo, a garrafa d'água, o copo, as cascas de laranjas sobre a mesa. Mexe nos bolsos do paletó e da calça como para certificar-se de que está com documentos e dinheiro)

ANÔNIMO-GUARDADOR – Se a gente for perguntar para Deus o que é a vida, ele vai responder que é nada. Então é melhor não perguntar nada, tá compreendendo? Porque se ele tiver que esclarecer o que é a vida pro senhor, ele esclarece sem o senhor perguntar. Ele é digno. Saber viver é respeitar os demais. (Rasga papéis e joga para o alto) Pronto. Tão satisfeito agora? Rasguei tudo: carteira de identidade, de motorista, certidão, atestado. Rasguei e joguei na chuva. Agora podem me prender por vadiagem, podem me assaltar que não vão achar mais nada pra roubar de mim. Não tenho nome, não tenho pai, não tenho mãe, nem nasci. Podem até me botar fogo quando eu dormir. Isso era tudo papel velho... sem valor... papel velho... do lixo. Se fosse meus documentos, vocês acham que eu ia rasgar? (Olha em torno mais perdido e miserável do que nunca. Afonso senta à mesa. Pega a faca e contempla-a fixamente. Tira do bolso uma caneta, rasga um pedaço do papel que enrolava o resto do pão e tenta escrever o trecho final do bilhete que seu pai deixou quando se matou e que foi lembrado pelo Anônimo-Velho na Cena V. Aqui é ouvido um trecho da Canção Da Volta que marcou aquela cena.)

ANÔNIMO ATOR – Então, adeus e boa sorte a todos nessa banal, repetitiva e penosa – mas para cada um de nós, extraordinária – aventura. (Afonso lê o bilhete que acabou de escrever, sob o olhar atento e solidário do Anônimo)

AFONSO – “Não assino esse bilhete porque assim ninguém poderá garantir que fui eu mesmo que escrevi e ele ficará mais parecido comigo e com a minha vida, que não passou de uma cópia anônima”. (Pega o bilhete e coloca-o no centro da mesa. Pega a faca e dirige-a contra a garganta, o centro do peito e finalmente contra o coração. Reconhece que não tem coragem ou o que for para matar-se)

AFONSO – Ele devia estar se sentindo assim... (Rasga o bilhete, pega uma laranja e começa a descascá-la com uma espécie de revolta) Só. Triste. Só. Mas não devia ter jogado a toalha daquele jeito. (Afonso chupa a laranja como se travasse uma luta. Olha o bagaço como um inimigo finalmente vencido. Enxuga as mãos e a boca num guardanapo e sai. Ouve-se Timoneiro)

– FIM –

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Anouilh, J. - *O Baile dos Ladrões*, comédia, 1 ato, 17 personagens (4 fe. e 13 ma.), n^o 134.

Aumillier, R. - *O Tigre, o Homem e o Rato*, fábula cômica, 1 ato, 3 personagens ma., n^o 142.

Azevedo, A. - *Teatro a Vapor*, comédia, 31 sketches, 100 personagens (33 fe. e 67 ma.) e figurantes, n^o 140.

Beckett, S. - *Coisas e Loisas*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 2 personagens ma. e 1 figurante, n^o 115; *Todos os que Caem*, peça radifônica, Teatro do Absurdo, 1 ato, 11 personagens (4 fe. e 7 ma.), n^o 121.

Bethencourt, J. - *Planejamento Familiar - A Solução Brasileira*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 fe. e 2 ma.), n^o 109.

Bradford, B. - *Ensaio*, comédia dramática, 1 ato, 1 personagem ma., n^o 126.

Brecht, B. - *A Expulsão do Demônio*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 fe. e 2 ma.), n^o 109;

A Mulher Judia, drama, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n^o 119.

Buzzati, D. - *Aquele Instante*, Teatro do Absurdo, 9 sketches, 38 personagens (13 fe. e 25 ma.), n^o 122.

Chekov, A. - *Sobre os Males que o Fumo Produz*, comédia dramática, 1

ato, monólogo, 1 personagem ma., n^o 128.

Cocteau, J. - *A Voz Humana*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.); *O Mentiroso*, drama, 1 ato, 1 personagem ma., n^o 126; *O Belo Indiferente*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n^o 140.

Collier, J. - *Poção*, comédia, 1 ato, 2 personagens ma., n^o 114.

Coutinho, P. C. - *Um Piano à Luz da Lua*, drama, 2 atos, 9 personagens (4 fe. e 5 ma.), n^o 141.

Dostoiévski, F. - *O Grande Inquisidor*, drama, 1 ato, 2 personagens ma., n^o 114.

Eurípedes - *Tróia*, drama, 1 ato, 6 personagens (5 fe. e 1 ma.), n^o 139.

Ferrás, B. - *Poleiro dos Anjos*, comédia, 1 ato, 13 personagens (6 fe. e 7 ma.), n^o 146.

Fonseca, R. - *H. M.. S. Cormorant em Paranaguá*, drama, 1 ato, 9 personagens (2 fe. e 7 ma.) e figurantes, n^o 128; *Lúcia McCartney*, drama, 1 ato, 12 personagens (7 fe. e 5 ma.) e figurantes, n^o 145.

França Jr. - *Como se Fazia um Deputado*, comédia, 3 atos, 15 personagens (2 fe. e 13 ma.) e figurantes, n^o 136.

Fucs, R. - *A Dentista e seu Paciente*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.); *Amor, Sexo e Esclerose*, comédia, 1 ato, 3 personagens (1 fe. e 3 ma.), n^o 132.

Gibson, W. - *Dois na Gangorra*, drama, 2 atos, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n^o 123.

Gogol - *O Matrimônio*, comédia, 2 atos, 15 personagens (6 fe. e 9 ma.), n^o 112; *O Inspetor Geral*, comédia, 1 ato, 18 personagens (4 fe. e 14 ma.), n^o 135.

Guerdon, D. - *A Lavanderia*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 fe. e 3 ma.), n^{os} 110 / 111.

Hasec, J. - *O Bravo Soldado Schweik*, comédia, 1 ato, 38 personagens (7 fe. e 31 ma.), n^o 142.

Hofstetter, R. - *Pirandello Nunca Mais*, comédia, 1 ato, 5 personagens (1 fe. e 4 ma.), n^o 137.

Homero. - *A Odisséia*, drama heróico, 3 atos, 67 personagens (11 fe. e 56 ma.) e figurantes, n^o 116.

Inge, W. - *Tarde Chuvosa*, drama, 1 ato, 3 personagens (2 fe. e 1 ma.), n^o 117.

Jablonski, B. - *A Claudinha Está Lá Fora*, comédia, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n^o 131.

Kartun, M. - *A Casa dos Velhos*, comédia dramática, 1 ato, 7 personagens (4 fe. e 3 ma.), n° 114.

Lorde, A. - *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, drama, 1 ato, 11 personagens (2 fe. e 9 ma.), n° 112.

Machado, M. C. - *Sketches*, comédia, 57 personagens (44 fe. e 13 ma.), n° 131.

Maeterlinck, M. - *Interior*, drama, 1 ato, 9 personagens (4 fe. e 5 ma.) e figurantes, n° 119.

Mahieu, R. - *Jogos na Hora da Sesta*, drama, 1 ato, 8 personagens (3 fe. e 5 ma.), n° 147.

Marivaux. - *O Jogo do Amor e do Acaso*, comédia, 3 atos, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), n° 127.

Marx, G. - *Seleção de Sketches Cômicos*, 4 personagens (1 fe. e 3 ma.), n° 113; *Lição de Etiqueta*, comédia, 1 ato, 1 ator, n° 116.

Molière. - *Médico à Força*, comédia, 3 atos, 11 personagens (3 fe. e 8 ma.), n° 108.

Müller, H. - *O Pai*, drama, 1 ato, 1 ator; *Libertação de Prometeu*, drama, 1 ato, 1 ator, n° 147.

Navarro, A. R. - *O Ser Sepulto*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 fe. e 3 ma.), n° 114.

Nunes, A. - *Geração Trianon*, comédia, 2 atos, 28 personagens (9 fe. e 19 ma.), n° 117.

O'Casey, S. - *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 fe. e 3 ma.), no 124.

Patrick, R. - *Renda de Amor*, comédia dramática, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n° 113.

Pereira, V. - *Colar de Diamantes*, tragicomédia, 2 atos, 4 personagens (3 fe. e 1 ma.), n° 133.

Pinter, H. - *Seleção de Sketches*, Teatro do Absurdo, 15 personagens (6 fe. e 9 ma.), n° 120.

Plauto. - *Os Menecmos*, comédia, 5 atos, 9 personagens (3 fe. e 6 ma.) e figurantes, n° 111.

Renard, J. - *Pega Fogo*, drama, 1 ato, 4 personagens (2 fe. e 2 ma.), n° 109.

Rio, J. do - *Clotilde*, drama, 1 ato, 3 personagens (1 fe. e 2 ma.); *Encontro*, drama, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.) e *Que Pena Ser Só Ladrão*, farsa, 1 ato, 2 personagens (1 fe. e 1 ma.), n° 143.

Santiago, T. - *O Auto do Rei*, Teatro Épico, 1 ato, 12 personagens (1 fe. e 11 ma.), n° 106.

Sayão, W. - *Uma Casa Brasileira Com Certeza*, comédia, 1 ato, 6 personagens (3 fe. e 3 ma.), n° 129.

Semprun, M. C. - *O Homem Deitado*, drama, 1 ato, 7 personagens (2 fe. e 5 ma.), n° 144.

Shakespeare, W. - *Macbeth*, tragédia, 5 atos, 30 personagens (6 fe. e 24 ma.) e figurantes, n° 115.

Shaw, G. B. - *As Armas e o Homem*, comédia, 3 atos, 9 personagens (3 fe. e 6 ma.) e figurantes, n° 148.

Tardieu, J. - *Uma Peça Por Outra*, Teatro do Absurdo, 2 atos, 42 personagens (15 fe. e 27 ma.), n° 118; *Quem Vem Lá ?*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 5 personagens (2 fe. e 3 ma.), n° 148.

Valentim, K. - *Seleção de Sketches Cômicos*, 25 personagens (8 fe. e 17 ma.), n° 113; *O Pé de Árvore de Natal*, comédia, 1 ato, 5 personagens (2 fe. e 3 ma.) e figurantes, n° 118.

Vian, B. - *Cinemassacre*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 54 personagens (9 fe. e 45 ma.) e figurantes; *Olhar Cruzado*, Teatro do Absurdo, 1 ato, 6 personagens (1 fe. e 5 ma.) n° 130.

Vianna F^o, O. - *O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem*, comédia, 1 ato, 11 personagens (4 fe. e 7 ma.), n° 138.

Vicente, J. - *Hoje é Dia de Rock*, saga lírica, 1 ato, 13 personagens (6 fe. e 7 ma.), n° 119.

Wilder, T. - *Infância*, comédia, 1 ato, 5 personagens (3 fe. e 2 ma.), n° 121.

Wojtyla, K. - *A Loja do Ourives*, drama, 3 atos, 6 personagens (3 ma. e 3 fe.), n° 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISAÇÃO:

andreia fernandes

aracy m. mourthé

bernardo jablonski

bia junqueira

cico caseira

dina moscovici

fernando becky

guida vianna

isabella secchin

joão brandão

lionel fischer

luiz carlos tourinho

luiz octávio de Moraes

maria clara machado

maria clara mourthé

maria vorhees

ricardo kosovski

thais balloni

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

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque, em nome de Eddy Rezende Nunes – O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico-RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (4 n.ºs) R\$ 20,00

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.