

45

cadernos de teatro

TEATRO: LITERATURA OU ESPETÁCULO?

OS SINAIS DO ESPETÁCULO

O QUE VAMOS REPRESENTAR: QORPO SANTO E MARTINS PENA

MOVIMENTO TEATRAL

DOS JORNAIS

Cadernos de teatro n. — 45

abril - maio - junho - 1970

publicação d'O TABLADO

patrocinada

pelo Serviço Nacional de Teatro (MEC)

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

Diretor responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redator-chefe — VIRGINIA VALLI

Antonin Artaud:

É preciso acabar com a superstição do texto e da poesia escrita.

Acabar com a ditadura do escritor.

André Veyssier

CRAIG:

Creio que virá o tempo em que poderemos criar obras de arte teatral sem usar a peça escrita, sem precisar de atôres; mas creio igualmente na necessidade do trabalho quotidiano nas condições atuais.

Creio que chegará o dia em que o teatro não terá mais peças para representar e criará obras próprias à sua arte.

O ator desaparecerá e em seu lugar veremos um personagem inanimado que terá — se quiserem — o nome de super-mariônetas.

TEATRO: Existência literária ou existência cênica?

André Veinstein

Nem as origens do teatro, nem a sua evolução histórica permitem constatar ou predizer uma limitação do teatro ao texto; mas opiniões, relativas justamente às origens e evolução do teatro, contêm um certo número de considerações de ordem estética que bastam por si próprias para atestar que é sobre o plano propriamente estético que convém manter o debate.

Além de sua origem "literária" ou a preeminência "literária" alcançada no curso de sua evolução, o teatro pode surgir como um gênero literário por outras razões: porque o livro ou o manuscrito se bastariam como contendo o essencial — o pensamento do autor e seu meio de expressão original, o texto; porque, conforme o resultado dessas mesmas opiniões, os meios de expressão cênica seriam meios inferiores e, desse modo, a exclusão da representação, como a do diretor, seriam justificadas.

Em oposição, encontramos, fiel ao ponto de vista que consiste em escolher de preferência as teorias extremas como ponto de partida da discussão, um certo número de opiniões que são, desta vez, respostas diretas: elas tendem, em grandes linhas, a considerar unicamente o espetáculo como válido, naquilo que êle contém de conjunto de meios de expressão propriamente teatral, e a considerar que, justificada pelo emprêgo de meios cênicos, a intervenção do diretor é essencial; a considerar como inferior a parte literária; enfim a libertar o teatro do domínio da literatura para torná-lo uma arte autônoma que encontra o fundamento de sua autonomia no emprêgo sintético de seus meios cênicos, únicos verdadeiramente originais e específicos.

Essas duas grandes concepções adversas têm por conseqüência, como fica claro, ligar ao problema da natureza do teatro o problema da existência do diretor.

Teatro-texto

Os adeptos de um teatro limitado ao texto são numerosos entre os letrados, mas êstes raramente publicam suas opiniões. Reflexos dessa tendência aparecem, contudo, nitidamente em duas obras: a primeira teoria do teatro, que constitue a **Poética** de Aristóteles e a defesa da **mise-en-scène** no **Estudo** de Émile Perrin.

Expostas em folhetos dramáticos ou em sa-lões,, essas concepções parecem encontrar-se tam-bém em dois filósofos: Augusto Comte e M. Jean Hytier.

Em suas obras, Comte insistiu na necessida-de de excluir o que êle chama de "Instituição do Teatro". Para êle o teatro não pode ser admitido no ramo das Belas-Artes; o teatro é apenas uma forma secundária e provisória da poesia.

Para Comte (*) o teatro é uma forma secun-dária porque a representação teatral só se justi-fica pelo jôgo dos atôres (gesto e mímica), meio de expressão inferior. É forma provisória, porque a representação perdeu tôda a significação reli-giosa e que a "linguagem da ação" que estava li-gada à celebração do culto, não se justifica mais a partir do momento em que, precisamente, o tea-tro se libertou do culto.

Para Hytier, a representação desaparecerá porque na comunhão social — de essência religio-sa ou política — que se produzia nos auditórios das primeiras manifestações teatrais, houve uma substituição paulatina por uma individualização

Teatro-texto

progressiva das emoções, que não necessitam mais de uma platéia para se manifestar, bastando uma mera leitura das obras. O jôgo permanecerá como princípio fundamental do teatro, mas se desen-volverá na imaginação do leitor, "teatro em que os atôres não têm defeitos".

(*) O positivismo deve irrevogavelmente extinguir a instituição do teatro, tão irracio-nal quanto imoral, reorganizando a educação universal e fundando, pela sociolatria, um sistema de fatos apropriados a fazer desde-nhar as vãs satisfações. Depois que a leitura seja assás difundida para que se possa em tôda parte apreciar isoladamente as obras-primas dramáticas, a proteção dispensada ao jôgo cênico só aproveita às mediocridades, e essa ajuda não impede de apreciar seu de-suso espontâneo.

Teatro

Passemos às teorias contrárias, de que encontramos exemplos particularmente significativos em duas obras publicadas por homens de teatro: **L'Art du Théâtre**, de Gordon Craig, e **Théâtre et Son Double**, de Antonin Artaud. O conjunto de reflexões contidas nessas obras respondem às quatro principais preocupações: a origem do teatro e sua evolução, a natureza do teatro, as exclusões e leis que essas implicam e, finalmente, uma definição do papel do diretor.

Para Gordon Craig, a origem do teatro é o movimento, que se manifesta no teatro pelos gestos e pela dança, de onde nascem os teatros oriental e ocidental.

Artaud tira da observação das manifestações dramáticas como se praticam em Bali, as referências concretas de seu sistema. Para êle o teatro balinês permaneceu o que devia ter sido na origem em relação à linguagem física e espacial da cena, na base de sinais e movimentos, o poder exclusivo de tornar sensíveis as forças mágicas às quais o mundo obedece. Um tal teatro aparece como o **double** e não, como o teatro ocidental, da realidade quotidiana, mas de uma outra realidade incomparavelmente mais rica, e constituída justamente pelas forças mágicas.

Para Craig, "o desenvolvimento do teatro foi falseado" violando o princípio fundamental do movimento e, portanto, de equilíbrio, caindo finalmente numa completa anarquia. O teatro tornou-se um instrumento submetido às iniciativas dos escritores, dos atôres, dos músicos e dos pintores.

Para Artaud foi depois da Renascença que o teatro, pela preeminência dada às palavras, se tornou um ramo acessório da literatura. "Há quatrocentos anos nos habituamos a um teatro puramente descritivo e que narra a psicologia. É preciso terminar com essa superstição do texto e da poesia escrita."

Espetáculo

Tal regeneração a partir dos meios de expressão próprios do teatro, implica numa reforma de tôdas as suas partes. O escritor e o ator — segundo Craig, os principais responsáveis pela decadência do teatro — devem ser provisoriamente conservados numa condição em que respeitem estritamente as leis da cena: o escritor deverá tornar-se um dramaturgo e o ator consentir em se controlar rigorosamente, a ser um elemento móvel no cenário. Em certo momento Craig chega à necessidade de excluir definitivamente o escritor e o ator do teatro. Contudo, posteriormente, Gordon Craig procura retificar as incoerências de sua obra, fazendo uma distinção entre sua teoria geral do teatro e suas proposições de aplicação imediata, afirmando não ter desejado afastar do teatro senão aquilo que fôsse "não-dramático" e, em 1942, êle confessa: "a supermarionete é o comediante com o fogo a mais e o egoísmo a menos."

Para Artaud era importante acabar com a "ditadura do escritor", dando às palavras o seu lugar nem maior nem menor no jôgo e no sonho, mas utilizando todo o valor incantatório de que estão carregadas a fim de responder rigorosamente às exigências físicas da cena.

O diretor aparece então como o único senhor do teatro, pelo conhecimento das realidades e das leis cênicas e pelo equilíbrio e harmonia que deve imprimir à obra.

Para Craig, no primeiro momento de sua teoria, o diretor deve ter o contrôle absoluto do palco... No segundo momento, o diretor deixará de ser um artesão para se tornar, eliminados o autor e o ator, o único verdadeiro artista teatral. Também Artaud diz: de artesão (adaptador, tradutor eternamente destinado a transformar uma obra dramática de uma linguagem em outra), o diretor, que poderá ser o antigo autor, ou na sua falta, um ator, tornar-se-á o único criador a quem caberá a dupla responsabilidade do espetáculo e da ação.

Teatro

Para Gaston Baty e René Chavance, o homem primitivo crê reconhecer, nos seres e nas coisas, a alma, esta força secreta que êle sente em si, independente do corpo e à qual o corpo obedece. Os escultores e pintores realistas das cavernas, que constituem as primeiras manifestações das artes plásticas, têm um papel de iscas diante dos animais que o homem desejava capturar. Mas uma imagem móvel, tendo força atrativa maior que uma imagem imóvel, os homens vão se fantasiar de animais.

Com uma pele, o rosto coberto pela máscara, imitarão seus movimentos, seu andar e gritos. Vão representar um papel. É aí que começa o teatro. Depois a religião se substitui à magia animista. Depois da morte do homem, a alma continua a agir. Os vivos acham-se sob o poder de uma multidão de almas desencarnadas. Dançarão em sua honra danças em que o espectador invisível reencontrará a imagem da vida passada, seus prazeres etc. A palavra humana substituirá o grito animal e o canto substituirá a dança.

Em apoio dessa opinião, vem a opinião de Robert Pignarre que, baseado em dados etnológicos recentes, acredita ter descoberto a cena dramática mais antiga nas pinturas rupestres da era paleoclítica, representando dançarinos meio cobertos com pele de animais. E o comportamento de populações primitivas atuais dão apoio a essa tese, segundo êle.

Na Índia também, mais de 2.000 anos antes da nossa era as origens do teatro estão nas manifestações da dança sagrada e do balé da corte. Também no Teatro de Sombras da Índia, que serviu de modelo ao teatro de sombras de Java e de Bali, se manifesta uma segunda forma de jogo dramático — o **Wayang-Wong**, dança mimada por atôres com a intervenção de um recitante. Em Bali, segundo Pignarre, subsistem as pantomimas dançadas muito próximas à fonte mágica e da alma popular.

Espetáculo

No Japão, o drama aparece no século XII, com o nô que une as duas tradições, a da **kagura** ou pantomima dançada e a das crônicas em versos recitados. O nô conservará o caráter hierático da **kagura**, surgindo mais tarde uma forma mais livre — a **sarugaku**, com versos cantados, completando assim a significação dos movimentos ritmados. Do côro dançado e cantado um recitante se destaca. A máscara é empregada. Depois, deixando os templos pelos tablados, dois personagens aparecem e dividem entre si os poemas nos intervalos das manifestações coreográficas. A declamação teatral se enriquece com temas tirados das lendas guerreiras e substitui o recitativo litúrgico. Ai — segundo êles — é que se constitui um novo gênero propriamente teatral, que os japoneses modernos chamam de: **nogaku**, ou simplesmente nô.

As duas correntes apresentadas traduzem uma tendência lógica, mas arbitrária, do espírito colocando a causa da gênese teatral, arte complexa, num elemento simples: para um — a poesia; para Craig, Artaud e Pignarre — o movimento.

Ora, o movimento, considerado por Craig e outros como um princípio primitivo, apresenta o inconveniente de evocar um conjunto complexo de dados heterogêneos de ordem plástica, espacial e temporal, capaz de servir indistintamente à origem do teatro como à origem da dança considerada como arte autônoma. Em Craig isso é perfeitamente lógico: o movimento seria o elemento comum e essencial caracterizando as duas manifestações que lhe pareciam específicas do teatro — o gesto e a dança, 'que são a prosa e a poesia do movimento'. Mas daí êle teria que admitir a opinião adversa, a saber, que o teatro se constituiu elemento após elemento, pela tomada sucessiva a diferentes artes preexistentes e estranhas.

Interessa agora discutir a opinião (de Baty e outros) que aborda o nô como primeira forma teatral. Baty e Chavance adiantam que o nô se constituiu pela adjunção à **kagura**, forma pura de

dança e de música imobilizada na **yamato-gaku**, do **saragaku** contendo canto e poesia. Mas a **kagura** já é uma estrutura complexa (música e dança). Mas as opiniões sobre a origem da arte dramática japonêsa também são contraditórias.

Kawawura acha que foi a leitura oral da poesia do X século que deu nascimento ao nô, o qual, ligando-se ao gênero histórico em versos, sem música e sem cenário, foi a origem do teatro japonês. Já outros acham que o nô veio da dança. Para Iaklovleff e Eliseeff as danças essencialmente mímicas estariam "principalmente" na origem do nô e do teatro Kabuki, outra forma japonêsa. Danças rústicas, tornadas pantomimas aproximando-se da **kagura**; danças **saragaku** que, depois de seguiram a mesma evolução, se enriqueceram de declamação e cantos. No século XIII, os temas de danças mimadas foram tirados ao romanceiro heróico japonês e um diálogo se estabeleceu entre acompanhadores e dançarinos. Um recitativo cantado e diálogos e monólogos salmodiados completaram a gênese.

Um autor inglês diz que desde o século VIII, as danças praticadas sobre estrados nos templos shintoístas e cuja origem remonta à antiga **kagura** ou dança do templo, cujos temas eram tirados da mitologia ou da história particular dos templos, eram acompanhadas de cantos; no século XIV, outra dança caracterizada pela coordenação completa da música e dos movimentos, mas que comportava um acompanhamento de cantos; que muitos desses cantos sobreviveram incluídos nos textos dos coros e que são esses cantos que constituíram o germe do qual o nô nascerá um século mais tarde, depois que os textos recitados e cantados e os personagens do drama se acrescentaram aos coros.

Para outro autor, a **kagura**, dança "que está na origem da saltação japonêsa", estava antes do século X intimamente ligada ao canto; e que o **saragaku** continha parte importante de jogos mimados com acrobacias, etc. Para o mesmo autor o **sarugaku** poderia ter provindo da **dengaku** praticada a partir do século IX pelos padres budistas nos templos e que consistia em dança mimada acompanhada de canto. No século XIV essas

manifestações começam a acontecer fora dos templos, a parte dramática se desenvolve em prejuízo da parte propriamente mímica: um novo gênero aparece, grave, severo, um gênero de **sarugaku** ou de **dengaku** propriamente teatral, que os japonêses modernos chamam de **nôgaku** ou simplesmente nô.

O nô apresenta um interesse especial; constitui, com efeito, uma forma teatral caracterizada, que uma estrita tradição conservou sem modificações importantes de estrutura. Resumindo, para uns, o nô resultou da fusão da forma pura de dança e música (antiga **kagura**) com texto poético (**sarugaku**); das leituras orais de poesia; da dança religiosa acompanhada de canto, que resultou na parte especificamente dramática do nô; para outros, de danças, mímicas e cantos, sem referência ao **sarugaku** e ao **dengaku** como forma mãe.

O que os autores conseguem em definitivo é isolar uma forma em que a dança e a música, a poesia e a recitação se misturam em estruturas relativamente complexas; assim em vez de isolar um elemento original, simples, eles só fazem constatar a predominância dessa forma ou desse elemento que lhes parece ser o essencial do nô. A unidade se resolveria numa predominância de um elemento sobre outro.

O que importa em definitivo não é isolar um elemento simples ou uma estrutura complexa, mas reconstituir a gênese artística do teatro a partir desse elemento ou dessa estrutura. A passagem de um gênero a outro é que gostaríamos de ver autenticamente reconstituída.

Podemos afirmar que estamos em presença não de dois gêneros diferentes, mas de duas artes distintas: de um lado — a dança e a poesia e, de outro, o teatro no qual é possível discernir uma poesia e uma dança cujos caracteres são diferentes, específicos. A evolução de ambas consideradas como artes independentes e a evolução da dança e da poesia dramáticas se efetua, apesar das influências recíprocas consideráveis, segundo as leis próprias de cada uma das artes, isoladamente, ou conforme as leis da arte de que participam.

Finalmente, para que tenha havido passagem de uma à outra, ou empréstimo de uma à outra, é indispensável que a dança e a poesia tenham precedido o teatro. Isso nos leva ao início de nosso debate e ao encontro da opinião que tende a colocar em dados relativamente simples as origens da formação da arte do teatro. Pesquisadores, baseados na arqueologia e em documentos recentemente descobertos fazem recuar as origens do teatro a épocas mais antigas ainda. Citemos a descoberta de fragmentos de diálogos, transcritos com seus jogos de cena, feita por Drioton no Egito (1942), que permitiu estabelecer a existência, nesse país, entre o terceiro e o segundo milênio antes de nossa era, de uma arte dramática evoluída. Também as sábias pesquisas de S. Lévi sobre o teatro sânscrito, que permitem isolar, com os hinos do Rig-Veda, as primeiras formas desse teatro, compreendendo um diálogo entre um personagem e dois coros. Essas formas podem ser situadas entre os XVI e XII séculos A.C. anteriores, portanto de quatorze a doze séculos ao primeiro teatro de sombras de que falou Pignarre, na Índia.

Assim, através das interpretações variáveis que foram dadas dos fatos relativos à constituição original do teatro, é difícil discernir, nesse período vago e indeterminado da pre-história da arte dramática, a existência de elementos simples que, pela sua associação ou fusão, desse nascimento a uma arte nova. Nas opiniões referidas, a hipótese de elementos simples — mais teórica que real — só atende a duas exigências: a lógica, do espírito na busca de um elemento primário único; a exigência estética, colocando na existência de um elemento único, a pureza da arte dêle provin-da: ou o contrário, justamente, tudo o que se permite distinguir são, como acabamos de constatar, formas complexas, sem que seja possível desvendar, certamente, o nascimento do teatro num momento dado de sua evolução por passagem ou metamorfose, e quanto mais recuamos no passado, as primeiras formas dramáticas conhecidas dão alguma verossimilhança à hipótese de que o teatro pode muito bem ter precedido e engendra-

do a dança, a música, a poesia, em vez de ter se originado delas.

Essas considerações, ditadas pelo estado atual de nossos conhecimentos, nos conduzem a concluir que constitui a verdadeira origem do teatro o momento em que o teatro começa verdadeiramente a existir e a subsistir sem variações essenciais: será, por exemplo, o teatro grego do séc. V AC com a tragédia esquiliana, o teatro egípcio com os mistérios do XV séc. AC; o teatro chinês do séc. VII; o teatro sânscrito do séc. IV; e, finalmente, o teatro japonês do séc. XIV. Ora, o que se constata — apesar da diversidade de tempos, de locais, de linguagens e estilos, de dosagem no emprêgo dos meios — é: uma estrutura idêntica nessas diferentes formas. Basta retomar, desenvolvendo-a, a velha fórmula de Aristóteles, estamos em presença de uma ação representada em público, num local especialmente preparado, e constituída dum texto poético recitado e cantado, mimado e dançado por atôres vestidos a propósito, e acompanhado de música. Verificamos, pelo exposto, que nessa primeira forma teatral acabada, a expressão literária da ação aparece intimamente ligada à expressão plástica e musical.

Vê-se que os representantes das diversas correntes expostas não têm base ao afirmar que tal ou qual meio de expressão precede cronologicamente aos outros, nem que um predominasse na origem sobre os outros. Tal crença leva todavia os artistas, em seu trabalho quotidiano, a considerar como principal, o elemento escolhido como primeiro e predominante, seja pela própria importância que lhe será dada na obra considerada em conjunto, seja pela influência que os artistas tirarão de seus caracteres estilísticos próprios.

A esse interêsse prático, mais importante do que pareça à primeira vista, se acrescenta um interêsse estético. A confrontação dos grupos de opiniões extremas resulta em opor nada menos que duas grandes concepções relativas à natureza do teatro: uma tendente a fazê-lo um gênero secundário derivado da literatura, outra, uma arte autônoma, fazendo-a originar-se da dança.

Afastando uma ou outra dessas hipóteses, e tão incertas quanto sejam às deduções de ordem histórica que conduzem a optar pelo teatro como arte de empréstimo, ou pelo teatro como arte pródiga, estamos autorizados, em um e outro caso, a marcar um ponto em favor da noção de arte autônoma. Contudo devemos ter cuidado com as teorias baseadas em noções históricas incertas ou decorrentes de **parti-pris**. As pesquisas históricas podem ajudar, mas o problema pode encontrar fora da história — na psicologia e filosofia da palavra e do gesto — os elementos de solução não negligenciáveis. Em definitivo, é ao verbo que uma análise relativa à poesia deve conduzir, e ao gesto, quando essa análise é relativa ao movimento e à dança.

(La Mise en SCENE Théâtrale, Flammarion-Paris)

Finalmente para que tenha havido passagem de uma à outra ou empréstimo de uma à outra, indispensável que a dança e a poesia tenham precedido o teatro. Isso nos leva ao título do nosso debate e ao momento da opinião que temos a apresentar em dados relativamente simples as origens da formação da arte do teatro. Pesquisamos passados de antiguidade e em documentos recentes de descobertas feitas acerca das origens do teatro a época mais antiga, ainda. Citamos a descoberta de fragmentos de diálogos parciais no texto das peças de uma festa por Dioniso no Egito (1871) que permitiu estabelecer a existência de uma dança antes da música e o segundo título do texto de uma arte dramática evoluída. Também as várias pesquisas de A. J. G. sobre o teatro grego, que permitiram estabelecer os tipos de *Tragedia*, as primeiras formas desse teatro compreendendo um diálogo entre um personagem e dois coros. Essas formas podem ser situadas entre os XVI e XVII séculos A.C. antes de Cristo, portanto, há milhares de anos, no primeiro teatro de companhia de que sabemos na Índia, de onde se originaram os vários tipos de teatro que foram dados aos latinos relativos à constituição original do teatro e difusão através do mundo antigo e indetermiada da pré-história da arte dramática a existência de elementos simples que mais sua associação em teatro desde há muito. A arte da dança teve nas épocas remotas a importância de elementos simples — tanto teatro que teatro — se atende a duas experiências a serem feitas no teatro de um elemento primitivo único, a existência estável, colocando na existência de um elemento único a presença da arte de produzir um contexto, justamente tudo o que se permite distinguir são como resultados de constituição complexa, sem que seja possível determinar certamente o momento do teatro num momento dado de sua evolução por passarem os momentos e quanto mais avançados no passado as primeiras formas dramáticas conhecidas são algumas vezes atribuídas à hipótese de que o teatro pode ter sido por precedido e engendrado.

A FAVOR DE UM PALCO ABERTO

LITURGIA E NÃO EVOCACÃO ILUSIONISTA.

A primeira vantagem do palco aberto é que, quando os espectadores cercam o palco eles se tornam mais conscientes de sua mútua presença. É certo que a ilusão criada pela peça é aí consideravelmente enfraquecida. Isso eu não lamento, por que em menos de dez anos já perdemos a ilusão de que uma estória concreta se passa "realmente" em cena, ou que estamos verdadeiramente ou no palácio real de Elsenaur, ou que a senhora madura suspensa com dificuldade por um cabo seja **indubitavelmente** Peter-Pan voando pela janela.

De resto não creio que o objetivo dos autores dramáticos sérios seja criar uma ilusão tão pueril. Sua finalidade é antes de tudo uma reconstituição ritual e simbólica de certos acontecimentos e uma reencarnação de certos personagens compostos de maneira metódica e significativa: Liturgia e não Evocação Ilusionista.

O fato de estar fortemente consciente da presença dos outros espectadores, como se dá no caso da cena aberta, tem a vantagem certa de nos lembrar que ir ao teatro é um ato social e que o público tem um papel positivo a representar, em lugar de uma simples presença passiva, como acontece no cinema ou na televisão. Nossa própria concentração, nossa participação e nosso prazer se acrescentam pela consciência de serem divididos, pelo sentimento de que toda a platéia se concentra, participa da ação, tem prazer com ela. Certamente, se o público se aborrece e se impacienta, êsses sentimentos também são mais facilmente comunicados e divididos entre os outros que estão sentados em

TYRONE GUTHRIE

volta do palco aberto. Mas presumo que, quando se prepara um espetáculo com a convicção de poder prender a atenção da platéia, seria pusilânime querer impedir os espectadores de estarem conscientes de sua mútua presença pelo receio de que um possível desinterêsse se torne contagioso.

A segunda vantagem é que as peças anteriores a 1660 foram escritas para palco aberto. Montá-las de outra maneira implica em numerosas modificações técnicas, em contradição com as intenções do autor. A proporção das obras escritas antes de 1660 é terrivelmente elevada, se considerarmos que isso foi há apenas tresentos e poucos anos.

A outra vantagem é um grau superior de flexibilidade de movimento e de agrupamento.

A quarta vantagem é a possibilidade de maior grau de intimidade, por que a distribuição do público **ao redor** duma cena aberta permite utilizar mais economicamente o espaço cúbico do que a disposição **de frente** para o procênio.

Não nego que estas duas últimas vantagens tem seus inconvenientes correlativos. Maior flexibilidade de movimento é obtida calcando aos pés uma regra básica do agrupamento em frente ao procênio: que os atôres não se devem **cobrir** uns aos outros, nem se colocarem entre outro ator e a platéia. Numa cena aberta é de todo impossível um ator não **cobrir** outro, haverá sempre alguém entre êle e certas partes do auditório. Mas isso não tem tanta importância se se orienta de maneira inteligente o interêsse da platéia; também êsse mascaramento será quase sempre momentâneo.

A intimidade obtida colocando-se o público em redor dos atôres significa que, num dado momento, um ator desvia não só o rosto mas também a voz de uma parte do público. Isso cria, incontestavelmente, um problema de acústica. O problema visual é menos grave pois o público, se não pode ver aquêle que fala, pode ver seu interlocutor, cuja expressão é às vêzes mais interessante de se observar.

O problema da acústica pode certamente ser resolvido por uma articulação clara e por uma boa emissão vocal. Não digo que o problema tenha sido sempre corretamente resolvido, nem que o seja sempre, mas pode sê-lo, e isso concerne ao ator. É a êle e não ao arquiteto que cabe cuidar se é ou não ouvido, num auditório de dimensões médias.

Deveriam os teatros de agora em diante serem construídos em palco aberto? De certo que não. Seria tão ridículo como não admitir nenhuma outra forma.

Parece-me que a cena aberta pode acolher peças que não foram escritas para ela. Por exemplo, em Chichester e em Minneapolis, foram feitas representações de Chekov que tiveram grande sucesso. Também excelentes montagens de Shakespeare foram realizadas em palco à italiana. Nunca direi que Chekov exige um palco aberto ou que Shakespeare não pode ser feito em palco à italiana. Essas produções foram realizadas graças a uma engenhosa adaptação ou do palco ou da peça.

De maneira geral, penso que uma peça deveria ser montada num palco que ofereça condições que mais se aproximem daquelas que o autor provavelmente tinha em vista quando a escreveu. O que não significa que excelentes espetáculos coroados de sucesso não possam ser realizados em outras condições.

Pensando no futuro, estando já mortos o teatro naturalista e o teatro ilusionista — mortos pela televisão e o cinema — o teatro do futuro se acomodaria melhor à liberdade de imaginação duma cena aberta do que ao mecanismo pictural de um teatro à italiana.

A FAVOR DE UM

LITTERA E NA EVOLUÇÃO ILUSTRISTA

A primeira vantagem do palco aberto é que quando os espectadores estão a par do que se passa em cada instante de sua vida, a presença de um certo que a luzes criadas pela peça é a condição favorável para a compreensão das coisas que se passam que em termos de dar uma ideia da realidade e da vida de que uma coisa concreta se passa "realmente" em casa ou que estamos verdadeiramente ou no palco real de Eliseu, ou que a cena aberta suspenso com dificuldade por um lado seja mais diretamente Peter-Pan quando pela janela.

De certo não creio que o objetivo dos autores dramáticos seja criar uma luz tão pura. Sua finalidade é antes de tudo uma reconstrução visual e simbólica de certas acontecimentos e uma reconstituição de certas personagens compostas de maneira melódica e significativa. Littera e não Evocação Ilustrista.

O fato de estar fortemente consciente da presença dos outros espectadores, como se dá no caso da cena aberta, tem a vantagem certa de nos fazer dar que o teatro é um ato social e que o público tem um papel positivo a representar, em lugar de uma simples presença passiva, como acontece no cinema ou na televisão. Nossa própria consciência nossa participação e nossa prazer se acrescem pela consciência de serem divididos pelo sentimento de que toda a plateia se concentra para a cena, tem prazer com ela. Certamente se o público se aborrece e se impacienta, essas mentes também são mais facilmente comunicadas e divididos entre os outros que estão sentados em

Jogos de Salão

Os Jogos de Salão devem ser conduzidos por pessoas dinâmicas, que tenham vivacidade, presença de espírito e boa voz. Devem conhecer bem os jogos que apresentam, pois enquanto os candidatos hesitam ou erram, o animador não pode hesitar nem errar.

O ritmo na condução do jogo também é importante. Se o candidato demora, hesita, o animador reformula a pergunta, ajuda e persegue o jogador.

Em nossos CADERNOS nº 30, apresentamos diversos jogos desse tipo, bem como os conselhos de um animador experimentado — Christian Vebel — na condução desse brinquedo.

JOGOS VISUAIS

1 — As cadeiras

Prepare no palco algumas cadeiras (ou mais ou menos, se quiser, conforme o número de participantes) e chame três pessoas (o mesmo número das cadeiras, **menos um**).

As cadeiras estão alinhadas no meio da cena, voltadas para o público. Arrume os jogadores em fila entre as cadeiras e a rampa. A um sinal dado, eles começam a andar, em fila indiana, em volta das cadeiras.

Bruscamente, dê o sinal: **Sentados!** Cada um se precipita para uma das cadeiras e como há uma de menos, um é eliminado.

Retire, em seguida, uma cadeira, e recomece. Novo sinal: **Sentados!** Aquêlê que não conseguir sentar estará eliminado. Continua-se da mesma maneira até o último, proclamado vencedor.

2 — O monte de sapatos

Tome um certo número de jogadores (podem ser muitos) e peça que tirem os sapatos.

Os sapatos são colocados amontoados no meio do palco.

Separe os jogadores em dois grupos, à direita e à esquerda, e misture bem os sapatos.

Ao sinal dado: **Vá!**, os jogadores se precipitam para retomar os sapatos, e isso ocasiona uma grande confusão, muito divertida.

Ganhará aquêlê que conseguir se calçar primeiro.

3 — Pena e pêlo

Tome um candidato e lhe entregue uma buzi-na, que êle segurará na mão direita, e uma sineta na mão esquerda.

Diga-lhe que vai enumerar um série de animais. Se o animal tiver pêlo, êle terá que tocar a sineta. Se tiver penas, êle tem que tocar a buzina.

Prepare diversas listas (de 30 animais). O candidato só tem direito a dois erros. Se êle errar duas vêzes antes de você terminar a lista, elimine-o e passe a buzina e a sineta a outro.

Pegue, em seguida, outra lista diferente, para isso terá que prever diversas listas (4 ou 5).

Se ninguém conseguir chegar ao fim do jôgo, passe a outro.

O efeito dêste jôgo é muito divertido, principalmente para os espectadores.

JOGOS DE PERGUNTA E RESPOSTA

1 — Na sala de espera do paraíso

Explique que na sala despera do céu, as personalidades famosas, para entrarem no céu, têm que deixar, na ante-sala, um animal, objeto ou acessório de seu uso habitual. De acôrdo com essas indicações, pergunte: **Quem acaba de entrar no céu?**

Exemplos:

X deixou na sala de espera um cavalo muito magro e uma armadura (D. Quixote).

X deixou na sala de espera um chapéu de can-gaceiro (Lampião).

X deixou na sala de espera uma capa dividida em duas (São Martinho), etc., etc., escolhendo personalidades históricas ou pessoas bem conhecidas de todos.

2) Os Candidatos se colocam em fila, de pé. O Animador faz a cada um uma pergunta. Devem responder **sim** ou **não**. Cada vez que algum erra é eliminado, dando um passo para trás. O último que restar é vencedor. Exemplo de perguntas:

O leão é um peixe do mar? (sim)

As grafites são instrumentos de tortura? (não).

Na idade média, as ordálias eram flôres (não).

O coturno é uma tragédia grega (não).

Dalton era um médico oculista? (não).

O rosalgar é uma flor? (não).

E assim por diante, tentando conseguir perguntas que confundam o candidato.

Sinais do Espetáculo

O SOM

Tadeusz Kowzan (Polônia)

Chegamos à categoria dos efeitos sonoros do espetáculo que não fazem parte da palavra nem da música: o som.

De início há todo um domínio de "sinais" naturais, ruídos de passos, bater de portas, ruídos dos acessórios e das roupas que permanecem como sinais naturais do espetáculo. São o resultado involuntário e secundário da comunicação feita por meio de outros sinais, resultado que não se pode ou não se quer evitar. Interessam-nos somente os sons que, sendo sinais naturais ou artificiais na vida, são reconstituídos artificialmente para o espetáculo; êstes pertencem ao domínio da sonoplastia (som). O campo semiológico do som é tão vasto, e talvez mais vasto ainda, quanto o universo dos sons na vida. Os sons produzidos no teatro podem significar a hora (batidas de relógio), o tempo que faz (chuva), o lugar (ruídos de cidade grande), pios de pássaros, vozes de animais domésticos, a transferência (barulho de um carro que se aproxima ou que se distancia), a atmosfera de solenidade ou de inquietude (sinos, sirene), podem ser sinal de fenômenos e de circunstâncias as mais diversas. Os meios empregados para obter efeitos sonoros são bastante variados desde a voz humana que, na coxia, imita o canto do galo, através de tôdas as espécies de procedimentos mecânicos, até a fita magnética que produziu verdadeira revolução neste domínio. Permite, por um lado, registrar e reconstituir os ruídos naturais mais raros, e por outro, o verdadeiro trabalho criador e as mais audaciosas experiências a ponto de fabricar sinais que estão muitas vezes no limite da música e também da palavra. Um texto falado, gravado numa fita magnética e reproduzido aos trancos, não é uma espécie de balbuciamiento no estado sonoro?

Quando olhamos de uma só vez os 13 sistemas de sinais que acabamos de citar, resultam observações que nos levam a uma classificação mais sintética. Os sistemas 1 e 2 tratam do texto falado; 3, 4 e 5 da expressão corporal; 6, 7 e 8 da aparência exterior do ator; 9, 10 e 11 do aspecto do palco; 12 e 13 dos efeitos sonoros não articulados; o que dá cinco grandes grupos de sinais. Lembremos que os oito primeiros sistemas (3 grandes grupos) concernem diretamente ao ator.

Uma outra classificação permite fazer a distinção entre sinais auditivos e sinais visuais. Os dois primeiros e os dois últimos sistemas da nossa classificação — palavra, tom, música, som — englobam os sinais auditivos (ou sonoros, ou acústicos), enquanto que todos os outros reúnem os sinais visuais (ou óticos). Nesta última classificação, fundada sobre a percepção dos sinais, pertence êste que os situa, por memória no tempo e no espaço. Os sinais auditivos são comunicados no tempo. O caso dos sinais visuais é mais complicado: uns (maquiagem, penteado, roupa, acessórios, cenário) são em princípio espaciais, os outros (mímica, gesto, movimento, iluminação) funcionam geralmente ao mesmo tempo no espaço e no tempo.

Aplicando a distinção que concerne a percepção sensorial dos sinais (analíticos visuais) à que as divide depois do seu transmissor, obteremos quatro grandes categorias, sinais auditivos emitidos pelo ator (sistemas 1 e 2); sinais visuais localizados no ator (3, 4, 5, 6, 7 e 8) sinais visuais em torno do ator (9, 10 e 11), sinais auditivos fora do ator (12 e 13).

O quadro seguinte esquematizando os fenômenos, que são na realidade muito menos simples, ajudará a seguir as classificações citadas.

1 - palavra	texto falado		sinais auditivos	tempo	sinais auditivos (ator)
2 - tom					
3 - mímica	expressão			espaço e	
4 - gesto	corporal	ator		tempo	sinais visuais (ator)
5 - movimento					
6 - maquilagem	aparência		sinais visuais		
7 - penteado	exterior do ator		ou		
8 - roupa			óticos	espaço	
9 - acessório	aspectos do				sinais
10 - cenário	lugar cênico				visuais
11 - iluminação		fora do ator		espaço e tempo	(fora do ator)
12 - música	efeitos sonoros		sinais auditivos	tempo	sinais auditivos
13 - som	não articulados		VOZ		(fora do ator)

Pode-se igualmente classificar os sinais e seus sistemas segundo os sujeitos voluntários, ou seja, as pessoas que os criam por sua vontade (pois todo sinal artificial implica numa criação voluntária). Temos um ator dramático; êle é principalmente criador dos sinais da palavra, mas pode inspirar, pelo próprio texto ou durante os ensaios, sinais pertencentes a todos os outros sistemas. O diretor é, nos nossos dias, o senhor todo poderoso do espetáculo, podendo criar ou suprimir sinais de qualquer um desses sistemas (os da palavra, também, fazendo cortes, ou mudanças ou acréscimos ao texto). O ator determina, de maneira mais ou menos independente, os sinais do tom, mímica e do gesto, parcialmente, os do movimento cênico, às vezes os da maquilagem, da roupa ou do penteado. A função do decorador (chamado também autor do dispositivo cênico ou cenógrafo) é de criar os sinais do cenário, dos acessórios, às vezes da iluminação; êle mesmo ou colaboradores especializados criam os sinais da indumentária, do penteado, da maquilagem. Por tal ou tal disposição do espaço cênico, o cenógrafo pode sugerir os sinais do movimento. Enfim o compositor, para não falar senão dos principais co-autores do espetáculo teatral, cria os sinais da música e, eventualmente, da sonoplastia; na caso da música de **ballet** ou de pantomima, o compositor se inspira nos sinais do movimento do ator (como o ator do texto dramático o faz aos diferentes tipos de sistemas de sinais) no **ballet** e nos interlúdios dançados, é o coreógrafo o criador principal dos sinais do gesto e do movimento.

Após estas tentativas para esquematizar os fenômenos semiológicos do espetáculo teatral, convém insistir sobre o fato do intercâmbio dos sinais entre diferentes sistemas. Este problema surgiu já no curso da apresentação de tal ou tal sistema. A palavra, em primeiro lugar, tem o poder de substituir a maior parte dos sinais dos outros sistemas. O gesto vem em segundo lugar. Mas acontece que os sinais mais materiais, como por exemplo os do cenário e da indumentária se substituem uns aos outros. "Um homem ou mais deverá representar a parede: será preciso que êle tenha sobre si, gesso, argila ou cal para figurar o muro; e depois que fique com os dedos assim e Syrame e Thisbé cochi-

charão através a abertura" — diz Bottom em *Sonho de Uma Noite de Verão* (ato III, sc I) e, efetivamente, a roupa de Groim será um elemento do cenário: "Essa cal, esta calça, e esta pedra de alvenaria mostram que eu sou um muro. É a verdade" afirma êle (ato V sc I). Em outra representação, os atôres vêm recitar a copla colocando seus rostos nos buracos de um painel sobre o qual suas silhuetas são angulosamente desenhadas. Desta vez um elemento do cenário substitui a vestimenta.

Notamos que há, no teatro, sinais equívocos com duplo sentido, conscientemente enrolados ou herméticos, tanto no nível da palavra quanto dos outros sistemas, sinais suscetíveis de serem interpretados de modos diversos. Um cenário pode significar ao mesmo tempo as volutas de uma catedral e a floresta (pelo gosto artístico da simplificação, por razões práticas, para criar uma significação de grau composto). Uma roupa pode conter elementos misturados de dois sexos ou de diferentes épocas. Um som pode significar ao mesmo tempo o bater do coração de um personagem, o som dos tambores de um exército pode passar de um significado ao outro.

O problema da percepção e da interpretação dos sinais merece ser analisado com os métodos da teoria da informação. Aonde há um sistema de sinais deve haver um código. Os códigos dos sinais empregados em teatro nos são fornecidos pela experiência individual ou social, pela instrução, pela cultura literária e artística. Há tipos de espetáculos onde o conhecimento de um código especial (ou códigos especiais) é necessário. Para nos colocarmos a par do problema, tomemos o exemplo radical de um surdo ou de um cego assistindo a uma representação dramática: o cego vai perceber exclusivamente os sinais auditivos e o surdo os sinais visuais.

O exemplo de um espetáculo de língua estrangeira tem mais nuances (grau de conhecimento de tal língua, grau de conhecimento da peça representada). Em todos os casos, o número e o valor dos sinais percebidos dentro o número e o valor dos sinais emitidos variam segundo a cultura do espectador, seu conhecimento do meio e dos cos-

tumes representados, o seu grau de cansaço, ou de engajamento no que se passa em cena, sua capacidade de concentração, a quantidade de sinais emitidos simultaneamente (problema de economia de sinais, sobre que falaremos novamente), as condições de transmissão dos sinais (por exemplo má dicção de um ator ou luz insuficiente); enfim o lugar ocupado pelos espectadores desde as primeiras filas da orquestra até o fundo da sala, o que diferencia suas possibilidades de ver e de ouvir, já diferenciadas a priori por sua própria capacidade auditiva e visual. Estas considerações, porém correm o risco de nos distanciar muito do objetivo principal de nossa pesquisa, desde que elas pertençam mais à teoria da informação do que à psicologia e à filosofia do espectador.

O que tem uma importância essencial, do ponto de vista da semiologia teatral, é o problema da economia de sinais comunicados no curso do espetáculo. A prodigalidade e a parcimônia semiológicas constituem dois polos.

Antes do início da representação, o espectador contempla o telão pintado que trata, inequivocamente do lugar e da época da peça. A música confirma que somos transportados ao tempo de Offenbach. A cortina levantada, um enorme calendário na parede nos comunica a data exata, e uma das primeiras réplicas do personagem da comédia contém a informação, bastante precisa: "Estamos em 18...". Numa outra representação, embora os atôres falem e se locomovam, um "jornal luminoso" corre sobre suas cabeças, e ao mesmo tempo imagens projetadas se sucedem sobre uma tela, de modo que é quase impossível seguir simultaneamente os três planos. Neste excelente espetáculo, o diretor não é levado a representar o lugar e a atmosfera da ação dramática (asilo de alienados) fazendo passear alguns doentes; êle coloca em cena dezenas em todos os cantos do cenário construído em vários níveis, e os faz produzir ruidos e os gestos mais elaborados durante tôda a duração do espetáculo. A prodigalidade de sinais é enorme, mas está aqui a serviço de um fim artístico indubitável. O desperdício semiológico pode então se apresentar sob várias formas: dobramento ou multiplicação do

mesmo sinal, justaposição dos sinais cujos significados são idênticos ou bastante aproximados, repetição deliberada dos mesmos sinais, emissão simultânea de um grande número de sinais, semelhantes ou não, nos quais uma parte somente pode ser percebida pelo espectador. É fácil constatar a noção de redundância, emprestada da teoria de informação. Não explica todos os problemas relativos ao que chamamos prodigalidade de sinais do espetáculo.

Uma cena quase vazia, cortinas pretas e um praticável. O elenco entra como uma equipe homogênea em trabalho. Um ator se destaca, pega um chapéu, uma bengala e fala; o personagem está formado. A luz do projetor mostra um outro ator que avança e dá a réplica. Pouco a pouco, com alguns acessórios e alguns elementos de vestimentas, com a palavra e o movimento todo um pequeno mundo começa a viver, a se debater, a sofrer, a se alegrar. Eis a representação "despojada", onde a parcimônia semiológica permite pôr em relêvo cada sinal e lhes dar uma tarefa que é habitualmente dividida entre vários sinais de vários sistemas.

Entre êstes dois extremos, prodigalidade e parcimônia, se situa o problema da economia de sinais. Ela exige não somente que nós não as multipliquemos e não as repitamos sem necessidade semântica ou artística, mas também que, entre uma grande quantidade de sinais comunicados simultaneamente (exigência da obra dramática ou de estilo da montagem), o espectador possa separar facilmente os mais importantes, os que são indispensáveis para a compreensão da obra representada.

Alimentados por algumas análises e por vários exemplos colocados em diferentes sistemas de sinais, é necessário que reconsideremos o problema do sinal teatral em geral e sobretudo das ligações entre o significado e o significativo. Aceitamos no início do esquema **saussuriano** significado — significativo, dois componentes do sinal. Como êste esquema, elaborado pelas necessidades da linguística, suporta a prova do sinal teatral, sinal que se estende sobre campos semiológicos extremamente vastos?

Um certo som é o sinal da chuva. O som emitido pela chapa (fôlha) do sonoplasma é, neste caso, o **significativo**, a idéia da chuva é o **significado**. Mas a chuva pode ser representada (significada) no teatro de várias maneiras, por meio de diferentes sistemas de sinais: pela iluminação (projeção) pela roupa (impermeável, capuz), pelo acessório (guarda-chuva), pelo gesto (ator que se seca, ao entrar), pelo penteado (cabelos molhados), pela música, e sobretudo pela palavra. Há então diferentes sinais (simultâneos, sucessivos ou virtuais), diferentes significativos, mas o significado é sempre o mesmo: "chove", sem esquecer que cada um desses sinais pode ter um valor semiológico suplementar, por exemplo, o tom particular para pronunciar a palavra "chove", o gesto que significa uma pessoa ou um homem distinto.

Tomemos um outro exemplo. A noção do homem sem cultura é representada num personagem teatral por vários sinais: palavra, tom, mímica, gesto, movimento, penteado, roupa, acessório. Seu significado é: "O homem sem cultura". No quinto ato de **Pigmalião**, de G.B. Shaw, M. Doolittle chega na casa de Mme. Higgins. Desta vez o mendigo está vestido como um burguês rico: redingote, colete branco, de cartola. O ator que interpreta este papel se instala numa poltrona, coloca o seu colête no chão, ao seu lado, acende um cigarro. No decorrer do diálogo, quer sacudir a cinza do cigarro; hesita um instante, depois, por falta de um cinzeiro, serve-se do colête. Seu gesto significa: primeiro que ele quer depositar a cinza de seu cigarro; segundo que não tem modos; terceiro que quer ser considerado como um cavalheiro. Eis um sinal, um significativo e três significados superpostos, ou, como já dissemos muitas vezes, para simplificar, o sinal no primeiro grau, no segundo grau e no terceiro grau.

Acabamos de lembrar o caso em que vários sinais têm o mesmo significado e o caso no qual um só sinal tem vários significados superpostos. É interessante colocar um caso mais complicado, no qual o espectador é obrigado a associar dois ou vários sinais pertencentes aos diferentes sistemas para descobrir o significado composto (ou, numa outra nomenclatura, o sinal no grau composto).

Um grupo de manifestantes atravessa a cena, com as mãos vazias, enquanto slogans são projetados sobre a tela. Há então vários sinais de dois sistemas (movimento e cenário projetado), diferentes significativos e diferentes significados; é associando estes sinais ao nível de seus significados que sabemos o significado composto (o sinal no grau x): as pessoas se manifestam com cartazes, reclamam duas realizações de seus postulados. E eis uma outra combinação. O ator fica imóvel em cena, embora suas palavras sejam difundidas por alto-falantes e seu rosto mimando estas palavras sejam projetadas num filme. Em mais sinais emitidos no quadro de cada sistema, o sinal grau x, ou o significado composto, resultante da associação desses três elementos, é: "é um monólogo interior". Os exemplos citados provam suficientemente a complexibilidade do sinal teatral. A noção de conotação (Hjelmslev, Barthes) pode auxiliar a resolver alguns problemas mas se mostra ineficaz nos casos mais complicados.

O aspecto teórico do sinal do espetáculo se esclarecerá e se precisará na medida das pesquisas sobre os sistemas particulares de sinais e sobre os diferentes gêneros de espetáculo. Não será num futuro próximo que poderá se formar uma síntese, quer dizer, a semiologia da arte do espetáculo.

Se tivemos o cuidado de dar esta visão geral (se bem que limitada a alguns gêneros de espetáculo), foi na esperança de que poderíamos encorajar e facilitar pesquisas práticas, sem as quais uma síntese válida não é realizável. As observações propostas aqui prestarão auxílio à análise científica da representação teatral. Uma análise verdadeiramente científica e comparativa se impõe hoje em dia. O Colóquio de Royanmont, sobre teatro contemporâneo, organizado e dirigido por Jean Jacgot, em novembro de 1966, foi uma das primeiras tentativas nesse sentido. Apareceram no curso dos debates pessoas que se interessavam seriamente pelo problema — pesquisadores, universitários, diretores, críticos — têm necessidade de um método que lhes permitirá um esforço coletivo e eficaz. Parece-nos que o método semiológico convirá perfeitamente, como ponto de partida, a esse gênero de pesquisa, muito mais que as outras té-

nicas existentes, cinema e magnetofone, dão condição de examinar e reexaminar à vontade, ao nível dos sinais visuais e auditivos, cada fragmento de uma representação escolhida para êste efeito.

A aplicação do método semiológico à análise do espetáculo necessita da elaboração de alguns princípios metódicos, em primeiro lugar, determinação de unidade significativa (ou semiológica) do espetáculo. Se considerarmos que os linguístas não estão de acôrdo sôbre a unidade semântica da língua (poema?) (palavra?) (frase?) (enunciado?), damos conta da dificuldade que apresenta esta tarefa. É preciso determinar a unidade significativa para cada sistema de sinais e em seguida encontrar o denominador comum para todos os sinais emitidos ao mesmo tempo. Poderíamos postular a priori a definição seguinte, falando da noção de tempo: a unidade semiológica do espetáculo é uma tela contendo todos os sinais emitidos simultaneamente, tela cuja duração é igual ao sinal que dure menos. Na prática isto poderia conduzir a uma atomização excessiva das unidades do espetáculo e necessitaria talvez introduzir uma distinção entre as pequenas unidades e as grandes unidades (sobretudo no nível da palavra e dos sinais Kinésicos).

Além de suas funções utilitárias, além dos serviços que ela é capaz de dar aos estudos teatrais, a pesquisa semiológica no domínio do espetáculo, abre vastos horizontes ao teórico. A confrontação dos sinais mais heterogêneos no seio de uma entidade artística, num tempo e num espaço relativamente restritos, sinais cujas interdependências são numerosas e diversas, obriga a buscar soluções teóricas e a tirar conclusões que seriam válidas para o sinal numa acepção tão larga quanto possível. O estudo semiológico do espetáculo pode se tornar o terreno de manobras privilegiadas pela elaboração de uma semiologia geral. Graças à necessidade de comparar sistemas de sinais muito variados, a semiologia da arte do espetáculo pode se dizer a pedra de toque de uma ciência geral dos sinais.



TEXTO PARA ESTUDO

Magia Vermelha — Ghelderode

II ato

HIERONYMUS — Desde ontem eles estão lá embaixo, sob meus pés. Um dia inteiro... **(Põe-se de quatro e cola o ouvido ao assoalho.)** Nada... Quê estarão fazendo, se não fazem nada? À noite, ouvi vozes cantando litanias. Depois uma grande algazarra. Diabos se debatendo nesse porão... Rangiam os dentes, lutavam, soluçavam. Foi horrível. Com certeza havia chamas. E se minha casa pegasse fogo? **(Ergue-se)** Fui precipitado. Quem será esse estrangeiro e que é ele? Um cristão? Sei lá o que ele fabrica, esse alquimista, que abjeta matéria não manipula, que sortilégios perpetua?... E porque quer ir para Moscóvia? **(Olhando a porta que leva ao portão)** Não tive coragem de dormir. Um pensamento roia minha pobre cabeça: será possível fazer ouro?... Há séculos que se persegue essa quimera! Que terrível esperança... Porque ele ainda não veio me mostrar o produto? **(Anda)** Esta noite, então cheguei a pensar que era um sujeito mal intencionado, que usava suas maneiras cabalísticas para se introduzir em minha casa. E depois, no meio das trevas... sairia do esconderijo para me matar... me roubar. Me matar, vá lá! Mas me roubar!... **(Apavorado)** Me mataram! Fui roubado! Socorro!... **(precipita-se para o cofre)** Ainda não!... Só serei morto mais tarde ou na próxima noite. Não adormeça... Fique acordado!... **(Decidido)** Denunciá-lo? Não. Isso não... Poderiam me prender por cumplicidade. É um criminoso, talvez um conspirador. Os alquimistas são envenenadores mercenários. Que terá feito ele para fugir para Moscóvia? Hei! Bico calado! Se a Justiça desconfia, prende todo mundo e só deixa as paredes. Até as paredes, é capaz. A voraz! Essa imunda, a Justiça! **(Senta-se)** Como as horas pesam! E minha mulher que não aparece. Não tenho mais mu-

lher. É ele, esse desconhecido, que lhe dá ordens. Que ordens lhe dará? Proíbe que ela conte o que vê, o que faz. Todo o espetáculo dessa feitiçaria. O cerimonial. E nunca saberei de nada. Quem sabe ela conhece o grande segredo e poderá me ensinar?... Ela não vai falar. E quem sabe esse estrangeiro não a fará morrer misteriosamente, para que as coisas reveladas morram com ela? Estou com medo. Minha casa está malassombrada. Muitos ventos a cercam. Até o meu espectro desapareceu, apesar de tão acostumado com os miasmas do além. Deve estar transido de medo. Onde se escondeu? Será que está vigiando o feitiçeiro? Ah... com certeza desvendou o segredo do ouro. Ele também, ele sabe. Está me roubando!... Ele também vai morrer de mal desconhecido. **(Desapontado)** Porque não fiz um buraco no assoalho! Com certeza estão me enganando. Estou seqüestrado, nas mãos deles. É loucura! **(Levanta-se e observa a criança deitada numa cadeira)** Não estou sozinho. Esse pedaço de gente estava me escutando. **(Para o menino)** Dorme, garoto! Ignore o que se passa! Os homens têm pesadelos. Sonham que são mais poderosos que a natureza e seu Criador. Das trevas, querem fazer a luz. Quando você crescer, se crescer, você será rico, mas nunca indague de onde veio essa riqueza. Goze-a estúpidamente! Pense de vez em quando que seu pai foi castigado, mas que trocou a paz pela felicidade dos seus!... **(Deita a criança)** Dorme ou eu o destruo!... **(Consigo mesmo)** Nada de gemidos, Hieronymus! Faça como seu filho! Insensível, sem choro. O que se consoma, devia consumir-se. É solene, é grotesco, é pungente. **(Limpa uma lágrima)** Decerto sou muito feliz. E me sinto muito miserável. **(Vai à janela e a abre.)** Romulu-u-us? Venha...

VOZ DE ROMULUS, na rua — Não, não posso entrar. Estou de guarda. Já sete vezes que a fumaça mudou de côr... Sete... é o número... A grande obra está terminando.

HIERONYMUS, recuando — Você acha? Responda!... Não responda... Você diria que não acredita. E depois me convenceria que o outro não soube fazer o ouro! Depois se embriagara todos os dias. Você não acredita, eu, eu acredito!...

VOZ DE ROMULUS — O acontecimento transtornou-lhe a cabeça. Se eu não acreditasse, ia ficar a noite inteira vigiando o telhado, as fumaças, os transeuntes, os gatos, quando ganharia mais esmolando? Hieronymus, você não merece o que está acontecendo.

HIERONYMUS — Mereço cem vezes, pelas minhas insônias, minhas cólicas... Basta! Há muito eco por aqui... Romulus, meu pressentimento é o melhor e o pior.

VOZ DE ROMULUS, rindo — É que o melhor e o pior acontecerão. Que é que você conhece de melhor e de pior que o ouro? Vou voltar ao pôsto. Fecha a janela que aí vem o frade... Cuidado com ele!

Ouvem-se passos se afastando.

HIERONYMUS, fechando a janela — Esse canalha! Ele sentiu, farejou o ouro de longe, o esperto... Que vem fazer aqui? Infectar meu quarto? **(Angustiado)** Ou será que teve alguma revelação do que se fabrica aqui embaixo? Eles são visionários, esses padres, que se pretendem informados pelos anjos... Só têm isso... Tribunais, salas de tortura, fogueiras... Ufa! Eles abrem à vontade o portão do paraíso e as grades do inferno... Mas depois? **(Alegre)** Eu os compro a todos... E os bispos... E até o papa... Com meu ouro, compro até a Santíssima Trindade... **(Esfregando as mãos)** Entra, escorpião!

(Théâtre, de Michel Ghelderode, Gallimard)

O QUE VAMOS REPRESENTAR

QORPO-SANTO

As Relações Naturais (4 atos)

Hoje Sou Um; e Amanhã Sou Outro (2 atos - 1866)

A Separação de Dois Esposos (3 atos)

O Marido Extremoso ou o Pai Cuidadoso (4 atos)

Um Credor da Fazenda Nacional. Certa Entidade em Busca de Outra (2 atos)

Uma Pitada de Rapé (3 atos)

Um Assovio (3 atos)

Lanterna de Fogo (3 atos)

Um Parto (3 atos)

O Hóspede Atrevido (princípios de 1 comédia)

A Impossibilidade da Santificação (começos de outra comédia, ou novíssima peça teatral tríplice)

O Marinheiro Escritor (2 atos)

Duas Páginas em Branco (apontamentos para comédia)

Dois Irmãos (notas para 1 comédia)

Mateus e Mateusa

Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte

(2 atos)

As pessoas que comprarem e quiserem levar à cena qualquer das minhas comédias podem, bem como fazer quaisquer alterações, corrigir alguns erros e algumas faltas, quer de composição, quer de impressão, que a mim, por inúmeros estorvos, foi impossível. (Qorpo-Santo, julho de 1877).

GUILHERMINO CESAR:

As comédias de José Joaquim de Campos Leão, nascido em 1833, não são nada românticas, quer no tema, quer na linguagem, quer na atmosfera. Apresentam situações conflituosas peculiares à sociedade gaucha do século XIX; e, do ponto de vista da expressão verbal, são verdadeiramente surpreendentes: desprezam por completo a linguagem ornamental — defeito comum do teatro da época.

A secura e brevidade da frase, a ausência de adjetivos e de inversões oracionais, o despojado, em suma, do fluxo elocutivo ainda não se credenciara à preferência do público joaquim-manuel-de-macedizado. Este queria outra coisa — lágrimas lágrimas compridas, namoros contrariados, períodos cantantes. Ainda muitos anos depois de **Qorpo-Santo**, o que se viu no teatro rio-grandense — para não generalizarmos a todo o Brasil — foi também a predominância da loquacidade; donde o sacrifício da ação em favor da pura declamação.

Nas peças de **Qorpo-Santo**, ocorre justamente o contrário. Empregando falas já modernas, pela estrutura, o autor despreza a narração passiva e anódina. Por exemplo: vocês viram, no Rio, durante o V Festival de Teatro de Estudantes, a breve comédia **Mateus e Mateusa**, a primeira que aparece no fascículo nº 4 da **Enciclopédia** (Pôrto Alegre, 1877), e observaram naturalmente o tom de farsa — digamos antes — o saudável tom de farsa com que nesta (como no geral em suas outras peças), o autor se vinga da sociedade e dos desacertos humanos. É que temos nêlo, para coroar tudo, um realista de expressão não raro crua e áspera, sobretudo em seus trabalhos de fundo autobiográfico.

Os autores da sua geração, na sua quase totalidade, continuavam desenfreadamente românticos (perdão: ultra-românticos), a exemplo de Felix da Cunha (1833/65) e Apolinário Pôrto Alegre (1844/1904), no Rio Grande, Agrário de Menezes (1834/

63), com o dramalhão **Calabar**, na Bahia; e na capital do Império, Joaquim Manuel de Macedo (1820/82), que, ao aparecer o escritor riograndense já se arcaizara em vida, fiel ao romantismo.

Contudo, um autor, pelo menos surgiu no período com algumas características semelhantes às de **Qorpo-Santo**: França Júnior (1838/90). Em ambos, como facilmente se vê, o mesmo gosto da ação breve, num contexto descarnado.

Isto no que diz respeito ao conjunto da obra de **Qorpo-Santo**, tão cheia, aliás, de altos e baixos. No particular, quero dizer, nas minúcias de carpintaria, as comédias que escreveu se aproximam das pantominas circenses; o seu texto, enquanto roteiro da ação, perde qualquer veleidade literária. Com o que, a linguagem gestual do intérprete, nas suas peças, terá de ser muito bem cuidada.

A peça **Um Credor da Fazenda Nacional** juntou **Qorpo-Santo** uma nota. Diz o seguinte: "Pode acabar assim: ou com a entrada do Inspetor, representando a todos pelo mal que cumprem seus deveres, e terminando por atirarem com livros e penas, atacações e descomposturas etc." Suas peças estão cheias de notas assim, reveladoras de agudo sentido teatral. Só modernamente passaram os autores a conceder tais liberdades ao intérprete. Veja-se como Ariano Suassuna deixa o ensaiador à vontade, no **Auto da Compadecida**, ao ponto de permitir que faça cortes do texto, procedimento a que foi estranho o dramaturgo romântico, muito aferrado à intangibilidade literária da obra teatral. Compreende-se, porém, que o ensaiador se permita bolar no texto para aumentar a eficácia do espetáculo, desde que os autores o permitam, nos casos em que a ação sobrepuja a composição literária! Exemplo: Gil Vicente, Antônio José da Silva, Ariano Suassuna... **Qorpo-Santo**.

Sim — é isto mesmo — Qorpo-Santo deve ficar ao lado d'esses, na mesma área reservada aos criadores de mérito excepcional. Pois, se faltou ao rio-grandense perfeito equilíbrio mental, não lhe escasseou talento dramático, embora não merecesse a imediata compreensão dos críticos.

Entretanto, a importância da sua obra, precursora do teatro de Ionesco, de Ghelderode, de Jarry, de Vian, será um dia unânime reconhecida. Começou entretanto, uma nova era — estou convencido disso — para o desventurado Qorpo-Santo, desde que o Teatro de Cultura de Pôrto Alegre, se resolveu a patrocinar a representação de sua obra, um século depois de escritas suas pequenas comédias.

O riso de que se cercou, o escárnio que o perseguiu, a pouca cultura do meio não deixaram perceber a ninguém que êle havia alcançado, por entre as pausas da loucura, uma coisa raríssima: autenticidade literária.

Holderlin e Lautréamont na poesia e na prosa poética, Kafka na ficção, Jarry e Vian no teatro, assim como tantos outros alienados de espírito superior, sofreram a mesma quarentena. Com uma diferença: a do mestre-escola da freguesia da Madre de Deus durou excessivamente: pois há mais de um século o grande dramaturgo esperava a sua hora. Infelizmente, já agora, talvez não possamos ler jamais a totalidade das suas peças. Seus livros quase que se perderam de todo; só restam três fascículos da **Enciclopédia**.

(Do Jornal do Brasil, 4/5/68)

REPRESENTAR

As Relações Naturais (4 atos)
Hoje Sou Um; e Amanhã Sou Outro (2 atos - 1881)

As comédias de José Joaquim de Campos Leão nascido em 1833, não são nada românticas, quer no tema, quer na linguagem, quer na estrutura. Apresentam situações conflituosas, peculiares à sociedade gaúcha do século XIX, e do ponto de vista da expressão verbal são verdadeiramente superiores. Desprezam por completo a linguagem ornamental — detalhe comum do teatro da época.

A segurança e a brevidade da frase, a ausência de adjetivos e de invectivas excessivas, o despojado em suma, do fluxo elocutivo gaúcho são credenciais a preferência de muitos leitores e críticos. Este gênero de peças — lágrimas, compunções, motivos contrários, períodos cantantes. Ainda poucos anos depois de Qorpo-Santo, o que se viu no teatro rio-grandense — para não generalizarmos a todo o Brasil — foi também a predominância da linguagem, quando o sacrifício da ação em favor da pura declamação.

JAN MICHALSKI: A descoberta de Qorpo-Santo é um acontecimento de notável importância que, não só torna parcialmente obsoletos todos os livros de história da dramaturgia brasileira que não mencionam a sua obra, como também transcende as fronteiras do Brasil e merece ser estudado dentro de uma contextura internacional.

José Joaquim de Campos Leão — Qorpo-Santo (1833) foi comerciante, professor de primeiras letras, eleitor-vereador da Câmara Municipal de Alegrete, professor e subdelegado de polícia na mesma vila (1858/60) e escritor. Cansado de suas andanças pelo interior, voltou a Pôrto Alegre em 1860, quando começou o seu declínio social, aos primeiros rebates da doença que o acompanhou até a morte. Nessa época, compôs a maior parte de suas comédias.

EU SOU A VIDA — EU NÃO SOU A MORTE

2 Atos

de JOSÉ JOAQUIM CAMPOS LEÃO
QORPO-SANTO

Primeiro

LINDO e LINDA

LINDA, cantando — Se não tiveres cui-
[dado]

algum cão danado
te há de matar,
te há d'estraçalhar!

LINDO — Eu sou vida;
eu não sou morte!
É esta minha sorte;
é esta minha lida!

LINDA — Não te fies, meu Lindinho,
Vê que é tudo fingido;
não creias algum louvor;
sabei: te trará dor!

LINDO — Se desrespeitará
a vida minha!
A d'êsse azinha,
ao ar voará!

LINDA — Não te fieis, meu Lindinho,
dos que te fazem carinho,
crê que te devoram
os lóbos; e não coram!

LINDO — Sabei, ó Lindinha:
os que me maltratam,
a si se matam.
Tu ouves, anjinha?

LINDA — Meu Lindo, tu sabes quanto
te amo! Quanto te adoro! Sim, meu
querido amigo, quem melhor conhece
que tu o amor que neste peito mor-
tal, mas animado por esta alma (pon-
do a mão na testa) imortal, te con-
sagro? Ninguém, certamen'e! (**Pe-
gando-lhe a mão.**) Adoças-me, pois,
sempre com tuas palavras, com teus a-
fetos, com teu amor ainda que fingido!

Sim, meu querido amigo! Bafeja-me
sempre com o aroma de tuas palavras,
com o perfume de tuas expressões! Sim,
meu querido. Lembra-te que hei sido
baixel, sempre batido das tempestades,
que por cinco ou seis vêzes quase há
sossobrado, mas que por graça divina
ainda viaja nos mares tempestuosos da
vida!

LINDO — Ah, minha adorada pren-
da, tu que fôstes a oferenda que me
fez o Criador, em dias do mais belo
amor, que pedes? Como pedes àquele
que tanto te ama; mais que à própria
cama?!

LINDA — Ha! Ha! Ha! meu queri-
dinho, quanto me deste? Quanto me
felicitastes com as maviosas expressões
dêsses teus bofes, ou pulmões — invol-
tórios dos corações.

LINDO — Estimo muito. E eu não
sabia que tu tinhas o dom de adivinhar
que sempre que vou apalpar, sinto ba-
ter neste peito — pancadas de ambos
os lados; isto é, do esquerdo e direito,
o que por certo convence que neste
vácuo estreito abrigo dois grãos cora-
ções.

LINDA — Ha! Ha! Ha! Eu não digo
(**À parte**) que êste figo me foi enviado
por cão danado. Quer me fazer crer
que tem dois corações. (**A êle**) Ami-
guinho, inda não sabes de uma cousa.
Queres saber? Eu vô-la digo: hein? Não
responde.

LINDO — O que é, o que é, então?

LINDA — Ora, o que há de ser. É
que tu tens dois corações dentro do es-
treito peito, e eu tenho duas cabeças
por fora dos largos seios.

LINDO — Tu és o diabo. Ninguém pode contigo. És tripa que nunca se enche, por mais que dentro se lhe bote. És vasilha que não chocalha. És... o que eu não quero dizer, porque não quero que se saiba.

LINDA — Pois já que me fazes comparações tão sublimes, eu também vou te fazer uma que muito te deve agradar. Sabes qual é? Não. Pois eu te digo: és o diabo em figura de homem! És... és... **(atirando com as mãos e caminhando de um para outro lado)** és... és... és! e então que mais queres?! Quero comparações mais bonitas, mais finas, delicadas, e elevadas, ao contrário ficaremos inimigos. Tem entendido, sr. Sultãozinho? Pois se não tiver entendido, entenda.

LINDO — Bem, vou fazer-lhe as mais mimosas que à minha imaginação abundante, crescente? E algumas vezes até demente — ocorrem. Lá vai uma: a senhora é pêra que se não come.

LINDA — Essa não presta.

LINDO batendo na testa — É preciso arrancar desta cabeça, ainda que seja com algum gancho de ferro, uma comparação que satisfaça a esta mulher; ao contrário é capaz de...

LINDA — E não se demore muito com as suas reflexões. Quero a comédia.

LINDO — Qual comédia, nem comédia! O que me comprometi a fazer-lhe foi comparação bonita; e não comédia. Espere portanto. **(Torna a bater na cabeça, mais no crânio; à parte)** Já que da testa não sai, vejamos se o tiro do crânio. Ah, sim! Agora apareceu uma; e que bela, que interessante; que agradável; que bonita; que delicada; que mimosa — é a comparação que fazer vou da senhora Linda. É mesmo tão linda como ela, tão formosa, como a flor mais mimosa! Tão rica, como a rosa bica! Tão fina, como a ignota sina. Tão... tão... tão... Quer mais? Quer melhor? Não lhe dou; não lhe faço; não quero. **(A correr em roda dela)** Não lhe dou, não lhe faço; não posso; já disse. **(Repete duas vezes esta última negativa.)**

LINDA — Este menino é o diabinho em figura humana! Dança, salta, pula, brinca... faz o diabo. Sim, se não é o diabo em pessoa, há ocasiões em que parece o demônio. enfim, o que terá êle naquela cabeça? **(êle medita em pé e com a mão encostada ao rosto.)** Pensa horas inteiras e nada diz! Fala como o mais falador, e nada expressa, como um cavador e nada obra. Enfim, é o ente mais extraordinário que meus olhos têm visto, que meu coração tem amado.

LINDO — Senhora, vou-me embora **(voltando-se rapidamente para ela, com aspecto muito triste e salpicado de indignação)** vou; vou; sim. Não a quero ver mais; não sou mais seu.

LINDA com sentimento — Cruel! Tirano! Suíço! Lagarto! Bicho! Feio! Mau! Onde queres ir? Porque não te casas, inda que seja com uma negra quitandeira?

LINDO — Também eu direi: Cruel! Ingrata! Má! Feia! Porque não te ligas ainda que seja a um prêto cangueiro?

Entra um rapaz todo paramentado, bengala, óculos etc. Para um e depois para outra.

RAPAZ — Vivam, madamas, mais que todos.

LINDO pondo-lhe as mãos e empurrando — O que quer pois aqui? Não sabe que esta mulher é minha espôsa?

O RAPAZ — Dispense, eu não sabia... **(Voltando-se para Linda)** Mas a senhora parece-me...

LINDA — O que mais? Não ouviu já êle dizer que sou mulher dêle? O que quer mais agora? Agora fique solteiro, e vá casar com uma enxada. Não quer acreditar que não há direito; que ninguém faz caso de papéis borrados; que isso são letras mortas; que o que serve, o que vale o que dá direito é a aquisição da mulher? Que quem se pega com uma, essa tem, e tudo que lhe pertence. Sofra agora no isolamento, e na obscuridade, seja solitário, viva para Deus. Ou meta-se num convento, se quiser companhia. Não vá mais à reunião de outros homens.

O RAPAZ, muito admirado — Esta mulher está doida! Casou comigo o ano passado, foram padrinhos Trico e Trica; agora fala esta linguagem! Está! Está! Não tem dúvida!

LINDO — Já lhe disse **(muito formalizado)** que fiz esta conquista! Agora o que quer? Conquistei — é minha! Foi meu gôsto: portanto, safe-se, senão o mato com êste estoque! **(Pega uma bengala, e arrancou um palmo de ferro.)**

LINDA — Não precisa tanto, Lindo! Deixai-o cá comigo... Eu basto para nos deixar tranqüilos.

RAPAZ — O senhor tem estoque, pois eu tenho punhal, e revólver **(mete a mão na algibeira da calça, puxa e aponta um revólver)** Agora de duas uma: ou Linda é minha, e triunfa o Direito, a Natureza, a Religião. Ou é tua, e vence a bárbaria, a natureza em seu estado brutal, e a irreligião!

LINDA, para o rapaz — Mas eu o não quero mais; já o mandei para o leilão três vezes. Já o vendi em particular — quinze; já o aluguei — oito. E já o libertei, seguramente por dez vezes! Não quero nem vê-lo, quanto mais tê-lo.

RAPAZ, gaguejando, querendo falar e sem poder:

LINDA — Até a voz de sabiá, lhe tiraram, até o canto de gaturama, lhe roubaram, e ainda quer se meter comigo.

RAPAZ, fazendo trinta caretas para falar e sem poder; ultimamente, desprende as seguintes palavras — Ah, Mulher, mulher, diabo, diabo. **(Atira-se a ela, o revólver cai no chão, e passa a derramar lágrimas com os braços nos ombros dela, por espaço de cinco minutos).**

LINDO, querendo levantar o revólver, que estava perto do pé do Rapaz; êste dá-lhe um coice na cara). Safa! Pensei que a mulher já o tinha matado com o abraço, metendo-lhe nas entranhas todo o veneno da mais venenosa cascavel; e êle ainda dá ares de vida e

de fôrça, pegando-me na cara a estampa de seus finos pés! É um morto que vive! Bem dizia certo médico que era capaz de conservar vivo um cavalo depois de morto, por espaço de oito meses sempre a andar; e creio que até a rinchar! Demo! (Atirando a bengala) Não quero mais armas!

RAPAZ e LINDA desprendem-se dos braços um do outro; desde então uma espécie de véu, de núvens cai sôbre os dois; Lindo quer abrigar-se também e não pode: chora, lamenta, pragueja, levanta-se rápidamente a nuvem, torna a descer sôbre os três, mas separando aquêle. Ouve-se de repente uma grande trovoadá, vêm-se relâmpagos, todos tremem, querem fugir, não podem; gritam: Punição Divina! - e caem prostrados de joelhos.

SEGUNDO ATO

Uma jovem vestida do negro, com uma espécie de véu, de nuvens cai sôbre cavaleiro, ela para êste (correndo): Senhor! Senhor! Por quem sois, dizei-me onde está o meu marido! O meu espôso! O meu amigo!

O cavaleiro, embuçado numa capa (debruçando-se): Esqueceste que ainda ontem aqui o assassinastes com os horrores de tuas crueldades? Mulher! Tu me conheces! Sabes quem sou, ou não sabes? Pérfida, cruel, ingrata, vê seu marido diante de si e apresenta-se a êle vestida de negro, luto que botou por sua morte.

ELA, afastando-o com as mãos, como querendo fugir — Quem sois vós, ingrato, que assim me falais?

Ele — Ainda perguntas; sacudindo a cabeça — ainda respondes. Quem sou eu? Desconheces o Lindo, teu afetuoso consorte e ainda perguntas?

ELA — Tirano, fuge de minha presença. Desprezastes os meus conselhos, não quisestes ouvir-me e queixas-te. Bárbaro, cruel. Eu não te disse que te não fiasses de pessoa alguma? Porque te fiastes?

Ele — E tu, Maga Circe, para que me iludistes, para que me dissestes que eras solteira, quando é certo que eras casada com o mais belo rapaz?

ELA — Eu... Eu... Não disse: mas... você... Não ignorava Bem sabia que eu era mulher de seu primo, ignorava? Penso que não. Para que me botou fora, para que me procurou?

ÊLE — Não sei onde estou não sei onde me acho, não sei o que faço. Esta mulher (atirando-se, como para agarrá-la) é o demonio em pessoa; é o ente mais admirável que eu tenho conhecido, é capaz de tudo, já não digo de revolucionar uma província, de pôr em armas e mesmo de destruir um império. Mas de revolucionar o mundo, de fazer, de converter os grãos em terras e as terras em águas, de, se tal tentasse, fazer do globo que habitamos — peteca.

ELA — É muito exagerado, que atrevido conceito de mim forma, que audácia, nem ao menos quer ver que fala diante de uma irmã de 9 a 10 anos.

ÊLE — Que fazeis por estas paragens, onde não vos é mais dado vir, porque já vos não pertencem?

ELA, com ar satírico e mordaz — Procuro-vos, cruel!

ÊLE — Sim, procuras-me para de nôvo cravar-me o punhal, da traição. És bem má, és muito má.

A MENINA — Papai, aproximando-se dêle) Que tem? Está doente? Me conta o que lhe aconteceu? O que foi? Diga papai, diga, diga, eu o curo se estiver doente. E se não estiver, a mãe há de o curar.

ÊLE, tomando a menina nos braços, abraçando-a, beijando-a — Minha querida filha. Quanto adoçam a minha existência suas ternas e maravilhosas pala-

avras. Quanto transformam os furores de meu coração, as doçuras de tuas meigas expressões. Quanto apraz-me ver-vos. Ah, sim, tu és o fruto de um amor... Sim és. Tua mãe sem que eu o soubesse depois casou: procurou juntar-se a mim... Iludiu-me. Mas querida filha. Sinto uma dor neste peito (desprendendo-se da filha), êste coração parece traspassado de dor. Est'alma, repassada de amargura. Êste corpo, um composto de martírios. Céus (arrancando os cabelos), eu tremo, vacilo.

A MULHER — Célebre cousa. Quem havia de supor que êste pobre homem havia de ficar no mais deplorável estado, seu juízo é nenhum, sua vida... Não tem: é cego. Seus ouvidos, não têm tímpanos; já não são outra coisa mais que dois formidáveis buracos! Que hei de eu fazer dêles?

Entra o Rapaz armado, vestido a militar, e com a mão no punho da espada.

RAPAZ — Hoje decidiremos (à parte) quem é o senhor desta mulher, embora esta filha fôsse fabricada pelo meu rival. (Desembainha a espada e pergunta para o rival) A quem pertence esta mulher? A ti que a roubastes... que lhe destes esta filha? Ou a mim que depois com ela liguei-me, pelo Sangue; pelas Leis civis e eclesiásticas ou de Deus e dos homens?! Fala, responde, ao contrário, varo-te com esta espada.

LINDO — Ela quis e como a vontade é livre, não podeis ter sôbre ela mais direito algum.

RAPAZ — Em tal caso... E se ela amanhã disser que te não quer? E se o mesmo fizer no seguinte dia para com outro? Onde está a ordem, a estabilidade em tudo que pode convir às famílias, e aos estados? Onde iríamos parar com tais doutrinas? O que seria de nós? De todos?

LINDO — Não sei: o que sei é que as vontades são livres; e que por isso cada qual faz o que quer.

As desgraças de uma criança

Comédia em 1 Ato,
de MARTINS PENA (★)

Personagens:

ABEL, velho
RITA, sua filha
PACÍFICO, soldado de
cavalaria
MANUEL IGREJA, sa-
cristão da Capela
Imperial
MADALENA, ama
Soldados

A cena passa-se no Rio de Janeiro,
no ano de 1846.

Sala: portas laterais e no fundo.
Junto da porta da direita um berço, e
além uma marquesa. Mesa e cadeiras.
É noite. Haverá sobre a mesa um mo-
ringue, um copo e uma lamparina de
porcelana acesa.

Cena I

MADALENA, sentada Junto ao ber-
ço, o embala.

MADALENA, cantando —

Menino bonito
Não dorme na cama,
Dorme no regaço
Da Senhora Santana.
A Senhora lavava,
São José estendia,
Chorava o menino
Do frio (que) tinha.

Já dorme, graças a Deus! Triste
vida é esta minha! Criar isto... Se ao
menos fôsse meu! Coitadinho, êsse já
lá está no céu, e a pobreza e necessida-
de aqui me têm prêsa. Que remédio?
Criar filho alheio, para ao depois to-
mar-lhe amor e viver separado. Às vê-
zes nem reconhecimento... Que vida!
Quando todos dormem, estou eu acor-
dada, mudando-lhe fraldinhas e cuei-
ros... Agradável e aromática ocupação!
Ai, que acordou! Dorme, dorme... que
pertinho estou... (Canta) Senhora San-
tana... (etc.) Dorme, dorme... Ah,
não quer dormir? Pois espera. (Levan-
ta-o pelo bracinho e dá-lhe palmadas.)
Agora dorme. (A criança chora). Que
goelinha de sapo! Anda, chora para aí.
(Canta) E então, não dormiu? Santo
remédio para as crianças são as palma-
das! A estas horas já muitos têm dor-
mido o primeiro sono e vestem-se para
a missa do galo; só eu... Ah, quem me
dera poder ir também! É perder a idéia
daí, que lhe acho muitos impossíveis.
Cá o velho — o velho! — (ri-se) e a
senhora irão, e ainda dormem; e eu
nem durmo e nem vou. Mas ficarei, e
ficando, muito bem sei o que hei de
fazer... O meu Pacífico não se esque-
cerá de mim. O que querem? Diver-
tem-se, divirto-me também! Cada um
como pode. (Batem à porta) Batem!
(Levanta-se. Quem será? (Chegando-se
para a porta do fundo) Quem é?

CENA II

Aparece na porta do fundo MANU-
EL IGREJA, vestido de sacristão.

MANUEL, à porta — Sou eu. Dá
licença.

MADALENA — Ah, é o sr. Manuel
Igreja. (Abre) Entre.

MANUEL — Boa noite, sra. Mada-
lena.

MADALENA — O senhor a estas
horas por cá e assim vestido?

MANUEL — Prometi ao sr. Abel
vir acordá-lo para que não perdesse a
missa.

MADALENA — Êle ainda dorme. O
senhor anda muito obsequioso...

MANUEL — Entre amigos...

MADALENA — Só amigos? Eu cá
o entendo... Não me logra; faço que
não vejo, mas vejo muito.

MANUEL — Ah, então o que tem
visto?

MADALENA — Quer saber?

MANUEL — Quero, sim.

MADALENA — Namorico, namôro
e quem sabe, casamento por fim? Que
diz, acertei?

MANUEL — Senhora Madalena, já
que adivinhou o meu segrêdo, quer ago-
ra lucrar com esta descoberta?

MADALENA — Lucrar? Sim!

MANUEL — Entregue esta carta a
d. Rita.

MADALENA — Oh, devagar! Quem julga o senhor que eu sou?

MANUEL — Quem julgo? Julgo ser a feliz ama daquela inocente criancinha. Oh, senhora Madalena, o que não daria eu para amamentar aquela criança e viver sempre junto de sua encantadora mãe!

MADALENA — Oh, e que não daria eu para ser sacristão, escurrupichar galhetas, ganhar vela de cêra e viver no meio de luzes e incenso, com os anjos!

MANUEL — Com os anjos! Oh, é verdade, eu vivia com um anjo, mas êsse tempo já lá se vai... Acender velas e apagar velas; ajudar missas e beber o vinho das galhetas; encomendar defuntos... Com que prazer não entoava eu junto com os padres a encomendação para sua alma! **(Cantando)** Leva o defunto para terra, venha a pataca mais a vela... Os defuntos é que davam que comer, ai, ai! Eram minhas doces ocupações! Feliz tempo! Quantos defuntos não levei eu à cova com sorriso nos lábios! Mas agora!...

MADALENA — Oh, está com cara de entêrrô!

MANUEL — Pode ser, que há dois anos que sofro. Bem pudera estar morto e enterrado, mas a esperança, doce esperança... Sra. Madalena, quero-lhe contar como entrou-me no peito êste amor, que me traz engasgado. Há dois anos...

MADALENA — Pois já há dois anos? É antigo!

MANUEL — Há dois anos, sim. Era eu então sacristão da Candelária. Uma tarde, eu, meu companheiro e o vigário esperávamos por uns noivos para celebrarmos o seu casamento. Chegaram, enfim, em uma carruagem do major, puxada a quatro. Vinham guapos e a noiva... Ah, sra. Madalena, que môça, que peixão, que demônio bonito! Assim que a vi, o coração subiu-me até as goelas e fiquei como sufocado. Nunca tal tinha sentido. Subiram os noivos para o altar, principiou-se a cerimônia,

e eu, com a tocha na mão, não podia despregar os olhos da dita. Perturbaram-se-me as idéias, assaltou-me o frenético desejo de dar uma tochada na cara do noivo, outra no vigário e fugir com a moça.

MADALENA — Que amor tão repentino, que frenesi!

MANUEL — Ah, senhora Madalena, nunca, junto do altar, fiquei mais levado do diabo!

MADALENA — Foi uma tentação...

MANUEL — Assim o creio. Porém fiz um esforço e contive-me. Continuou a cerimônia sem que o vigário soubesse do que tinha escapado. Mas na ocasião em que o noivo disse: "Eu te recebo a vós por minha legítima mulher", oh! fiquei cego e derramei uma torrente de cêra quente sôbre a sua cabeça. Êle deu um grito horroroso e levantou-se. O vigário passou-me uma reprimenda, e ela, ela que a princípio se espantara, sorriu-se, vendo o noivo com ambas as mãos na cabeça arrancando punhados de cêra e cabelo...

MADALENA — E ela sorriu-se?

MANUEL — Sorriu-se, sim. Com um sorriso de anjo!

MADALENA — Ou de mulher que vê o marido esfolado. Já dava esperanças.

MANUEL — Não sei se ela dava esperanças. Mas posso assegurar-lhe que eu me dava aos diabos.

MADALENA — E como acabou-se o casamento?

MANUEL — Como acabam todos: receberam as bênçãos, meteram-se na carruagem e foram-se. E eu fiquei com cara de tolo, de apaixonado...

MADALENA — É o mesmo.

MANUEL — E desde êsse dia achei-me outro. Não dei mais uma só cabeçada, não fiz a menor molecagem na rua, como era meu costume e de al-

guns meus companheiros; fazia tudo às avessas: atirava com tocheiras e velas no chão, quebrava galhetas e banquetas... Se ajudava a missa e dizia o vigário: **Per omnia secula seculorum**, eu respondia: **Et cum spiritu tuo**, e se dizia: **Dominus vobiscum**, eu respondia: **Amém**. Enfim, o vigário, não podendo mais aturar-me, pôs-me no ôlho da rua e eu, para não cortar uma carreira tão brilhante, fui ser sacristão no Carmo.

MADALENA — Ia em progresso...

MANUEL — Mas pensa a senhora que eu esquecia-me a tal noiva? Qual! Cada vez ia a pior. Quando dormia, só com duas coisas sonhava: com ela e com o vinho branco das galhetas.

MADALENA — Ah, ah, ah!

MANUEL — E nesses tormentos de saudades passaram-se quatorze meses. Uma tarde, assistia eu a um entêrrô e rezava com os padres, como de costume, sem saber o quê. Por simples curiosidade, levanto-me na ponta dos pés e olho o defunto que estava sôbre a essa. E vejo... Oh!

MADALENA — O que viu?

MANUEL — O noivo, o noivo, que estava morto, defunto! E fiz logo êste simples raciocínio: se êle esta morto, ela deve estar viuva...

MADALENA — Muito bem raciocinado!

MANUEL — Pulei de contente, e nesse movimento dei com o turíbulo nas canelas de um padre. Oh, sra Madalena, com que prazer entoei o **Requiescat in pace!** Acompanhei seu corpo à sepultura e recomendei ao coveiro que fechasse quanto antes a catacumba, e dei-lhe meia pataca.

MADALENA — Foi generoso...

MANUEL — Daria mais, se tivesse, mas um sacristão não é um capitalista.

MADALENA — Que dúvida!

MANUEL — Que feliz morte!

MADALENA — E que fêz o sr. Manuel Igreja, sabendo que ela estava viuva?

MANUEL — O que fiz? Essa é boa! Namorei a viuva a bandeiras desprezadas. Abandonei festas, enterros e missas para passar-lhe pela porta vinte, trinta vêzes no dia. No primeiro mês chorou ela a morte do marido; no segundo, chegou à janela, no terceiro, reparou que eu passava muitas vêzes, no quarto sorriu-se para mim, no quinto, recebeu uma cartinha; no sexto, esqueceu-se completamente do defunto; no sétimo, veio à escada conversar comigo, e no oitavo...

MADALENA — Basta, não quero saber mais.

MANUEL — No oitavo, prometeu que se casaria comigo, mas no entretanto fui despedido do Carmo pelo desmazelô com que diziam que eu servia.

MADALENA — Mas lucrou.

MANUEL — Lucrei, sim. Arranjei-me na Capela Imperial — melhor ordenado e mais bonito vestido. Isto faz vista e seduz! Não fico sedutor assim?

MADALENA — Muito!

MANUEL — E ainda recusará entregar esta carta?

MADALENA — Não. Mas antes que eu o consinta, o que me dará o senhor?

MANUEL — Dar-lhe-ei todos os bicos e velas que puder arranjar.

MADALENA — Guarde seus bicos.

ABEL, dentro — Madalena, com quem estás tu a falar?

MADALENA — O velho acordou!

MANUEL — Tome, tome a carta, tome (Mete-lhe a carta na mão). Por quem é!

MADALENA, recebendo-a — Está bom, entregarei.

ABEL, dentro — Com quem falas, Madalena?

MANUEL — Sou eu, sr. Abel, é o Manuel Igreja. (Para Madalena) Sra. Madalena, conte com a minha generosidade.

MADALENA — Estava arranjada... Generosidade de sacristão...

MANUEL — Dei meia pataca para enterrar o marido, dar-lhe-ei, para me casar com a mulher...

MADALENA — O que?

MANUEL — Esta sotaina para fazer um vestido.

MADALENA — Guarde-a para cueiros de seus filhos!

CENA III

ABEL, vestido de casaca e chapéu, e os ditos

ABEL — Sr. Igreja...

MANUEL — Um criado. Vinha, como lhe prometi, acordá-lo para a missa do galo, mas já vejo que não era preciso. (Madalena, vendo entrar Abel, dirige-se para o bêrço e o embala).

ABEL — Muito agradecido.

MANUEL — E a sra. d. Rita não vai também à missa?

ABEL — Vai sim, já se está a vestir.

MANUEL — Quer que espere para irmos juntos?

ABEL — Oh, não se incomode, irmos sós.

MANUEL — Não é incômodo.

ABEL — Nada, não consinto. Pode-se ir embora... (Empurrando-o com política).

MANUEL — Está bem. Então, até mais ver.

ABEL — Um seu criado. (Manuel sai.)

CENA IV

ABEL e MADALENA junto do bêrço

ABEL — Ora, eu já ando meio desconfiado que êste Manuel Igreja tem rabo de palha cá por casa. Há apenas dois meses que meteu aqui de garra e mata-me com obséquios. Nada, já desconfio da amizade... Ou é pela menina, e essa não é para seus beiços, ou é pela Madalena, e a essa ponho eu embargos de terceiro. (Para Madalena, com ternura). Madalena?

MADALENA, à parte, embalando o bêrço — Maldito velho! (Cantando)
Menino bonito
Não dorme na cama,
Dorme no regaço
Da Senhora Santana.

ABEL, chegando-se para ela enquanto canta — Embalas êsse menino com cantigas, assim como me embalas com esperanças. Não me ouves?

MADALENA — Senhor?

ABEL — Ah, fazes que me não ouves? Pois olha, não te iria mal se desses atenção...

MADALENA — E o que lucraria eu?

ABEL — Tudo. Minha filha alugou-te para criares o seu filho, porque sempre embirrou com amas negras, mas aqui te conservarás enquanto eu quiser.

MADALENA — Irei alugar-me em outra casa.

ABEL — Não acharás.

MADALENA — Aposto que sim.
ABEL — E se achares, perdes a tua fortuna.

MADALENA — Por quê?

ABEL — porque meteu-se-me em cabeça fazer-te feliz logo que acabares a criação de meu netinho.

MADALENA — Sapatos de defuntos...

ABEL, com ternura — Madalena!

MADALENA, fugindo para outro lado do berço — Senhor, deixe-me!

ABEL, estendendo-se por cima do berço para segurá-la — Madalena!

MADALENA — Olhe a senhora, que aí vem.

ABEL — Deixá-la vir! (Estende os braços).

CENA V

Entra Rita vestida de prêto.

RITA, entrando — Estou pronta.

MADALENA, para Abel — Não lhe disse?

ABEL — Oh, diabo! (Para disfarçar, principia a fazer festa à ciança que está no berço) Psiu, psiu negrinho! Olha, vovô, cachorrinho! Psiu, psiu, galantinho! Bi, bi, bi! Ni, ni, ni! (Madalena ri-se à parte)

RITA, encaminhando-se para o berço — Lulu está acordado?

ABEL, no mesmo — Olha vovô, mulequinho! Olha, bonito! Bi, bi, bi!

RITA, que está junto do berço — Lulu... Está dormindo.

ABEL — Ah, és tu? Julguei que estavas lá dentro.

RITA — E meu pai a fazer-lhe festinhas.

ABEL — Julguei que estava acordado.

RITA — Qual! Não vê como dorme? Parece um anjo. (Dá um beijo no filho.

Abel, enquanto ela tem a cabeça baixa, faz acionados para Madalena, e como quem está zangado. Madalena ri-se). Madalena, tem muito cuidado nêle, ouviu?

MADALENA — Sim, senhora.

RITA — Vamos, meu pai.

ABEL — Vou buscar o chapéu. (Sai).

RITA, para Madalena — Nós voltamos já. Se o menino acordar, mude-lhe a camisinha e cueiros, que estão muito molhados. Não te esqueças.

MADALENA — Não senhora. O sr. Manuel entregou-me...

ABEL, entrando — Vamos, filha. E tu, fecha a porta.

RITA, dando um beijo no filho — Vamos. (Para Madalena) Julgo que não é preciso recomendar-te cuidado.

MADALENA — Pode ir descansada.

RITA — Pois bem. (Sai com Abel.)

CENA VI

MADALENA — E eu não tive tempo de entregar-lhe a carta! Vão-se divertir... Ah, que se eu também pudesse aqui não ficaria. E o velho a disfarçar com o pequeno! Pobres crianças! Também, ainda não vi inocentes que mais velhacadas encubram... Uma criança é a melhor capa de namorados que se conhece. Ao menos sirvam para alguma coisa! Que aborrecimento ficar só em casa, quando os mais se divertem. E o meu tratante que hoje todo o dia não se lembrou de mim? Ah, se êle aqui estivesse, deixava-o tomando conta desta lêmazinha e ia ver a missa. (Dentro assobiam.) Ai, que é êle! Que fortuna! Deus o traz! (Chegando à janela.) Psiu, psiu, entra! Empurra a porta, que está cerrada. (Saindo da janela). Oh, que felicidade! O velho e a senhora não voltarão nestas horas... Tenho tempo.

CENA VII

Entra PACÍFICO de farda.

PACÍFICO, da porta — Posso entrar?

MADALENA — Pode, estou só.

PACÍFICO, entrando — Um abraço.

MADALENA — Não faça bulha, que pode acordá-lo.

PACÍFICO — Abraços não fazem bulha. Dá cá.

MADALENA — Espera, temos contas a ajustar.

PACÍFICO — As contas ajustam-se no fim.

MADALENA — Pior.

PACÍFICO — O caso não vai de zangar, nem creio que me mandasses dizer que o velho ia à missa do galo para brigares comigo.

MADALENA — Não, era para te dizer que já não estou muito bem nesta casa, que quero sair dela.

PACÍFICO — E por quê?

MADALENA — O sr. Abel persegue-me. Meteu-se-lhe nos cascos que eu...

PACÍFICO, rindo-se — Ah, ah, ah! Êle, velho baboso...

MADALENA — Velho baboso... Fia-te nêle!

PACÍFICO — Não, mas fio-me em ti.

MADALENA — E é o que te vale. Mas deixemos de graças; eu quero sair daqui.

PACÍFICO — Deixa-te disso, Madalena; é preciso ganhar a vida! Que diabo, vinte mil-reis por mês não é marimba! Bem sabes o que nos tem custado a viver. Há um ano que viemos de São Gonçalo...

MADALENA — Antes de lá nunca tivesse saído. Vivia tão bem com minha mãe! Tu é que me perdeste.

PACÍFICO — Queixa-te da minha má fortuna. Se não fôsse o diabo do recrutamento, que me deu com ossos na cidade, debaixo desta maldita farda, hoje podia estar casado contigo.

MADALENA — E bem sabes que êsse era teu dever...

PACÍFICO — Mas assim não quis o serviço do Estado. Quem recruta não quer saber se o homem está para casar, ou se deve casar-se. Vai agarrando a torto e a direito. É uma tirania! Olha, eu cá sou de parecer que não se devia recrutar não só os homens casados, os que podem ser casados.

MADALENA — Assim não se recrutava ninguém, e não haveria soldados.

PACÍFICO — O Estado precisa mais de filhos do que de soldados, e demais, a lavoura é quem perde com isso.

MADALENA — A lavoura! Tu trabalhavas muito na lavoura...

PACÍFICO — Se não trabalhava, deixava a outros trabalhar; e demais, era porque meu pai não me deixou nem um palmo de terra. Que culpa tenho eu nisso?

MADALENA — Tem muita. Vivas como um vadio, todo o santo dia com a espingardinha no ombro a caçar. Eras mesmo um canela verde, como nos chamam cá na cidade. Mais dia menos dia não podia escapar da praça. Eu bem te avisei; não me quiseste ouvir...

PACÍFICO — Mas como? Era um canela verde, vadio?

MADALENA — Até que filaram-te. Vieste para a cidade, juraste bandeira e eu fugi de São Gonçalo para te acompanhar.

PACÍFICO — Fizeste muito bem.

MADALENA — Fi-la como a minha cara, para viver aturando uma mãe impertinente, um velho baboso e aquela pestinha que ali está deitada. Boa vida! Os mais a divertirem-se, e eu aqui prêsa.

PACÍFICO — Diverte-te também.

MADALENA — Sim, hei de deixar aquela lêsma só... Ah, se eu pudesse ir à missa do galo!

PACÍFICO — Pois vamos; êle não morrerá por um instante que fique só.

MADALENA — Não é possível. Ah, se tu quisessees ficar um instantinho tomando sentido nêle...

PACÍFICO — Eu?

MADALENA — Sim, enquanto eu volto.

PACÍFICO — Eu, tomando sentido em uma criança.

MADALENA — E o que tem isso?

PACÍFICO — Feito ama-sêca, de espada à cinta?

MADALENA — Pacífico, meu amor!

PACÍFICO — Nada, é o que me faltava! Um soldado de cavalaria de linha, um defensor da pátria, feito ama de nenéns! Ah, ah, ah! E se êle chorar quem lhe há de dar de mamar?

MADALENA — Dá-lhe tu.

PACÍFICO — Hem?

MADALENA — Escuta, não me interrompas. Dá-lhe tu esta água com açúcar que está neste copo. Assim... **(Tomando um copo que está sobre a mesa:)** Espreme-lhe êste paninho na bôca; estás vendo?

PACÍFICO — Mas então tu pensas que eu hei de ficar...

MADALENA — Penso sim.

PACÍFICO — E quem te disse?

MADALENA — O amor que me tens.

PACÍFICO — Ah, queres pegar-me pelo fraco.

MADALENA — Pacífico, meu rico Pacífico, tu não farás um sacrificiozinho por tua Madalena, que tanto te ama e que por ti tudo deixou? O que te custa isso? É um instante; só o tempo de eu chegar à Igreja, espiar e voltar, sim? Meu soldado de amor, queres-me ver chorar, ingrato?

PACÍFICO — Prometes-me que só espiarás?

MADALENA — Sim, só espio e volto.

PACÍFICO — Vê lá. Espiar e voltar. Não te demores; quando não, abandono a sentinela.

MADALENA — Voltarei em um pulo.

PACÍFICO — Fazes de mim o que queres.

MADALENA, tomando um xale que está pendurado na cabeceira da marquesa e pondo-o no ombro — Embala-o bem, se êle chorar, e canta alguma coisa; não custa nada. E adeus, que vou depressa para voltar cedo. Não te esqueças: água com açúcar.

PACÍFICO — Espera, olha... E... Foi-se! **(Madalena sai.)**

CENA VIII

PACÍFICO, só

PACÍFICO — E então? Deixou-me feito ama. E que tal? Vejamos a minha cria. **(Chegando-se para o berço)** Dorme que é um regalo! Se dormisse assim sempre, muito bem íamos. Ora, êle é galantinho! Sempre gostei mais de ver as crianças que dormem; ficam tão sossegadinhas! Ai, que êle se mexe. Mau, mau! **(Principia a embalar o berço devagar.)** Dorme, dorme! Xi, xi, xi! O demoninho acorda; bole com os braços. **(Embalando o berço:)** Xi, xi, xi!

Oh, diabo, abriu os olhos! Embalemos mais forte a ver se dorme. **(Embala o berço com fôrça)** Xi, xi, xi! **(A criança principia a chorar.)** Ah, chora! Estou arranjando; agora é que são elas! **(Embala com muita fôrça. A criança continua a chorar.)** Nada! Como guincha! Ah, Madalena! Diabo, dorme! Diabinho! E então? Cada vez a melhor **(Continua a embalar desesperado)** Não, não há remédio senão cantar; a ver se assim... Mas que diabo cantarei eu? Seja o que fôr. **(Cantando e embalando:)**

Senhorinha vá-se embora,
meu bem,
vá pra casa direitinho.
Não faça como fêz ontem,
que me deixou no caminho.

Parece-me que não gosta de música... Olhem que goelas. Cala a bôca! Qual! **(Gritando muito)** Bico calado! Cada vez abre mais os foles! Ai que não me lembrava da água com açúcar. **(Corre para junto da mesa e toma o copo, mas ao dirigir-se para o berço com a pressa que vai, tropeça e deixa cair o copo no chão.)** Bravo! Bonito! Fi-la como os meus focinhos. Foi-se a água com açúcar, e o diabinho a gritar! Espera que ainda posso aproveitar alguma coisa. **(Assim dizendo, molha o paninho na água que corre pelo chão.)** Ainda serve. **(Chegue-se para o berço.)** Toma! **(Dá.)** Ah, ainda é pouco... **(Torna a molhar o pano no chão.)** Toma mais. Não se farta. Chupa e chora. Arre, que pestinha! Vejam lá que cara! **(Arremedando a criança no chorar.)** Belo ofício! Vejamos se as palmadas fazem mais efeito; é santo remédio. **(Dá palmadas na criança, que redobra o choro.)** Foi pior! Nem açúcar nem palmadas... Que o leve o diabo! Que lhe darei? **(Como que procura alguma coisa pela sala.)** Muito custa criar! Eu, só na última necessidade... E não vejo nada! Naquele armário, talvez. **(Vai abrir o armário.)** Ah, garrafas! **(Tira uma garrafa e cheira.)** Vinho! Belo! **(Bota a garrafa na bôca do bebê.)** Talvez também goste. **(Vai para o berço.)** Assim, abre bem a bôca, tome lá. **(Dá vinho à criança na garrafa.)** Oh, diabo, como ficou vermelho! É pequeno... Mas se morre? Melhor, ainda não ouvi defunto chorar. **(O**

pequeno chora.) Qual morrer! Dei-lhe mais fôrça para chorar. Leve-me o demônio, se sei o que hei de fazer. **(Tira uma espora do pé e dá à criança.)** Olha, bonito! Tetéia, tetéia! O diabo espe'tou-se com a roseta! Já não posso, vou-me embora. Arrebento! Pára aí! Mas Madalena... Ai, que isto agora faz-me lembrar de uma coisa: o pequeno está estranhando a farda, as calças e todo esse aparêlho. Se eu achasse um vestido... **(Vai para junto da cama de Madalena.)** Bravo, achei! **(Tomanlo um vestido, um xale e touca, veste-se com êles)** Assim pode ser que não estranhe. Tem-me feito suar. Que bonita ama! Bem me podia alugar; havia de ganhar mais do que me paga a nação. Agora o xale... Muito bem! Venha o toucado... **(Põe a touca e assim vestido, chega-se para o berço e fala com a criança afinando a voz.)** Nonhózinho, não chore; é Madalena. Ande cá. **(Toma a criança nos braços.)** Não chore, durma, durma. Quer passear? Vamos passear. **(Principia a passear, cantando e tendo a criança nos braços, muito sem jeito:)**

Menino diabo,
tu, tu, tu, tu, tu.
não chore, que eu chamo,
que chamo o tutu.
Menino bonito,
ao pé do murundu,
se não dorme já,
eu chamo o tutu.

Não dizia que a farda espantava? Estava acostumado a viver com saias! Parece-me que vai adormecendo. E eu pensava que não tinha jeito para isto! O caso é que tudo está no principiar, depois vai mesmo por si. Já fechou os olhos. Ainda bem, que já estava disposto a tapar-lhe a bôca com a rôlha da garrafa. Ah, Madalena, não me metes noutra! Agora vou deitá-lo, mas cuidado... **(Vai devegar para o berço e aí deita a criança com cuidado.)** Ora, anda lá que não foi mal ninada... Possas tu dormir aí até o dia do Juízo! Oh, mas a Madalena não me mete noutra! Safa, estou estafado! Enquanto ela não chega, deito-me um pouco. **(Vai para a cama e deita-se.)** Ah, o descanso Deus amou... O diabo é se eu durmo e entra o velho. Vou daqui a toque de clarim. Mas ela

entrará antes. Que demônio de travesseiro tão duro! **(Vai a voltar o travesseiro e dá com a carta que Madalena aí escondera.)** Olé, uma carta! De quem será? **(Levantando-se.)** Querem ver que a bicha me logra... Ah... **(Encaminha-se para a lamparina e principia a ler a carta, soletrando:)** "Minha querida." Ah, sua querida! Boa vai ela... **(Lendo:)** "Hoje preciso muito falar contigo. Quando voltares da missa do galo, em vez de te ires deitar, deixa o velho dormir, e espera-me. Isto te pede teu querido Manuel Igreja." **(Falando:)** Ah, tu amas ao Manuel Igreja? Igrejinha te hei de armar eu! Ah, traidora! Ora, fiem-se em mulheres! Esta nem por ser da roça, quanto mais se fôsse da cidade... Tomara eu que o tal Manuel Igreja por cá apareça, que lhe quero rezar a ladainha e repicar-lhe o sino no espinhaço. Ah, maroto! Parece-me que ouço passos. Talvez seja êle... Ou êle ou ela, quero ensiná-los! **(Pega na lamparina e põe debaixo da mesa.)**

MANUEL, dentro — Madalena?

PACÍFICO, à parte — É êle! Entra, entra que não sabes o que te espera... **(Vai sentar-se junto do berço.)**

CENA IX

MANUEL IGREJA E PACÍFICO

MANUEL, aparecendo na porta do fundo — Madalena, êles já saíram? Posso entrar?

PACÍFICO, disfarçando a voz — Pode.

MANUEL, entrando e encaminhando-se para Madalena — Muito obrigado te estou eu. Verás que não serei ingrato; o meu amor servirá de fiança do que te prometo. O velho não pode tardar, não é assim? Assim que êle entrar, eu esconder-me-ei debaixo da tua cama, e depois...

PACÍFICO, que tem ouvido Manuel com a cabeça baixa, levanta-se repentinamente — Ah!

MANUEL — **recuando** — Que tens, Madalena? (**Pacífico arregaça o vestido.**) Arregaça o vestido!... (**Manuel (Manuel puxa pela espada.)** Uma espada! (**Pacífico caminhando para Manuel. Manuel Recuando.**) Madalena... (**Pacífico segurando-lhe pelo braço.**) Não é Madalena?

PACÍFICO — Não, é o diabo que te parta!

MANUEL, **aterrorizado** — Ah!

PACÍFICO — Tratante, sacristão de uma figa! É, é sacristão, o patife... Ah, meu menino, pensavas que assim me havias surripiar...

MANUEL — Mas, senhor, eu... Mas quem é o senhor?

PACÍFICO — Cinqüenta pranchadas para principiar. (**Dá-lhe uma pranchada.**)

MANUEL, **gritando** — Ai, ai!

PACÍFICO — Psiu, grita baixo, não me acorde a criança! Grita devagar! (**Dá-lhe.**)

MANUEL, **gritando** — Ai, ai!

PACÍFICO — O pior é berrar. Não me acorde a cria!

MANUEL — Senhor, se é por ordem do sr. Abel...

PACÍFICO — Qual Abel, nem Caim! Isto cá é por minha conta e de Madalena.

MANUEL — Da Madalena?

PACÍFICO — Da Madalena, sim, sô sacrista das dúzidas, a quem tu queres seduzir. Mas primeiro há de levar-me o diabo, ou não jurei bandeira!

MANUEL — Mas, senhor, aqui há engano!

PACÍFICO — Enganar-me queres tu, sô escurrupicha-galhetas!

MANUEL — Eu não quero seduzir a senhora Madalena.

PACÍFICO — Não? E esta carta?

MANUEL, **examinando a carta** — Esta carta não era para ela.

PACÍFICO — Então para quem era?

MANUEL — Era para...

PACÍFICO — Fale-me depressa, sô papa-bicos.

MANUEL — Era... (**à parte:**) Mas quem será êste sujeito? Talvez amante de Madalena.

PACÍFICO — Ah, estudas o que hás de dizer? Pois vai-te lembrando... (**Dá-lhe.**)

MANUEL, **muito depressa** — Era para dona Rita, a filha do velho.

PACÍFICO, **largando-o** — Ah, era para D. Rita?

MANUEL — Tinha pedido à senhora Madalena que lha entregasse.

PACÍFICO — Ah, a Madalena tem mais essa prenda? E a senhora D. Rita lhe corresponde?

MANUEL, **com fatuidade** — Sim senhor.

PACÍFICO — Ora, bem se diz que as mulheres escolhem o pior.

MANUEL — Nem tôdas. A Sra. Madalena, por exemplo, pelo que me parece tem bom gosto.

PACÍFICO — Achas?

MANUEL — Oh, pois não!

PACÍFICO — Dá cá um abraço. (**Abraça-o.**) Muito bem; vieste pela Rita, e eu pela Madalena. Muito bem; temo-nos entendido, isto é, se o que disseste é verdade. Quando não, dou-me por desentendido e leva tudo a degola. Elas não tardam...

CENA X

Os mesmos, ABEL e RITA

ABEL, **dentro** — Ó Madalena, aludia esta escada.

MANUEL — Se aqui nos encontramos, estamos perdidos!

PACÍFICO — Toca a esconder!

MANUEL — Eu vou para debaixo da cama.

PACÍFICO — E eu para cima. (**Fazem o que dizem. Manuel esconde-se debaixo da cama e Pacífico, deitando-se, cobre-se com os lençóis, tapando a cara, e finge que dorme.**)

ABEL, **dentro** — Madalena? (**Aparecendo à porta, seguido de Rita:**) Querem ver que saiu?

RITA, **entrando** — Está dormindo.

ABEL — E deixou a porta aberta. Forte estouvada!

RITA — Madalena?

ABEL — Não a acordes, que passa muitas noites em claro com teu filho.

RITA — Para isso ganha meu dinheiro. Deixe mandar ver se o menino está molhado. (**Chegando-se para a cama**) Madalena? (**Sacudindo-a.**) Madalena? Que sono!

MANUEL, **debaixo da cama, puxa-lhe pelo vestido** — Ritinha?

RITA, **espantando-se** — Ah!

MANUEL — Sou eu... (**Esconde-se.**)

ABEL — O que é?

RITA — Nada, não senhor. Que imprudente!

ABEL — Porque gritaste?

RITA — Foi uma pontada que me deu aqui do lado.

ABEL — É da humidade que apañaste. As ruas estão incapazes, cheias de lama. Não só não nos deixaram ir à missa, como te fizeram doente. Vai-te despir e deitar, e afumenta-te...

RITA — Julgo que será melhor... Como o pequeno está quieto, deixemos a Madalena dormir. Boa noite, meu pai. **(Toma-lhe a benção.)**

ABEL — Até amanhã.

RITA — E meu pai não se vai deitar?

ABEL — Vou, sim.

RITA — Boa noite.

ABEL — Boa noite, filha. **(Vai fechar a porta do fundo.)**

RITA, à parte — Eu voltarei... **(Entra no seu quarto, à direita.)**

CENA XI

ABEL, MANUEL e PACÍFICO, escondidos.

ABEL, espiando — Estou só com ela. A Rita vai deitar, porém o mais prudente é voltar quando ela estiver dormindo. Não quisera que minha filha, por coisa nenhuma dêste mundo, suspeitasse de meu amor por esta feiticeira ama. **(Chegando-se para a cama de Madalena:)** Como dorme! Que tranqüillidade! Como respira docemente! Parece que seu hálito embalsama o aposento! Ah, que se não fôsse minha filha, casava-me contigo... **(Chamando-a devagar:)** Madalena? Madaleninha? **(Sacudindo)** Meu anjinho... **(Pacífico faz que espreguiça e dá com a mão na cara de Abel.)** Ai, ladrãozinho, que me batestes! Mas pancadas de amor não matam, não...

RITA, dentro — Joana, ó Joana?

ABEL — A Rita está chamando a mucamba, para se despir. O mais pru-

dente é eu voltar logo; porém primeiro hei de dar-lhe um beijinho nesta fronte tão cândida e tão pura. **Chega-se para Pacífico e dá-lhe um beijo na testa.)** Como é doce! Até já... **(Sai pela esquerda, atravessando a cena, esfregando as mãos de contente.)**

CENA XII

PACÍFICO e MANUEL

PACÍFICO — O diabo do velho babou-me a testa!

MANUEL, espiando, debaixo da cama — E que lhe parece o velho?

PACÍFICO — Fiem-se em velhos! Se eu fôsse a Madalena, estava arrumado.

MANUEL, rindo-se — Ah, ah, ah!

PACÍFICO — Você ri-se? O caso estava ficando sério. E ainda não sei o que será. Ele prometeu voltar. Que diabo de velhinho! Mas vê lá, se a tua vier, nem uma palavra sôbre mim; quando não, mato-te.

MANUEL — Cale-se, que aí vem gente! **(Esconde-se.)**

PACÍFICO, deitando-se e cobrindo-se) — Se é o velho outra vez e bole comigo, enfio-lhe a espada pela barriga antes que êle se adiante muito.

CENA XIII

Entra RITA com cautela.

RITA, entrando — É preciso falar-lhe! Assim se arrica por mim! Como me ama! **(Chegando-se para junto da cama:)** Madalena dorme. **(Chamando com cautela.)** Sr. Manuel?

MANUEL, aparecendo — Ritinha!

RITA Saia para fora, mas devagar; veja não acorde Madalena.

MANUEL, saindo debaixo da cama — Ela não acordará.

RITA — Que imprudência, assim esconder-se! Se meu pai o tivesse visto... Vá-se embora.

MANUEL — A tanto não me arisquei para me ir assim.

PACÍFICO, diz, como à parte — O que quererá o sacrista fazer?

RITA — E que pretende você?

MANUEL — Pouca coisa: saber se te casas ou não comigo.

RITA — Já te disse muitas vêzes o que punha obstáculo à nossa união. Casei-me contra vontade de meu pai e fui desgraçada. Dois anos estive casada e dois anos vivi martirizada, porque meu marido era um demônio de gênio. Deus o levou para meu sossêgo.

MANUEL — E foi muito bem levado.

RITA — Enquanto estive casada, meu pai abandonou-me, para castigar-me assim de minha desobediência; mas viúva, chamou-me êle para junto de si com meu filho. Esqueceu-se de minha ingratidão e acolheu-me com braços paternais, e eu, para reconhecer tanto amor, jurei não me casar de nôvo sem o seu consentimento.

MANUEL — Isso não são coisas que se jurem, porque nesses negócios, quem jura, perjura.

RITA — Nem todos. Eu cumprirei meu juramento, hei de me casar, mas com a sua aprovação.

MANUEL — Assim, já vejo que não arranjo nada. Teu pai não consentirá nunca que te casas comigo; não por mim, mas enfim, pelo meu ofício — um sacristão...

RITA — Pois deixa de ser sacristão.

MANUEL — E o que hei de eu ser?

RITA — Empregado público.

MANUEL — Lembras muito bem, e não vejo a razão porque não hei de alcançar um bom emprêgo. Olha, eu conheço um sapateiro, dois alfaiates, dois marceneiros, um tanoeiro, um sirgueiro e um ourives que deixaram, todos, os ofícios, e todos estão muito bem arranjados! E eu lhes dou razão, porque enfim é melhor trabalhar das dez horas até às duas, e londrear tôda a tarde, a namorar, do que suar todo o dia no ofício.

RITA — E demais, fizeram muito bem. Quem tem padrinho...

MANUEL — ... Não morre mouro. Assim é, e além disso, os ofícios cá na nossa terra já nada dão; a concorrência de estrangeiros é grande. Só os empregos públicos é que são para os filhos do país, e assim mesmo... Enfim está dito, vou pedir emprêgo, e com empenho se faz tudo entre nós.

RITA — E então não duvido que meu pai dê o seu consentimento. No entanto, se daqui até lá alguma circunstância nos favorecer...

MANUEL — Nós aproveitaremos, e... (A criança chora.)

RITA — Lulu está chorando. Espere, enquanto eu chamo Madalena para lhe dar de mamar.

MANUEL — Vai chamá-la.

RITA — Sim. Não ouve o menino que chora. Meu pai pode acordar. (caminhando para a cama) Madalena, Madalena? Vem dar mamar ao menino. Como dorme!

MANUEL — Aí vem o velho!

RITA — Meu pai?

MANUEL — Sim.

RITA — Apaga a lamparina! Manuel apaga a lamparina. Escuro.)

PACÍFICO, à parte — Já escapei de duas...

RITA, à parte, para Manuel — Saia, se puder... E silêncio! (Rita encaminha-se para a direita e parando, escuta. Manuel dirige-se para a porta do fundo, que acha fechada. O menino continua a chorar.)

CENA XIV

ABEL e os ditos

ABEL, aparecendo à porta da esquerda — Madalena? Apagou-se a lamparina e o menino chora. A Rita pode acordar. (Passa por entre Rita, que está à direita, Manuel, que está à esquerda, e vai ao berço e toma a criança nos braços.)

RITA à parte — É meu pai! (Sai pelo seu quarto e fecha a porta.)

MANUEL — É o velho!

ABEL, com o menino nos braços — Não chores. (Indo para Madalena.) Madalena, acorda, dá de mamar ao pequeno. Levanta-te, ladrãozinho, vem dar de mamar.

PACÍFICO, à parte — Esta agora é melhor...

ABEL — Levanta-te, toma o pequeno.

PACÍFICO, sentando-se na cama e espreguiçando-se — Hum!

ABEL — Pega, acalenta-o enquanto eu vou buscar luz.

PACÍFICO — Luz agora seria bonito! Melhor é dar-lhe de mamar no escuro... (Toma o pequeno e levanta-se.)

ABEL, procurando Pacífico no espera, olha que te podes esbarrar com o pequeno.

PACÍFICO, à parte — Não é graça; estou com medo do velho no escuro.

ABEL, procurando pacífico no escuro — Madalena, vidinha, escuta...

MANUEL — à parte — Ah, é esse o caso!

RITA, à parte — Meu pai namora a ama do meu filho, ah!

PACÍFICO, à parte — Eu largo o pequeno no chão e safo-me! (Vai abai-xar-se para deitar a criança.)

ABEL, nessa ocasião, encontra-se com êle — Ah, porque foges de mim, feiticeira? Em casa todos dormem; nós estamos no escuro e ninguém nos vê.

PACÍFICO, à parte — Sim, mas alguém nos ouve.

ABEL — Olha, eu posso fazer muito por ti... posso fazer-te feliz, muito feliz; mas dá-me um abraço! (Quer dar-lhe um abraço.)

PACÍFICO empurrando-o — Devagar! (Encaminha-se para o lado aonde está Manuel.)

ABEL — Ingrata!

RITA, à parte — Quem diria!

ABEL, procurando — Hei de encontrar-te!

PACÍFICO, que se encontra com Manuel — Quem é?

MANUEL — Sou eu.

PACÍFICO — É o sacrista? Toma o pequeno. (Dá-lhe o pequeno.)

MANUEL — Mas...

PACÍFICO — Caluda!

ABEL, procurando — Madalena, minha vida! (Pacífico dirige-se para o fundo.)

MANUEL, à parte, com o pequeno nos braços — No que dará isto?

ABEL, encontrando-se com Manuel, o segura pela sotaina — Ah, pilhei-te! Cruel, por que me foges?

MANUEL, à parte e forcejando para livrar-se de Abel — E então? Agora é comigo...

ABEL — Não vês que estou mirrado por ti?

MANUEL, à parte — Eu dou-lhe com o neto pelas ventas!

ABEL — Só um beijo, já que não queres ouvir, eu vou-me embora. (Quer dar-lhe um beijo. Manuel suspende o menino nos braços e lho apresenta. Abel dá um beijo no pequeno, supondo ser Madalena.) Como é gostoso! Outro, outro! (Vai dar outro beijo no pequeno e querendo ao mesmo tempo abraçar ao que êle supunha Madalena, fica com o pequeno nas mãos.)

MANUEL, à parte e caminhando para esquerda — Beija à tua vontade.

ABEL — O que é isto? Ah, marota, assim me enganas! E dei um beijo... O que me vale é ser de criança... Deixaste-me com o pequeno; mas espera, que mesmo no escuro te acharei. Ai, ai, que esta pestinha molhou-me todo! Falta-me esta! (Manuel, Rita Pacifico ouvindo o velho assim falar, riem-se) Ah, você ri-se? Veremos quem se há de rir por fim. Mas é bem feito que tal me aconteça, porque bem diz o ditado: Quem dorme com criança, amanhecê... Não preciso dizer como, porque cá o sinto. Madalena, toma tua cria, senão largó-o no chão, antes que faça pior.

RITA, à parte — Meu filho no chão! (Dirige-se a encontrar-se com Abel.)

ABEL — Então? (Encontrando-se com Rita.) Ah, brejeirinha! Rita toma o filho dos braços de Abel e aparta-se com êle.) Ah, assim mangas comigo? Vou buscar uma vela. (Aqui batem à porta com cautela.) Batem! (Escuta e tornam a bater.) Não há dúvida.

RITA, à parte — Quem será?

MANUEL, à parte — Mau...

PACÍFICO, à parte — É a Madalena! (Batem.)

ABEL — Quem é?

MADALENA, dentro, disfarçando a voz — Sou eu.

ABEL — Respondem! Quem será? Vou buscar a luz. (Sai pelo seu quarto.)

CENA XV

OS TRÊS NO ESCURO

PACÍFICO — Onde diabo me hei de eu esconder?

MANUEL — Que farei?

RITA — Madalena? Madalena?

PACÍFICO, à parte — Temos a outro com Madalenas...

MANUEL — Ó Ritinha? Ritinha?

RITA, encontrando-se com Manuel — Silêncio, que meu pai aí vem. Toma o pequeno, entregue-o a Madalena. Que o deite no berço, e você, esconda-se neste quarto à direita e adeus. (Entrega-lhe o pequeno e sai pelo seu quarto)

MANUEL — Ó Ritinha, espera! Foi-se, e deixou-me com lêsma nos braços!

MADALENA? Qual Madalena! Camarada? Ó camarada?

PACÍFICO — Que é lá?

MANUEL — Onde estás? (Encontrando-se com êle). Ah, toma! deixa-lhe o pequeno nos braços e afasta-se para a esquerda)...

PACÍFICO — O quê? Manuel

MANUEL — Que lá se avenha.

PACÍFICO — Ah tratante, pensas que eu sou ama de leite?

MANUEL — Arranja-te como puderes, que aí vem o velho. (Entra no primeiro quarto à direita.)

PACÍFICO, com o pequeno nos braços — Eu largo a carga (deixa o pequeno no chão) e safo-me. Mas para onde? Aquêlo quarto... (Dirige-se para o quarto aonde entrou Manuel.)

CENA XVI

Entra ABEL com uma vela.

ABEL, vendo ainda Pacifico correr para o quarto — Madalena? Meu netinho no chão! Ah desavergonhada... (Tomando nos braços o pequeno.) Só para fugir-me... (Chegando-se para a porta por onde saiu Pacifico, a qual está fechada por dentro.) Deixa estar, que me hás de pagar! Amanhã boto-te pela porta afora. (Batem.) Já vou! Verás se assim se despreza o meu amor... E se assim se trata do meu neto. (Vai para a porta do fundo.) Quem bate?

MADALENA, dentro — Sou eu.

ABEL — Eu quem?

MADALENA, dentro — Abra!

ABEL — E esta? A voz parece-me de mulher... Serão ladrões? Qual, não se atreviam a andar pela rua às horas da missa do galo. Vejamos quem é. (Abre a porta.)

CENA XVII

MADALENA e ABEL

MADALENA, entrando e vendo Abel, fica surpreendida — Ah! (Abel, vendo entrar Madalena, de susto deixa cair o pequeno no chão e fica sem poder falar, ora olhando para Madalena, ora para a porta do quarto onde entrou Pacifico. Madalena apanhando o pequeno no chão, que chora.) Meu filhinho! Estou perdida! Senhor, perdoai-me se deixei o menino por alguns instantes. Não pude resistir, quis também ver a missa do galo. Juro que será a última vez êste ano... Mas por êste espanto? Que quer isto dizer? Aponta para o quarto... Senhor!

ABEL, gaguejando de medo — Madalena, tu não entraste por ali? (Apontando para o quarto.)

MADALENA — Não senhor, entrei por ali.

ABEL — Então foi minha filha. Que vergonha, que vergonha para um pai! Que vexame! Que dirá de mim a Ritinha? Quero-lhe pedir perdão. Dá cá este menino, que será o meu penhor. (Tira o pequeno dos braços de Madalena arrebatadamente.)

MADALENA — Não mate o menino!

ABEL, com o pequeno nos braços, dirige-se para junto da porta por onde saiu Pacífico e aí chegando, ajoelha-se com a cara voltada para a porta — Filha, às vezes um pai deve humilhar-se diante de seus filhos, quando pratica uma ação que o rebaixa aos olhos daqueles a quem deve bons exemplos. Eis-me humilhado diante de ti. A natureza é fraca... Tomei-te por Madalena e disse-te coisas que me fazem agora corar de vergonha. Abre esta porta e vem abraçar teu pai em sinal de esquecimento. Aqui está teu filho, meu netinho, que me deveria fazer lembrar que estou velho para não praticar ações indecorosas. Perdoa-me, por amor dêle! Abre, abre esta porta! (Enquanto Abel está de joelhos junto da porta e fala, Rita entra pela porta de seu quarto, e depois de falar com Madalena em segredo, dirige-se para junto do pai.)

RITA — Meu pai! (Abel volta a cabeça e, vendo Rita atrás de si, dá um grito, levanta-se e deixa cair o pequeno no chão. Rita, apanhando o pequeno.) Meu filho!

ABEL — Rita por trás de mim quando eu esperava por diante!

RITA, sem dar atenção ao pai e beijando o filho — Meu amor, meu anjinho! Coitadinho!

ABEL, pegando no braço da filha com violência — Rita!

RITA — Não machuque o meu filho!

ABEL — Tu não saíste por aqui? (Apontando para a porta.)

RITA — Não senhor, saí por ali.

ABEL — Ah, todos saíram por tôdas as partes, menos por aqui, e no entanto eu vi... Já sei, é um ladrão, é uma ladrão que se introduziu em minha casa vestido de mulher!

RITA — Um ladrão!

MADALENA, ao mesmo tempo — Um ladrão!

ABEL — Sim, um ladrão, que deu de mamar ao pequeno para me enganar! Mas hei de vingar-me! (Caminha nas pontinhas dos pés para junto da porta e aí chegando, dá com rapidez uma volta na chave.)

RITA, à parte, enquanto o pai dirige-se para a porta — Pobre Manuel!

MADALENA, no mesmo — O que será do Pacífico?

ABEL, dando volta na chave — Está prêso! Ah, agora verás! Rita, Madalena, espere aqui um instantinho, que eu já volto, e tenham olho na porta! Ele não é capaz de arrombá-la nem o quarto tem saída. Vou chamar a primeira ronda que encontrar. Oh, não me há de escapar!

RITA — Meu pai, ouça...

MADALENA, à parte, para Rita — Deixá-lo ir.

ABEL — Eu volto em um pulo. Olho na porta. (Sai correndo.)

CENA XVIII

RITA e MADALENA

MADALENA — Minha ama, perdoe-me!

RITA — Fizeste mal em deixá-lo entrar, mas agora é preciso salvá-lo.

MADALENA — Oh, muito obrigado, minha senhora. Abramos a porta. Pobre Pacífico!

RITA, à parte — Pobre Manuel! (Vão ambas abrir a porta e saem por ela Manuel e Pacífico já sem vestido.)

RITA e MADALENA, espantando-se — Ah, são dois!

PACÍFICO — Madalena!

MANUEL — Ritinha!

RITA — O que é isto, Madalena?

MADALENA — Senhora, um é meu...

PACÍFICO — Sou eu. (Chegando-se para Madalena.)

MANUEL, para Rita — E o outro é teu! (Chegando-se para Rita.)

RITA — Mas...

MANUEL — Não temos tempo para explicações.

PACÍFICO — Demos graças a Deus, se o tivermos para nos pormos ao fresco.

MADALENA — Ele tem razão, senhora. Seu pai não tarda com soldados, e se os pilham estamos todos perdidos.

PACÍFICO — A Madalena tem razão. Toca a debandada! (Toma a barretina e espada que estão debaixo da cama e dirige-se para a porta do fundo.)

MANUEL, para Rita, enquanto Pacífico tira a barretina de baixo da cama — Ritinha, pede a Deus que morram de hoje para amanhã quatro oficiais de secretaria, que eu me encaixarei em um dos lugares... E adeus! (Dirige-se para a porta do fundo; aí chega junto com Pacífico e, querendo empurrar a porta, a encontram fechada.)

AMBOS — Está fechada!

RITA — Fechada? Como há de ser?

MANUEL — Isso pergunto eu.

PACÍFICO — E eu também. O que havemos de fazer?

RITA — Não sei, não sei, meu Deus!
E meu pai não tarda!

PACÍFICO, **puxando da espada** —
Não há remédio senão cutilar o velho.

MADALENA — Pacífico!

MANUEL — E eu, o que posso fazer é encomendá-lo e enterrá-lo...

RITA — Senhor!

MADALENA — Escutem. Não se aflija, minha senhora. Entrem os senhores ambos por esta porta (**aponta para o quarto de Rita**), passem o primeiro e o segundo quarto, tomem por um corredor que está à direita, no fim há uma janela que deita para a rua; abram-na e saltem por ela.

PACÍFICO — És uma pérola!

MANUEL para Rita — Adeus, até sempre!

PACÍFICO — Anda, sacrista! (**Saem ambos correndo pela direita.**)

CENA XIX

RITA e MADALENA

RITA — Madalena, e nós? Meu pai não tarda, e não achando ninguém no quarto...

MADALENA — Tenho cá meu plano. Minha ama quer casar-se com o sr. Manuel Igreja?

RITA — Bem sabes quanto eu o amo.

MADALENA — Então está tudo arranjado.

RITA — Mas como?

MADALENA — Seu pai mostrou-se há pouco muito envergonhado, e de joelhos diante daquela porta lhe pedia perdão, só porque supunha que a encontraria lá dentro. Alguma fez êle por cá...

RITA Tomou os dois por ti... E tudo eu ouvi.

MADALENA — Tanto melhor. Agora é preciso envergonhá-lo mais.

RITA E para quê?

MADALENA — Um pai, quando pratica uma ação vergonhosa diante de seus filhos, põe-se debaixo de sua dependência e não tem remédio senão fazer-lhes a vontade. O ponto é saber-se tirar partido do segrêdo.

RITA — E o que faremos?

MADALENA — Entrarmos neste quarto e esperar que êle venha com os soldados e nos encontre lá.

RITA — Mas...

MADALENA — Dê cá o menino, que êle não tarda. (**Toma o pequeno nos braços de Rita e vai deitar no berço.**)

RITA Não sei se devemos fazer...

MADALENA — Pois eu sei que devemos; quando não, passaremos por cúmplices de ladrões, porque lhes demos escapula, e ficaremos desacreditadas. Silêncio, ouço passos! É êle! Venha, venha. (**As duas entram no quarto em que estiveram os amantes.**)

CENA XX

Abre-se a porta do fundo e por ela entra Abel, seguido de Pacífico, Manuel e uma patrulha.

ABEL, à porta — Entre, sr. Manuel E seu amigo também pode entrar. (**Encaminham-se para a frente.**) Muito estimei encontrá-los junto de minha casa.

MANUEL — Vinhamos da missa, lá da banda de cima.

PACÍFICO, à parte, para Manuel — Por pouco que não nos pilha saltando a janela.

ABEL — Desculpe-me, se os interrompi no seu caminho; mas necessitava dos senhores e entre amigos...

MANUEL — Pode dispor de nós.

ABEL — Obiragado. (**Pegando na mão de Manuel**) Meu amigo, tenho ladrões em casa!

MANUEL e PACÍFICO — Ladrões em casa?

ABEL — Sim, e naquele quarto, que eu mesmo os fechei.

MANUEL e PACÍFICO — Naquele quarto? Então vamos a êles. (**Manuel arregança as mangas e Pacífico puxa da espada — tudo isto com muito espalhato e dirigem-se ambos para a porta do quarto.**)

ABEL, **retendo-os** — Esperem, amigos.

MANUEL — Nada, deixe-me, que os levo a cabeçadas.

PACÍFICO — E eu a fio de espada. ABEL, **retendo-os** Por quem são, não se exponham assim! Agradeço-lhes o zêlo. Eu disse um ladrão. Quem sabe se não é uma quadrilha inteira? É preciso prudência e tática. Olhe, o senhor (**para Pacífico**) fica aqui. Meu amigo aqui. (**Coloca-os em semicírculo, desde a porta do quarto até junto de Manuel.**) E eu ficarei entre meu amigo e o senhor, mas como não tenho arma o senhor (**para um dos soldados**) fará o favor de emprestar-me a sua espingarda. Eu é que estou mais exposto. (**Toma a espingarda do soldado e mete-se entre Manuel e Pacífico.**) Agora façam o favor de calar baionetas. (**Os soldados calam baioneta.**) O camarada que está sem espingarda terá a bondade de abrir a porta e fazer-lhes a intimação para se entregarem. (**O soldado dirige-se para a porta do quarto, e dando uma volta na chave e empurrando a porta, esta se abre.**)

SOLDADO — Quem quer que esteja aí dentro, saia para fora e nada de resistência!

ABEL — Sentido, amigos!

SOLDADO — Então, não respondem? Em nome da lei, rendei-vos; quando não...

ABEL — Quando não, faremos fogo! (Metendo a espingarda à cara.)

CENA XXI

Aparecem à porta do quarto Rita e Madalena.

RITA — O que é isto?

MADALENA — Então, o que temos?

ABEL — Ah! (Deixa cair a espingarda no chão, e fica estático como D. Bartolo no Barbeiro de Servilha, conservando os braços na posição em que sustentava a espingarda.)

PACÍFICO — São êstes os ladrões? Ah, ah, ah! (Ri-se às gargalhadas.)

MANUEL — Ah, ah, ah! (Rindo-se às gargalhadas, e o mesmo fazem todos os soldados.)

RITA, caminhando para êle — Meu pai, meu pai, o que tens?

MADALENA — Oh, como ficou!

RITA — Meu pai, volte a si! Sou eu! Meu Deus! Madalena, aí está que fizeste!

MADALENA — Ah, senhor! (Querendo abaixar-lhe o braço.) Como está duro!

RITA — Meu Deus, meu Deus! Senhor Manuel!

MANUEL, sacudindo-o — Ah, sr. Abel!

PACÍFICO, no mesmo — Então, o que é isto? Está galante! (Grupam-se todos ao redor de Abel e principiam uns a assoprarem-lhe a face, outros a sacudirem-no, etc.)

MANUEL — Parece morto!

RITA — Meu pai?

PACÍFICO — Como diabo ficou êle estatalado!

MADALENA — Mau vai isto!

RITA — Meu pai, fui eu que lhe dei escapula do quarto; sou a culpada! Não era ladrão, era o sr. Manuel que lá estava e que veio por mim. Diga-lhe, diga-lhe isto, senhor Manuel.

MANUEL — Sim senhor, sr. Abel, era eu. Vim ver sua filha e o senhor tomou-me pela Madalena. (Abel abaixa os braços e como que vai tornando a si.) Já se mexe...

RITA — Meu bom pai, perdoai-me, fui eu a culpada! Por causa dela.

MADALENA — E eu também, por causa dêle...

MANUEL — E mais eu, por causa dêle...

PACÍFICO — Creio que o remédio faz efeito... Então, também eu, por causa dela. E fui o primeiro. Tratei da criança. Levei abraços... Não se lembra que me foi acordar naquela cama? Madalena!

ABEL, (que tem tornado a si) — Oh, estou traído!

RITA, suplicante — Meu pai!

ABEL, recuando enfurecido — Deixai-me!

RITA — Perdoai-me!

MADALENA, ao mesmo tempo — Perdoai-me!

PACÍFICO, ao mesmo tempo — Senhor!

MANUEL, ao mesmo tempo — Senhor!

ABEL — Deixai-me, deixai-me! (Vai recuando enfurecido.)

RITA, MADALENA, MANUEL, PACÍFICO e SOLDADOS — Senhor!

ABEL — Deixai-me! (Todos o seguem suplicantes, e êle tão cego está de furor, que, sem dar atenção ao berço, dá com as costas sobre êle e o atira no chão com o pequeno e cai por cima.)

TODOS — Ah!

RITA e MADALENA, correndo para acudirem o pequeno — Meu filho! (Manuel e Pacífico acodem Abel: o soldado levanta o berço; Rita e Madalena tiram o pequeno de baixo do velho e com êle caminham para junto da mesa e aí Rita se assenta, tendo-o nos braços.)

RITA — Meu filho, meu filho! Está sem sentido, morto!

MADALENA — Meu Deus!

RITA — Água fria, água fria, Madalena! (Madalena toma o moringue que está sobre a mesa e o derrama sobre a cabeça do pequeno. Enquanto as duas estão ocupadas em fazerem o pequeno tornar a si, Manuel e Pacífico levantam Abel, e, sustendo-o nos braços, conduzem-no para frente da cena.)

MANUEL — Então, sr. Abel, parece-se criança. Que é isto! Por tão pouco!

PACÍFICO — O caso não é de matar crianças. Toma a coisa tão em grosso!

RITA — Está morto!

TODOS — Morto? (Encaminham-se para junto de Rita.)

ABEL — Meu neto morto! E fui eu, desgraçado!

MADALENA — Está vivo, está vivo!

TODOS — Vivo! (Abel arrebatada a criança dos braços de Rita e o cobre de de beijos. Todos, para Abel.) Não a mate!

ABEL — Pobre inocente, que tanto tens sofrido esta noite pelos nossos desvarios! Que culpa tens tu, pobre anjinho, que sejamos todos loucos? Filha, o teu proceder foi criminoso, e só casando-te com êste homem darás satisfação ao público.

MANUEL — Ritinha (Vai para perto dela.)

ABEL, para Madalena — E tu, mulher vil, já desta porta para fora!

RITA — E quem há de criar meu filho?

ABEL — Eu! (Pacífico e Madalena riem-se às garagalhadas. Abel, indo para Pacífico) Insolente! (Pacífico boia a mão à espada e quer desembainhá-la; Madalena retém-lhe o braço. Abel, vendo Pacífico lançar mão da espada, levanta a criança nos braços e ameaça com ela, o que vendo Rita corre para êle.)

RITA — Meu pai!

PACÍFICO — Há mais tempo que com esta cara e com êstes anos devias-te empregar em desmamar crianças, e não em namorar.

ABEL — Tem o senhor muita razão.

PACÍFICO, para Madalena — Vamos, que terás muito onde te alugares. (Pacífico toma Madalena pelo braço e vai saindo.)

ABEL principia a passear de um para outro lado, embalando a criança nos braços e cantando — Menino bonito...

Rita olha para êle sorrindo-se. Pacífico e Madalena param na porta do fundo e riem-se, e nisso abaixa o

PANO

DOS JORNAIS

GROTOWSKI

Um dos mais notáveis aspectos da visita de Jerzi Grotowski e seu Teatro Laboratório aos EE UU. foi que obrigou os críticos a pensar sobre a natureza do teatro. O público da última peça de uma série de três não passava de 40 espectadores. O que significa que era de fato um seminário sobre drama para a crítica de Nova Iorque.

As peças que se seguiram ao **Príncipe Constante** foram **Akropolis** e **Apocalypsis cum Figuris**. **Akropolis** contém uma vacilante ironia em seu título, pela sua referência atual a Auschwitz. O título é o julgamento implícito de uma civilização, que mergulha do zénite às profundezas. A constatação pelos espectadores de que os canos que os atôres movimentam no palco servirão de condutor para a fumaça de sua própria carne queimada, faz da peça a mais veemente acusação de genocídio já apresentada em teatro.

Em **Apocalypsis cum Figuris** os personagens são atôres improvisando os papéis de Simão Pedro, Judas, Maria Madalena e outros apóstolos, e também o próprio Cristo. A peça contém paródias de episódios bíblicos e talvez a visão mais perturbadora do espetáculo seja a dos personagens elevando o flanco nu da figura do Cristo e bebendo seu sangue.

Quais, então, as lições a serem aprendidas com Grotowski e seu magnífico conjunto? Em primeiro lugar, que em drama sério não há substituto para a intensidade. Uma peça é como uma lente de aumento que focaliza o calor solar sobre a cabeça de um alfinete. Grotowski descobriu que, quanto menor a platéia, maior a intensidade. O relacionamento entre ator e espectador é modificado sutilmente de ator-espectador para uma fusão de personalidade na qual cada um adquire alguma coisa da identidade do outro e sofre a mesma luta interior.

Uma razão para isso é que ambos, espectador e ator são forçados a se despirem das casuais preocupações cotidianas e de seus padrões de comportamento. Num momento de choque físico, num momento de terror, de perigo mortal e de tremenda alegria, o homem não se comporta "naturalmente". Atacando o conceito de comportamento natural, Grotowski se divorcia do culto do realismo psicológico, segundo o método do **Actor's Studio**. A meta de Grotowski é a verdade espiritual. Através de árduos exercícios físicos e disciplinas contemplativas, seus atôres são treinados para se abrasarem, como se estivessem em atmosfera de oxigênio puro.

Qual a finalidade dessa combustão? Assim como a noite define mais vivamente o que é dia, Grotowski pensa que a blasfêmia contra um tabu recria o sagrado. Se um homem defecasse num altar de igreja, por exemplo, mesmo para um ateu isso seria um choque. Nesse choque, no próprio ato de profanação, o sentido do sacro renasceria e se confirmaria. Grotowski expõe a paixão do homem, sua agonia, seu desespero, sua morte e, acima de tudo a violação de seu corpo e espírito.

A desvantagem do método de Grotowski é que, enquanto êle se daria perfeitamente bem em **Hamlet**, não serviria de modo algum para um excelente comédia de costumes como **The Importance of Being Earnest**.

Em sua arrogante exclusividade ao definir o drama, Grotowski valoriza o diretor e o ator, enquanto exclue grande parte da literatura dramática mundial.

NOVIDADES NA LITERATURA DRAMÁTICA AMERICANA

Jan Michalski

A extraordinária vitalidade do atual teatro norte-americano não encontrou ainda seu equivalente no terreno da dramaturgia. Dezenas de novos autores são lançados mensalmente pelos teatrinhos experimentais e pelos grupos regionais; muitos deles revelam força e talento, e transmitem seu recado com eficiência; mas nenhum deles chegou por enquanto a ameaçar o tranqüilo prestígio dos grandes nomes da geração anterior, como Arthur Miller e Tennessee Williams. E a relativa frustração dos americanos neste setor traduz-se por um impressionante número de remontagem dos grandes sucessos da década de 1930, nesta temporada de 1970. É verdade que cada vez é maior o predomínio de espetáculos musicais e das pesquisas experimentais no teatro americano o que conspira um pouco contra o surgimento de grandes textos: em ambas essas formas o texto é relegado a um plano inferior diante da respectiva importância da partitura musical e dos meios inventivos da encenação.

Estou convencido de que o Brasil teria um considerável mercado nos Estados Unidos para as peças de seus jovens dramaturgos. Certas obras de Plínio Marcos, José Vicente, Leilá Assunção, Oduvaldo Vianna Filho, e até as peças infantís de Maria Clara Machado, poderiam atrair o interesse de jovens companhias experimentais e de grupos universitários.

Bastaria um pequeno esforço do Itamarati, que teria de montar um esquema de tradução e de divulgação e um mínimo de empenho dos próprios autores.

Não creio, infelizmente, que o Itamarati demonstre qualquer interesse por uma tal tentativa, e os nossos autores, por sua vez, me parecem em geral bem pouco empenhados, na prática, em ter as suas obras divulgadas fora das fronteiras do Brasil.

Pesquisas em Vários Estilos

Um dos textos mais interessantes com os quais tomei contato nos EE UU. foi **Gloria and Esperanza** cuja encenação vi no pequenino La Mama Theater, mas já na semana seguinte iria transferir-se para uma curta temporada na Broadway. A autora, Julie Bovasso, encarregava-se também da direção e da interpretação do principal papel feminino; e bastava vê-la atuando em cena para sentir que se tratava de uma jovem de marcante personalidade.

A peça é um gigantesco painel — com cerca de quatro horas de duração — que focaliza a situação do poeta, e por extensão, de qualquer artista criador, na sociedade contemporânea. O personagem central, Julius Esperanza, excelentemente interpretado pelo ator Kevin O'Connor, é um homem doentamente obcecado pela idéia da guerra, e em luta permanente com o **establishment** capitalista que procura enquadrar a sua mentalidade dentro das convenções veigntes. A grande curiosidade do texto reside na mistura de uma linguagem predominantemente épica com numerosos e inventivos recursos de alegoria expressionista, que atingem seu ponto alto nos **ballets** executados por estranhos grupos alegóricos denominados, por exemplo, **Guru Children**, **Gladiators**, **Basketball Ballet Girls** ou **4 Horsewomen of the Apocalypse**. Em Washington assistí à estréia de uma peça comercial não desprovida de interesse: **The Wolves**, do jovem autor Robert Koesis. Um grupo de jovens marginais dopados convida um casal bem burguês do interior para uma festinha envenenada, durante a qual pretende divertir-se cruelmente às custas dos dois convidados. Até aqui, a peça lembra, incômodamente, o nosso Abílio Pereira de Almeida. Uma repentina reviravolta inverte, porém, as respectivas posições dos carrascos e das vítimas e projeta a obra para uma dimensão bem mais insólita do que aquela que ela parecia originalmente possuir.

The Boys in the Band justifica a sua fama: apesar de flagrantes defeitos de estrutura — alguns diálogos muito verbosos, certos personagens abandonados em cena durante muito tempo sem qualquer função — êsse estudo de uma festinha de homossexuais tem uma poderosa densidade dramática e um calor humano que se torna emocionante à medida que a ação se aproxima do desfecho. Mart Crowley, o autor, é um nome a ser acompanhado com interesse, e é uma lástima que a nossa Censura tivesse frustrado, no ano passado, o projeto de uma montagem brasileira dêsse texto, cuja dignidade e autenticidade na abordagem de um assunto delicado são exemplares.

O **Theater Genesis**, grupo experimental que tem a sua sede no auditório da velha igreja St. Mark's Square de Nova Iorque, dedica-se especialmente a pesquisas de jovens dramaturgos, mais do que a experiências renovadoras de linguagem cênica. A produção que vi compunha-se de duas peças em um ato de Tony Barsha, um dos jovens autores mais respeitados da **off off Broadway**, e também diretor do espetáculo. A primeira peça, **The Forgotten American** é praticamente um monólogo de um representante típico da conservadora classe média-baixa dos Estados Unidos, desesperado e desorientado por um mundo em ebulição, que propõe valores inaceitáveis à estreita visão do protagonista. **The Assassination of Nigger Nate**, a segunda peça, dramaticamente muito mais consistente, relata um aparentemente incrível — embora, segundo dizem, baseado num fato rigorosamente autêntico — caso de fria eliminação de um incômodo prisioneiro negro pela política americana. Escritas num sêco estilo realista — com exceção de um curto mas impressionante interlúdio ritual na segunda peça — as duas obras não revelam nenhuma novidade formal, mas impressionam pela violência e sinceridade com a qual procuram desvendar alguns dos aspectos menos recomendáveis da atualidade norte-americana.

O Escândalo Gongolês

A mais controversa das peças que vi durante a minha permanência nos EE UU. não era, paradoxalmente, de autoria de um escritor norte-americano, embora tenha mexido de maneira particularmente desconfortável com os brios dos patriotas americanos, a ponto de merecer um indignado artigo em **Time**, intitulado **Dirty History Postcard**. Trata-se de **Murderous Angels**, do irlandês Conor Cruise O'Brien, que vi, numa competente direção de Gordon Davidson, no belíssimo Mark Taper Forum, um dos três modernos teatros que compõem o Music Center de Los Angeles.

Adotando, **grosso modo**, a linha de dramatização histórica que não exclui uma certa exploração sensacionalista, linha esta consagrada por Hochhuth em **O Vigário**, O'Brien partiu para uma revisão dos acontecimentos que se seguiram à proclamação da independência do Congo em 1960, e que culminou em 1961, com o assassinato de Patrice Lumumba e com o acidente aéreo que vitimou Dag Hamerskjoeld. Poucas pessoas teriam credenciais mais recomendáveis para uma tal tarefa do que O'Brien: êle foi, durante o período que descreve, alto funcionário da ONU, assessor direto de Hammarskjoeld, e passou vários meses no próprio palco dos acontecimentos.

Vindo de uma fonte tão bem informada, a tese da peça não poderia deixar de provocar um certo escândalo: segundo o autor, Hammarskjoeld e a ONU teriam concientemente contribuído, por voluntária omissão, para a morte de Lumumba, cedendo a pressões do govêrno americano, êste, por sua vêz agindo sob pressões das grandes emprêsas que defendiam seus interesses na exploração das minas de Katanga. É verdade que o autor não pretende ter escrito uma peça rigorosamente histórica, nem ter lançado uma acusação direta a quem quer que seja. "**Murderous Angels** é uma peça sôbre uma ação verdadeira, não sôbre pessoas verdadeiras; mas

a ação de que ela trata deveria constituir motivo de preocupação para pessoas verdadeiras.”

Não obstante as desculpas antecipadas do autor, **Murderous Angels** não pode deixar de aparecer aos olhos do espectador como uma forte carga contra personalidades e organizações verdadeiras; e, como tal, ela resulta decepcionantemente inconvincente. A ingenuidade e a demagogia imperam no palco, e o espectador não tem nunca a impressão de que os acontecimentos pudessem se ter desenrolado de maneira esquemática como O'Brien os apresenta. E, no entanto, a peça, apesar dos seus excessos de verbosismo, é interessantíssima: o conflito entre as forças que estão em jogo é sufocante, e os dois antagonistas, Hammarskjoel e Lumumba — que significativamente, nunca se encontram pessoalmente, no decorrer da ação — alcançam em vários momentos autêntica estrutura trágica, expostos que estão a exigências, solicitações e impulsos violentamente contraditórios. Não considero que a peça chegue a ser realmente importante; mas o que há de importante em torno da sua montagem em Los Angeles é o fato de que uma obra essencialmente antiamericana como esta, depois de repelida em vários outros países (inclusive na Grã-Bretanha, onde a sua inclusão no repertório do Teatro Nacional Britânico, já quase acertada, foi finalmente cancelada) tenha recebido o seu lançamento mundial num teatro oficial dos Estados Unidos, subvencionado com o dinheiro dos contribuintes.

Eis um exemplo digno de inspirar nossas invejosas meditações.

MOVIMENTO TEATRAL

Romina & Julian, de Charles Dyer, direção de Luiz Carlos Maciel, estreou em março no Teatro da Maison, com Napoleão Muniz Freire, Maria Gladys e Emiliano Queiróz. Napoleão Muniz Freire é também responsável pela cenografia e produção.

A nova comédia de Dias Gomes — **Odorico, o Bem Amado** iniciou carreira do Teatro Glauco Gil. A direção é de Gianni Ratto. No elenco: Procópio Ferreira, Iracema de Alencar, Isolda Cresta, Helena Velasco, Valdir Maia, Antônio Vitor e outros.

No Teatro Copacabana, temos Fernanda Montenegro de volta ao palco carioca, na comédia em três episódios, de Neil Simon — **Plaza Suite**. A direção é de João Bethencourt. No elenco. Jorge Dória, Sandra Bréia, Procópio Mariano e Francisco Hosanã.

No Teatro da Lagoa, num espetáculo de muitos autores (Ferreira Gular, Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes) — **Brasil & Cia**. interpretado por um único ator — Paulo Autran.

Como se livrar da Coisa — comédia absurdo de Ionesco, continua no Teatro Ipanema, com Rubens Correia e Vera Gertel interpretando.

Agenda Confidencial — comédia de Jean-Claude Carrière, dirigida por Mme. Morineau, está no Teatro Pricesa Isabel. Interpretam Márcia Windsor e Adriano Reis.

Um novo cartaz no Teatro Nacional de Comédia é **David, o Rei**, de Maria Wanderley, na direção de B. de Paiva, com cenários e figurinos de Cícero Bezerra. Produção de Edson Guimarães.

Numa carreira relâmpago no Teatro Sérgio Pôrto, temos a reprise de **Society em Baby-Doll** (Pongetti), com Brigitte Blair, Maria Tereza Barroso, Henriqueta Brieba, Olegário de Holanda e outros.

No Teatro Santa Rosa, faz sucesso a peça premiada, de Leilah Assunção — **Fala Baixo Senão Eu Grito**, numa montagem paulista, interpretada por Marília Pêra e Paulo Vilaça, direção de Clovis Bueno.

Ainda em cartaz, agora no Teatro João Caetano, a preços populares, a comédia dramática de R. Anderson — **Chá e Simpatia**, direção do premiado Haddad. Teresa Raquel foi substituída por Regina Rodrigues.

Os **shows** e peças infantís movimentaram a maioria dos teatros cariocas: **Tem Banana na Banda**

(Teatro de Bólso), **Estamos na Nossa** (Nôvo Teatro de Bólso), **Baden é de Lei** (Teatro da Praia), **A Fina Flor do Samba** (Opinião), **Chico Anísio Só** (Ginástico), além de **Brasileiro Profissão Esperança** (Casa Grande), com direção de Bibi Ferreira e interpretação de Italo Rossi e Bethania.

A revista de Colé — **Mulatas do Patropi**, com Costinha e Tânia Pôrto, está no Teatro Carlos Gomes. **Um festival de strip-tease!** — segundo a propaganda.

CARTAZ INFANTIL

Pedro Na Casa do Sol, de Zuleica Melo, direção de Fídias Barbosa, no Teatro da Lagoa.

PIQUE Um Dois Três, de Betina Viany e C. MacDowell, no Teatro da Praia.

Bigurrilho e a Princesinha de Ouro, de Paulo Magalhães e Dilu Melo, no Nôvo Teatro de Bólso.

Pluf O Fantasminha, de M. C. Machado, direção da autora, no Teatro Ipanema.

O Coelho Pitomba, de Milton Luiz, no Teatro de Arena da Guanabara.

O Sapateiro do Rei, musical infantil de Lauro Gomes e Diana Franco, no Teatro Copacabana.

Joãzinho e Maria, de Helio Carvalho, no Teatro de Arena GB.

Gijo, o Ratinho Cowboy, de Roberto Castro, no Nôvo Teatro de Bólso.

A Rapôsa Feiticeira, de Carlos Nobre, no Teatro Sérgio Pôrto.

O Bôbo das Adivinhações, de José Brasil, no Teatro Sérgio Pôrto.

O Circo Mágico da Garotada, no N. Teatro de Bólso.

Robin Hood, musical infantil 1º lugar no II Festival de T. I., de Fernando Pinto, no Teatro Glauco Gill.

Dona Baratinha Procura Marido, de Roberto Castro, dir. do autor, no Teatro Opinião.

O Vendedor de Balões, de Dilu Melo, direção da autora, no Teatro de Bólso

TEATRO DE BONECOS

O Teatro de Bonecos de Ilo e Pedro apresenta, no Teatrinho do Atêrro, as peças: **O ÔVO de Ouro Falso** e **Cadê Aquê Urso**.

Publicações e textos à disposição dos leitores na secretaria d'O TABLADO

Livros de autoria de Maria Clara Machado:

	Cr\$
Como Fazer Teatrinho de Bonecos	10,00
Teatro Infantil (Pluft, O Rapto das Cebolinhas, Chapéuzinho Vermelho e o Boi e o Burro no Caminho)	6,00
Teatro Infantil II (Menina e o Vento, A Gata Borralheira, Maroquinhas Frufuru e Maria Minhoca)	6,00
CADERNOS DE TEATRO, n.º avulso	2,00
CADERNOS DE TEATRO, assinatura anual (4 números)	8,00

QUALQUER DESSAS PUBLICAÇÕES PODERÁ SER PEDIDA A:

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795
ZC 20 — Rio de Janeiro — GB

O pagamento poderá ser feito mediante cheque visado, em nome do Tesoureiro EDDY REZENDE NUNES, pagável no Rio de Janeiro, ou por Serviço de Reembólso Postal.

Os CADERNOS DE TEATRO estão à venda nos seguintes enderêços:

LIVRARIA AGIR (rua México, 98 — GB),
LIVRARIA LER (rua México, 31-A — GB),
LIVRARIA SANTA ROSA (rua Visconde de Pirajá, 22 — GB).

Em São Paulo, os CADERNOS podem ser encontrados na Livraria Teixeira, à rua Marconi, 40.

DISCO contendo a música de Reginaldo Carvalho para o Cavalinho Azul pode ser encontrado na Secretaria d'O TABLADO, ao preço de Cr\$ 2,00.

Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO

Auto da Natal (seg. S. Lucas), de Otávio Lins...	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente... 14 e	31
Vamos festejar o Natal, Hilton Araujo	17
Os Viajantes (auto-natal para crianças), de Maria Clara Machado	19
Irmão Chiquinho e o Lobo, de Maria Clara Machado	19
Os Mistérios da Virgem (Natal), de Gil Vicente, contendo Mofina Mendes	20
O Pastelão e a Torta (farsa medieval)	23
Os Cegos, de Ghelderode	24
Farsas Tabarínicas	25
A Consulta, de A. Azevedo	25
Jôgo de S. Nicolau, Chancerel	26
O Môço Bom e Obediente, Barr/Steves	28
O Urso, de Anton Checov	29
O Vaso Suspirado, de F. Pereira da Silva	30
Farsa do Mancebo que Casou com Mulher, de Casona	31
O Boi e o Burro no Caminho, de Maria Clara Machado	32
O Carteiro do Rei, de R. Tagore	33
Antígona (Sófocles), adapt. Chancerel	35
A Interferências, de Maria Clara Machado ...	36
O Jôgo de Adão (medieval)	37
Farsa do Advogado Pathelin (medieval)	37
A Cova de Salamanca, de Cervantes	38
O Pedido de Casamento, de Checov	38
Antes da Missa, de Machado de Assis	39
O Caso do Vestido, de Drummond de Andrade	39
A História do Zoológico, de Albee	40
Aquêles que diz Sim, Aquêles que diz Não, de Brecht	41
O Espírito da Neve (nô)	42
Sumidagawa (nô), de Juro Motamasa	42
A Dama Mascarada, de Suminuri Onna	42
O Único Ciúme de Emer, de Yeats	43
A Consulta, de A. Azevedo	44
Torturas de Um Coração, de Suassuna	44