63

cadernos de teatro

TEATRO FUTURISTA — 2

O DOIDO E A MORTE — RAUL BRANDÃO

O TRIBUNAL DOS DIVÓRCIOS — CERVANTES

O PODER INFANTIL — MARIA HELENA KÜHNER

MOVIMENTO TEATRAL

CADERNOS DE TEATRO N. 63

outubro/novembro/dezembro-1974

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro e Departamento de Assuntos Culturais do MEC

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor -reponsável — João Sérgio Marinho Nunes Diretor-executivo — Maria Clara Machado Diretor-tesoureiro — Eddy Rezende Nunes Redator-chefe — Virgínia Valli Secretário — Sílvia Fucs

Redação: O TABLADO Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20 Rio de Janeiro — Brasil

Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO só poderão ser representados mediante autorização da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Av. Almirante Barroso, 97 — Guanabara.

O TEATRO SINTÉTICO FUTURISTA — 1915

Enquanto aguardamos nossa muito desejada grande guerra, nós Futuristas desenvolvemos uma violenta ação anti-neutralista, das praças à universidade, empregando nossa habilidade no preparo da sensibilidade italiana para a grande hora do perigo máximo. A Itália deve ser destemida, impetuosa, veloz e ágil, como um esgrimista, indiferente aos golpes como um boxeador, impassível às notícias de uma vitória que possa custar cinqüenta mil mortos ou a derrota.

Para a Itália aprender a decidir-se com a velocidade de um relâmpago, a lançar-se ao combate, a desincumbir--se de cada tarefa e de toda eventualidade possível, livros e revistas são desnecessários. Eles interessam e dizem respeito apenas a uma minoria, são mais ou menos tediosos, obstrutivos e relaxantes. Eles não podem deixar de diminuir o entusiasmo, abortar os impulsos e de envenenar com a dúvida um povo em guerra. A guerra — Futurismo intensificado — nos obriga a marchar e não a apodrecer nas livrarias e salas de leitura. Consequentemente a chamos que a única maneira de incutir na Itália o espírito guerreiro atualmente é através do teatro. De fato, noventa por cento dos italianos vão ao teatro, enquanto apenas dez por cento lêem livros e revistas. Mas o que é necessário é um TEATRO FUTURISTA, completamente oposto ao teatro do passado que arrasta pelos sonolentos palcos italianos seus cortejos monótonos e deprimentes.

Para não viver desse teatro histórico, um gênero mórbido já abandonado pelo público passadista, nós condenamos todo o teatro contemporâneo por ser demasiado prolixo, analítico, pedantemente psicológico, explicativo, diluído, cheio de proibições como uma quartel, dividido em celas como um convento, semelhante a uma casa velha em ruínas. Em outras palavras, é um teatro neutralista e pacifista, a antítese da ferocidade, a avassaladora e sintetizadora velocidade da guerra.

MARINETTI:

Antes de nós, a arte consistia na memória, na re-evocação angustiada do objeto perdido (felicidade, amor, paisagem) e dai nostalgia, imobilidade, dor, distância. Com o Futurismo a arte se tornou arte-ação, isto é, a energia da vontade, a agressão, possessão, penetração, alegria, realidade brutal na arte (isto é, onomatopéia; isto é, entonação de ruídos-motores), esplendor de forças geométricas, projeção avançada. Conseqüentemente, a arte se tornou o Presente, o novo Objeto, a nova realidade criada com os elementos abstratos do universo. As mãos do artista tradicionalista ansiavam pelo Objeto perdido; nossas mãos pelo novo Objeto a ser criado. Nosso Teatro Futrista será:

Sintético, isto é, muito breve. Comprimir em poucos minutos, em poucas palavras e gestos, as inúmeras situações, sensibilidades, idéias, sensações, fatos e símbolos.

Os escritores que desejaram renovar o teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andreyev, Claudel, Shaw) nunca pensaram em chegar a uma verdadeira síntese, libertando-se de uma técnica que envolve prolixidade, análise meticulosa e longa preparação. Diante das obras desses autores, o público permanece na indignada atitude de um círculo de espectadores que engolem sua angústia e compaixão à vista da agonia de um cavalo abatido na calcada. O suspiro de aplauso que liberta finalmente o estômago do público de todo o tempo indigesto que absorveu. Cada ato é tão penoso como se tivesse que esperar pacientemente na ante-sala de um ministro (coup de théâtre: beijo, tiro de pistola, revelação verbal etc.) até ser recebido. Todo esse passadismo ou teatro semi-futurista, em vez de sintetizar o fato ou idéia num menor número de palavras e gestos, destrói de maneira selvagem a variedade de lugares (fonte de dinamismo e diversão), enche muitas praças da cidade, paisagens e ruas na lingüiça de um só aposento. Por esta razão o teatro é inteiramente estático.

Estamos convencidos de que, mecanicamente, por força da brevidade, podemos realizar um teatro inteiramente novo de acordo com a nossa lacônica e veloz sensibilidade futurista. Nossos atos podem ser também momentos (átimos) com duração de apenas alguns segundos. Com essa brevidade sintética e essencial, o teatro pode suportar e até vencer a competição do cinema.

Atécnico — O teatro passadista é a forma literária que mais distorce e diminui o talento do autor. Esta forma, muito mais do que a poesia lírica ou a novela, é tema para as exigências técnicas: 1) omitir toda noção que não se conforme com o gosto do público; 2) uma vez encontrada uma idéia teatral (traduzível em poucas palavras), transportá-la para dois, três ou quatro atos; 3) cercar um personagem interessante com diversos tipos apagados: portadores-de-capotes, abridores-de-portas e toda espécie de bizarras ações cômicas; 4) fazer o comprimento de cada ato variar de meia a 3 quartos de hora; 5) construir cada ato tendo o cuidado de a) começar com sete ou oito páginas absolutamente desnecessárias; b) in-

troduzir um décimo da idéia no primeiro ato, cinco décimos no segundo, quatro décimos no terceiro, c) construir os atos fazendo crescer a excitação, cada um deles nada mais sendo que uma preparação para o final, d) fazer sempre o primeiro um pouco enfadonho, de modo que o segundo possa ser divertido e o terceiro devorador; 6) encher cada linha essencial com cem ou mais linhas preparatórias insignificantes; 7) nunca dedicar menos que uma para explicar uma entrada ou uma saída minuciosamente; 8) usar sistematicamente em toda a peça a regra da variedade superficial, aos atos, cenas e linhas. Por exemplo, fazer um ato um dia, outro uma noite e outro, noite adiantada; fazer um ato patético, outro angustiante, outro sublime; quando tiver que prolongar o diálogo entre dois atores, fazer algo acontecer para interrompê-lo, deixar cair uma jarra, fazer passar um tocador de bandolim... Ou então fazer os atores se moverem constantemente sentando e levantando, da direita para a esquerda e, enquanto isso, variar o diálogo para fazer parecer que uma bomba vai explodir lá fora a qualquer momento (ex.: o marido enganado apanhando a mulher em flagrante) quando acontecer que nada vai explodir até o final do ato; 9) ser extremamente cuidadoso com a verossimilhança da intriga; 10) escrever a peça de tal modo que o público entenda nos mínimos pormenores o porque e o como de tudo que acontece no palco, acima de tudo, que ele saiba no último ato como os protagonistas acabarão.

Com nosso movimento sintetista no teatro, queremos destruir a Técnica que, dos gregos até hoje, em vez de simplificar-se, se tornou cada vez mais dogmática, estúpida, lógica, meticulosa, pedande, sufocante. Conseqüentemente:

- 1. É estúpido escrever uma centena de páginas em que alguém faria, somente porque o público, pelo hábito e instinto infantil deseja ver o tipo do personagem decorrer de uma série de eventos, deseja apenas enganar-se pensando que o personagem existe realmente para admirar as belezas da Arte, enquanto recusa reconhecer qualquer arte se o autor se limita a esquematizar alguns poucos traços do seu caráter.
- 2. É estúpido não se rebelar contra o preconceito da teatralidade quando a própria vida (que consiste em ações muito mais bisonhas, uniformes e previsíveis do que as que se desdobram no mundo da arte) é as mais das

vezes anti-teatral e mesmo nisso oferece inúmeras possibilidades para o palco. Qualquer coisa de qualquer valor é teatral.

- 3. É estúpido alcovitar o primitivismo da multidão que, em última análise, deseja é ver o bom ganhar e o vilão perder.
- 4. É estúpido preocupar-se com verossimilhança (absurdo, porque talento e valor pouco têm a ver com ela).
- 5. É estúpido querer expor com minuciosa lógica tudo que está acontecendo no palco, quando mesmo na vida nunca se apreende um evento inteiramente, em todas as causas e conseqüências, porque a realidade palpita à nossa volta, bombardeia-nos com rajadas de fragmentos de eventos interrelacionados, embutidos e encaixados uns nos outros, confusos, misturados, caóticos. Por exemplo, é estúpido representar uma disputa entre duas pessoas sempre de uma maneira ordenada, clara e lógica, quando na vida diária quase sempre encontramos apenas flashes de argumentos que se tornam momentâneos pela nossa experiência moderna, num ônibus, num café, numa estação, que permanecem cinemáticos em nossa mente como sinfonias dinâmicas fragmentárias de gestos, palavras, luzes e sons.
- 6. É estúpido submeter os efeitos preparatórios a crescendos e climaxes adiados.
- 7. É estúpido tolerar que o talento seja sobrecarregado com o peso de uma técnica que qualquer um (mesmo imbecis) pode adquirir pelo estudo, a prática e paciência.
- 8. É estúpido renunciar ao salto dinâmico no vácuo da criação total para além do limite de território previamente explorado.

Dinâmico e simultâneo. Isto é, nascido da improvisação, da intuição relampejante, da atualidade sugestiva e reveladora. Acreditamos que uma coisa é válida na extensão de sua improvisação (horas, minutos, segundos) e não extensivamente preparada (meses, anos, séculos).

Sentimos uma invencível repugnância pela obra de gabinete, *a priori*, que falha em respeitar a ambiência do próprio teatro. A maioria de nossas obras

foi escrita no teatro. O ambiente teatral é o nosso reservatório inexaurível de inspirações: a sensação circular magnética que invade nossos cérebros cansados na manhã de um ensaio num teatro vazio; a intonação de um ator que sugere a possibilidade de construir uma quantidade de pensamentos paradoxais em seu topo; um movimento do cenário que sugere uma sinfonia de luzes; a carnosidade de uma atriz que enche nossas mentes com noções genialmente encorpadas.

Assaltaremos a Itália à frente de um heróico batalhão de comediantes que impuseram aos espectadores Elettricità e outras sínteses futuristas (ontem vivas, hoje ultrapassadas e condenadas por nós) que eram revoluções contidas em auditórios. — Do Politeama Garibaldi de Palermo ao Dal Verme de Milão. Os teatros italianos amaciavam os acidentes na massagem raivosa da multidão e embalavam com explosões de riso vulcânico. Confraternizávamos com os atores. Então, nas noites indormidas em trens, argumentávamos estimulando-nos das alturas do gênio ao ritmo de túneis e estações. Nosso teatro futurista zomba de Shakespeare mas está atento à tagarelice dos atores, adormece com uma fala de Ibsen mas se inspira com os reflexos vermelhos ou verdes dos estábulos. Realmente um dinamismo absoluto através da interpenetração de diferentes atmosferas e tempos. Por exemplo, onde num drama como Più che l'Amore (D'Annunzio), os acontecimentos importantes (por exemplo o assassinato do dono da casa de jogo) não acontecem no palco mas são narrados com uma absoluta falta de dinamismo; e no primeiro ato de La Figlia de Jorio (D'Annunzio) os acontecimentos têm lugar num background simples sem saltos no espaço ou no tempo; na síntese futurista Simultaneità, há dois ambientes que se interpenetram e muitos tempos diferentes postos em ação ao mesmo tempo.

Autônomo, alógico, irreal. A síntese teatral futurista não será submetida à lógica, não procurará fotografar; será autônoma, não se assemelhará a nada senão a si própria, apesar de tomar elementos da realidade para combiná-los à sua fantasia. Acima de tudo, como uma descoberta do pintor e compositor, espalhada no mundo exterior, uma vida mais estreita porém mais intensa, construida de cores, formas, sons e ruídos, a mesma coisa sendo verdadeira para o homem dotado de sensibilidade teatral,

para quem a realidade especializada existe e ataca-lhe violentamente os nervos: ela consiste naquilo que se chama o mundo teatral.

O TEATRO FUTURISTA nasceu das duas correntes mais vitais da sensibilidade futurista, definida em dois manifestos: O Teatro Variedade (p. 6) e Pesos Medidas e Preços do Gênio Artístico, que são: 1) nossa paixão frenética pela real, elegante, complicada, cínica, muscular e fugitiva vida futurista; 2) nossa muito moderna definição cerebral da arte de acordo com a qual nem a lógica, nem a tradição, nem a estética ou a oportunidade pode ser imposta ao talento natural do artista; ele deve estar preocupado apenas com a criação de expressões sintéticas da energia cerebral que tenham o a b s o lu to valor de novidade.

O Teatro Futurista tem que ser capaz de excitar seu público, fazê-lo esquecer a monotonia da vida diária, levando-o através de um labirinto de sensações inéditas da mais exacerbada originalidade em combinação com caminhos imprevisíveis.

Todas as noites o Teatro Futurista será um ginásio onde se treine o espírito da raça em entusiasmos rápidos e perigosos, exigidos por este ano futurista.

CONCLUSÕES:

- 1. Abolir totalmente a técnica, que está matando o teatro passadista.
- 2. Dramatizar todas as descobertas (não importa quão inverossímeis, fantásticas e antiteatrais) que o nosso talento está descobrindo no subconsciente, em forças mal definidas, na pura abstração, no puramente cerebral, puramente fantástico, em estabelecimentos de records e de loucura corporal. (Por exemplo, Ai vêm eles (*) primeiro drama de objetos de F. T. Marinetti, uma nova veia de sensibilidade teatral descoberta pelo Futurismo).
- 3. Sinfonizar a sensibilidade do público, explorando-a, instigando os espectadores mais indolentes de todas as maneiras possíveis; eliminar o preconceito das luzes da ribalta atirando redes de sensações entre o palco e a platéia; a ação no palco invadirá as cadeiras da platéia e os espectadores.
- 4. Fraternizar efusivamente com os atores, que estão entre os poucos pensadores que escapam a toda tentativa cultural deformante.

- 5. Abolir a farsa, a burleta, o sketch, a comédia, o drama sério, a tragédia, e criar em seu lugar diversas formas de teatro futurista, tais como: falas escritas com palavras livres, simultaneidade, interpenetração, o poema curto representado, a sensação dramatizada, o diálogo cômico, o ato negativo, a fala que ressoa, discussão "extra-lógica", deformação sintética, explosão científica que limpa o ar.
- 6. Através do contacto ininterrupto, cria-se entre nós e a multidão uma corrente mais de confiança do que de respeito, de modo a incutir em nossas platéias a vivacidade dinâmica de uma nova teatralidade futurista.

Estas são as primeiras palavras sobre o teatro. Nossas onze primeiras sínteses teatrais (por Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti Pratella) se impuseram vitoriosamente em teatros lotados em Ancona, Bolonha, Pádua, Nápoles, Veneza, Verona, Florença e Roma, por Ettore Berti, Zoncada e Petrolini. Em Milão, teremos brevemente um grande edifício de metal animado por todas as invenções eletromecânicas, que nos permitirão realizar nossas mais livres concepções sobre o palco.

Milão, 11 de janeiro de 1915; 18 de fevereiro de 1915. (Manifesto de F. T. Marinetti, Emillio Settimelli e Bruno Corra).

O PALCO FUTURISTA DE ENRICO PRAMPOLINI

Devemos rebelar-nos e expor nossos pontos-de-vista dizendo aos nossos amigos, os poetas e músicos: a ação deve ser levada ao palco desta maneira e não daquela.

Queremos também ser artistas e não somente meros executantes. Devemos arrumar a cena, dar vida à peça com todo o poder evocativo de nossa arte. Não é preciso dizer que necessitamos de textos que afinem com a nossa sensibilidade, que signifiquem uma concepção mais intensa e mais completa dos temas encenados.

Renovemos o palco.

O que deve ser completamente novo no teatro, como resultado de nossas inovações, é o banimento do cenário pintado. O palco não terá mais um telão colorido, mas uma estrutura eletromecânica arquitetural, à qual se dará vida através das emanações cromáticas de uma fonte luminosa, produzida por refletores elétricos com filtros coloridos, colocados e coordenados de acordo com o espírito da ação no palco.

A irradiação luminosa desses feixes e paredes de luzes coloridas e as combinações dinâmicas produzirão belos efeitos de interpenetração e intersecção de luz e sombra. Elas produzirão vácuos esquecidos e blocos de luz exultantes, quase corpóreos. Adições, choques irreais e uma exuberância de sensações assim como a arquitetura dinâmica das estruturas no palco se movimentarão, libertando braços mecânicos e subvertendo os planos esculturais, juntamente com ruídos fundamentais novos e modernos — tudo isto aumentará a intensidade e a vitalidade da ação cênica.

Num palco desse tipo, os atores produzirão efeitos dinâmicos nunca vistos, negligenciados ou pouco explorados no teatro atual, principalmente devido ao antigo preconceito de que se deve imitar e representar a realidade.

Qual é o problema?

Pensam os diretores que é absolutamente necessário representar a realidade? Tolos! Não imaginam que seus esforços e preocupações desnecessárias com o realismo apenas diminuem a intensidade e fazem decrescer o conteúdo emocional, que só se pode atingir usando-se equivalentes que interpretam essas realidades, isto é, abstrações.

Deixem-nos criar o palco.

Em linhas anteriores defendemos a idéia de um palco dinâmico em oposição ao palco estático do passado; com o princípio fundamental que estamos a revelar pretendemos não só levar a cena ao seu ponto mais alto de expressividade, mas dar os valores básicos que lhe são próprios e que ninguém ainda pensou em dar.

Invertamos os papéis.

Em lugar de um palco iluminado criamos o palco que ilumina: luz expressiva irradiando com grande intensidade emocional as cores apropriadas à ação no palco.

(Abril/maio/1915)

O TEATRO VARIEDADE DE MARINETTI

Estamos muito desgostosos com o teatro contemporâneo (em verso, em prosa e musical) porque ele hesita estupidamente entre a reconstrução histórica (pastiche e plágio) e a reprodução fotográfica da vida diária; um teatro arrastado, analítico e diluído, digno em tudo por tudo da idade da lamparina.

O Futurismo exalta o Teatro Variedade porque:

- 1. O Teatro Variedade, nascido como nós da eletricidade, é feliz por não ter tradição, nem mestres, nem dogma e é alimentado pela veloz atualidade.
- 2. O Teatro Variedade é absolutamente prático, porque se propõe a distrair e divertir o público com efeitos cômicos, estimulação erótica e espanto imaginativo.
- 3. Os autores, atores e técnicos do Teatro Variedade têm apenas uma razão para existir e triunfar: inventar incessantemente novos elementos de embasbacamento. Dai a absoluta impossibilidade de parar ou de repetir, da excitada competição de cérebros e músculos para conquistar os variados records de agilidade, velocidade, força, complexidade e elegância.
- 4. O Teatro Variedade é atualmente único no uso do cinema, que o enriquece com um número incalculável de visões e espetáculos de outro modo irrealizáveis (batalhas, motins, corridas de cavalos, de automóvel, aeroplanos, viagens, undergrounds, campos, oceanos e céus).
- 5. O Teatro Variedade, sendo uma vitrina de espetáculo para incontáveis forças inventivas, gera naturalmente o que chamamos de "o maravilhoso futurista", produzido pela mecânica moderna. Aqui estão alguns desses elementos "maravilhosos": a) fortes caricaturas; b) abismos de ridículo c) ironias deliciosas e impalpáveis; d) símbolos abrangentes definitivos; e) cascatas de hilariedade incontrolável; f) profundas analogias entre os mundos humano, animal, vegetal e mecânico; g) flashs de um cinismo revelador; h) intrigas cheias de espírito, ditos e charadas que arejam a inteligência; i) a gama completa de

risos e sorrisos que distende os nervosos; j) a gama completa da estupidez, imbecilidade, e absurdo conduzindo a inteligência ao próximo limite da loucura; k) todas as novas significações de luz, som, ruído e linguagem, com sua misteriosa e inexplicável extensão na parte menos explorada de nossa sensibilidade; l) um cúmulo de acontecimentos desenrolados a grande velocidade, de personagens arrastados da esquerda para a direita em dois minutos ("Agora demos uma olhada nos Balcas: o rei Nicolau, Enver-Bay, Daneff, Venizelos, socos e lutas entre sérvios e búlgaros, uma copla e tudo se desvanece); m) pantominas satíricas instrutivas; n) caricaturas de sofrimento e notalgia, impressionando fortemente a sensibilidade através de gestos exasperados em sua lentidão espasmódica, hesitante e enfadonha; palavras solenes ridicularizadas por gestos engraçados, disfarces bizarros, palavras mutiladas, caras repelentes.

6. Atualmente, o Teatro Variedade é o cadinho em que os elementos de uma nova sensibilidade emergente estão fervendo. Encontramos aí uma irônica decomposição dos batidos protótipos da Beleza, do Grande, do Solene, do Religioso, do Feroz, Sedutor e Terrível, e também a elaboração abstrata de novos protótipos que sucederão àqueles.

O Teatro Variedade é, assim, a síntese de tudo que a humanidade tem de refinado em seus nervos para se divertir rindo das aflições materiais e morais; é também a fusão de todos os risos, todos os sorrisos, todos os arreganhos jocosos, todas as contorsões e caretas da humanidade futura. Aqui você terá a mostra da alegria que sacudirá os homens um século inteiro, sua poesia, sua pintura, filosofia e os saltos de sua arquitetura.

- 7. O TV oferece o mais saudável de todos os espetáculos em seu dinamismo de forma e cor (movimentos simultâneos de prestidigitadores, bailarinas, acrobatas, coloridos instrutores de equitação, ciclones espirais de dançarinos tecendo sobre as pontas dos pés). Em seus ondulantes e sobrepujantes ritmos de dança, o Teatro Variedade forçosamente tira as almas mais lentas do seu torpor e as força a correr e pular.
- 8. O Teatro Variedade é único na busca da participação do público. Ele não fica estático como um *voyeur* estúpido, mas se junta barulhentamente à ação, cantando, acompanhando a orquestra, comunicando-se com os atores em ações surpreendentes e num diálogo bizarro. E os atores disputam clownescamente com os músicos.

- O Teatro Variedade usa a fumaça dos charutos e cigarros para completar a atmosfera do teatro com a do palco. E por que os espectadores cooperam desse modo com a fantasia dos atores, a ação se desenvolve simultaneamente no palco, nos camarotes e na orquestra. Continua até o fim do espetáculo, entre batalhões de fans, de janotas melífluos que invadem a caixa lutando em busca da vedete; dupla vitória final: ceia e cama.
- 9. O Teatro Variedade é uma escola de sinceridade para o homem porque exalta os instintos rapaces e rasga os véus das mulheres, todas as frases, todos os suspiros, todos os gemidos românticos que a mascaram e deformam. Por outro lado, ele traz à luz todas as maravilhosas qualidades animais da mulher, sua compreensão, seus poderes de sedução, sua infidelidade e sua resistência.
- 10. O Teatro Variedade é uma escola de heroismo pela dificuldade de estabelecer *records* e conquistar resistências, e cria no palco a forte e saudável atmosfera de perigo. (Ex.: salto mortal, *looping the loop* em bicicletas, carros e a cavalo).
- 11. O Teatro Variedade é uma escola de sutileza, complicação e síntese mental, pelos seus palhaços, mágicos, leitores da mente, calculadores brilhantes, escritores de sátiras, imitadores e parodistas, seus prestidigitadores musicais, americanos excêntricos, seus partos fantásticos que dão nascimento a objetos e mecanismos fantásticos.
- 12. O Teatro Variedade é a única escola que se pode recomendar a adolescentes ou jovens de talento, porque ele expõe, rápida e incisivamente, os mais abstrusos problemas e os mais complicados eventos políticos. Exemplo: um ano atrás, no Folies-Bergère, dois dançarinos interpretaram as discussões confusas entre Cambon e Kinderlen-Watcher (sic) sobre as questões do Marrocos e do Congo numa dança simbólica reveladora que era equivalente a três anos, pelo menos, de estudos de assuntos estrangeiros. Confrontando a platéia, seus braços entrelaçados, colados um ao outro, eles faziam mútuas concessões territoriais, avançando e recuando, da esquerda à direita, nunca se separando, nenhum dos dois perdendo de vista a meta, que se tornava cada vez mais enredada. Davam a impressão de extrema cortesia, habilidade, numa vacilação perfeitamente diplomática, ferocidade, desconfiança, obstinação, meticulosidade.

Além disso, o Teatro Variedade expõe luminosamente as leis que governam a vida:

- a) necessidade de complicação e ritmos variados;
- a fatalidade da mentira e da contradição (ex.: dançarinas inglesas de duas caras pastorinhas e soldado feroz);
- a onipotência do desejo metódico que modifica os poderes humanos;
- d) uma síntese de velocidade transformações.
- 13. O Teatro Variedade desacredita sistematicamente o ideal amoroso e sua obsessão romântica que repete a languidez nostálgica da paixão até a saciedade, como a monotonia robotizada de uma rotina profissional. Seu sentimento mecaniza caprichosamente, desacredita e esmaga saudavelmente a compulsão para a posse carnal, reduz a sensualidade da função natural do coito, priva-o do seu mistério, de toda ansiedade mutiladora, de todo idealismo mórbido.

Em lugar disso o teatro de variedades dá um sentido e um gosto pelos amores fáceis, ligeiros e irônicos. Os espetáculos de café-concerto ao ar livre, nos terraços dos cassinos oferecem uma batalha muito mais divertida entre o luar espasmódico, atormentado por infinitos desesperos, e a luz elétrica, que salta das jóias falsificadas, da carne pintada, dos corpetes, multicores, dos veludos, lantejoulas e da cor artificial dos lábios. Naturalmente a energia elétrica triunfa e o decadente e macio luar é derrotado.

- 14. O Teatro Variedade é naturalmnete anti-acadêmico, primitivo e ingênuo, daí o maior significado quanto a o inesperado, suas descobertas e simplicidade de meios. (Ex.: o giro sistemático no palco, que as cantoras fazem, como animais enjaulados, no fim de cada copla).
- 15. O Teatro Variedade destrói o Solene, Sagrado, o Sério e o Sublime em Arte com A maiúsculo. Coopera na destruição futurista das obras-primas, plagiando-as, parodiando-as, fazendo parecerem lugares-comuns por despi-las de seu solene aparato como se fossem meras attractions. Assim, concordamos plenamente com espetáculos de Parsifal em 40 minutos, bem como sua audição num grande musical-hall de Londres.
- 16. O Teatro Variedade destrói todas as nossas concepções de perspectiva, proporção, tempo e espaço.

(Ex., uma pequena entrada ou porta de 30 centímetros de altura, sozinha no meio do palco, aberta e fechada por excêntricos americanos quando entram e saem, com seriedade, como se não tivessem outra coisa a fazer.)

- 17. O Teatro Variedade nos oferece todos os records já atingidos: a maior velocidade e as mais ágeis ginásticas e acrobacias dos japoneses, o maior frenesi muscular dos negros, o maior desenvolvimento da inteligência animal (cavalos, elefantes, cães, pássaros treinados), as mais finas inspirações melódicas do golfo de Nápoles e das estepes russas, o melhor espírito parisiense, a maior força competitiva (box e luta romana), a maior monstruosidade anatômica, a maior beldade feminina.
- 18. O teatro convencional exalta a vida interior, a meditação profissional, livrarias, museus, crises monótonas de consciência, estúpidas análises de sentimentos, em outras palavras (coisa suja e palavra suja), psicologia, enquanto, ao contrário, o Teatro Variedade exalta a ação, o heroismo, a vida ao ar livre, a destreza, a autoridade do instinto e a intuição. À psicologia ele opõe o que chamo de "loucura física" (físico-follia).
- 19. Finalmente, o Teatro Variedade oferece a cada país (como a Itália) um brilhante resumo de Paris, considerada como um centro magnético, de luxúria e de prazer ultra-refinado.
- O Futurismo quer transformar o Teatro Variedade em um teatro de divertimento, de conquista de records e de loucura física.
- 1. Deve-se destruir toda a lógica do Teatro Variedade nos espetáculos, exagerar sua sensualidade de maneira estranha, multiplicar os contrastes e fazer o absurdo e o inverossímil dominar completamente o palco. (Exemplo, obrigar as *chanteuses* a terem o decote, os braços e principalmente os cabelos pintados de todas as cores, até agora um recurso de sedução negligenciado. Cabelos verdes, braços violetas, decote azul, coque azul etc. Interromper uma canção e continuar com um discurso revolucionário. Vomitar uma *romanza* de insultos e heresias etc.).
- 2. Evitar que um esquema de tradições se estabeleça no Teatro Variedade. Consequentemente, opor-se e abolir o estúpido teatro-de-revista parisiense, a entediante tragédia grega, com seus *Compère* e *Commère* repre-

sentando a parte dos antigos coros, seu desfile de personalidades políticas e eventos apresentados por ditos jocosos na mais irritante seqüência lógica. O Teatro Variedade, de fato, pode não ser o que infelizmente ainda é atualmente, sempre um jornal mais ou menos divertido.

- 3. Introduzir a surpresa e a necessidade de movimento entre os espectadores da platéia, camarotes e galerias. Algumas sugestões ao acaso: espalhar uma cola forte em algumas poltronas, de modo que o homem ou mulher ficará preso e isto provocará o riso (a casaca ou o vestido serão naturalmente pagos à saída), vender o mesmo lugar para dez pessoas; vender doces, disputar e brigar. Oferecer entradas a pessoas notoriamente conhecidas como desequilibradas, irritáveis, ou excêntricas e, assim, provocar balbúrdia com gestos obscenos, beliscando as damas e outras excentricidades. Espalhar pó sobre as cadeiras para fazer as pessoas espirrarem e coçarem etc.
- 4. Prostituir sistematicamente toda a arte clássica no palco, montando por exemplo todas as tragédias gregas, francesas e italianas condensadas e em cômica mistura, numa única sessão. Dar vida às obras de Beethoven, Wagner, Bach, Bellini e Chopin, introduzindo nelas canções napolitanas. Colocar a Duse, Sarah Bernard, Zacconi, Mayol e Fregoli lado a lado no palco. Resumir todo o Shakespeare em úm único ato. Fazer o mesmo com todos os mais venerados atores. Colocar atores recitando Hernani atados em sacos até o pescoço. Ensaboar as tábuas para provocar os mais divertidos tombos nos momentos mais trágicos.
- 5. Incentivar de todos os modos o tipo de americano excêntrico, a impressão que ele produz de grotesco excitante, de dinamismo terrível; suas graças cruas, sua enorme brutalidade, sobrevindo então a grande hilariedade futurista que fará rejuvenescer a face do mundo.

MARINETTI

29 de setembro de 1913.

MARIA HELENA KÜHNER FALA SOBRE O PODER INFANTIL

Ora, um dos caminhos que levam à imaginação é o jogo, o brinquedo, o lúdico, instinto primitivo do homem. No lúdico — que caracteriza toda atividade infantil — encontram-se à tona inúmeros aspectos que o homem sente em ação em si e na realidade que o cerca: é o aprendizado de uma realidade nova e caminho possível de uma descoberta; um exercício para uma vontade de poder e auto-afirmação; serve à realização de desejos (que é um dos motores do inconsciente), mesmo que só no plano da fantasia; tem a ambivalência e a imprevisibilidade que hoje caracterizam nosso real; fixa-se à forma, à aparência — hoje enfatizadas nos códigos que ressaltam a importância do signo visual, da imagem etc.

MARIA HELENA KÜHNER

No Seminário de Teatro Infantil realizado pelo Opinião II e Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Salvador (outubro, 74) você tomou como tema a afirmação de que existe uma nova criança. Em que se baseia para fazer tal afirmação?

MHK — Acho evidente. Na permanente interação homem-mundo as profundas transformações por que passa o segundo não poderiam deixar de ter reflexos no primeiro, transformando-o também: transformações geográficas, que tornam o espaço do homem e não mais sua nação apenas, mas o mundo; transformações econômicas, que obrigam a planificar a produção, criam uma tecnocracia cada vez mais atuante socialmente e dão às massas todo um papel político no Estado; transformações que afetam as escalas de valores, fazendo redescobrir-se o trabalho (também manual), o sexo (pela ascensão social da mulher), a ação (paralela ou substituindo a contemplação),

o social como necessidade de ampliação das insuficiências individuais, etc. Era, assim, impossível não ter havido também transformações nas atitudes e comportamentos da criança, deixando-a ilhada ou alheia a esse progresso e mudança que já se tornaram característicos do pensamento e da história de nosso tempo.

Em que se diferencia então essa criança da anterior?

MHK — Essa pergunta vai tão longe que não sei nem se dá p'ra dizer tudo que penso. É o mesmo que perguntar: em que sentido o homem está se modificando? Pois, como disse, a meu ver a criança reflete não só a transição como os valores que com ela surgem (do individual para o social, da contemplação para a ação, etc.). Ora, se ainda transição, não há traços já definidos ou definitivos — pelo contrário, deles fazem parte a instabilidade, a imprevisibilidade e inquietação transformadoras; como há valores totalmente novos, criados pelas novas necessidades que surgem.

Mas a criança não é apenas um feixe de reflexos: há etapas e processos que caracterizam permanentemente seu desenvolvimento e a abertura progressiva de seu mundo individual, interior e menor a um mundo objetivo envolvente. Freud e Piaget já os analisaram em profundidade, o primeiro através dos dois princípios em conflito (prazer X realidade), o segundo pelas etapas de apreensão dessa realidade (adaptação ao ambiente e organização da experiência — pela percepção, memória e ação; período das operações concretas — por ação da imaginação, ainda dependente de imagens; período das operações formais — do pensamento analítico e crítico, para o qual é importante a cooperação porque se objetiva no confronto e discussão, etc.). Essas etapas destacariam os fatores que são importantes em cada momento daquele desenvolvimento.

Mas se falamos no mundo objetivo em que se encontra teríamos que lembrar necessariamente entre esses fatores os sócio-econômicos e culturais. Já nem falando de todo o ambiente familiar e social e suas múltiplas implicações, mas tomando apenas alguns aspectos isolados, para exemplo, poderíamos perguntar: que papel têm os meios de comunicação (TV, cinema, teatro) sobre esse processo de desenvolvimento, hoje? Que papel a escola? — já que nesses dois campos se centram os trabalhos que fazemos, para crianças e com crianças. As próprias per-

guntas mostrariam que o fator sócio-econômico pesa bastante, naquele desenvolvimento: se percepção, memória e ação, maior riqueza de experiências, maior variedade de imagens, maiores oportunidades de confronto e discussão, etc. são fatores importantes, é evidente que haverá uma diferença enorme entre a criança que tem TV, que pode (isto é, tem condições financeiras para) ir a cinema, teatro, comprar revistas infantis, frequentar escolas maternais, ter contato com grupos da mesma idade, etc. e outras que estão privadas disto, totalmente ou em parte. Os que não têm acesso a eles se vêem na mesma condição dos povos subdesenvolvidos diante dos desenvolvidos: vêem aumentada cada vez mais sua defasagem em relação aos mais ricos. E aumentada em termos que vão cavando progressivamente um abismo, mesmo: já viram o susto, a desorientação ou até desespero de um sem número de professoras primárias que saem da Zona Sul e vão lecionar em zonas suburbanas aqui, do Rio mesmo? Pior: já viram crianças vindas do interior do país caindo de repente em uma sala de aula daqui?

A pauperização crescente e polarização de classes geradas por inúmeros fatores não são apenas um fato econômico: culturalmente são também uma evidência. O que é algo realmente importante: impede a sempre necessária democratização da cultura, a ampliação e renovação das elites dirigentes, retarda a mudança social — que é, ao mesmo tempo, causa e efeito do desenvolvmiento — sendo, assim, fator de entrave a todo progresso social e humano.

O que nos cabe, então, a meu ver, se nos preocupamos realmente com a criança, é buscar conhecer aqueles processos, estar atentos àqueles fatores — pois são questões que afetam diretamente nosso trabalho — e tentar achar nossas próprias respostas ao desafio de transformação que assim nos é também proposto.

Quais seriam, a seu ver, os aspectos mais positivos e os mais traumatizantes desse relacionamento criança-mundo atual?

MHK — Difícil isolá-los: os mesmos fatos encaminham, por vezes, às duas possibilidades. Como aspectos mais positivos, alinharíamos:

a visão mais direta da realidade, o contato pessoal com os objetos da cultura — que reduz a autoridade,

tanto de instituições, como a escola e a família, quanto de indivíduos, pais e professores;

- donde, menor maleabilidade àquela autoridade (ai, a perda do "respeito" que faz o desespero de pais e professores inseguros...) e maior responsabilidade (ela mesma tem que responder por tudo, pelo que diz, faz, ouve, etc.);
- donde, desenvolvimento do espírito crítico e uma des-confiança sadiamente "irreverente" diante do que lhe é proposto;
- donde, potencial próprio de criatividade e reflexão, exigido pela própria necessidade de responder permanentemente a tudo que ela recebe do exterior e que a desequilibra momentâneamente, até ser assimilado, integrado, para obter assim nova equilibração. O que nos faz ver, de imediato, os aspectos negativos:
- a dificuldade de integrar dados tão dispersos e em bombardeio tão seguido sobre sua capacidade de absorção;
- a dificuldade de obter a necessária visão de conjunto, única que dá eficácia à ação;
- a insegurança daí derivada e capaz de acionar os mecanismos de fuga e a submissão, consequente, a qualquer nova autoridade;
- a possibilidade de fazer do grupo, por efeito dessa insegurança, não uma ampliação da pessoa, mas um refúgio ou anulação da própria individualidade;
- enfim, a submissão possível a toda uma autoridade *impessoal* ("a sociedade atual é repressiva...") e trangülizadora.

Aspectos que a nós que, de uma forma ou de outra, fazemos teatro infantil, não nos importam apenas como constatações, mas, sobretudo, como ponto de partida para uma necessária busca de formas de dramaturgia e espetáculo, capaz de expressar aquela instabilidade permanente e transformadora, de uma estrutura mais aberta e flexível, possibilitar maior atividade e participação da criança (o que não tem nada a ver com gritaria de macacos de auditório), integrar de maneira igualmente criativa o visual e o verbal, etc. Ou, já que estamos vendo o positivo e o negativo, para manter-nos igualmente atentos a algo importante: que essas possibilidades acima expressas dão também abertura ao que a criança — isto é, a

geração futura — pode sofrer de pior: já disse alguém que "dominar a alma jovem é garantir a imortalidade". Depois de todo um período em que o "infantil" era sempre visto em termos pejorativos ou inferiorizados, começa-se — por razões várias — a assistir a uma revalorização da criança, da infância, que chega em alguns momentos a um quase "mito da criança" — que pode ser, igualmente um mito para a criança, uma tentativa de formá-la à imagem e semelhança de modelos desejados. A introdução da expressão dramática no currículo de uma escola que se mantém, com raras exceções, como instituição tradicional, poderá ser ocasião para o confronto e definição entre aquelas possibilidades.

Poderia explicar melhor essa "mitificação" da criança, suas causas ou características?

MHK — Vem de vários lados: há os estudos psicológicos (sobretudo a psicanálise de base freudiana) mostrando a importância da infância e dos relacionamentos nela estabelecidos para o desenvolvimento individual; há os teóricos da comunicação e propaganda, demonstrando que a criança é excelente veículo receptor e divulgador - e não podemos esquecer que, em uma sociedade baseada na livre empresa e no lucro, a comunicação é em grande parte financiada pela propaganda; há a importância atual da cultura e educação, evidente nos próprios fatos e iniciativas que vemos da década de 60 para cá (maio de 68 em França, revolução cultural na China, movimento de contracultura nos E.U., educação como prioridade básica das metas do atual governo no Brasil, etc.) Pois se as relações dos homens entre si e com o mundo se tornam novamente básicas, a cultura, sendo o lugar ou contexto em que essas relações se processam tem que adquirir importância vital. É por ela que se poderá obter a aceleração (ou o retardamento) de todo um processo transformador, atuando sobre um sistema de pensamento e hábitos para mudar (ou manter) uma escala de valores compatível com o mundo atual e as necessidades por ele trazidas.

Há ainda, entre nós, a visão de que 42% de nossa população tem menos de 15 anos; há também, tenho a impressão, algo que ainda não vi comentado e que eu mesma não tenho ainda como coisa elaborada ou definida, mas que encontraria paralelos em uma análise da ressonância obtida atualmente pelo estruturalismo, pela

filosofia oriental, pela redescoberta da alquimia e dos mitos, enfim, por todos os aspectos — da filosofia mais séria à horoscopite mais idiota — que revelam a força crescente do pensamento mágico e mítico nas tentativas atuais de apreensão do real (bem como a ideologização que as absorve e amplia porque delas pode tirar proveito). Tentando me explicar melhor: "A imaginação no poder" escreveram os jovens nas paredes de França em maio de 68. Simples frase? Não. Expressão de protesto contra um pensamento racional que se havia estabelecido como única forma de abordagem da realidade e que hoje é negado não só em nome das demais — imaginação, sensação, intuição — como para contestar tudo que surgira historicamente com ele. Contestação que atinge as raias de uma histeria em que, para negar um intelectualismo ou cerebralismo excessivo e geradores dessa repressiva "civilização da ciência e da técnica", chegam a negar a própria razão — que deixam de ver como um poder de síntese unificador, fundamental em uma época em que a dispersão e o imprevisto fazem parte de nosso cotidiano.

Ora, um dos caminhos que levam à imaginação é o lúdico — que caracteriza toda atividade infantil — encontram-se à tona inúmeros aspectos que o homem sente em ação em si e na realidade que o cerca: é um aprendizado de uma realidade nova e caminho possível de uma descoberta; um exercício para uma vontade de poder e auto-afirmação; serve à realização de desejos (que é um dos motores do inconsciente), mesmo que só no plano da fantasia; tem a ambivalência e a imprevisibilidade que hoje caracterizam nosso real; fixa-se à forma, à aparência — hoje enfatizada nos códigos que ressaltam a importância do signo visual, da imagem, etc.

Enfim, o que me pergunto — e que só um estudo maior, que incluísse outros dados poderia dizer (exemplo: por que o esporte — jogo também — é tão difundido no mundo de hoje? Por que tão explorado e explorável?), e se não haveria entre essa criança e o novo homem elementos de identificação — não só no sentido assinalado antes, de que na criança ele se revela — mas igualmente em sentido inverso, isto é, de que nesta nova criança ele se vê surgir e em suas características e respostas ao mundo descobre, mais que valores, necessidades suas: no momento em que as transformações aceleradas o sacodem, que lhe tiram todas as certezas o fazem por em questão o sentido de tudo, o lúdico, o mágico, o mítico, tentam o homem a um retorno ao mundo fasci-

nante da infância, em que a imaginação se mistura ao real e lhe dá uma imensa abertura. (Abertura que também pode, nos mecanismos atuais, mais uma vez lembramos, tornar-se escape e fuga, regressão, no sentido psicológico do termo). E essa possibilidade de abertura de tal modo atrai o homem que ele, em sua fantasia, se ajoelha novamente diante do menino-deus, buscando, por um instante, fazer-se à sua imagem e semelhança, reaprender a brincar, redescobrir-se, redescobrir sua espontaneidade de criança. E fazer dessa descoberta o ponto de partida de uma criatividade — outra palavra-chave do momento, pelo muito que implica... — que é hoje condição de sua auto-afirmação e liberdade — e sem as quais, mesmo que ele venha a ter tudo que esta mitificada e mistificadora "sociedade de abundância' puder proporcionar, será sempre, interiormente, um ser castrado e infeliz.

Finalidades do jogo dramático

A condição fundamental característica do jogo dramático reside, primeiro, na preocupação de objetivar, de demonstrar o que se faz de uma maneira explicativa.

O ator deve sentir realmente o que vai expressar, mas sua sinceridade deve ser consciente, sabendo que está exprimindo a maneira de ser de um personagem imaginário.

As fases preparatórias para bem executar um jogo dramático vão desde os exercícios simples de expressão corporal, à criação de situações complexas que exigem sinceridade, auto-domínio e precisão do gesto. O jogo obriga o ator a concluir o gesto, a ir até o fim do movimento.

Os jogos dramáticos devem ser de preferência silenciosos, sem palavras, ou com um mínimo de falas, como neste que publicamos, pois o silêncio obriga o ator a um maior esforço na exatidão do gesto, que será explicativo em si mesmo, e não pelas palavras com que o intérprete expõe aquilo que executou mal, às vezes.

Os CADERNOS DE TEATRO (*) vêm publicando regularmente jogos dramáticos de diversos tipos e graus de dificuldade. Maria Clara Machado reuniu num volume, em colaboração com Martha Rosman, cem jogos desse tipo, e muitos deles podem ser executados por crianças e principiantes. Não se exige propriamente a perfeição do gesto, quando não são executados por profissionais, pois eles funcionam apenas como exercícios para uma busca de sinceridade e de expressão correta daquilo que se quer transmitir.

O BACHAREL FERIDO POR UM BOI

- O doutor em leis e seu ajudante vão andando por uma estrada. O doutor vai na frente, com passo largo e pesadão. O ajudante, atrás, com passos miúdos, tentando alcançar o patrão. (Essa marcha será feita tanto quanto possível sem sair do lugar).
- Ouve-se o tropel de uma boiada, a princípio fraco e depois aumentando assustadoramente.
- 3. À medida que o barulho cresce, o doutor passa da auto-satisfação à inquietude, depois ao medo, depois ao pânico.
- 4. Ele se esconde atrás do ajudante.
- Os bois (imaginários) passam perto do doutor e ele é jogado ao chão.
- 6. O ruído da boiada decresce e desaparece.
- 7. O ajudante se prepara a socorrer o patrão.
- 8. Não consegue erguê-lo.
- O ajudante sai correndo e volta quase em seguida com um médico.
- 10. O médico examina o ferido. Fá-lo deitar-se sobre uma mesa.
- 11. O doente se queixa da perna direita.
- 12. O médico examina a perna minuciosamente e, finalmente: "Não tem ferimento nenhum."
- 13. O médico sai. O doente geme.
- 14. O ajudante examina a perna direta. Depois toca com o dedo a perna esquerda e o doente dá um grito de dor.
- 15. O ajudante sai correndo de novo e volta com o segundo médico.
- 16. Mesmo jogo do primeiro médico, mas com a perna esquerda.

- 17. Durante esse tempo, o primeiro médico volta e observa de longe a consulta do colega. Este conclui, como o primeiro: "O senhor não está ferido absolutamente."
- 18. O primeiro médico estoura numa gargalhada.
- O doente fica furioso. Levanta-se e esquecendo que não pode andar, atira-se aos socos e pontapés sobre os dois. Os médicos saem rindo.
- 20. O ajudante, que ficara imóvel, recebe sua parte nas pancadas e foge perseguido pelo patrão.

UM NÚMERO PERIGOSO

Número de manipuladores: 2 ou 3

1 ator-palhaço

Duração: 5/6 minutos.

Iluminação: 2 projetores de 250 W além da iluminação da platéia.

Dispositivo cênico: 1 castelete ou qualquer outro dispositivo que permita ocultar os manipuladores.

Música — em gravação, estilo fanfarra para sublinhar a ação, da mesma forma que rufar de tambor.

Baseado no diálogo, este *sketch* deve ser muito "representado". Não é necessário temer o exagero dos sentimentos, que são muito primários. Ainda que dotados de palavra, os bonecos são, aqui, animais. Gertrude está entre o papagaio e o avestruz, Barnabé é um cachorro muito especial. O ritmo deve ser firme, acelerando-se no final.

Este sketch, criado para televisão, foi apresentado numa série de emissões Gertrude e Barnabé, na França.

No início da ação, o palhaço está fora do castelete. Pode permanecer aí até o momento em que o medo o faz se esconder no interior, ou pode, se o dispositivo técnico permitir, fazer idas e vindas entre o interior e o exterior. O palhaço é aquele que se deseja, personagem de carne e osso.

Os bonecos são de luva, de tamanho grande, com a boca móvel. Os manipuladores metem a mão no interior da cabeça. Barnabé pode ser manipulado por um ou dois manipuladores. Neste último caso, um deles manipula a cabeça e o braço (no braço do personagem como na luva), o outro manipula o segundo braço. Gertrude não tem braços. Podem ser-lhe acrescentadas patas enfiadas nos dedos do manipulador.

TEXTO

PALHAÇO — Se querem apresentar um número de circo, é preciso treinar Gertrude.

O palhaço fala para B e G. Esta está amedrontada escondida dentro de suas penas.

Gertrude — Concordo com a condição de não ser perigoso.

Palhaço — Basta segurar uma rosa.

GERTRUDE — Concordo, se não for perigoso.

BARNABÉ — E eu tenho que fazê-la cair.

Barnabé se aproxima de Gertrude com uma pistola de flexa. Gesticula acima dela.

Palhaço — Está vendo? Não tem perigo.

GERTRUDE — Bom. Ruuuu! Que que é isto? Que que é isto?

Getrude emerge das plumas, percebe o revólver de Barnabé, dá um grito e se enrosca novamente.

BARNABÉ — Não é nada! É uma pistola. Não tem perigo.

PALHAÇO (a Barnabé) — Esconda a pistola. Você bem viu que a assustou.

BARNABÉ aponta a pistola para o palhaço. O palhaco, prudentemente, afasta o cano.

GERTRUDE — Você está vendo muito bem que isso me assusta. Esconda essa pistola.

Barnabé — Com o que então eu vou fazer cair a rosa?

GERTRUDE — Com tudo que quiser, menos com uma pistola.

PALHAÇO — Ela não está mais aí. Você não vai ver mais a arma.

Barnabé esconde a pistola atrás das costas.

A cabeça de Gertrude emerge com prudência das penas. Ela inspeciona os arredores com seriedade. Esbarra na rosa que Barnabé lhe estende, se amedronta e se esconde pela metade.

GERTRUDE — Agora o que é isto?

BARNABÉ — É uma rosa. Será que você vai ficar com medo de uma rosa?

GERTRUDE — A gente nunca sabe.

BARNABÉ — Mas não tem perigo!

GERTRUDE — Bom. Se não tem perigo, vamos. Que é que tenho que fazer?

BARNABÉ — Abra a boca.

GERTRUDE (ao palhaço) — Que é que ele quer agora?

Palhaço — Abra o bico.

BARNABÉ — Abra isso.

Barnabé abre a própria boca e a mostra, com o dedo, a Gertrude.

GERTRUDE — Você precisa de mim para abrir seu bico?

BARNABÉ — Não o meu, o seu bico! Abra.

Getrude abre o bico dizendo A e torna a fechar.

Barnabé — Isso, diga: ah!

GERTRUDE — A.

Barnabé introduz o caule da rosa na boca aberta de Gertrude, mas ela não a fecha e a flor cai.

Barnabé — Diga A.

GERTRUDE — A.

Barnabé enfia a flor no bico.

Barnabé — Diga B.

Gertrude fecha o bico dizendo B.

GERTRUDE — B.

BARNABÉ — Agora não abra mais.

GERTRUDE - Não.

Ao dizer não, ela deixa cair a flor.

BARNABÉ — A!
GERTRUDE — A!

Barnabé enfia a flor no bico.

BARNABÉ — B!
GERTRUDE — B!

Ela fecha o bico.

BARNABÉ — Agora não abra o bico e faça não com a cabeça.

GERTRUDE — Assim?

Getrude faz não com a cabeça. A rosa cai. Barnabé, irritado, ameaça Gertrude com a pistola que ele tinha oculta atrás das costas.

GERTRUDE — Que é isso? Que é isso? É a pistola. É a pistola!

PALHAÇO — Não, não! (Tapa com as mãos os olhos de Gertrude). (A Barnabé) Esconda isso, não está vendo que ela está com medo?

Barnabé esconde a pistola.

Palhaço (A Gertrude) — Diga A! Gertrude — A!

O Palhaço coloca a rosa.

Palhaço — B!

Gertrude — B! (Ela fecha o bico. O palhaço diz não com a cabeça e ela faz o mesmo).

PALHAÇO — Agora vire a cabeça. (Ela descreve círculos com a cabeça) Não. Vire para cá. (Coloca-lhe

a cabeça virada para o público). Não mexa. Atenção, Barnabé, em posição de tiro.

Barnabé vai visar paralelamente. Gertrude treme muito. A mão de Barnabé segura a pistola, se bem que não seja dirigida visivelmente para a flor.

PALHAÇO (a Gertrude) — Não mexa. Sorria. Relaxe. (Gertrude se relaxa de tal modo que cai). Não assim.

BARNABÉ — Posso atirar, patrão?

GERTRUDE (entre dentes, sem deixar a flor) — Em que ele vai atirar?

PALHAÇO — Não se preocupe com isso.

GERTRUDE — Com que ele vai atirar?

Palhaço — Com a pist...

GERTRUDE — O que?

Palhaço — O revólver.

Gertrude — Ah bem! Prefiro isso. Tinha a impressão que estavam me escondendo alguma coisa.

PALHAÇO (a Gertrude) — Cale-se! (A Barnabé) Aponte mais alto. Não! Levante a ponta do cano!

GERTRUDE (entre dentes) — É um canhão, agora!

PALHAÇO — Cale a boca e tenha confiança! Bem, Barnabé. Um pouco mais à direita, um pouco mais à esquerda. Atenção!

O Palhaço se oculta passando atrás da cortina, no interior do castelete, e Barnabé, que tem medo do tiro, vira a cabeça e olha em direção oposta à da pistola.

BARNABÉ — A...tenção! A...tenção!

Getrude, que lança um olhar para o lado e percebe a pistola, dá um grito. A flor cai e ao mesmo tempo Gertrude desaparece afundando. A mão de Barnabé continua a vagar e se dirige ao acaso para o interior do palco, para baixo (tudo isto é muito rápido).

Barnabé permanece com a cabeça virada. A flexa parte.

Barnabé — Será que a flor caiu?

O palhaço sai precipitadamente de dentro. A flexa está colada na sua testa. Ele segura Gertrude nos braços, aconchegada contra ele. Barnabé olha para eles. Recarrega a pistola. Barnabé manipula de novo, perigosamente a arma em direção à platéia enquanto o palhaço e Gertrude correm para se esconder no meio do público.

BARNABÉ — Aonde vão?



O QUE VAMOS REPRESENTAR

O DOIDO E A MORTE

FARSA EM 1 ATO

de RAUL BRANDÃO (*)

Personagens:

O Sr. MILHÕES
O GOVERNADOR CIVIL
D. ANA MOSCOSO
NUNES, polícia
Polícias, Enfermeiros, etc.

No gabinete do Governador Civil. Ampla secretária e, em frente, uma mesa mais pequena.

GOVERNADOR CIVIL (escreve sentado à secretária) — "Ato III, cena quinta — Chegou o momento cheio de horror em que sinto o solo fugir-me debaixo dos pés." (Pousando a pena) Estou hoje inspirado. Tudo me sorri, a manhã, o céu, a musa. (Toca a campainha) Ó Nunes. (Entra o Nunes e quando o Nunes abre a porta vêem-se alguns polícias sentados num banco de pinho, lendo jornais).

Nunes — Senhor governador civil.

GOVERNADOR CIVIL — Se vier por aí alguém, não estou para ninguém.

Nunes - Sim, senhor.

GOVERNADOR CIVIL — Seja quem for.

Nunes — Sim, senhor.

GOVERNADOR CIVIL — Para ninguém. (Nunes sai) Aproveitemos estas felizes disposições. (Escreve). "Ela — Sabes? Sabes enfim o que não te ouso confessar?..." Agora precisava aqui de uma frase de efeito. (Procura nos livros que tem em cima da mesa) Aqui há de haver porque aqui há de tudo... (Escreve) "Ele — É o momento... é o momento mais trágico da minha vida." (Passando a mão pela cabeça) Estou a comover-me muito. Isto até me pode fazer mal.

Nunes (abrindo a porta) — Está aqui...

GOVERNADOR CIVIL — Caramba! Não estou para ninguém! Isto é demais, Nunes! Castigo-te com três dias de vencimento.

Nunes — É o Sr. Milhões com uma carta do presidente do ministério.

GOVERNADOR CIVIL — O Sr. Milhões? Que entre... Que vida esta! Que país este! Exatamente no mo-

(*) Raul Brandão, dramaturgo português falecido em 1930, publicou em 1923 um volume contendo: O Doido e a Morte, O Rei Imaginário e O Gebo e a Sombra, esta em 4 atos. Posteriormente foram publicadas O Avejão (episódio dramático) e Eu sou um Homem de Bem (monólogo).

O Doido e a Morte foi representada pela primeira vez em 1926, no Teatro Politeama de Lisboa, na interpretação de Alves da Cunha e Joaquim de Oliveira. Segundo Luis Francisco Rebello, esta farsa "marca o ponto mais alto do seu teatro como um dos mais altos momentos da dramaturgia portuguesa moderna, e consente um honroso parelelo com as obras mais representativas do teatro universal do seu tempo".

mento psicológico, no momento em que me remontava. Nunes... "Ai do Lusíada, coitado..." Isto não é um país, é uma selva onde os homens de gênio têm de ser ao mesmo tempo governadores civis. (Lendo o bilhete) O Sr. Milhões. Dize-lhe que entre, dize-lhe depressa que entre. (Abre a carta). É o próprio ministro que recomenda o homem mais rico de Portugal. (Nunes introduz o Sr. Milhões, e uma caixa é colocada no chão entre as duas mesass "Aqui, cuidado. Está bem. Pode retirar-se". O Sr. Milhões é um homem importante e severo, de grandes suiças e lunetas de aro de oiro. Sobrecasaca).

GOVERNADOR CIVIL — V. Excia. tenha a bondade de se sentar. Há que tempos que tenho a honra de o conher de vista e de nome. Então? (Mas o Sr. Milhões, embezerrado, não diz palavra. Com a maior indiferença dispõe a caixa e faz a ligação dum fio elétrico para a campainha da mesa que está em frente da secretária do governador civil. O outro segue-lhe os movimentos com uma curiosidade crescente).

SR. MILHÕES (aproximando-se dele, confidencialmente) — O Sr. sabe o que está aqui dentro?

GOVERNADOR CIVIL — O que é? SR. MILHÕES — A morte!

GOVERNADOR CIVIL — Pelo que vejo o negócio é grave?

SR. MILHÕES — Muito grave. Vim de propósito de automóvel para não dar nas vistas. V. Excia. já leu a carta do presidente do Ministério? Há muito tempo que o admiro.

GOVERNADOR CIVIL (lisonjeado) — E eu! E eu! Tenho por V. Excia. a maior consideração. (Levanta-se e ao passar entre as mesas dá um pontapé na caixa).

SR. MILHÕES — Cuidado que podemos ir todos pelos ares.

GOVERNADOR CIVIL (dando um salto) — Ahn?!

SR. MILHÕES — Repito, o negócio que me traz aqui é muito grave. (Senta-se cerimoniosamente e o governador civil vai postar-se na sua secretária.)

GOVERNADOR CIVIL — Estou no exercício das minhas funções.

SR. MILHÕES — O maior crime de todas as épocas, a suprema tragédia de todos os tempos! Vamos estoirar dentro de vinte minutos. (O governador civil muda de expressão à medida que o outro fala) O que o senhor vê aqui nesta caixa é o mais formidável de todos os explosivos. SO3-HO4, cem vezes mais poderoso que o dinamite, o algodão pólvora, e o fulminato de mercúrio. Basta carregar nesta campainha, para irmos todos pelos ares, eu, o senhor, o prédio, o bairro, a capital. SO3-HO4. O peróxido...

GOVERNADOR CIVIL — Quê? Quê? Que peróxido?!

SR. MILHÕES — O peróxido de azote.

GOVERNADOR CIVIL (mastigando)
— Isso é sério?

Sr. Milhões — Muito sério.

GOVERNADOR CIVIL — Ó Nunes! SR. MILHÕES — Pode vir o Nunes e todos os regimentos da capital... Quando eu tocar nesta campainha arraso tudo. O peróxido de azote é a maior invenção deste século. Basta carregar aqui com o dedo... (Ele, de lá, faz-lhe um gesto de súplica, sem poder falar, para o outro retirar o dedo) Mas nós ainda não nos explicamos. (Tirando o relógio) Temos tempo.

GOVERNADOR CIVIL — Temos muito tempo. Ó Nunes!

SR. MILHÕES — Chame quem o senhor quiser. Chame lá o Nunes por uma vez. É-me indiferente. (O governador civil levanta-se e vai sair precipitadamente) O que me não é indiferente é que o senhor saia daqui. Ah, isso não! Ao senhor escolhi-o para morrer comigo.

GOVERNADOR CIVIL — Muito obrigado!

SR. MILHÕES — E se dá um passo para fora daquela porta, faço saltar tudo.

Governador Civil — Mau! O senhor não se ponha com brincadeiras. Eu sou um governador civil, uma autoridade constituída, e o senhor lembre-se que tem mulher e filhos. É um homem de ordem, é um homem rico... O senhor... Então eu estou aqui sossegado, no cumprimento do meu dever, a escrever uma peça, nunca lhe fiz mal nenhum, tenho por V. Excia. a maior consideração... V. Excia. está incomodado? Quer tomar alguma coisa? (E sempre mais alto) Ó Nunes!

SR. MILHÕES (com desdem) — Acabe lá com isso!

GOVERNADOR CIVIL — Então se V. Excia. me dá licença, é para lhe pedir um copo de água.

SR. MILHÕES — Chame quem quiser. A questão é entre mim, V. Excia. e o peróxido de azote. Trr... tr... Se V. Excia. sair daqui... trr.

GOVERNADOR CIVIL — Ó Nunes (O Nunes entra) — Ó Nunes, ele está doido e a caixa é de dinamite — uma caixa daquele tamanho! (O Nunes arregala os olhos) Quando eu disser disfarçadamente — "Não ouve tocar lá em cima?" — vocês

todos caem a uma sobre ele e seguram-no bem seguro. Ouviste? (O Nunes diz que sim com a cabeça sem poder falar. O sr. Milhões tem seguido atentamente a cena, de ouvido à escuta e cofiando as barbas respeitáveis.)

SR. MILHÕES — Sente-se senhor. não faça figuras tristes. O senhor está a tratar-me com menos consideração e a desconhecer a importância do meu papel no universo. (Exaltando--se) Eu sou imperador, sou rei, sou Deus! Posso à vontade aniquilar o universo ou fazer uma grande hecatombe. (Exaltando-se cada vez mais) Tudo depende de mim. Eu! eu! eu! (Bate punhadas na mesa) Em que se distinguem os heróis e os imperadores da canalha sem nome? Pelo número de homens que podem aniquilar sem responsabilidade nenhuma. Trr! Trr!... E mato-me e mato-o!

GOVERNADOR CIVIL (mais baixo)

— Mas o senhor Milhões ainda não se explicou.

SR. MILHÕES (serenando imediatamente) — É verdade, ainda não me expliquei. Peço desculpa. (E sempre respeitável, sempre com imponência) Aqui há tempos, faz exatamente um mês, quando passeava à tarde sob as árvores do meu quintal, senti de repente que se me abriam os segundos olhos.

GOVERNADOR CIVIL - Os?!

Sr. MILHÕES — Os da alma.

GOVERNADOR CIVIL (sucumbido)
— Ai meu Deus, que estou perdido!

SR. MILHÕES — E vi de repente o mundo não como todos o vêem, mas como é na realidade.

GOVERNADOR CIVIL — A cabeça estoira-me!

SR. MILHÕES — E à medida que os segundos olhos se me foram abrindo mais funda se me radicou a vontade de destruir tudo isto. O peróxido de azote...

GOVERNADOR CIVIL — SO3-HO4. O senhor é tolo! O senhor pode ainda ser muito feliz! O senhor pode recuperar o uso das suas faculdades. Olhe que o senhor arrepende-se. Pelo amor de Deus, deixemos de tolices! Oiça, oiça... O senhor não ouve tocar lá em cima? (Mais alto) O senhor não ouve tocar lá em cima? (Berrando) O senhor não ouve tocar lá em cima?

SR. MILHÕES (com fleuma) — Grite mais alto se lhe parece. O selhor está a dar um espetáculo abjeto. Escusava de fazer essa triste figura... Safaram-se. Eu percebi tudo. Puseram-se logo ao fresco. Pode ver. (O governador civil abre a porta. Os policiais fugiram, o banco está deserto). — Sente-se, não podemos perder tempo. Sente-se e oiça. Ninguém o arranca das minhas mãos. Há quem diga que estou doido. Diga-me com franqueza, conhece-se que eu esteja doido?

GOVERNADOR CIVIL — Ora essa, V. Excia. está no uso completo da sua razão, eu é que me sinto endoidecer.

SR. MILHÕES — Antes de mais nada, é preciso que me compreenda bem. Eu sou eu, sou um amigo da humanidade. A um gesto meu desaparece a desgraça da face da terra, acabam os crimes, as misérias e as paixões. Fazendo saltar o globo, suprimo para sempre os gritos e todas as injustiças. Suprimo a morte.

GOVERNADOR CIVIL — Perdão, Sr. Milhões. É preciso que atenda a várias circunstâncias pessoais. Eu não

estou preparado para morrer. Não se morre assim sem mais nem menos. Morrer! Morrer! . . . Então o senhor pensa que isto de morrer é uma coisa sem importância nenhuma? Morrer é uma coisa muito séria, é um ato que importa certa preparação, testamento, cólicas, etc. É só chegar aqui, morrer e mais nada! Que tal está o da rebeca! Morrer! Eu não quero morrer nem pensei nunca a sério que tivesse de morrer. Tenho ido a enterros, mas é aos dos outros... Então o senhor entra-me pela porta dentro, e sem mais nem ontem, de repente, fala-me assim de morrer como se eu fosse um condenado à morte, nas escadas da forca? Adeus, meu amigo! Além disso é um crime. Previno-o de que é um crime, punido por todos os códigos, atentar contra a vida de uma autoridade constituída, de mais a mais no exercício das suas funções. Artigo 343 do Código Penal. Vamos, vamos... Isso é um momento de desvario e mais nada. Espero que as minhas palavras o façam reconsiderar. (O outro ergue-se implacável e aproxima a mão da campainha) Ai que ele está doido varrido! (Exaltando-se) Senhor! Senhor! (Avança para o agarrar, mas o outro põe o dedo em cima do botão e ele afasta-se logo.)

SR. MILHÕES — Faça o favor de estar quieto. Eu admiro-o. Quando se representou aquela sua peça — O Destino — disse logo comigo: Que talento!

GOVERNADOR CIVIL (desvanecido)
— Muito obrigado. O que vale neste
mundo são as almas irmãs.

SR. MILHÕES — Só ele é capaz de me compreender, só ele é digno de morrer comigo.

GOVERNADOR CIVIL — Mau! Mau! Mau!

Sr. Milhões — Na sua peça há cenas verdadeiramente shakespearianas — são as que não estão lá. Porque é necessário que o senhor saiba: os livros, as pecas, a arte enfim só vale pelo que nos sugere. O que lá está em regra não presta para nada; o que cada um de nós constroi sobre a linha, a cor, e o som, é que é verdadeiramente superior. Por isso lhe perdoei todas as banalidades que tem escrito, e passei a admirá-lo. Pulverizando-o comigo e com o globo, realizo o pensamento dos mais altos filósofos. (O outro, julgando-o entretido, vai para fugir.) Fugir para onde? Não seja estúpido. Melhor é entrar comigo sem desvarios na categoria dos deuses. Elevo-o à categoria dos deuses.

GOVERNADOR CIVIL — Ó meu Deus! Ó senhor!...

SR. MILHÕES — Trr, trr, e sou adorado, sou magnífico, sou único. (Faz menção de tocar)

GOVERNADOR CIVIL — Perdão: Perdão! Perdão! Ao menos outra morte! Estoirado não! Dê-me outra morte, uma morte onde o meu cadáver se possa sepultar com decência e em que haja possibilidade de me fazerem um enterro digno de um governador civil.

SR. MILHÕES — Ser pulverizado, pertencer ao cosmos, viajar nas nuvens, que melhor quer o senhor? Que mais quer o senhor?

GOVERNADOR CIVIL — Fugir.

Sr. Milhões — Não há nada que o salve.

GOVERNADOR CIVIL — Por cima moram minha mulher e meus filhos. Creio que não quer também assassi-

ná-los. Julgo que a sua loucura não exigirá o sacrifício dessas inocentes vítimas. Posso chamar a minha mulher para fazer as últimas disposições?

SR. MILHÕES — Pode, contanto que não saia daqui e que se não demore muito. (Vê a hora no relógio)

GOVERNADOR CIVIL — E eu que estive esta manhã para meter o revólver no bolso! E não acreditem em pressentimentos! Nunca mais saio de casa sem trazer o revólver. (Pelo telefone) Aninhas... Ah, estás lá? Estou aqui com um doi... Não, com o sr. Milhões. Esse, sim... Peço-te o favor de desceres... Não posso... Não me deixa sair daqui.

SR. MILHÕES — Diga-lhe que venha depressa.

GOVERNADOR CIVIL — Não te demores, Aninhas... Sim, sim.

SR. MILHÕES — Vem?

GOVERNADOR CIVIL — Vem já. (Ela entra)

GOVERNADOR CIVIL (fala-lhe apressadamente ao ouvido com exclamações) — Ele! Ele!...

Aninhas — Ahn?

GOVERNADOR CIVIL — Sim, Aninhas, eu Baltazar Moscoso, estou nas mãos deste infame. Se dou um passo daqui para fora, trr! Pulveriza-me! É dinamite, é peróxido, aquela grande caixa... O que há de pior... Arrasa prédios e bairros.

Aninhas — Espera aí que eu já venho. (Faz menção de sair)

GOVERNADOR CIVIL — Salva-me ou morre comigo.

ANINHAS — E os nossos filhos? Não sejas egoista, nunca passaste dum reles egoista. Eu disse-o sempre. GOVERNADOR CIVIL — Ó Aninhas, mas tu disseste que quando eu morresse, morrias logo também.

ANINHAS — Disse e digo. Estou pronta a cumprir o meu dever. Sou duma família que se preza de cumprir os seus deveres. Mas nunca te disse que morria, como as mulheres da Índia, numa pira. Queimada não! A minha religião é católica, apostólica romana! Saiba morrer quem viver não soube. (*Para o Sr. Milhões*) Quanto falta?

SR. MILHÕES (com uma grande dignidade) O senhor é inconsciente, faça o favor de me apresentar a sua esposa.

GOVERNADOR CIVIL — Minha mulher, a Sra. D. Ana de Baltasar Moscoso... O Sr. Milhões.

ANINHAS — Muito gosto em conhecer. (Anda de roda da caixa com precauções para lhe apertar a mão) Quanto falta?

SR. MILHÕES — Quinze minutos e quatro segundos exatos, minha senhora.

ANINHAS — Então retiro-me porque não há tempo a perder. Um auto-móvel e pronto! (*Vai a sair*)

GOVERNADOR CIVIL — Ó Aninhas, despede-te ao menos de mim. Ó Aninhas, olha que eu quero uma lápide monumental. Dize aos meus amigos... (Baixo) Não tens aí o revólver? Dize-lhes que quero o meu nome em letras doiradas e esta frase gravada na minha sepultura: "Aqui jaz um homem de gênio que não teve tempo de se revelar."

SR. MILHÕES — Tantas pieguices!

GOVERNADOR CIVIL — Homem, o senhor nem ao menos me deixa fazer as minhas disposições testamentárias.

O senhor abusa! Aninhas, faze-me ao menos um enterro muito bonito.

Aninhas — (Para Milhões) Quanto falta?

SR. MILHÕES — Um quarto de hora.

ANINHAS — É o tempo absolutamente indispensável. (Vai a sair apressadamente)

GOVERNADOR CIVIL — Dize-me ao menos adeus, Aninhas. Adeus!

Aninhas — Adeus! Morrer queimada não! (À porta, como quem lhe atira pazadas de terra) Morre em paz! Descansa em paz! Jaz em paz!

SR. MILHÕES — Ai tem o senhor o que são as mulheres, a sua e as dos outros.

GOVERNADOR CIVIL — Não me tire as últimas ilusões. (*Puxa dum lenço para chorar*) Se ao menos lhe pudesse acertar com um banco pela cabeça. (*Algumas lágrimas*).

SR. MILHÕES — Vamos! Vamos! Isto a bem dizer não é a morte, é a pulverização. Não se sente nada, verá.

GOVERNADOR CIVIL (dirigindo-se à janela) — Toda a cidade deserta... Um silêncio de túmulo. Fugiu tudo ao peróxido de azote... Que morte a minha, e ninguém senão eu para a poder contar! Posso dizer bem alto que não há drama no mundo que se compare com este. (Seguindo outras idéias) E veja o senhor essa mulher que me disse sempre que, quando eu morresse, morreria comigo!...

SR. MILHÕES — Essas coisas dizem-se mas nunca se fazem. Se o senhor fosse um homem inteligente compreendia-o logo. Mas não é (*Gesto do outro*) Não é. Demais a mais

essa mulher ideal que o senhor lamenta não é a mulher que lhe convém. É uma felicidade para o senhor ver-se livre dela.

GOVERNADOR CIVIL — Ela é que se vê livre de mim.

SR. MILHÕES — É uma mulher que o engana.

GOVERNADOR CIVIL - Oh!

Sr. MILHÕES — Enganou-o sempre.

GOVERNADOR CIVIL — Senhor!

SR. MILHÕES — É o que lhe digo. O senhor tem cara de ser enganado por todas as mulheres. É uma coisa que se vê.

GOVERNADOR CIVIL — Basta!

SR. MILHÕES — Livro-o dela, livro-o de complicações, livro-o do dever que é tudo que há de mais estúpido no mundo e o senhor ainda se queixa.

GOVERNADOR CIVIL — O senhor é doido.

Sr. Milhões — Doido! Doido! Já é com esta a terceira vez que mo chama. Saiba então que um homem que não tem ao menos uma parcela de loucura não presta para nada. Aqui estou eu, que, enquanto tive o meu juízo todo, nunca fui feliz. (O governador civil, julgando-o descuidado, vai-se aproximando da porta) Passar por doido tem muitas vantagens. Direi mesmo que é a única situação vantajosa que há neste país. O doido diz tudo que lhe passa pela cabeça. (E continuando a falar imperturbável, faz-lhe sinal que volte para trás e aproxima o dedo da campainha) Ninguém estranha. O doido pode andar de chinelos de ourelo pelo Chiado. Ninguém repara. Quem tem juizo vive constrangido e está sujeito a mil complicações. Vá, sente-se.

GOVERNADOR CIVIL — Obedeço.

Obedeço.

SR. MILHÕES — Há efetivamente quem diga que estou doido, mas nunca a minha lucidez foi maior. O senhor acredita que eu esteja doido? (O outro de lá acena à pressa que não) De resto o que é loucura e o que é juízo. Simples pontos de vista e mais nada. O doido pode seguir à vontade o seu sonho, sem que ninguém se meta com ele. Tem quem lhe dê de comer, de vestir e calçar nos manicômios.

GOVERNADOR CIVIL — Muito filosófico.

SR. MILHÕES — Não diga mal dos doidos. Todos os homens que fizeram alguma coisa no mundo eram doidos. Devemos-lhes a vida artificial. Na realidade devemos-lhes tudo. Se não fossem eles, ainda hoje seriamos bichos. Dantes eu próprio que era? Um masurrão. Agora o meu espírito, leve como uma pluma, paira acima da estupidez humana. (O Sr. Milhões distraído vai tocar no botão da campainha. O outro faz-lhe de lá, apressadamente pst! pst! para retirar o dedo). Ah, é verdade, ainda faltam alguns minutos. (E segue com o discurso) De antes ocupava os meus ócios a ler os clássicos. A leitura dos clássicos, que fastidiosa tarefa! Queimei-os todos no pátio. Detesto os clássicos. E o senhor?

GOVERNADOR CIVIL (apressadamente) — Também eu, também eu!

SR. MILHÕES — Dantes tinha horror aos palavrões, agora até me sabe bem, de quando em quando, uma obscenidade. (*E aproximando o dedo da compainha*) Vai agora?

GOVERNADOR CIVIL — Espere, senhor! Por mais que queira não me posso resignar.

SR. MILHÕES — É falta de hábito, é como quem arranca um dente sem dor. Depois que alívio, verá.

GOVERNADOR CIVIL — Espere, co'os diabos! Morrer agora, meu Deus! Morrer! Morrer na flor da idade! Morrer quando a pátria esperava de mim as minhas melhores obras! Espere, morrer não é brincadeira nenhuma, não é uma coisa que se faça assim do pé p'ra mão.

SR. MILHÕES — Não posso esperar mais tempo. Temos de morrer.

GOVERNADOR CIVIL — Não quero! Não quero!

SR. MILHÕES — A vida é estúpida.

GOVERNADOR CIVIL — Não me importo! Quero viver!

SR. MILHÕES — Soou a hora. Uns minutos e...

GOVERNADOR CIVIL (furioso) — Mas tu quem és afinal, ó supremo canalha, que assim decides eliminar-me, quando eu me agarro com desespero à vida?

SR. MILHÕES (de pé, altivo e transfigurado) — Eu sou o doido! Eu sou a morte!

GOVERNADOR CIVIL — Ahn?

SR. MILHÕES — Estou farto! Estou farto de me vestir todos os dias, de cumprimentar todos os dias, de dizer todos os dias que sim! Estou farto de sorrir e de fazer as mesmas coisas inúteis, que não condizem com a minha situação respeitável no universo. Eu não quero ser bicho; com a fortuna de que disponho e este talento que Deus me deu, não posso ser bicho — e tenho que confessar

a mim mesmo que sou bicho. Eu e o macaco do jardim zoológico! Oh não! Oh não!

GOVERNADOR CIVIL — Eu endoideço! Eu endoideço!

Sr. Milhões — Vou suprimir a vida, porque a vida mete medo, ouviste. Porque me mete medo. Fui sempre ridículo, mas nem sempre me senti ridículo. A vida foi sempre atroz, mas nem sempre a senti atroz. Quando dei pelo que ela tem de reles e de grotesco, de trágico e de grotesco, veio-me um vômito de tristeza. Vi-te e vi-me. Vi que a minha caridade era grotesca, que os meus deveres eram grotescos, com os dividendos a receber, os coupons a cortar, um cofre do tamanho desta sala e um guarda-portão eminente a distribuir seis vintens à pobreza. Considerei-me abjecto. Abjectos e grotescos os laços da família, à espera do testamentos e da cólica, e os mil e quinhentos que eu dava por mês à obra dos órfãos mutilados. Pior, pior... Olhei para mim, olhei para dentro de mim mesmo e ao mesmo tempo encarei com a vida. Com a vida. Com esta coisa prodigiosa que é a Vida, feita para a desgraça, para a dor, para o sonho - que dura um minuto, um só minuto — e encontrei-me sórdido com as minhas inscrições a receber e as minhas décimas a pagar. Oh, um instante para deter isto, caótico e doirado, sôfrego e doirado! Um instante para sofrer, para lavrar a terra, para ser enfim o homem! E eu já não podia arrancar-me ao meu palácio com um guarda-portão fardado de ministro, nem fazer outra coisa senão abrir a boca com sono diante do cofre das inscrições de assentamento. De assentamento, repara bem. No mundo caótico onde se grita e se sonha, há inscrições de assentamento! Tu, compreendes isto? Vi então o infinito lá em cima e vi-me a mim cá em baixo. Mais um passo e senti que acabava a vida a fazer paciências.

GOVERNADOR CIVIL — Mas que tenho eu com isso?

SR. MILHÕES — Vais morrer, e vais morrer porque com as tuas fórmulas, a tua papelada e o teu burlesco, és também abjecto e inútil. O cavador existe! O soldado existe! O herói existe! Tu não existes!

GOVERNADOR CIVIL — Eu não existo?!

SR. MILHÕES — És uma sombra e bff... (sopra-lhe e o outro estreme-ce) faço-te desaparecer como uma sombra. Tenho de suprimir a ninharia da vida. Estas duas coisas não podem mais coabitar — esta estupidez e este sonho dorido e imenso, o grotesco de todos os dias, quando do outro lado galopa e passa uma coisa sôfrega e imensa. Tu não te podes chamar Baltasar Moscoso, e ao mesmo tempo existir o céu estrelado. Venham todos os fantasmas!

GOVERNADOR CIVIL — Acudam! Acudam! Acudam!

SR. MILHÕES — Não posso viver com isto, frenético e doirado, e regular a existência como o maquinismo dum relógio; não posso às mesmas horas — eu nisso sou como um pêndulo — fazer certa coisa imunda num buraco de secção elíptica, quando o mundo está cheio de gritos e o meu pensamento se eleva às mais altas elocubrações filosóficas. Pff! Pff!... Não, não posso com este esplendor e esta abjecção, este ridículo e este desespero — e vamos

morrer! Vamos enfim morrer! (Vai carregar no botão)

GOVERNADOR CIVIL — Alto! Alto! Alto!

SR. MILHÕES — Soou a hora.

GOVERNADOR CIVIL — Morrer. Mor... Mas eu não estou doente! Nem a cabeça me dói... Então eu hei-de ser governador civil e morrer? Então eu hei-de ter talento e morrer?

SR. MILHÕES — É a hora de morrer.

GOVERNADOR CIVIL — O senhor é cruel. Não me dispute os últimos momentos.

SR. MILHÕES — O que eu sou é seu amigo. Tenho estado aqui a prepará-lo para a grande hora da libertação. Há mais alguma coisa que lhe possa fazer? Vai agora?

GOVERNADOR CIVIL — O senhor é pior que um inquisidor. Não me tire os últimos segundos, os segundos dum condenado à morte. Aposto que está a gozar com a minha agonia. Em troca da vida dou-lhe tudo que quiser, a minha influência, o meu dinheiro, as minhas peças, a glória.

Sr. MILHÕES — Recuso, sou intransigente nos meus princípios.

GOVERNADOR CIVIL — Espere. Dê--me um confessor. Um confessor não se recusa a quem está de oratório.

SR. MILHÕES — O senhor nunca foi católico.

GOVERNADOR CIVIL — É que nunca me vi nestes assados.

SR. MILHÕES — Tem de seu, previno-o, dez segundos.

GOVERNADOR — E não haver um Vítor Hugo para fixar esta tormenta num crânio!

SR. MILHÕES — Tem de seu nove segundos e meio.

GOVERNADOR CIVIL — Acabe lá com isso (*Vendo-o aproximar o dedo do botão*) — Não! Não! Acabe mas é com essa cega-rega do relógio.

SR. MILHÕES — Faltam apenas...

GOVERNADOR CIVIL (passando a mão pela testa, com infinita tristeza) —Nestes últimos momentos de existência, sinto a mente a transbordar de gênio. Quantas páginas imortais perdidas, por causa deste malandro!

Sr. MILHÕES — Cinco segundos...

GOVERNADOR CIVIL — Já que me nega um confessor, oiça-me ao menos em confissão. Oiça os meus pecados. Confesso que menti sempre que pude. Toda a minha vida foi uma mentira pegada. Espere! Ó meu Deus! Espere! Espere! Que é que eu vou sentir na situação de cadáver?

Sr. Milhões — Um segundo.

GOVERNADOR CIVIL — Maldito sejas tu por toda a eternidade. Tenho medo! Tenho medo! Espere! É um pecado morrer com desespero. Dói-me a barriga... Peço licença para ir lá fora fazer o que tenho a fazer.

SR. MILHÕES (implacável) — Faça no outro mundo.

GOVERNADOR CIVIL — Espere ao menos a minha contrição. Oh morrer! Oh! Morrer nas mãos dum doido e estoirado ainda por cima! Morrer! Morrer! Perdão! Perdão! Padre Nosso que estais no céu...

SR. MILHÕES — É agora!

GOVERNADOR CIVIL — Aqui del-rei! Aqui del-rei! (Ouve-se barulho fora. O Sr. Milhões faz retinir a campainha. O governador civil cai na cadeira com gestos desordenados.

Entram dois enfermeiros de casaco branco de resguardo).

GOVERNADOR CIVIL (esgaseado, apontando a caixa) — O peróxido!

UM ENFERMEIRO (destapando a caixa e tirando para fora algodão)

— E algodão em rama...

Agarram o Sr. Milhões que os afasta depois de pôr e tirar o chapéu lustroso e de cumprimentar cerimoniosamente).

SR. MILHÕES — Tragam a caixa. Governador Civil (com os cabelos em pé) — Ai o grande filho da puta!



A idade de ouro do teatro espanhol se situa entre os últimos 30 anos do séc. 16 e os primeiros decênios do séc. 17, época em que viveram Lope de Vega, Quevedo e Cervantes. Foi a grande época clássica espanhola. Menos representado do que Lope de Vega, este com seus autos sacramentais e comédias heróicas, Cervantes escreveu diversas peças curtas — gênero dramático considerado inferior — como esta que publicamos, denominada entremés que se representava no final do espetáculo ou num dos intervalos. Coube a Cervantes dar-lhe a forma definitiva, ao publicar, juntamente com suas oito comédias, os oito entremezes que nunca foram representados, entre eles o Retábulo das Maravilhas, O Velho Ciumento, os Dois Faladores e o Juiz dos Divórcios. Publicamos, em tradução de Valmir Ayala, A Cova de Salamanca (CT n. 38). Nesse mesmo número, encontra-se uma explicação da forma teatral da época, bem como um estudo sobre a moda espanhola nos séc. 16/17.

"Cervantes achava que a comédia devia ser o espelho da vida, transmitindo os costumes do tempo. De 1584 a 1587, Cervantes escreveu de vinte a trinta peças que serviram para a sua manutenção quando regressou à pátria.

'A peça mais célebre de Cervantes — e uma das poucas que se conservaram até os dias de hoje — é *El Cerco de Numancia*.

"Além destas peças, Cervantes escreveu oito entremezes, notáveis pela fixação de caracteres populares espanhóis, seguindo a marca tradicional de Lope de Rueda. Todo o colorido da Espanha está presente nos entremezes de Cervantes, representado por personagens como os fidalgos arruinados, velhos ciumentos, maridos enganados, estudantes etc." (Hermilo Borba Filho in História do Teatro pp. 119/20 — Ed. Casa do Estudante do Brasil — 1.ª ed.).

O TRIBUNAL DOS DIVÓRCIOS

ENTREMEZ
DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (1547-1616)

Tradução de Virginia Valli

PERSONAGENS:

O VELHINHO

MARIANA, sua mulher

O SOLDADO

GUIOMAR, sua mulher

O Médico

ALDONZA, sua mulher

O GALEGO

O Escrivão

O Juiz

O PROCURADOR

O Músico

UMA MULHER e

O MARIDO

Sala de audiência. Ao fundo, uma mesa comprida, colocada sobre um estrado, atrás da qual estão colocadas a cadeira do Juiz, a cadeira do escrivão e a do procurador. À esquerda e à direita da mesa, perpendicularmente ao público, dois bancos onde se sentam os queixosos: de um lado, os homens; do outro, as mulheres: Mariana, Guiomar e Aldonza. Todos falam e se agitam ao mesmo tempo. O escrivão entra e o alarido continua.

O Escrivão — Silêncio! A Corte! (Toca uma sineta)

O Juiz e o Procurador entram e se instalam. Antes de o Juiz abrir os processos, Mariana se ergue. Mariana — Divórcio, senhor Juiz, divórcio, divórcio, divórcio!

O Escrivão (tocando a sineta)

— Silêncio!

O VELHINHO — Pelo amor de Deus, Mariana, um pouco de calma, você pode defender sua causa sem gritar tanto!

MARIANA — Divórcio, senhor Juiz, divórcio!

O Juiz — De quem, madama, e porque?

MARIANA — De quem? Desse velho aí!

O Juiz — E porque?

MARIANA — Porque não posso mais ragüentar suas impertinências, nem passar a vida a cuidar de suas mazelas. Meus pais não me criaram para servir de enfermeira. Trouxe-lhe um lindo dote, a esse feixe de ossos, e ele em paga consome meus dias de vida! Quando me entreguei a ele, eu resplendia como um espelho e agora pareço um saco de estopa. Senhor Juiz, me descase, se não eu vou me enforcar! Olhe, repare só nessas rugas: são as lágrimas que derramo todo dia, de desgosto de me ver casada com esse esqueleto ambulante!

(O ESCRIVÃO agita a sineta).

O Juiz — Não chore, madama. Fale mais baixo e seque essas lágrimas. A justiça será feita.

Mariana — Deixe-me chorar, senhor, senhor Juiz, isso me acalma. Em todos os reinos e repúblicas bem governados os casamentos só deviam durar três anos, depois eram desfeitos ou confirmados. Assim a gente não estava obrigada a aguentar toda a vida velhos como este.

O Juiz — Se isso fosse possível, por dinheiro — é claro — eu o faria de boa vontade...

O PROCURADOR — Hum, hum! Exponha, por favor, os motivos que a levam a pedir a separação.

Mariana — Os motivos? A velhice do meu marido e a minha idade primaveril; o desgosto que tenho de acordar durante a noite para esquentar panos e sacos para pôr nos pés dele ou lhe amarrar um curativo. Ao menos se eu pudesse vê-lo amarrado ao pelourinho! O trabalho que tenho para ajeitar seu travesseiro, dar-lhe xaropes e pôr-lhe cataplasmas para ele não morrer sufocado; e a obrigação de suportar o fedor de sua boca, que se sente a uma distância de três arcabuses.

O Escrivão — Deve ser algum dente podre.

O PROCURADOR — Se não me falha a memória, parece que ouvi dizer que o mau cheiro de boca é causa justificada de divórcio.

O VELHINHO - Na verdade, senhores juizes, o mau hálito de que ela me acusa não vem de nenhum dente podre, pois não tenho mais dentes. Muito menos do estômago, que está em perfeita saúde, mas vem da maldade do coração dela. Os senhores não conhecem essa mulher. Juro que se a conhecessem a condenariam à separação e ao açoite. Há vinte e dois anos que levo uma vida de martírio ao lado dela, sem nunca me queixar de seus desaforos. E há dois anos que ela me maltrata para acabar mais depressa com meus dias de vida. Fiquei surdo só de ouvir os seus gritos e suas brigas me enlouqueceram. Quando cuida de mim, é sempre resmungando, no entanto, a mão de um médico e seu humor devem ser brandos! Em resumo, senhores, sou eu que estou morrendo nas suas garras, enquanto ela vive à minha custa: todo a minha fortuna está em suas mãos!

Mariana — Que fortuna? Não lhe dê ouvidos, senhor Juiz. Tudo que ele possui ganhou com o dinheiro do meu dote. (Ao velho) Então, a metade de meus bens me pertence, e se eu morrer agora, não lhe deixarei nem um vintém de herança!

O ESCRIVÃO toca a sineta.

O Juiz — Não divaguemos, por favor! Diga-me, senhor, quando entrou na posse da mulher, estava são de corpo e de espírito?

O VELHINHO — Juro por minha salvação! Há vinte e dois anos eu era um rapagão no verdor dos anos, fogoso e cheio de vigor...

Mariana — Fogo de palha que não durou nada!

O Juiz — Silêncio, madama, silêncio! No começo, comeu o pão branco, agora contente-se com o preto. Não é obrigação do marido impedir que o tempo passe. A senhora viveu uns bons anos com ele? Então, que isto a console dos maus.

Mariana — Senhores juizes, peço que me livrem desse guarda de galés, senão... não viverei nem um mês mais!

O PROCURADOR — De que jeito?

O VELHINHO — Tranquem minha mulher num convento e a mim, n'outro. Dividiremos nossos bens e não brigaremos mais.

MARIANA — Juro que não! Não estou para ser encarcerada não! Isto

é bom para as raparigas que gostam das grades, das torres e dos alçapões. Vá para o convento, se quiser, é bom para você que não enxerga mais, que está surdo e anda se arrastando de tão velho, com essas mãos que não sabem mais o que estão pegando. Mas eu, estou bem de saúde gozo dos meus cinco sentidos muito bem, quero gastá-los em liberdade, despreocupada!

O Escrivão — Eis aí uma mulher casada muito emancipada!

O PROCURADOR — O marido, porém, é ajuizado e sensato.

O Juiz — Não vejo nenhum motivo que justifique o descasamento.

MARIANA e O VELHINHO — Nós apelaremos!

O Escrivão (sacudindo a sineta)
— Silêncio! Aos seguintes!

Mariana e o Velho se sentam e continuam a se xingar em voz baixa e por gestos.

GUIOMAR — É a minha vez! Juiz — Fale, madama.

GUIOMAR — Deus seja louvado, senhores juizes, por me dar ocasião de comparecer perante este tribunal!

O Juiz — Qual a sua petição, madama?

GUIOMAR — Suplico, senhores, que me separem disso. (Aponta o soldado)

O Escrivão — Ao menos diga 'desse homem'.

GUIOMAR — Se fosse um homem eu não pediria o divórcio.

O Juiz — Que é que ele é então?

GUIOMAR — Um pedaço de pau, senhor Juiz! Um pedaço de pau.

Sussuros. O escrivão toca a sineta.

O SOLDADO (ao Velhinho) — Não vou contradizê-la: que o tribunal me condene porque assim ficarei livre!

O PROCURADOR — Meça as palavras, madama, e exponha seu caso sem ultrajar seu marido. Fale sem temor, o tribunal saberá julgar.

GUIOMAR — Meus senhores, não tenho razão de chamar de pedaço de pau a esse sarrafo?

MARIANA — Como a entendo, dona Guiomar! Como a compreendo!

O Escrivão — Silêncio! Deixem a queixosa expor suas razões.

GUIOMAR — Direi apenas, senhores, que me casaram com esse homem, já que desejam que o chame assim; mas não foi com esse homem que me casei.

O Juiz — Como é? Não compreendo...

GUIOMAR — Digo que pensei que estava desposando um homem de fato e de boa condição e ao fim de poucos dias descobri que me casara — repito — com um pedaço de pau.

Rumores. Sineta do escrivão.

O Juiz — Deixe de vez as injúrias e vá aos fatos. Qual é a sua queixa, afinal?

GUIOMAR — A minha queixa? Pois bem, vou dizer: acuso-o de ser incapaz de diferençar a mão direita da esquerda; acuso-o de não ganhar nem um tostão para o sustento da família. Acuso-o de passar a manhã na igreja, depois ficar flanado por aí com todos os mandriões iguais a ele, falando mal do próximo, contando novidades ou inventando mexericos.

O PROCURADOR — Certamente, a maledicência é um mal, mas freqüentar a igreja não é acusação válida.

GUIOMAR — E à noite, sabe o que ele faz? Corre de bordel em bordel até meia noite e depois volta para casa pra jantar, quando tem que comer; depois reza, se espicha, boceja, deita e dorme a sono solto.

O Juiz (ao soldado) — Que tem a dizer em sua defesa?

O SOLDADO — Minha mulher tem toda razão, senhores. (Sussurros) Mas as minhas ações são tão ajuizadas quanto suas palavras.

O Juiz — E porque o senhor não trabalha?

O SOLDADO — Porque não acho quem queira me dar trabalho. E se é isto que amola minha mulher, peço que nos separe.

GUIOMAR — Tenho ainda a alegar, em minha defesa, senhores juizes, que sempre me recusei a qualquer comércio sujo, mas ocasiões não me têm faltado.

O PROCURADOR — Muito bem, belas palavras!

O Juiz — Ao menos por este motivo, essa mulher merecia ser mais bem tratada.

O SOLDADO — Mas debaixo dessa honradez ela esconde uma natureza perversa, senhores! Tem ciúmes sem motivo, grita por qualquer coisa, faz-se de grande dama sem ter um tostão furado!

O Juiz — Se ela não tem um tostão é porque o senhor não lhe dá.

O SOLDADO — Como já disse, senhor Juiz, não posso dar nada porque não estou trabalhando, e não trabalho porque não acho emprego.

Não encontrando emprego, não tenho um tostão. E vendo que sou pobre, ela me despreza! E o pior é que ela quer, em troca de sua fidelidade, me impor suas impertinências e seus caprichos.

GUIOMAR — Não é legítimo? Se sou uma boa esposa, você não tem que me respeitar?

O Juiz — Neste ponto ela tem razão. (*Ao soldado*) Que tem a responder?

O SOLDADO — Senhores juizes, vou responder: Ela é uma boa esposa? Muito bem. Mas tem que ser, porque seus pais lhe inculcaram bons princípios. Depois ela é cristã e mostra, assim, que obedece aos mandamentos da nossa Madre Igreja. Enfim, é seu dever, se ela tem alguma estima por si própria. Tinha graça que as mulheres exigissem respeito porque são castas e honestas! Como se todas não tivessem obrigação de sê-lo! Depois, que me importa que você seja honesta e casta?

GUIOMAR — Ele está me insultando, senhor juiz, está me insultando!

O SOLDADO — Deixe-me concluir, por favor. O que me aborrece demais, em vez disso, é ver você sempre embezerrada e irritada, distraida, ciumenta e com preguiça, enfim é vê-la jogar o dinheiro pela janela, ficar deitada até meio-dia, me amofinar e inventar mil picuinhas que bastariam para abreviar os dias de duzentos maridos!

GUIOMAR — É mentira, senhor Juiz, é mentira!

O Juiz — Conclua, senhor, conclua!

O SOLDADO — Pois bem, senhor juiz, dona Guiomar, aqui presente,

não tem realmente nenhum dos defeitos que enumerei aqui. (Cochichos) Confesso que sou um pedaço de pau, um incapaz, um vagabundo. (Murmúrios) Nestas condições, pois que a lei o determina, o tribunal deve nos separar. Nada tenho a responder ao que disse minha mulher, e dou o processo por julgado.

GUIOMAR — E que tem o senhor a responder?

O Escrivão — Calma, madama, calma! (Sineta) Ao seguinte!

GUIOMAR continua a dirigir em voz baixa veementes reclamações ao marido, que fica impassível, enquanto o médico se ergue. Usa a veste negra e as luvas amarelas de sua profissão.

O MÉDICO — Senhores, tenho quatro motivos bem evidentes para pedir que pronunciem o divórcio entre Aldonza, minha mulher — esta aqui — e eu.

O Juiz — Está bem decidido. Vejamos os quatro motivos.

O Médico — Primeiro: não posso enxergá-la nem pintada; segundo, conheço-a bem demais. O terceiro motivo eu o guardarei para mim só; quarto: não quero ir para o inferno quando morrer, o que vai acontecer se continuar vivendo com ela.

O PROCURADOR — Eis um pedido escorado nas mais sólidas razões.

O Juiz (a Aldonza) — Madama, escutemos suas queixas.

ALDONZA — Saiba, senhor Juiz, que se meu marido tem contra mim quatro motivos de divórcio, eu tenho quatrocentos contra ele. Primeiro: toda a vez que o vejo parece que estou vendo o diabo em pessoa. Se-

gundo: enganaram-me a respeito dele quando m'o deram como marido...

O PROCURADOR — Que quer dizer com isto?

ALDONZA — Pensava que ele fosse médico, e ele mal sabe fazer uma sangria. Terceiro: ele tem ciúme até do ar que respiro. Quarto: já o vi bastante e daria uns dois milhões de contos de réis para me ver separada dele para sempre. Quinto...

O Juiz — Madama, madama, se pretende dizer aqui os seus quatrocentos motivos, não vamos acabar nunca! Aliás não temos tempo para isso. Vamos instruir o seu processo.

O MÉDICO — E que necessidade há de mais alegações! Não quero morrer ao lado dela, e ela não quer viver junto de mim. Isto não é razão bastante para nos descasar?

O Juiz — Se fosse razão suficiente, todo mundo iria querer sacudir o jugo do matrimônio!

O Escrivão (tocando a sineta) — A audiência está encerrada!

Topos — Oh!

Tumulto geral. O Galego se adiante timidamente.

O GALEGO — Perdão e escusa, senhor Juiz...

O Juiz — Que quer, amigo?

O GALEGO — Divorciar, senhor juiz.

O ESCRIVÃO (sentando-se de má vontade, assim como o Procurador e o Juiz; toca a sineta) — Está reaberta a audiência.

Todos - Ah!

O Escrivão — Fale, nobre senhor, fale.

O GALEGO — Senhores, juizes, eu sou carregador não digo que não, mas um velho cristão, e minha consciência está tão alva como no dia em que nasci. De tempos em tempos, tomo ou poucochinho de vinho, o vinho me sobe um tantito, sem o que eu já seria o rei da minha corporação.

O Juiz — Ao fato, amigo, ao fato.

O GALEGO — Eis aí, senhor Juiz, um dia em que me achava um tanto nas vinhas do Senhor, prometi casamento a uma vagabunda da taverna. Passada a bebedeira, tive que manter a palavra e me casei com essa criatura que apanhei na sarjeta. Comprei-lhe uma pequena banca no mercado. Mas ela tem um gênio tão danado que briga com todos os fregueses e os xinga até a quarta geração. A todo instante tenho que sair a correr para acudi-la, e ela não ganha o bastante com as verduras que dê para pagar as multas por contravenção no peso, na balança, brigas e escândalos.

O PROCURADOR — E naturalmente o senhor gostaria de divorciar.

O GALEGO — É como diz, senhor Procurador. Ou então, se ao menos o senhor pudesse mudar-lhe o gênio, talvez que a gente se acomodasse...

O MÉDICO — Senhores, este homem é uma vítima! Conheço a mulher dele: é igual à minha e isto basta!

Aldonza se precipita sobre o marido, encorajada pelo gesto e a voz das outras. Tumulto geral. O tribunal entra em confabulação.

O ESCRIVÃO (agitando a sineta) — Silêncio, senhores! A Corte está deliberando.

Todos (calando-se) Ah!

O Juiz — O Tribunal dos Divórcios, em sessão ordinária, considerando que todos aqui presentes formularam, cada um por sua vez, as razões de instrução desta instância de divórcio: considerando que as ditas reclamações respousam sobre acusações não escoradas em provas; considerando que o Tribunal não contesta a priori o valor das ditas acusações; considerando, finalmente, que certas das ditas acusações são suscetíveis de ser contraditadas e desmentidas pelos fatos; decide que os peticionários e as peticionárias serão citados a comparecer à próxima audiência, e lhes impõe ordem explícita de lhe trazer as provas escritas das ditas acusações, as quais deverão estar assinadas por muitas testemunhas reconhecidas como idôneas e dignas de crédito pelo dito Tribunal, com a obrigação das ditas testemunhas de vir corroborar com sua presença e sob a fé de juramento.

Protestos gerais.

O ESCRIVÃO (tocando a sineta) — Silêeeeeencio! A audiência está suspensa!

Neste momento, entram um homem e uma mulher de mãos dadas. Um músico, com guitarra, os acompanha.

- O Músico Senhores do Tribunal, um momento, por favor!
- O Juiz Que é isto? O senhor ousa vir perturbar a dignidade da Justiça?
- O Músico Nada disso, senhor Juiz. Estamos aqui para provar aos

olhos de todos a excelência e as qualidades deste tribunal. Reconhecem este homem e esta mulher? (Mostrando o par que o acompanha).

- O PROCURADOR Não são aqueles que nós julgamos na semana passada e que foram condenados a se reconciliarem?
 - O Juiz Por Deus, sim, são eles!
- O HOMEM Senhor Juiz, reconheci meu erro: minha mulher não era tão ruim como eu achava.

A MULHER — E meu marido é o melhor homem do mundo, mas eu ainda não tinha percebido isso.

O HOMEM — Para celebrar a nossa reconciliação, damos hoje uma grande festa...

A MULHER — E vimos perdir-lhes, senhores do Tribunal, para serem nossos convidados.

- O Juiz Será com prazer. A Corte agradece o convite.
- O Músico Com sua permissão, senhor Juiz, gostaria de cantar uma cantiga que provaria a moralidade de sua audiência e poderia ser muito útil a todos os candidatos a divórcio.
 - O Juiz Escutemo-la.
- O Músico (canta acompanhado ao violão):

Entre um casal perfeito nasce um dia a desavença. Como nenhum deles é tolo, reconhecem seu defeito. Se o casamento é mau, o divórcio... pior ainda!

Todos em coro

Se o casamento é mau divórcio... pior ainda!

O Músico —
Disputa de S. João —
assim diz o provérbio —

é paz para ano inteiro. Após grande xingação logo venham as carícias afinal tudo se esquece.

Todos —

Se o casamento é mau o divórcio... ainda pior!

O Músico —

Um é tolo outro ciumento; este avaro, ess'outro sonhador. O esposo ou a esposa do rancor súbita presa contra ele contra ela, escuta cá meu segredo: Se o casamento é ruim o divórcio... Ainda pior.

Todos repetem o estribilho.

Os pares, que se refizeram aos poucos, se juntam, saem dançando e cantando seguidos do Galego. O Juiz, o Procurador e o Escrivão olham-nos partir.

Escrivão — Praza aos céus que todos os queixosos imitem seu exemplo.

PROCURADOR — Não pense nisto, sr. Escrivão! Por Deus, seria condenar-nos a morrer de fome, a nós, os da Justiça.

- O Escrivão Não tenha medo, senhor procurador. Sempre virão os mal casados com suas queixas. E depois, lá fora, eles continuarão juntos, como atnes.
- O Juiz Tem razão, amigo. E afinal de contas, ainda somos nós que recolhemos o fruto de sua tolice! Não é isso o principal.

Dizendo tais palavras, o juiz tira três bolsas do bolso. Atira uma ao procurador, outra ao escrivão guardando uma para si e, fazendo-a saltar na mão.

PROCURADOR — Senhores, a Justiça está feita!

Saem com dignidade



TEATRO CHILENO (1971/1973)

A história do teatro chileno durante os dois anos e dez meses do governo da Unidade Popular tem considerável interesse, mas não é muito estimulante na realidade atual. Foi uma situação única e o teatro, por diversos motivos, não conseguiu refleti-la.

De um dia para outro as regras do jogo mudaram de um padrão estabelecido para novos objetivos que podiam ser corretos de um ponto-de-vista ideológico, mas cuja implementação teatral era muitas vezes vaga e desprovida de suporte. O resultado foi que o *novo* teatro brotava apenas esporadicamente, enquanto suas formas tradicionais (companhias do centro de Santiago) sofreram com a situação.

Foi um período em que a política imperava, em que havia um conflito contínuo e irreconciliável entre as forças que lutavam para implantar o socialismo no país e as que se opunham a isso.

O teatro chileno praticamente renascera nos anos quarenta com os teatros universitários. Começou com os grupos amadores e nos anos 50 até os primeiros da década de 60, desenvolveu-se em companhias subsidiadas, profissionais. Os diplomados nas escolas dramáticas e alunos desses teatros fundados ou transformados em companhias novas, trabalhando em casas no centro e, nos últimos anos de 60 (exceto para os antigos Lucho Córdoba e Américo Vargas em Maru e Moneda) o movimento teatral desenvolveu-se a partir das companhias da Universidade do Chile e da Universidade Católica. Mas as fissuras já eram visíveis: o não aparecimento de novos autores; uma queda na interpretação; a pouca imaginação dos diretores e a escolha dos textos, geralmente, sem interesse.

O público, apesar dos preços baixos, não passou de 1% para uma população de 3 milhões (Santiago), com tendência para diminuir. Uma peça de sucesso podia atrair uns 30 mil espectadores, havendo apenas uma ou duas desse tipo durante um ano e uma peça qualquer geralmente era vista por uma média de mil pessoas, número que

não dá para garantir a estabilidade econômica de uma companhia. A platéia era constituída, basicamente de pessoas da classe média. Por outro lado, a falta de novos dramatugos tinha uma explicação lógica: o cinema. Miguel Littin e Raúl Ruiz, por exemplo, realizaram uma obra promissora, mas após duas ou três peças, concentraram-se em filmes, um campo em que tiveram muito sucesso.

Razões para a mudança: o cinema mostrou-se com um potencial criativo maior, além de ser a melhor maneira de refletir a realidade e, acima de tudo, não está sujeito às restrições de público como acontece em teatro, permitindo ao artista alcançar maior número de espectadores. Os cineastas desejam escapar de uma platéia teatral, considerada gasta e imatura além de alcançar o pueblo com seus filmes.

Ao mesmo tempo, os teatros universitários tiveram a sua fase, e não têm mais objetivos definidos. As metas iniciais da companhia da Universidade do Chile (apresentação de teatro clássico e moderno e estabelecimento de uma escola) foram realizadas; os outros objetivos (profissionalização de atores e obtenção de um teatro para seu uso exclusivo) também foram realizados. Mas, ao fazê-lo, o ímpeto juvenil se perdeu e depois de um período de crescimento e assimilação, começou o declínio com o seu desenvolvimento em algo pesado e burocrático, subsistindo de uma peça para outra mas sem um plano maior, descambando para um nível cada vez mais desigual de produção. O resultado foi que esse público antigamente sólido e fiel diminuiu consideravelmente. Outra falha foi a falta de interesse em estimular os dramaturgos locais, apresentados ocasionalmente como obrigação legal para isenção de taxas.

A Universidade Católica não cometeu esse erro. De fato, após atingir seu ponto crítico de desenvolvimento, decidiu-se pelas peças chilenas, considerando-se que era o que os atores chilenos faziam de melhor. A única fraqueza dessa política era que os atores da companhia já haviam demonstrado que em repertório clássico e contemporâneo internacional, suas possibilidades eram limitadas. Mais tarde esse teatro se envolveu no movimento da reforma universitária. O Teatro de Ensayo acabou e foi substituído pelo promissor Taller de Experimentación Teatral (1968/9). Isso morreu no berço quando a universidade decidiu criar a Escuela de Artes de la Comunicación (teatro, cinema e tv), cuja política teatral

era um tanto nebulosa, apesar da alta qualidade de suas produções.

Das companhias que cresceram no rastro das Universidades, a mais interessante foi Ictus. Montou peças do teatro do absurdo, peças estrangeiras e obras de Jorge Diaz, um dramaturgo ligado à companhia há muitos anos. Quando viram que o movimento decaia, seguiram o período de transição, e passaram a trabalhar em criações coletivas improvisadas. Ictus, durante os últimos anos de 60, toi o conjunto teatral mais ativo de Santiago.

Essa era a situação, aproximadamente, da maioria das companhias quando a Unidade Popular começou a governar em novembro de 1970. Nada mudou da noite para o dia, mas a ênfase foi colocada sobre o significado social; faziam-se avaliações, não em termos de valores estéticos, mas de análise política: basicamente, que significava uma peça — chilena ou estrangeira — em termos do processo chileno? Era negativa ou positiva neste ponto? Não se pode negar que isso conduziu a atitudes sectárias às vezes, e que o tempo agora era exclusivamente de cultura proletária, mas isso era apenas minoria.

Por outro lado, as companhias teatrais, obviamente, precisavam do público para sobreviver economicamente; no início, os frequentadores gostavam de apreciar peças de conteúdo social e político que satirizava e atacava os valores burgueses. Mas, no final de 1971, a politização tinha se tornado intensa e a classe média cerrava fileira na oposição ao governo de Allende. Peças que eram antigamente aplaudidas, agora eram apenas consideradas como mais um meio de doutrinação e tais textos estavam condenados a pregar para aqueles já convertidos. Além disso, a vida diária se tornou tão terrivelmente tensa e difícil, o público sentia que já tinha bastantes dramas na própria vida sem precisar ir ao teatro. O novo giro para os argumentos de comédia ligeira e teatro escapista tornou-se a regra. O teatro da Universidade do Chile, o único que enfatizava, praticamente, o conteúdo social das peças, pagou o preço de uma forte abstenção de público.

Assim, o tema das peças dos teatros do centro tendiam a se afastar mais da vida do que em qualquer outro período anterior, a despeito de a maioria dos atores estarem a favor do governo. Todavia, isto não era de modo algum o que se poderia esperar teoricamente no país, na ocasião, em matéria de teatro.

Dentro do contexto geral, havia algum trabalho interessante. Por exemplo, o *Teatro del Angel*, que optou por

peças de qualidade, clássicas (La Celestina, Ibsen e Shaw) e, modernas (Lott, de Orton), ou o municipal Teatro del Nuevo Extremo, que se especializou em angariar o público escolar com obras de Lorca (A Sapateira Prodigiosa) ou Tartufo, de Molière. Sua última apresentação foi uma produção de Ubu Roi, justamente antes do golpe militar. O Teatro de Mimos teve sucesso com Educação Sentimental da mesma forma que o Ictus, com Três Noches de un Sábado, criação coletiva baseada em idéias de três autores.

Contudo, o teatro tradicional foi apenas parte de uma perspectiva durante os anos de Allende. Paralelo a este existiu uma tentativa de cultura emergente, criada por e para operários e camponeses; mas não amadureceu e consistiu em manifestações isoladas. Foram diversas as razões: absorção pela luta quotidiana política em todos os níveis, que deixava pouco tempo para o trabalho cultural; união muito grande nos problemas econômicos e trabalho de nacionalização de fábricas para haver tempo para cuidar de departamentos culturais; e finalmente a falta de uma política cultural.

Isto não significa que a regra do governo estabelecesse o tipo de arte, literatura ou teatro que devia ser produzido como no socialismo da União Soviética. O que havia era uma série de medidas para motivar, desenvolver e coordenar as atividades culturais dentro do contexto da situação geral. Não se tratava apenas de subsidiar companhias de teatro e balé bem como orquestras, mas de prover os estímulos e conselhos técnicos nas áreas previamente desprovidas de atividades culturais. Porque muito pouco foi feito nesse campo e ainda que alguns itens fossem interessantes, não surgiu uma coesão que levassem essas atividades correlatas a serem consideradas representativas de uma tendência estabelecida ou geral.

O Teatro Nuevo Popular, por exemplo, era formado pelos diplomados da escola de teatro da Universidade do Chile que apresentou suas produções por todo o país, apresentando principalmente nos pátios das uniões. Tela de cebola era típico de suas produções e tratava dos problemas ocorrentes numa fábrica requisitada pelo governo depois de uma greve dos trabalhadores. O assunto era de certo bem acessível ao público que através de sua própria experiência — muitas vezes sabia mais a respeito do que o autor ou os atores. De fato, muitos ensaios eram feitos numa fábrica requisitada com frequentes interrupções: "Não! Não foi assim", o que levava a muitas revisões no texto.

Esse problema de verossimilhança no teatro foi levado adiante por uma classe de estudantes de teatro da Universidade do Chile. Em vez do tradicional exame de fim de ano, optavam por uma nova alternativa. Numa fábrica controlada pelo governo, gastavam meses conversando com os operários e elaborando um episódio real para fazer a peça. O exame tinha lugar no pátio de uma fábrica, com caixotes servindo de cenário e de cadeiras. Quando a peça atingia o climax, o professor interrompia e se dirigia à platéia: "Aí esta: agora nos ajudem a terminá-la".

Na longa discussão que se seguia, os *obreros* insistiam na reprodução literal do que lhes acontecera, enquanto os estudantes-atores explicavam-lhes como e porque a verdade teatral era diferente, como a verdade literal não conduzia a um efeito teatral equivalente à realidade, como a peça tinha que se projetar para uma platéia específica e também para muitos tipos de público.

Praticamente, todas as peças tratavam, com variações, da luta de classe, de um lado a dominante e de outro os trabalhadores e camponeses. O Teatro del Carbón's Grisú descrevia as condições miseráveis do trabalho nas minas de carvão de Lota e os vários conflitos decorrentes. Os atores desse grupo eram mineiros e suas famílias. História de nossas Famílias abordava um problema semelhante e era apresentado pelo Centro Vietnâ de Reforma Agrária. Representada por camponeses, a peça era criada através de improvisações sem texto escrito. Em ambos os casos, trabalhadores eram dirigidos por um experiente diretor-assistente. Havia outros grupos desse tipo, mas não muitos nem bastantes para estabelecer uma sólida base para um movimento teatral forte.

Houve grupos estudantís que apresentaram peças como Nosotros los de Abajo, de Sergio Arrau que, sendo de estilo brechtiano, fez uma revisão da história chilena de um ponto-de-vista proletário. Mas praticamente não houve dramaturgos novos, e aqueles que fizeram seu nome nos 60 escreveram pouco e não tentaram qualquer coisa nesse período, sentindo sua dificuldade. Victor Torres foi muito apregoado como o novo autor da esquerda, mas Los Desterrados fracassou quanto a público e crítica, insensíveis às suas persuasões políticas. Na época, tal situação era em si mesma incomum.

As peças e produções mencionadas dificilmente resistiriam a um julgamento baseado nos valores tradicionais. De fato, algumas soavam mais como agit-prop e o contraste entre elas e as apresentadas no centro teatral podia ser considerado como mais uma expressão da polarização que se sentia em todas os níveis a seu favor. Não apresentavam um mundo remoto para seu público, mas desenvolveram-se especificamente de acordo com o público operário de modo que este pudesse se identificar facilmente com os personagens e situações, a fim de sentirem que eles eram os próprios protagonistas das peças.

O teatro dos anos de Allende, obviamente, tinha fortes limitações, mas não implica isso numa falta de drama. Este se achava em toda a parte na vida diária: nas famílias divididas, nas discussões nos ônibus, nos comícios populares. Nos comitês de fábricas, nas demonstrações de massa, nas ruas, pró ou contra o governo. Pena é que essa extraordinária vitalidade de matéria prima não tivesse sido absorvida e assimilada ao mesmo tempo pelo teatro.

HANS EHRMANN

(Latin American Theatre Review — 7/2/1974).

O TEATRO STU

Há uma casa na Cracóvia onde pessoas extraordinárias se reúnem e trabalham: rua Bracka, 4, à esquerda da porta central, subindo os degraus de madeira. Uma simples tabuleta na porta diz: *Teatr STU*. Um amplo pavimento com muitas salas abriga o teatro, cujos espetáculos são impossíveis de ser vistos na Cracóvia, essa inóspita cidade.

Oito anos de existência parece demasiado para um teatro estudantil, mas nada indica que ele esteja em liquidação. Krzysztof Jasinski, o diretor artístico do STU, diz: "Nosso teatro foi fundado em 1968, de uma maneira original. Os teatros estudantis nascem geralmente de uma necessidade: um grupo de pessoas se reúne e começa a trabalhar. No nosso caso, o começo foi muito concreto: começamos com um programa e uma instituição. As origens, evidentemente, remontam às experiências recolhidas anteriormente pelos seus fundadores. Na época, eu era estudante da Escola Superior de Teatro, com 4 anos de atividade em teatro estudantil. Queria evitar os erros de meus antecessores; tinha muitas ambições. Preparei um programa, convoquei umas quarenta pessoas, estudantes da Escola e artistas. Eles aceitaram o programa e, no dia seguinte, começamos a trabalhar. Trabalhamos em condições excelentes, pois a escola dispunha de salas com equipamento completo. A formação de ator e as boas intenções são, entretanto muito pouco para se chegar a qualquer coisa de viável. É necessário, além disso, organização e bom preparo técnico. O programa que eu idealizara enfatizava a constituição de um teatro no sentido institucional do termo, abrangendo organização e métodos de atividade, sem ênfase sobre o programa ideológico e artístico."

"O ponto de partida era a ambição de cada um, partindo daquilo que se fazia na escola, de seus próprios centros-de-interesse, e assim formamos o primeiro repertório, que tinha um caráter clássico, mas distinguia-se pelo seu tratamento jovem. Nele figuravam Osborne, Mrozek, Ionesco, Gogol. Foi durante esse trabalho que

começamos a delinear a fisionomia artística do nosso teatro, conferindo seus princípios gerais através da atividade prática. Só a partir de 1970 formamos um verdadeiro grupo. Há 3 anos sabemos o que é o *Teatro STU*."

A princípio o teatro tinha quatro diretores: Olgierd Lukaszewicz, Jasinski, Edward Dobrzanski, professor adjunto da Escola Superior de Teatro e Jan Lubowski. Este último, a princípio ator, fez depois a adaptação do Diário de um Louco, de Gogol. Ao fim de um mês, deu-se a estréia de Candelabro Russo (de acordo com as poesias de Jerzy Haraszmowicz), do Diário (que se tornou um acontecimento) e da Lição, de Ionesco. Num só ano o teatro se desenvolveu e se classificou em 2.º lugar no I Festival de Lublin.

A participação no XVI Festival estudantil de Erlangen foi uma desgraça dentro da felicidade. Figurou ao mesmo tempo como espetáculo de encerramento da Escola da Cracóvia desse Festival. A infelicidade foi que o STU se classificou em 1.º lugar e os diplomados receberam o 7.º prêmio — num total de 12 grupos. Todos os prêmios de interpretação couberam ao Diário, isto é, a Lukowski, Trela e Franaszek, estudantes do 2.º da Escola da Cracóvia. Nessa situação, o Teatro STU teve que se separar da Escola. Foi por razões da mesma ordem que muitos de seus integrantes deixaram o grupo para não entrarem em conflito com a Escola.

Em 1967, o Grande Prêmio do Festival de Lublin inaugurou a lista, atualmente de muitas páginas, dos prêmios obtidos na Polônia e no exterior. Começaram, então, os problemas. Tornava-se cada vez mais evidente que o STU não sobreviveria aos diplomas que os integrantes do grupo iam receber em 1968. A questão era saber se estes, uma vez com diploma profissional, iriam conseguir um teatro. Finalmente ficou decidido fundar-se um estúdio de arte dramática para estudantes e confiá-lo aos diplomados, membros do STU, para animá-lo durante um ano. Foi nesse estúdio que nasceram o método e o programa de ação do novo *Teatro STU*.

A ética teatral repousa na atitude em relação àquilo que se faz. Ela é, por exemplo, o apanágio dos filatelistas que cuidam de suas coleções, aumentam seus conhecimentos, ocupam-se dos selos de acordo com determinadas regras. Também a disciplina é para nós de primeira importância e sem ela não pode haver trabalho coletivo. O mesmo quanto ao espírito de grupo, que é o da equipe. Todos têm consciência do que fazem e o nosso esquema

de responsabilidade é elaborado minuciosamente. A melhor de todas é a responsabilidade individual, mas numa instituição como a nossa, que não conhece prêmios ou pagas, não pode haver sanções. Resta a responsabilidade coletiva. Mas para que funcione, cada um deve aceitar as suas responsabilidades e isso resulta da atitude individual de cada um dos membros para com a instituição e não da instituição para com o indivíduo. Essa relação só pode intervir no seio de uma coletividade que obedeça a princípios de seleção natural, composta de pessoas que aceitam esse modo de vida particular que é a vida pelo teatro. É raro excluir-se alguém do grupo, a não ser esporadicamente. Às vezes alguns nos deixam espontaneamente, por não se adaptarem ao nosso modelo. Esse modelo, temos que aperfeiçoá-lo continuamente..." conforme escreveu Jasinski.

Para os membros do STU, o teatro é que é o principal. Aquele que adere a ele não tem tempo a não ser para o teatro e para os estudos sensatamente planejados. O STU trabalha diariamente, seja no plano artístico seja no de organização. Os atores devem saber fazer tudo, desde rotina administrativa até confecção de roupas. Trata-se de inventar um modelo de comunidade que não seja uma comuna, mas um grupo ativo. O teatro tem que ser auto-suficiente. O principal é formar um novo tipo de artista teatral criativo. Mas o teatro não consiste apenas nos membros de uma companhia dramática.

"O compromisso total com a vida teatral — esta é a moralidade que temos em vista, a partir da qual nasce a atitude própria em relação ao trabalho, ao ato criador do qual o espectador é o elemento inseparável. Queremos criar um teatro firmemente baseado nas realidades da vida social e política. Queremos criar uma micro-comunidade perfeita a fim de apresentar os problemas atuais do país. Temos que ser perfeitos para entrarmos em contacto com o espectador." As duas produções do STU mais expressivas do seu repertório: Spadanie (A Queda), de 1970, e Livro de Sonho Polonês (1971) preparado por Jasinski, presta contas de sua própria geração. A despeito das aparências, não é um teatro político, mas um teatro que se baseia na realidade, fala das idéias da idade moderna e analisa suas aspirações, mitos e dilemas. "Desejamos dar grandes emoções aos espectadores e compartilhar delas com eles. Experimentá-las, comovermo--nos e atingir as profundidades da natureza humana; usar esses métodos e recursos para fazer o teatro sempre comunicativo e vivo. Temos que atingir a própria raiz dos problemas sociais para ser um teatro social, e às próprias raizes dos problemas políticos para ser um teatro político. Nosso objetivo, entretanto, não é interferir nem ser um teatro propriamente político. Desejamos dar ao espectador a oportunidade de experimentar a catarse."

Falei com diversos membros do STU, não só aqueles que ainda permanecem lá mas também dos que sairam. Entraram para o grupo acidentalmente, sem saber o que era o STU. Agora não podem desistir. Seu trabalho no teatro é para eles uma espécie de desengajamento dos aborrecimentos quotidianos. O STU não provê a subsistência, apenas dá trabalho. Cada um tem que ganhar a vida fora do teatro.

Jasinski conta com atores excelentes. O elenco principal é constituído daqueles que sacrificaram tudo ao STU. Todos aqueles que vieram "de fora" renunciaram a algo de importante para pertencer ao grupo: uma carreira, uma situação. Que ganharam em troca? Onde está a razão de sua profunda satisfação? Que transmitem eles ao público através de seus espetáculos, esses que se desviaram de um caminho de evolução que a opinião considera como normal? O contato do ator com o espectador merece tanto sacrifício?

"Emoções. As mais humanas, as mais fundamentais, que remontam às fontes da sensibilidade do homem e das quais é despojado neste momento. Nossas emoções atuais, as proporcionadas pela televisão, pelo cinema, pela imprensa são apenas substitutos. Vê-se a temperatura dos sentimentos baixar sob o efeito do progresso da civilização. Ora, o teatro age em sentido contrário; pelo contacto que opera entre os homens durante o ato criador e durante o espetáculo, o fato cênico, ele libera as emoções humanas. É ai que está o interesse principal da atividade teatral. O que conta é o teatro, sua arte e sua estética."

Há dois anos o grupo prepara num novo espetáculo. Da poética do teatro do fato (A Queda) através do teatro da imagem e da metáfora (A Chave dos Sonhos), passou-se ao teatro da poesia total. Eesse novo espetáculo se orienta para uma extensão do plano da cena: grandes espaços ao ar livre. Não importa que um pormenor escape ao público; trata-se de criar um ambiente poético em planos e níveis múltipos. O autor e a obra, o espaço, os efeitos plásticos, a música e a luz estão juntos aí. Tudo

isso faz pensar numa arte que parte dos grandes traços, das manchas coloridas até obter uma síntese ao nível da consciência do espectador. Exodus é um espetáculo de grandes aspirações, um manifesto de desejos. Daquilo que é mais essencial na consciência social e na do Teatro STU. Não se trata de um conceito mas apenas de idéias inspiradas na vida.

WOJCIECH SZPERL

(Le Théatre en Pologne, 7/1974).



AMADORES TÊM FEDERAÇÃO NACIONAL

Durante três dias, reuniram-se em Petrópolis mais de 40 diretores de grupos de teatro amador das diversas regiões do país, representando indiretamente a quase totalidade do movimento amador brasileiro. O objetivo do encontro convocado pelo Serviço Nacional de Teatro consistia em fundar uma Federação Nacional de Teatro Amador, que congregasse na medida do possível todas as forças integradas nesse movimento, e criasse as melhores condições para a sua dinamização.

No decorrer dos debates, bastante acalorados e entusiasmados, foram discutidos dois projetos de base, elaborados pelo SNT, o primeiro propondo os princípios e objetivos da Federação, o segundo delineando a sua possível estrutura e funcionamento. Ambos foram finalmente aprovados, com numerosas emendas e transformados num relatório definitivo.(*) Na sessão de encerramento foi assinada a ata de fundação da Federação, e foram eleitos os Coordenadores Regionais, bem como uma comissão encarregada de elaborar os estatutos, que deverá reunir-se para completar o seu trabalho na primeira semana de novembro, em Brasília.

A Federação será uma entidade de âmbito nacional, com personalidade jurídica própria e ação autônoma. Entre seus principais objetivos figuram a superação da marginalidade que tantas vezes enfraquece o trabalho dos grupos; a obtenção de um tratamento uniforme para os grupos amadores, no plano jurídico e administrativo, por parte dos órgãos oficiais, sem as mesmas exigências burocráticas feitas às companhias profissionais; a ligação entre os diversos grupos de uma mesma região, e destes com o conjunto da atividade amadora no território nacional; a criação de condições para obtenção de apoio material, orientação técnico-artística e organização legal. Como um primeiro passo, as Coordenações Regionais procederão a um levantamento de todos os grupos amadores existentes nas respectivas regiões.

O Governo, através do SNT, reserva-se nesse trabalho um papel sobretudo de intermediário "quer para dar

aos elementos atingidos os meios de aprofundar e desenvolver sua própria cultura, quer para coordenar e integrar as diferentes formas e matizes culturais do país." Insistindo na necessidade de manter a estrutura da Federação tão autônoma quanto possível, o SNT terá apenas um representante em cada um dos dois Conselhos da nova entidade, contra sete membros de cada Conselho eleitos pela própria Federação.

O Conselho Administrativo será escolhido entre os elementos de cada região ligados não só à prática teatral como também à administração (Federações, Secretarias de Educação e Cultura, Universidades etc.) e terá por função a mobilização de recursos da comunidade local e planejamento de sua utilização. Atuará, portanto, em nível institucional, como intermediário entre órgãos dos governos estaduais, estabelecimentos de ensino, associações, sindicatos, cooperativas, clubes, empresas, etc., de um lado e os grupos de teatro amador, de outro. Já o Conselho dos Grupos será composto de diretores de grupos de teatro amador, à razão de um para cada região. e atuará em nível dos próprios grupos, dando-lhes assessoramento e orientação, organizando um permanente intercâmbio, pesquisa, coordenação e avaliação do trabalho desenvolvido em âmbito regional, bem como a transmissão das informações sobre esse trabalho à organizacão nacional.

Cada Coordenação Regional reunirá os elementos representantes da respectiva região no Conselho Administrativo e no Conselho dos Grupos, que deliberarão em conjunto sobre a estrutura e o planejamento global da região, relacionando entre si o setor dos grupos e o das instituições. A Coordenação Regional poderá organizar comissões ou representações estaduais para garantir melhor penetração do seu trabalho nos diversos Estados componentes da região.

A divisão regional ficou em princípio estabelecida como segue:

- 1. Amazonas, Pará, Acre e Territórios.
- Maranhão, Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte.
- Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia.
- Minas, Espírito Santo, Guanabara, Estado do Rio.

- 5. São Paulo.
- 6. Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul.
- 7. Goiás, Distrito Federal e Mato Grosso.

A estrutura parece bastante engenhosa e funcional; os diretores presentes ao encontro pareceram animados; o SNT parece disposto a colocar à disposição da Federação os recursos necessários para a sua implantação.

Resta esperar os primeiros resultados do Encontro e torcer para que a teoria, na prática, não se revele outra...

Paralelamente ao Encontro, encerrou-se em Petrópolis o II Festival Nacional de Teatro Jovem, cujo juri atribuiu o prêmio de melhor espetáculo à *Gruta*, de M. Cena, pelo Grupo Asfalto, da Guanabara, dirigido por Almério Belém. Ademar Nunes, do Grupo Grite, de Niterói, ganhou o prêmio de melhor diretor pela sua encenação de *A Peste*, de Renzo Casali. J. César Cavalcanti, do Grupo Gama, de Nova Friburgo, foi considerado o melhor cenógrafo, pelo cenário de *Jesus Cristo Orbis Opus 74*, enquanto o prêmio de melhor ator coube a José Carlos de Sousa, do Asfalto, e o melhor prêmio de atriz deixou de ser atribuído.

JAN MICHALSKI

(JB 14/set./1974).



Joel de Carvalho:

"Comecei meu trabalho em teatro como ator. Era arquiteto e fui me ligando mais à cenografia, conciliando minha vocação com o meu amor, que era o teatro. Encontrei na cenografia a junção dessas duas coisas, que me pareciam contrárias. Comecei na Escola de Teatro a fazer cenografia para os espetáculos da Escola. Até ser chamado para um teste n'O TABLADO. Depois fui para a Europa. Lá, voltei a ser arquiteto e participei da Bienal de Paris com duas maquetes: Bodas de Sangue e A Louca de Chaillot. Depois, fiz em Paris Auto da Compadecida para um grupo português. Voltei ao Brasil e engrenei uma carreira como cenógrafo exclusivamente. Alguns trabalhos: A Construção, Depois do Corpo, Agamenon, Numância, Tango, O Marido Vai à Caça, Fim de Jogo, Missa Leiga e o último show da Betânia."

Em seus últimos meses de vida, Joel esteve presente n'O TABLADO nos lindos cenários do novo *Embarque de Noé* (1973/74), peça em que estreou como ator (1957), e de *Vassa Gelessnova* (1974).

MOVIMENTO TEATRAL

Peças em cartaz nos teatros do Rio durante o último trimestre de 1974

TEATRO ADOLFO BLOCH (T. 285-1465)

Pippin, comédia musical americana dirigida por Flávio Rangel, com Sueli Franco, Maria Sampaio, Marco Nanini, Ariclê Peres, Carlos Kroeber e outros. Preço 40,00.

TEATRO DE BOLSO (T. 287-0871)

Mangue Story, comédia de Aurimar Rocha, direção e interpretação do autor e mais Iris Bruzzi, Nélson Caruso, Dorinha Duval, Italo Freitas. Preço 40,00.

TEATRO COPACABANA (T. 257-0881)

Tiro e Queda, de Marcel Achard, direção de Cecil Thiré, com Tonia Carrero, Carlos Eduardo Dolabela, Germano Filho, Rogério Fróis e outros. Preço 40,00.

TEATRO DULCINA

Chiquinha Gonzaga, fantasia musical de Elsa Osborne e Carlos Paiva. Com Eva Todor, Reinaldo Gonzaga, Fernando Vilar e outros. Direção de Pernambuco de Oliveira. Preço 40,00.

TEATRO GLÓRIA (T. 245-5527)

Jogo do Sexo, de Richard Harris. Direção de José Renato, com Felipe Carone, Monique Lafond, Maria Luisa Castelli, Heloisa Helena e outros. Preço 40,00.

O Crime Roubado, de João Bethencourt, direção do autor, com Neusa Amaral, José Humberto, Jacqueline Laurence, Luis Armando Queiroz e André Valli. Preço 30,00.

TEATRO IPANEMA (T. 247-9794)

Ensaio Selvagem, de José Vicente, direção de Rubens Correia, com Nilo Parente, José Wilker, Renato Coutinho e Eduardo Machado. Preço 40,00.

TEATRO JOÃO CAETANO (T. 221-0305)

Seria Cômico se Não Fosse Sério, de Duerrenmatt. Direção de Celso Nunes, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Zanone Ferrite. Preço 10,00.

A Dama das Camélias — Direção de Antônio Pedro, com Camila Amado, Stepan Nercesian, Ivã Cândido Wilza Carla, Henriqueta Brieba, Margot Baird, Angela Vasconcelos, Flávio Santiago, Manfredo Colassanti e outros. Preço 20,00.

TEATRO CLÁUCIO GIL (T. 237-7003)

O Grande Sonhador, pantomima em roteiro de autores argentinos. Direção de Jorge Bustamante, com Stênio Garcia e Maria Helena Dias. Preço 25,00.

TEATRO GINÁSTICO (T. 221-4484)

A Gaiola das Loucas, de Jean Poiret. Direção de João Bethencourt. Com Jorge Dória, Carvalhinho, Lurdes Mayer, Mário Jorge e outros. Preço 40.00.

TEATRO MAISON DE FRANCE (T. 252-3456)

Dr. Knock, comédia de Jules Romain. Direção de Celso Nunes, com Paulo Autran, Hélio Ari, Célia Biar, Jorge Chaia, Dirce Migliacio, Diana Morel, Laura Suarez Simão Curi e outros. Preço 40,00.

TEATRO MESBLA (T. 242-4880)

A Venerável Mme. Goneau, de João Bethencourt. Direção do autor, com Milton Morais, Ivã Cândido, Rosamaria Murtinho, Françoise Forton, Silvia Martins e outros. Preço 40,00.

TEATRO MUSEU DE ARTE MODERNA

O Inspetor Geral, de Gogol, adaptação e direção de Hamilton Vaz Pereira. Com Jorge Alberto Soares, Regina Casé, Daniel Dantas, Luis Artur Peixoto e outros. Preço 20,00.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA (T. 224-2356)

Dona Xepa, de Pedro Bloch. Direção de Francisco Milani, com Vanda Lacerda, Paulo Junqueira e outros. 30,00.

TEATRO OPINIÃO (T. 235-2119)

O Casamento do Pequeno Burguês, de Brecht, direção de Luis Antônio Martinez Correia.

TEATRO PRINCESA ISABEL (T. 236-3724)

A Teoria na Prática é Outra, comédia de Ana Diosdado. Direção de Antônio Pedro, com Gracindo Júnior, Débora Duarte, Fábio Sabag, Regina Viana e outros. Preço 40,00.

TEATRO SANTA ROSA (T. 247-8641)

Gente Difícil, de Yassef Yassef. direção de Tom Levy. Com Beyla Genauer, Oswaldo Lousada, Italo Rossi e Leonardo Vilar. Preço 40,00.

TEATRO SENAC (256-2746)

O Monta Carga, de Harold Pinter, direção de Carlos Vereza e Stênio Garcia. Com Carlos Vereza e Antero de Oliveira. Preço 30,00.

TEATRO SERRADOR (T. 235-8531)

Tudo na Cama, de Jean Hartog. Com Derci Gonçalves, Aparecida Pimenta e Marcos Toledo. Preço 40,00.

TEATRO TERESA RAQUEL (T. 235-1113)

Mais quero Asno que me Carregue..., de Carlos Sofredini. Direção do autor, com Teresa Raquel, Elza Gomes, Berta Loran, Otávio Augusto, Betina Viany, Suzana Faini e outros. Ingresso 30,00.

TEATRO O TABLADO (T. 226-4555)

Pluft o Fantasminha, de MC Machado. Direção do autor. Cenografia de Juarez, figurinos de Kalma Murtinho. Com Louise Cardoso, Bernardo Jablonski, Paulo Reis, Sílvia Fucs, José Augusto Pereira, Milton Dobbin, Ana Lúcia Soares e Carlos Wilson.



Nos diversos teatros da Guanabara, foram os seguintes os cartazes de teatro infantil:

Borboletinha Superstar, no Teresa Raquel.

A Cigarra e a Formiga, no Teatro Glauce Rocha.

Gran Circo Gonzaga, no Teatro Opinião.

Os Três Mosqueteiros, autoria e direção de Benjamin Santos, espetáculo premiado pelo SNT. Com Tutu Guimarães, Lúcia May, Sérgio Dionísio e Alex Conti.

Dorotéia a Bruxinha Rebelde, no Glaucio Gil.

Peripécias de Emília, adaptação de ML por M. Helena Kuehner, no Teatro Glória.

Roboneta, o Planeta dos Robos. no Teatro Galeria.

Alice no País das Maravilhas, no Teatro Teresa Raquel.

A Bruxinha de Minisaia, no Teatro Senac.

Papel e o Mundo Encantado, no Teatro Senac.

A Bruxinha que Era Boa, de MC Machado, direção de Jair Pinheiro, no Teatro Miguel Lemos.

O Burrinho Avançado, no Teatro Miguel Lemos.

A Casa de Bonecas, no Teatro Miguel Lemos.

O Peixinho Dourado, no Teatro de Bolso. Preço 15,00.

Os preços do teatro para crianças variaram de 5 a 15 cruzeiros.

MOVIMENTO TEATRAL EM SÃO PAULO

No Teatro de Arena — Os Efeitos do Raio Gama nas Margaridas do Campo, de Paulo Zindel. Direção de Abujamra, com Nicete Bruno, Eleonor Bruno e outros.

No Ruth Escobar, *A Morta*, de Oswaldo Andrade. Direção de Emílio de Biasi.

No Trese de Maio — A Perseguição, de Timochenko Webbi.

No Auditório Augusta — *Brecht Segundo Brecht*, com Armando Bogus, Cacilda Lanuza, Chico Assis e outros.

No Aliança Francesa — Caminho de Volta, de Consuelo de Castro. Direção de Fernando Peixoto, cenografia de Gianni Ratto, com Othon Bastos, Armando Bogus e outros.

No Teatro Anchieta — *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams. Com Eva Wilma, Ednei Giovanezi, Ivete Bofá e outros.

No Studio S. Pedro — O Jogo do Poder, de Carlos Queiroz Teles. Cenografia de G. Ratto, com Madalena Nicol e Sérgio Mamberti.

No TBC. Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, pelo Teatro Popular do Sesi.

No Ruth Escobar — Em Alto Mar e Strip-Tease, de Mrozek, pelo Grupo Teatro de Cordel.

No Augusta, Orquestra de Senhoritas, de Anouilh, com Paulo Goulart, Ney Latorraca, Odlavas Petit e outros.

No Paiol — Greta Garbo Quem Diria? de Fernando Melo com Raul Cortez e Miriam Mehler.

No Pavilhão — Teatro de Cordel, inspirado na literatura de cordel.



Relação de JOGOS DRAMÁTICOS publicados nos CADERNOS DE TEATRO

A Árvore e Ritmos	1
Jogos de Escultura e de Reflexo	2
O Fogo — Jogos baseados em estórias e cantigas	3
Bombardeio-Naufrágio-Procissão-Chuva etc	4
Jogos baseados em sons e ruidos	4
Reunião e Desfile de Modas	4
O Poço e o Pêndulo, Máscara da Morte, os Cegos	5
O Galo Morto — Palavras — Pregões	6
O Homem Invisível — Cabeça de papelão	7
O Farol	9
A Princezinha — O Coelho Retratista	9
O Arqueiro — O Tesouro — Atrás do Muro	11
O Circo	12
Mau Juizo — O Vadio — O Pastelão — O Curioso	14
Alibabá	14
As Águas — A Pêndula	19
Sapos ao Sol	21
O Grão de Trigo — A Árvore — A Fuga	22
Os Trapaceiros	24
Pingue-pongue — A Travessia — Incêndio — Fila	41
de Onibus Lareira — Na Floresta	
Pescaria — Algas — Chuva	44
Recordação — Planta Milagrosa — Fuga	46
O Homem Livre — D. Quixote e os Forçados	47
Os Três Cegos — Pavão, Ratinho e Leão	48
Pedro Fefeu e o Par de Botas	58

Estes e outros Jogos poderão ser encontrados no livro Cem Jogos Dramáticos, de Maria Clara Machado, à venda na Secretaria d'o TABLADO

NO PRÓXIMO NÚMERO:

As Técnicas e a História — Meyerhold Um Gesto por Outro — Jean Tardieu O Guarda dos Pássaros — Aman-Jean

À venda na Secretaria d'O TABLADO:

Autora: Maria Clara Machado	
Títulos:	
Pluft o Fantasminha (conto)	25,00
Como Fazer Teatrinho de Bonecos	12,00
A Menina e o Vento, Marroquinhas Frufru, A Gata Borralheira e Maria Minhoca (1 vol.)	14,00
Pluft o Fantasminha, O Rapto das Cebolinhas,	
Chapeuzinho Vermelho, O Boi e o Burro e A Bruxinha que era Boa (1 vol.)	20,00
O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão e Camaleão na Lua	12,00
O Diamante do Grão Mogol, Tribobó City e O Aprendiz de Feiticeiro (1 vol.)	18,00
Cem Jogos Dramáticos, de MCM e Marta Ros-	,
man	10,00
Estas publicações poderão ser pedidas à Sec d'O TABLADO mediante pagamento com cheque em nome d'O TABLADO — Eddy Rezende Nun gável no Rio de Janeiro.	visado,
PLUFT O FANTASMINHA, em gravação, à venda n'O TABLADO	20,00

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Autor anônimo	Todomundo	62
Andrade Oswald	A Morta	52
Arrabal Fernando	Piquenique no front	54
Barr & Steven	O Moço bom e obediente	28
Brecht Bertolt	A Exceção e a regra	61
Cocteau Jean	Édipo Rei	58
Checov Anton	O Urso	29
	O Jubileu	46
	Os Males do Fumo	49
França Júnior	Maldita Parentela	55
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J. Manuel de	O Novo Otelo	43
Machado Maria Clara	Os Embrulhos	47
	As Interferências	56
	Um Tango Argentino	47
Machado de Assis	Lição de Botânica	61
Marinetti e outros	Teatro Sintético Futurista	62
Marinho Luís	A Derradeira Ceia	59
Martins Pena	As Desgraças de uma Criança	45
	O Caixeiro da Taverna	60
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu sou a vida eu não sou a morte	45
Synge JB	Viajantes para o mar	48
	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tardieu Jean	Conversação Sinfonieta	48
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Impresso por GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA. Rio de Janeiro, Brasil