66

cadernos de teatro

EXPRESSÃO CORPORAL — Nelly Laport

MANIFESTO EXPRESSIONISTA — Paul Kornfeld

ASSASSINO, ESPERANÇA DAS MULHERES — Oskar Kokoschka

A MORTE E O DEMÔNIO — Frank Wedekind

DOS JORNAIS

CADERNOS DE TEATRO N. 66

julho/agosto/setembro-1975

Publicação d'O TABLADO patrocinado pelo
Serviço Nacional de Teatro (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

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

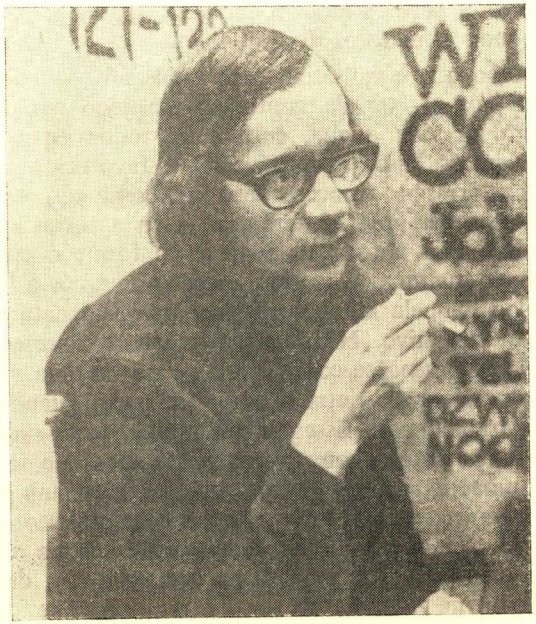
Redação: O TABLADO
Av. Lineu de Paula Machado, 795 ZC 20
Rio de Janeiro — Brasil

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

COMO VIVER *

GROTOWSKI

É difícil falar aqui de algo que se chama "programa — idéia básica de nosso trabalho" e assim por diante; porque isto se coloca em categorias de pensamento abstratas; o que fazemos está em relação apenas com a prática, mas talvez ainda mais com um certo estilo de vida, de busca das pessoas, de encontros. Falando francamente, é uma questão que formulamos a nós mesmos: como a gente poderia viver. Se o fazemos no terreno teatral, é porque foi este o nosso começo. Em dado momento de nossa vida, encontramo-nos nessa e não em outra profissão e, nesse terreno profissional, começamos a buscar uma resposta para a questão a que me referi: como se poderia viver, se em lugar de representar, não se representasse; sem em vez de se ocultar, a gente não se ocultasse — justamente o inverso daquilo que se faz em teatro... e na vida. Mas se agíssemos em outro campo, procurariamos igualmente uma resposta e para a mesma questão.



A coisa não está em relação com um terreno definido. Não posso dizer que no teatro existente universalmente — se se pode utilizar tal fórmula dado que ela é mesmo assim muito diferenciada — que nesse teatro não existam fenômenos que me envolvam à sua maneira. A corrente condutora desse teatro me envolve? Não. Mas também: o teatro como arte me interessa? Indagando de outra maneira: será ele básico, essencial? Não. Não posso dizer como alguns: "amo o teatro". Não amo o teatro. É apenas a área e o lugar, e apenas me oferece o local onde encontrar outros homens e fazer que se os amem. Mas não que isso tenha um valor em si. O homem busca algo na vida. Não é? Em certo terreno. Há muitas dessas áreas. E penso que cada um podia procurar em sua própria área, e que muitos buscam realmente a mesma coisa, mais ou menos concientemente, mas buscam. Essa busca pode se tornar um domínio em si. Evidentemente há em mim um certo ceticismo em relação à corrente condutora do teatro, mas não é isso que decide o que fazemos.

Observo, não com prazer mas antes com tristeza, que quase em toda parte no mundo cada vez mais há um maior número de pessoas que vão ao espetáculo não porque sintam necessidade, mas pelo sentimento de "dever cultural". Diria que aquilo que buscamos é ele próprio um gênero de domínio, separado do teatro, e não sinto nenhum desejo que esse domínio suplante os outros, isto é, o do teatro ou algum outro — digamos — fenômeno de vida. Não tenho esse desejo.

Quando eu ouvia alguém dizer que fazia teatro para todos, que o teatro deve ser compreendido por todos, que deve ser um teatro capaz de interessar a todos e assim por diante, tinha a impressão de que havia nisso um triste embuste e também uma espécie de terrorismo. Porque é isto que se diz no começo. Depois se distribuem ingressos à força, há uma caça aos estudantes, os jovens colegiais são forçados a ir ao teatro, as pessoas são levadas à força. Devemos convir que esse processo não é honesto. Não se devia evitar as falsas aparências? E se o teatro é inútil aos homens, talvez as pessoas não tenham necessidade de teatro, pelo menos a maioria. Porque não se havia de vê-lo dessa maneira? Talvez ele seja apenas necessário à minoria e então essa minoria talvez tenha seus direitos? Quanto a nós, há anos que renunciamos a qualquer forma de pressão sobre o público; não queremos isso. De resto, quando alguém diz "amo todos os homens", amará alguém realmente? Se se ama todo mundo, é um amor mais ou menos grande e então não se pode falar de sentimento; mas como se pode dizer "amo todo mundo"? Amar todo mundo é um estado idealmente indiferente porque esse "todo mundo" quer dizer ninguém e não sei se pode resultar alguma coisa disso. Além disso, se verificarmos bem a história, quantos males foram feitos aos outros por aqueles que amavam todos os outros e queriam imiscuir-se em sua vida.

No início, as coisas para nós iam muito mal. Durante dois anos aqueles que procuravam nosso teatro eram oito, sete, nove pessoas; era necessário então acreditar profundamente que se continuávamos a viver, a evoluir dentro de nós deixando-nos guiar não por uma coqueteria para com aqueles que queriam vir, mas pelo desejo de estar de acordo com o que faziamos, conosco, de renunciar a fingir, as nossas pessoas nos encontrariam. Após dois anos, ainda em Opole, deu-se a virada, o número de pessoas que queriam vir a nós de repente aumentou. Se se diz agora que era o efeito produzido no estrangeiro, sem dúvida não é exato. Esse grande movimento de pessoas que nos procuravam, nós já tínhamos no final do período de Opole e sobretudo depois de nossa mudança para Wroclaw, isto é, antes de nossa primeira viagem ao estrangeiro. Essas pessoas podem ser definidas, classificadas em categorias do ponto de vista social? Não sei. Eram intelectuais? É o que se diz geralmente quando alguém nos ama ou nos aprecia, diz que são com certeza intelectuais ou então a "elite intelectual e artística", e quando alguém não gosta de nós nem nos aprecia, diz que "são com certeza *snobs*". É esta a opinião média, suas duas variantes. Elas não são verdadeiras, em todo caso do ponto de vista informativo porque não se pode aplicar em relação às pessoas que nos são próximas categorias sociológicas, como a educação por exemplo, que seriam verificáveis. As pessoas que nos visitam regularmente são de meios diferentes, de diferentes níveis de instrução. Não se pode definí-las absolutamente de maneira exata, que sejam por exemplo estudantes universitários ou pessoas do meio artístico. Que é que as une? Não poderia dar nenhuma definição objetiva, acho que estão ligadas por algo que nos é aparentado — não, isso não basta — algo que entre nós é fraternal. Eles procuram sem dúvida uma resposta à mesma questão. Primeiro, são entretanto, aparentemente, pessoas muito diferentes. Segundo, são agora muito mais numerosas do que antes.

Acho que é cansativo para todos nós — para cada um de nós — ter de continuar um jogo que nos foi imposto na vida e que, entretanto, todos esperam que continuemos. Esse jogo universal é favorecido também por uma pressão: como se deve ser, como se comportar, como conduzir uma conferência — todas essas questões estão definidas antecipadamente e conforme o compartimento em que nos colocaram, esperam que nós o façamos dessa ou daquela maneira. Talvez isso seja natural, mas é muito cansativo. Há diversos papéis a representar na vida. Uma pessoa se comporta em casa de uma maneira, com os amigos de outra e ainda de outra quando estão sós ou trabalhando. Esses papéis muitas vezes são incoerentes entre si, são como vozes misturadas que se sobrepõem umas às outras, em algum lugar entre um e outro papel, começa-se a mentir, não há coerência nos pontos de contáto, mas o mais importante ainda é que o indivíduo é esmagado por uma carga crescente não de coisas que ele faz na vida, mas de seus traços e ele vê se fecharem

cada vez mais as possibilidades, e acontece cada vez mais na vida que ele não pode fazer coisa alguma. Como isso é triste. É como se fossemos divididos entre uma imagem de felicidade, vaga e confusa e um breve momento de prazer (ou a vida "arrumada") — o que não é a mesma coisa. Assim como prazer e felicidade não são a mesma coisa. Isso engrena mas não é a mesma coisa. E gradualmente, algo começa a se romper dentro de nós. Tenho o sentimento de que muitas vezes a gente começa a se apagar, que a partir de determinado momento se começa a renunciar a muitas coisas, começa-se a considerar muitas coisas fechadas e nasce uma espécie de lassidão. Um certo aprisionamento num único círculo, como em uma fortaleza, num ambiente... admite-se apenas um gênero de reação, incessantemente repetido, sempre os mesmos rostos, não se descobrem novas pessoas, ficam as velhas amizades que começam a se tornar aborrecidas, sempre com as mesmas piadas. Ora, acho que em algum lugar (numa descrição muito imperfeita porque não quero objetivar), há algo errado em algum lugar — se se pode dizer assim. Entretanto, não é apenas um erro, é também um processo de evolução natural que fez com que, como uma grande comunidade humana, seguimos a vocação do nosso gênero. Mas sem dúvida nós também cometemos um grande erro no caminho. Algo como uma resignação inteiramente inútil e sobretudo o fato de nos armarmos para viver no medo e na derrota.

Porque as observações das crianças são sempre surpreendentes? Não são sempre engraçadas, às vezes são reveladoras. Porque nos causam tanto espanto? É que atrás de seus propósitos, mesmo em seus erros, há alguma coisa que é a mensagem absolutamente direta desse homem que tem — digamos — cinco anos. E mais tarde esse mesmo homem começa a armar-se (por causa do medo e da apreensão, o medo direto de outro homem, ele se protege, se mascara, se oculta, arma-se contra ele) porque tem medo de perder sua posição, seu lugar, de perder o que conquistou. Quantos exemplos trágicos de pessoas que arriscaram sua vida, tudo arriscaram na luta por uma coisa que consideravam essencial e, quando os anos passam, algo neles se rompe e, então, têm medo de arriscar o seu salário. Não é assim?

Tudo isso junto é como amontoar armas, como o amontoamento de coisas que podem nos proteger, somos esmagados por isso, morremos sob isso, não há rosto embaixo da armadura, toda nossa pele está coberta e não podemos respirar, os pés esqueceram o contato com a terra, o rosto desaparece e o homem jaz em alguma parte sob tudo isto, esmagado. Talvez se pudesse começar outra coisa. Talvez fosse possível se descobrir? Sim, justamente, fazer o oposto. Quem sabe é possível? Creio que é possível. E é nisto que se resume a nossa busca. Nisto está nossa finalidade e objetivo. Porque acreditamos que é preciso partir de algum começo em alguma parte, num sistema, num grupo em que os outros nos dêm um sentimento de segurança, porque é difícil a gente se revelar como se é, de repente, sem saber diante de quem a gente se descobre. É uma coisa complicada e para poder começar, devemos ter o sentimento de que o outro é nosso próximo, não caçoará de nós, não nos tratará mal, não nos criticará, que ele me aceitará tal como sou.

No domínio daquilo que se considera como próximo de nossa busca, no domínio do teatro, pensa-se antes em representar, em armar-se, em ocultar-se. Como na vida. Nós procuramos o inverso: se a gente não se armasse? Se não se representasse. Se tentássemos nos desarmar, nos revelarmos inteiramente? Não no sentido como disse alguém aqui, de uma "revelação espiritual", de um desnudamento "espiritual". Mesmo se isso existisse, o que não creio porque para ser real a revelação deve ser total. A revelação plena do ser. Que quer dizer "corporal", "espiritual" etc.? Essas divisões são uma fuga. Que se seja crente ou não, pouco importa, em todo caso enquanto o homem vive na terra, ele está encarnado. E o homem pode não se ocultar, tal como é, inteiro. Então, o limite é muito estreito entre o que é a vida e o que é a arte. Porque é uma arte na qual se decide a questão — como viver.

(*) Fragmentos das respostas dadas por JG numa conferência realizada em 1971 no Teatro Ateneum, organizada pelo Centro Polonês do IIT e estenografadas, conservando-se o estilo característico em que foi pronunciada. Transcrito de *The Theatre in Poland* n. especial abril-maio/1975.

Nos próximos CT, publicaremos o debate de Ryszard Cieslak sobre o Projeto Especial de Grotowski.

A EXPRESSÃO CORPORAL NA ARTE E NA VIDA

NELLY LAPORT

A Expressão Corporal não foi inventada por ninguém. Ela nem mesmo é previlégio exclusivo do ser humano. O arreganho furioso do gato diante do cão que o enfrenta; o sacudir alegre da cauda do cachorro diante da chegada do dono, são formas animais de Expressão Corporal. É que, como um computador programado inteligentemente, cada indivíduo em cada espécie animal carrega, desde o nascimento, as informações básicas que lhe permitem "reagir", comportar-se de maneira a garantir a sobrevivência.

A Expressão Corporal é uma dessas formas de reação, de comportamento do ser vivo em sua relação com os outros seres, na intercomunicação não verbal e, portanto, anterior à própria existência da palavra. É portanto, uma forma de comunicação.

Entre os seres humanos, algumas atitudes, algumas expressões denotam claramente o estado de ânimo do indivíduo. Assim é que ombros caidos, cabeça pendente são sinais de desânimo, tanto quanto olhos brilhantes e faces coloridas costumam denotar vivacidade e disposição alegre.

A prática da observação adquirida na própria vida de relação nos ensina a distinguir e interpretar cada uma dessas expressões.

Mas há também as várias formas de andar, de estar de pé e de sentar-se. De falar, de gesticular, de olhar, de tonalidade da voz. Tudo que o ser humano realiza na realidade de todo o dia exige uma *Expressão Corporal* que pode denotar um especial estado de espírito.

Através da *Expressão Corporal* consegue-se, a maioria das vezes, distinguir o sexo do indivíduo. Muitas vezes

sua idade e, com alguma prática, a sua classe social. Tudo isto, é claro, não em suas *nuances* e minúcias, mas de uma forma bastante significativa e suficiente para nos ajudar a orientar a nossa própria conduta.

A Expressão Corporal transcende os simples objetivos práticos da nossa vida de relação. Ela é o resultado de toda uma interação, de um conjunto de ações e reações, do crescimento, do amadurecimento e da conscientização gradativa da pessoa humana em torno de seus objetivos, de sua forma de encarar a vida, da construção do seu caráter.

Estudá-la é, porém, uma forma de tomar conhecimento do seu significado, da sua importância, do lugar que ocupa no relacionamento de todo o dia. E se cada indivíduo, cada pessoa humana, assume no mundo um papel que lhe é designado pelos acontecimentos, pela posição do seu nascimento, pela própria adoção consciente, então, a *Expressão Corporal* é muito importante para que cada um assuma a sua própria personalidade.

É por isso que, quando procuramos nos conscientizar do papel da *Expressão Corporal,* temos que primeiramente saber *quem* somos, o *que* somos, o que *desejamos* ser.

Em geral não devemos nos preocupar em desempenhar *um papel,* a não ser que a nossa profissão seja justamente a de ator. O que precisamos é desempenhar *o nosso papel,* aquele que nos cabe por herança familiar, por escolha e pelo esforço que realizamos para *ser* ou para nos *transformarmos* em algo melhor.

A partir da consciência de si mesmo, do papel que temos a desempenhar na vida e do desejo de constante aperfeiçoamento é que se pode tirar real proveito da *Expressão Corporal.*

No que diz respeito *à Expressão Corporal* no teatro, a sua função é importante e enriquecedora. Sua origem pode ser situada no proto-teatro, nas danças e representações rituais dos selvagens. A bem dizer, a *Expressão Corporal* no teatro precede mesmo à própria palavra, ao próprio diálogo. Os rituais dos quais nasceu o teatro, em muitos casos, dispensava a palavra.

Mas, ao que sabemos, desde as primeiras manifestações do que hoje se chama teatro e que, de acordo com a tradição, teria aparecido na Grécia, a *Expressão Corporal* sempre esteve presente na *atuação* dos atores, embora no teatro grego os personagens usassem máscaras, vestimentas características e coturnos destinados a aumentar a estatura dos atores. Além disso, utilizavam-se de instrumentos próprios para aumentar o volume da voz, sabendo-se que as representações eram feitas em recinto amplo e aberto. Essas práticas para facilitar a visão e a audição da platéia não podiam deixar de prejudicar as *nuances* da *Expressão Corporal* do ator, que teria de recorrer aos gestos largos e às expressões mais óbvias.

Mais tarde, com os *mimos* e as *pantomimas,* que obtiveram enorme popularidade em Roma, a *Expressão Corporal* atingiu grandes virtualidades. A queda do Império Romano e o advento do cristianismo provocou a perseguição aos atores, principalmente os mímicos, que eram considerados instrumentos do demônio. A *Expressão Corporal* voltou à cena com os funâmbulos, saltimbancos e histriões, reaparecidos na Idade Média e atingiu novo auge com a *Commedia dell'Arte.* Goldoni e Molière foram os continuadores mais importantes das conquistas cênicas da *Commedia dell'Arte.*

O ator tornara-se novamente um profissional, tolerado mas ainda não muito benquisto pela sociedade. O próprio Moliére, quando de sua morte, teve impedido seu sepultamento em cemitério cristão.

A *Expressão Corporal* continuava sua evolução através do modo de atuação dos atores, com suas características próprias no Classicismo de Racine, requinte para aristocratas; no teatro de Shakespeare, ecumênico socialmente, pois tanto era levado na corte para a própria rainha, quanto para a plebe no Teatro Globo. Mas na Inglaterra da época ainda não se aceitava a mulher como atriz. Assim, as Julietas, as Desdêmonas e as Ladies Macbeth eram interpretadas por homens.

Depois a lenta conquista de um *status* para a profissão e a evolução dos gêneros com Beaumarchais, Schiller, Victor Hugo e o Romantismo e a teorização do desempenho em *Paradoxos sobre o Ator,* de Diderot. Em 1837, o ator brasileiro João Caetano, em suas *Lições Dramáticas,* chama a atenção para a importância da *Expressão Corporal* quando diz: "ninguém poderá conseguir dizer bem o papel que estudou sem que de antemão tenha aprendido todas as dificuldades do gesto". E continua com uma série de observações sobre o uso do corpo como auxiliar da expressão dramática que, até certo ponto,

podem ser consideradas surpreendentes na data em que foram feitas. Pois, André Antoine, ainda em 1903, queixava-se da inexpressividade, da pomposidade, do uso de padrões estereotipados na gesticulação dos atores daquela época, na França. Diz mesmo que tais atores apenas usam dois instrumentos na atuação: voz e fisionomia. O resto dos seus corpos não participa da ação.

Para Antoine, sem dúvida o fundador do teatro moderno, a movimentação do ator é o seu mais intenso meio de expressão. Foi o primeiro a enfatizar a conscientização da *Expressão Corporal* como um dos meios mais poderosos e intensos da *linguagem interpretativa.*

Com Stanislavski foi salientado o trabalho da dependência do corpo com respeito à alma. Na criação de um papel o ator deveria trabalhar principalmente o seu fluxo interior que criaria a vida do personagem. Isto, é certo, sem esquecer a configuração física externa, que deveria, entretanto, reproduzir o resultado do trabalho criador de suas emoções.

Por fim Meyerhold, anteriormente associado a Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, discordou do método psicológico deste e preconizou um outro que denominou de bio-mecânica que tem como objetivo a suprema formação física e social do ator. A missão mais importante do ator seria o domínio absoluto e o uso correto de todos os movimentis do seu corpo.

Das experiências de Meyerhold e seus sequazes derivam praticamente todas as correntes avançadas do teatro contemporâneo, bastando citar, entre as principais, a de Erwin Piscator que preparou o advento do *Teatro Épico,* de Bertolt Brecht; o *Teatro Total* americano e inglês, que tem em Peter Brook sua figura exponencial e, até mesmo, o *Teatro do Absurdo* descendente das teorizações de Antonin Artaud.

Ultimamente o nome de Jerzy Grotowski e seu *Teatro Pobre* ganhou enorme dimensão. Suas teorizações têm conquistado o aplauso de importantes personalidades do teatro de todo o mundo. Entretanto a prática do seu método de exercícios físicos, destinados a conquistar o extremo domínio da *Expressão Corporal,* é, ao nosso ver, excessivamente complexa e extenuante.

Não podemos deixar de nos referir, também, a certos tipos de trabalhos preparatórios, de experiências de grupos de atores, denominados de *Laboratório* e destinados a criar o clima propício à integração de cada um nos respectivos papéis. Em alguns casos esses trabalhos tendem a assumir o aspecto de psicodramas, realizados, entretanto, sem a assistência do terapeuta psicodramatista. Esses tipos de experiência podem, em certos casos, desencadear processos neuróticos e, até mesmo, psicóticos em personalidades mais suscetíveis. O psicodrama é um processo de terapia grupal que envolve problemas pertencentes a áreas complexas que somente especialista com extenso período de treinamento está apto a enfrentar e resolver.

Em resumo, em nosso entender, a *Expressão Corporal* no teatro tem a função de denotar todas pecularidades físicas do personagem, criando uma realidade teatral adequada aos propósitos do espetáculo, de acordo com a concepção original do Diretor.

Em caso de espetáculos exclusivamente mímicos a técnica a seguir será, obviamente, outra, obedecendo a critérios próprios desse gênero. Em princípio, porém, o treinamento básico, os exercícios físicos, destinados à conquista de uma virtuosidade necessária à representação, são os mesmos.

Agora vamos passar a examinar alguns princípios teóricos e práticos cujo conhecimento é indispensável ao treinamento destinado à obtenção de uma Expressão Corporal mais livre, espontânea e adequada a uma personalidade autêntica.

SENTIDO CINESTÉSICO (Percepção do movimento)

O senso cinestésico é aquele que lhe informa o que seu corpo está realizando no espaço, através da sensação ou percepção do movimento nos seus músculos, tendões e articulações. Assim é que, se você estica o braço você sabe que ele está estendido porque o seu senso cinestésico lhe transmite essa informação.

Por outro lado a memória desses movimentos realizados, de suas diversas formas, é muito mais sensorial, cinestésica, do que própriamente intelectual. Desenvolvendo-se esse tipo de percepção, facilita-se a memorização dos movimentos porque a lembrança cinestésica é global enquanto que a memória intelectual é feita por partes, é dividida em momentos.

Quando o estudante consegue perceber todas as informações que o seu senso cinestésico pode lhe proporcionar,

o que é resultado de estudo e treinamento adequados, o seu próprio auto-conhecimento é grandemente aumentado. Ele percebe quando está usando mais tensão do que a necessária ou quando, pelo contrário, a que está utilizando é insuficiente. Também tem consciência de que sua postura reflete o estado de espírito que ele deseja representar: direita e vencedora; de espectativa e suspense ou simplesmente relaxada. Se ele realmente treinou devidamente todos esses movimentos de forma correta, relembrará quais aqueles que são adequados a determinada postura e estará apto a recriá-los em sua essência. Isto também o ajudará, quando em dificuldade emocional, pois, já terá aprendido como se comporta o seu corpo ao experimentar determinadas emoções.

Em todo caso, as seguintes perguntas são fundamentais:

1) Sua respiração foi afetada pela emoção?
2) Qual é o centro de tensão no seu corpo?
3) A emoção o fez sentir-se descontraído e expansivo ou fechado e concentrado?

Se o estudante estiver em condições de responder a estas questões, poderá, provavelmente, recriar essa emoção quando quiser.

Em qualquer caso, para o ator ou para o estudante da técnica de *Expressão Corporal,* é da maior importância saber como a emoção o afeta fisicamente.

POSTURA (Equilíbrio Corporal)

O centro de gravidade ou equilíbrio no corpo humano está localizado na região pélvica. As pernas são a estrutura que suporta o centro e os pés vêm a ser a base desse suporte.

A posição ideal é quando se mantém cada parte móvel uma acima da outra para que a linha central de gravidade e o sentido de gravidade passem pela perna e pelos pés.

A manutenção de uma postura adequada pode ser conseguida através de um exercício consciente, da prática constante dessa postura até que ela se transforme num hábito e se incorpore definitivamente à maneira de ser, física, da pessoa. Portanto, a correção da postura depende apenas de um esforço próprio.

Os exercícios físicos são utilizados para a seguinte finalidade:

1) Coordenação, flexibilidade, força e resistência:
2) Aperfeiçoar a percepção cinestésica de forma que a pessoa passe a ter consciência permanente das suas ações e gestos;
3) Os exercícios físicos não devem ser encarados como um divertimento ou uma tarefa. Não se deve iniciar exercícios, executá-los por algum tempo e depois esquecê-los. Os exercícios devem ser considerados sempre como um desafio estimulante. Todo mundo pode sempre esticar-se mais um pouco e saltar um pouco mais alto.

No próximo n.º : *Expressão Corporal II*

SENTIDO DO ESPAÇO

O *espaço* para o ator é o palco onde ele representa. Sua presença deve corresponder à espectativa da platéia. Ele deve, portanto, *ocupar* esse espaço, não esquecendo nunca que há outros atores que ocuparão, como ele, o palco e que também terão por obrigação preencher o dito espaço. É preciso, assim, que tudo se encadeie como uma máquina bem regulada.

Antes de se representar num palco desconhecido — o que sempre acontece quando se excursiona — o ator tem por obrigação tomar contato com o novo espaço, percorrendo-o em todas as direções, com bastante calma, inteirando-se do novo espaço disponível. Deve, pois, fazer uma espécie de "levantamento" para cada uma das diferentes cenas em que terá de agir. Saber de onde é visto, de onde não o é etc.

Exercícios

Para finalidade de treino, devemos distinguir os seguintes tipos de espaço:

espaço orgânico
espaço vegetal
espaço animal
espaço sensível.

1. *Espaço orgânico*

De pé. Posição ereta. Ampla respiração. Sentir-se ir aumentando de volume, à medida que respira. Depois diminuindo. Procurar ocupar o maior espaço possível apenas com a respiração.

2. *Espaço vegetal*

De pé. Pernas afastadas.

Procurar tocar com as mãos o maior espaço possível, podendo mesmo flexionar as pernas, sem que os pés se movam, como se estivessem enraizados. Lançar-se em todas as direções de maneira a delimitar uma esfera (a maior possível). Dentro desse mesmo princípio:

— buscar, com a cabeça, o máximo de espaço: ouvindo e vendo;

— apoiando-se numa perna, tentar, com a outra, atingir um objeto imaginário que se encontra bem afastado, sem tocar o solo (os braços em direção oposta, contrabalançando, assim, o peso da perna da frente);

— levar o objeto imaginário o mais longe possível nas quatro direções, conservando o equilíbrio. Variar as posições: de joelhos, de pé, com os pés juntos.

3. *Espaço animal*

Se quero maior espaço, sou obrigado a cair, avançar, subir (andar, correr, saltar). Vejamos o salto.

a) agachado, ir levantando-se, procurando atingir um teto imaginário, primeiro com uma das mãos, em seguida com ambas: *queda* (estando inteiramente RELAXADO);

b) o mesmo exercício de ambos os lados. O salto, no caso, é um meio de atingir alguma coisa, estando a atenção apenas presa a um máximo de espaço.

4. *Espaço sensível*

Tomar posse do espaço que o rodeia além do limite corporal.

a) expressar um "adeus".
De pé, fazer um círculo bem grande com os braços, tendo a sensação de que o gesto ultrapassa a mão, atingindo os que se vão. Fazer o exercício lentamente.

b) De pé, imóvel, relaxado. Concentrar-se. Respirar bem, enchendo a sala ou o palco com sua presença, sentindo-se ao mesmo tempo ocupando todos os lugares.

c) O mesmo começo, mas fazendo abstração dos limites (estar só numa praia). Fazer lentamente. Fazer com convicção. Apenas o executante pode saber se o exercício foi bem executado ou não.

d) Exercício combinado. Resumindo os quatro espaços de uma só vez.

Aplicação

- Chegar correndo, parar, olhar, escutar, no limite de seu espaço "vegetal".
- Reduzir as possibilidades de movimentos, as pernas permanecendo eretas, o tronco em posição vertical, a cabeça imóvel. Somente os olhos funcionam. Imóvel, "encher-se" do espaço onde se encontra.

DENIS BABLET:

ANTES DE SER UM ESTILO, O EXPRESSIONISMO FOI ESSENCIALMENTE UM MOVIMENTO DE RUPTURA, UM FENÔMENO QUE SE SITUA DE MODO EXATO NA HISTÓRIA DA SOCIEDADE E DO TEATRO DO SÉCULO 20.

1913

PAUL KORNFELD

EPÍLOGO PARA O ATOR*

Não sei se esta peça alguma vez será representada num palco. A verdade é que ela foi escrita para o teatro. Se nunca subir à cena, aceitarei todas as explicações menos uma: a saber, que o seu estilo não é teatro. Se alguém me disser que não é digna de ser oferecida ao público que freqüenta os teatros, não concordo nem discordo. Mas protestarei energicamente se alguém afirmar que, embora digna de ser representada, ela não corresponde às exigências próprias do teatro.

Isto implica que nem o encenador nem os atores deverão pô-la em cena de um modo que seja contrário ao seu espírito. Mas como a arte do ator se tem desenvolvido no decurso das últimas décadas, esse perigo existe num determinado sentido. Daí que eu sinta a necessidade de dirigir ao ator as seguintes palavras.

Que o ator, ao representar esta peça, se não comporte como se os pensamentos e as palavras que tem a exprimir houvessem nascido no seu espírito apenas no exato momento em que ele os declama. Se tiver de morrer em cena, que não visite previamente um hospital para aprender "como se morre"; e que não vá a uma taberna para ver como as pessoas se comportam quando estão embriagadas. Que ele não tenha pejo de abrir os abraços a toda largura e de falar como nunca tiver falado na vida real. Que não seja um imitador nem procure os seus modelos num mundo estranho ao ator. Numa palavra, que não se envergonhe de estar representando; e que tenha consciência desse fato. Que não renegue o teatro nem procure fingir a realidade, primeiro, porque o resultado nunca seria plenamente satisfatório; e depois, porque essa contrafacção da realidade apenas se obtém no teatro quando a arte dramática se rebaixa ao nível da imitação

mais ou menos afortunada da realidade física e da vida de todos os dias ainda que diluída em emoções, preceitos morais ou aforismos.

Se o ator constrói as suas personagens inspirando-se na sua experiência das emoções ou dos destinos que lhe compete interpretar em cena, e mediante gestos adequados a essa experiência, em vez de se basear na recordação de pessoas que tenha visto sentir essas emoções ou ser vítimas desse destino; se o ator abolir por completo essas recordações da sua memória e renunciar a tentar reproduzi-las, observará com efeito que a expressão de um sentimento que não for genuína e tiver sido artificialmente provocada é mais pura, mais nítida e mais forte do que se um estímulo real a suscitar. A expressão real de um ser humano nunca é cristalina, porque ele próprio nunca é cristalino. Um ser humano nunca se reduz a um único sentimento e ainda quando se reduzisse, esse sentimento único tornar-se-ia múltiplo em função das várias luzes sobre ele incidentes. Mesmo que julgue assumir uma experiência singular, há todavia inúmeros fatos psíquicos existentes no seu âmago que contrariam determinados aspectos do seu comportamento. A sombra do circunstancialismo presente incide sobre ele tanto como a sombra do seu passado. Muitas pessoas representam para si próprias; e contudo o ator, que se limita a desempenhar um papel, exprime-se com mais verossimilhança do que muitos daqueles que são vítimas de um destino efetivo. A consideração simultânea de várias coisas impede as pessoas, na vida real, de se exprimirem completamente; na sua memória, inúmeros fenômenos lançaram raízes, cruzam-se dentro delas as radiações de milhares de acontecimentos. Por isso em cada momento elas são apenas uma soma variável de comportamentos. O ator, porém, está livre de todas estas contingências; ele é a unidade que nada falseia; eis porque só ele pode ser cristalino e retilíneo. E como é a personificação da unidade, assume-a integral e esplendidamente. Modelando o caráter que lhe toca representar, o ator descobre sem risco de extravio, o caminho conducente à revelação da sua essência.

A melodia de um largo gesto possui uma eloqüência superior ao mais consumado naturalismo.

Que o ator pense na ópera, onde o cantor moribundo ainda tem forças para soltar um dó de peito e com seu canto fala-nos melhor da morte do que esbracejando e ofegando. É mais importante saber que a morte é angustiante do que horrível. Mostrar *como* se morre é questão de espírito de observação e relativa habilidade, mas mostrar uma pessoa *que* morre é uma questão de vivência.

Que o ator proceda a uma seleção dos atributos essenciais da realidade e seja apenas o expoente das idéias, de sentimentos ou do destino!

(*) *Ao publicar, em 1913, o seu drama* A SEDUÇÃO, *Paul Kornfeld acrescentou-lhe um posfácio que, embora imediatamente alusivo à técnica de representação do novo teatro (caracterizado pelo franco repúdio de toda e qualquer forma de realismo), constitui um verdadeiro manifesto da dramaturgia expressionista, que todavia em alguns pontos se aproxima (embora com espítiro distinto) de certas proposições brechtianas do teatro épico.*

Numa peça naturalista vemos os caracteres pelo lado de fora, enquanto numa peça expressionista subordinamos, quando não a pomos de parte, a realidade objetiva, procurando exprimir, antes de tudo, a vida interior dos caracteres. *Uma radiografia não apresenta qualquer semelhança com um objeto, tal como exteriormente o vemos, mas revela-nos a sua estrutura íntima como nenhuma fotografia seria capaz de o fazer.*

ELMER RICE

O expressionismo não busca reproduzir, em sentido naturalístico, o mundo, mas antes servir-se de todos os recursos da arte do teatro (palavras e gestos, luzes e sons, umas e outros levados ao seu grau de mais espasmódica intensidade) para transmitir ao espectador uma visão própria do mundo. "Os artistas do novo movimento — escreve Edschmid — não tiram fotografias: têm visões "— ou, como diria Rimbaud, que foi aliás um dos mais diretos precursores da poética expressionista, *iluminações*. E se essas visões tomaram, as mais das vezes, o aspecto de um alucinado pesadelo, isso deveu-se a que o mundo que literal e figuradamente os cercava, se lhes mostrava hostil e agressivo, eriçado de contradições e regido por leis absurdas. Assim aconteceu no teatro de Ernst Toller e de Karel Capek, nos filmes de Fritz Lang e de Robert Wiene, nas telas de Kokoschka e de Max Beckmann, nos desenhos de George Grosz e de Kirchner — e no seu equivalente romanesco, que é a obra angustiante e genial de Franz Kafka [1]

O expressionismo nasceu, pois, de uma necessidade violenta e irreprimível de revolta contra uma realidade adversa e odiada. Strindberg revoltara-se contra a cinzenta mesquinhez da quotidiana existência burguesa; Wedekind contra as suas interdições, os seus tabus, os seus preconceitos asfixiantes. Os anos de guerra (antevista por Karl Hauptmann, irmão de Gerhart em cuja esteira percorreu os caminhos do naturalismo e do simbolismo antes de se afastar dele em direção ao expressionismo num drama de 1913, intitulado premonitoriamente *Guerra: um Te-Deum*) vieram desvendar uma outra face — cruel e sangrenta — dessa realidade. E aquela necessidade de revolta exacerbou-se, tornou-se tanto moral como fisicamente mais imperiosa, até explodir no grito desesperado, quase inumano, dos dramas anti-bélicos de Walter Hasenclever (*Antígona*) [2], Fritz von Unruh (*Uma família*), Reinhard Goering (*Batalha Naval*), todos de 1917, Hans Franck (*Escravos livres*), e Ernst Toller (*Transformação*), ambos de 1919 e que, depois da segunda guerra mundial, um poeta de pulmões esfacelados pela tortura e o longo cativeiro nas prisões nazis, Wolfgang Borchert (1921-1947), faria ressoar em *Diante da porta* (1947): o drama daqueles que "voltam à casa e no entanto não a encontram, porque já não têm casa: a sua casa é lá fora, na rua, à noite e à chuva, diante da porta..."

A dolorosa experiência da guerra veio dar uma nova orientação à revolta expressionista: o protesto individual de um Kokoschka, um Sorge, um Barlach, adquiriu ressonâncias sociais em Kaiser, von Unruth, Toller, cujo teatro messianicamente anuncia o advento de uma nova humanidade. *Hopla! estamos vivos!*, de Ernst Toller (1927), é uma das obras que melhor traduzem o estado de espírito da época: Karl Thomas, seu protagonista, que lutara "por que acabasse esta guerra e todas as guerras, por um mundo em que todas as crianças pudessem viver felizes", é condenado por um crime que não cometeu e enforca-se na cela, momentos antes de lhe ser comunicada a anulação da sentença que injustamente o condenara.

Toller é, sem dúvida, o dramaturgo que mais exemplarmente assume o ideário expressionista, a sua estética, o seu espírito, as suas limitações também. A sinceridade da sua revolta traduz-se em desesperados protestos, ao pé dos quais as interjeições mecânicas de Kaiser, os gritos convulsos de Arnolt Bronnen se desvanecem. Tragicamente dividido entre a necessidade de agir e um idealismo que o acompanharia até o fim da vida (como Stefan Zweig, como Hasenclever, como tantos outros seus compatriotas, Toller suicidou-se no exílio), as suas peças, e em especial *Homem-Massa*, "drama da Revolução social do século XX" (escrito em 1919 e encenado por Jurgen Fehling em 1921, no *"Volksbuhne"*) e *Hopla! estamos vivos!* (uma das melhores encenações de Piscator em 1927), testemunham uma dolorosa desarticulação entre o indivíduo e a coletividade, que se defrontam num esforço sobrehumano para se identificarem. *Hinkemann* (1923) é o momento mais alto do seu teatro: o pobre diabo que regressa da frente de batalha privado de sua virilidade, que não consegue adaptar-se ao mundo que a guerra lhe legou, é bem a cruciante metáfora de uma Alemanha mutilada, vítima dos próprios mitos que forjou.

(1) Diretamente para o teatro, Kafka escreveu apenas um breve ato de enigmática e ambígua profundidade: *O Guarda do Túmulo.*

(2) Animados do mesmo espírito anti-belicista, e atualizando também mitos clássicos, outros dramas se publicaram contemporâneamente ao de Hasenclever, como *As Troianas,* de Franz Werfel (1915), *Jeremias,* de Stefan Zweig (1917) e *A Paz,* de Lion Feuchtwanger (1918), a que Eurípedes, a Bíblia e Aristófanes serviram, respectivamente, de paradigma.

1º QUADRO (III ATO)

HINKEMANN (*sozinho*) — Amanhã — disse ele... Amanhã... Como se pudesse haver um amanhã... Agora vejo... Oh, os meus olhos, os meus pobres olhos... A luz... Como doem os meus olhos...

Desfalece. O que segue deverá desenrolar-se como um pesadelo do seu espírito conturbado. As personagens cercá-lo-ão como para o oprimir e depois, reabsorvidas pela sombra, afastar-se-ão.

De todos os lados, avançando em círculos concêntricos, aparecem inúmeros mutilados de guerra, uns sem um braço, outros só com uma perna. Todos trazem um realejo a tira-colo e cantam, indiferentes, uma canção militar:

Vestiram-lhe um uniforme
e mandaram-no para a guerra,
e deram-lhe por recompensa
só quatro palmos de terra.

Bruscamente, imobilizam-se. E de repente, um após outro, e por fim em coro, gritam:

Tocou a reunir!

Mas nenhum se afasta para dar passagem aos outros. E tornam a gritar em coro:

A reunir!

Alguns segundos de silêncio. Até que, como se obedecessem a uma ordem, sentam-se todos no chão, cantando e tocando os realejos. Depois levantam-se e põem-se em marcha uns contra os outros, como se se preparassem para tomar de assalto uma barricada, cantando e tocando furiosamente os realejos:

O diabo leve o Kaiser,
leve o diabo ao Czar,
o diabo leve Lloyd George,
e me leve a mim também.

Os realejos entrechocam-se com um ruído violento. O choque obriga-os a recuar, avançando de novo em seguida uns contra os outros. Entram, correndo, vários agentes da polícia militar, que gritam:

Ordem! Ordem!
Velhos combatentes!
A pátria precisa de vós!
Meia volta, volver!

Silêncio absoluto à voz de comando. Como impelidos por uma mola, os mutilados perfilam-se, fazem meia-volta regulamentar e vão saindo em passo de marcha, conservando entre si as respectivas distâncias, enquanto cantam acompanhando-se ao realejo:

A vitória será nossa!
Esmagaremos a França!
Será essa a nossa glória,
a nossa maior esperança!

A cena é invadida por vendedores de jornais.

PRIMEIRO VENDEDOR DE JORNAIS — Edição especial! O grande acontecimento do dia! Inauguração de um novo cabaré! Mulheres nuas! *Jazz-band!* Champagne! Bar americano!

SEGUNDO VENDEDOR DE JORNAIS — Edição especial! Notícias da última hora! Massacre de judeus em Galícia! A sinagoga incendiada! Mil pessoas queimadas vivas!

UMA VOZ — Bravo! Morram os judeus!

TERCEIRO VENDEDOR DE JORNAIS — Últimas notícias! Tria-Trei, a mais bela de todas as estrelas de cinema! protagonista do sensacional filme de aventuras *"A Mulher-Vampiro"!* Um filme brutal que sacode os nervos!

QUARTO VENDEDOR DE JORNAIS — Últimas notícias! Peste na Finlândia! As mães afogam os filhos! A população revolta-se! O nosso governo envia tropas para manter a ordem!

QUINTO VENDEDOR DE JORNAIS — Últimas notícias! O emocionante filme religioso *A paixão de Nosso-Senhor!* O despertar do sentimento moral! Uma superprodução que custou duzentos milhões de marcos! Completa o programa uma sensacional reportagem do jogo de box entre Dempsey e Carpentier!

SEXTO VENDEDOR DE JORNAIS — Últimas notícias! A maior descoberta do século XX! O milagre da técnica! O mais poderoso de todos os gases asfixiantes! Uma esquadrilha de aviões capaz de destruir uma cidade inteira, com todos os seus habitantes! O inventor foi eleito membro honorário de todas as academias do mundo e agraciado pelo papa!

SÉTIMO VENDEDOR DE JORNAIS — Últimas notícias! A queda do dólar! Baixa na Bolsa de Nova-Iorque! Desvalorização da moeda!

OITAVO VENDEDOR DE JORNAIS — Últimas notícias! A aposta mútua para as classes pobres! Cem por cento de dividendo! A questão social resolvida!

TODOS (*em coro*) — Edição especial! Últimas notícias! Últimas notícias!

Desaparecem enquanto dois velhos judeus atravessam a cena.

PRIMEIRO JUDEU — É sempre a mesma história. Arrancaram-nos da cama em plena noite, bateram-nos, levaram nossas mulheres e nossas filhas... A mão do Senhor abateu-se sobre nós!

SEGUNDO JUDEU — E chamam-nos a Raça Eleita! Eleita para o sofrimento e para a desgraça, sim!

Passam

UMA JOVEM PROSTITUTA — Ele era tão simpático, tão meigo... E tão novo ainda... por isso deixei-me ficar com ele a noite inteira... pagou-me só quatro marcos, era todo o dinheiro que tinha...

O SEU COMPANHEIRO — Quatro marcos! A próxima vez que tornares a fazer-me uma dessas encho-te a cara de bofetadas... Talvez assim te passe a mania do sentimentalismo.

Passam

UMA VELHA VENDEDORA DE DOCES — Não diga mal dele, meu senhor! Ele é o novo Messias, o que nos há de salvar a todos. Para ele vai toda a minha esperança, e já sinto aproximar-se a Terra prometida.

UM CLIENTE — E entretanto vai roubando as suas economias!

A VELHA — Que importa o dinheiro, meu senhor, o dinheiro é papel que se amarrota... E uma velha como eu tem porventura alguma coisa a perder? As desgraças deste mundo já não me afligem. Passei por todas elas e agora a minha alma anseia por libertar-se. E sei que o meu Salvador não me abandonará...

Passam. Um camelô aproxima-se de um burguês de colarinho engomado e monóculo.

O VENDEDOR — A última descoberta da medicina contra a impotência: Cantaróides!

O BURGUÊS — Obrigado. Eu uso Damianox.

O VENDEDOR — Damianox? Já não se fabrica. Provou-se que não dava resultado. Vendem-se agora os restos como pomada para engraxar sapatos.

Passam.

DIVERSAS VOZES — Caíu um homem ao chão! — Teve um ataque! — Chamem a polícia! — É o homem da feira, aquele que engole ratos vivos! — Ah, então não admira que se tenha sentido mal!

HOMEM COM UM CASSETETE — É um vermelho, na certa... Na Prússia central é que sabem tratar-lhes da saúde... põem-lhes um revólver na mão, e ai deles se não metem logo uma bala nos miolos... *Deutschland, Deutchland uber alles*... A canalha tem de ser ensinada... A chicote, se for preciso...

HOMEM COM LANÇA-CHAMAS — É uma tolice prendê-los... O melhor sistema ainda é este: dar uma volta com eles num sítio retirado, um pontapé no cu e um tiro na nuca... E depois participa-se que o prisioneiro foi abatido ao tentar por-se em fuga...

De todos os lados acodem prostitutas.

A PRIMEIRA — Se ele quiser pode vir dormir comigo. Tragam-no para o meu quarto. Dar-lhe-ei vinho para reanimá-lo.

A SEGUNDA — Não, não, levem-no antes para a minha casa!

A TERCEIRA — Para a minha! Para a minha!

A QUARTA — Isso querias tu, velha bêbeda viciosa! Nem sequer tiraste a licença! Precisavas que eu te denunciasse! Põe-te já daqui para fora!

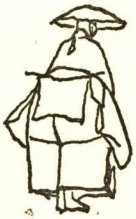
A 3ª e a 4ª prostitutas lutam. Borborinho. De repente estalam os acordes de uma marcha militar numa rua próxima: flautas e tambores, depois trombones e cornetas.

AS QUATRO — Os soldados! Vêm aí os soldados! Hip! hip! hurrah!

A cena esvazia-se rapidamente. Hinkemann fica sozinho. As luzes, que começaram a baixar com os primeiros acordes da marcha militar, extinguem-se gradualmente. A música afasta-se. Hinkemann levanta-se lentamente.

HINKEMANN — E por cima de mim a eternidade do céu... A eternidade do céu...

Obscuridade total.



EXPRESSIONISMO

DIREÇÃO E CENOGRAFIA

É incontestável que o movimento expressionista, reação violenta contra o realismo e o naturalismo, "grito da alma" contra as aparências da realidade material, conheceu exageros e prolongamentos anárquicos. Mas tende-se a confundir isto com os fundamentos que o provocaram e os meios de que usou. Quaisquer que sejam seus excessos, sua contribuição para o teatro moderno permanece considerável.

A ATITUDE EXPRESSIONISTA

Após a guerra de 1914-18, a Alemanha sofreu uma das crises mais graves de sua história. Os sonhos imperialistas desmoronaram, a inflação cresceu, o Estado ficou arruinado, o governo foi levado à falência. A guerra destruiu todas as ilusões. Diante do conformismo burguês, da submissão ao naturalismo, o expressionismo aparece então como uma súbita expressão da alma alemã, uma recusa da realidade exterior, uma arte de diversão e de liberação. Não se trata mais de repetir ou reproduzir o mundo das aparências, mas de criar a imagem da vida interior: "Como sentimento do mundo, o novo espírito significa uma revolta contra as fórmulas mortas do tempo atual. É a nostalgia por um aprofundamento da vida." (Bernhard Diebold)

Esse novo espírito se manifestara desde 1905 no domínio da pintura. A arte de Kokoschka, de Marc, de Kandinsky, de Javlensky e de Beckmann é uma reação contra o impressionismo que é rejeitado por se ver nele a arte de uma época passada e incapaz de criar.

O impressionista é definido como um ser passivo, cujo "olho físico" só pode captar a realidade terrestre e a 'casca' das coisas. A esse "olho físico" se opõe o "olho interior" do expressionista, que penetra até o invisível, até o "âmago" e que permite ao artista descobrir as profundezas do "eu", a "fisionomia latente" dos objetos além do "despedaçamento atômico" proposto pelo impressionismo. A nova arte se esforça por traduzir o mundo do pensamento, a imaginação, as imagens de sonho (*Traumbilder*) e de apresentar as coisas não como são mas como poderiam ser, e em vez das próprias coisas, a sua significação. Ela é criadora neste sentido que, rejeitando a passividade, se apoia sobre a expressão, movimento do interior para o exterior que, de acordo com Diebold, "modela a natureza graças à atividade espiritual do eu". Chega até a substituir "a expressão formal da emoção do artista pela representação do objeto que pode fazê-la nascer." Tenta exprimir a emoção pelos meios pictoriais independentes da realidade física do objeto pintado". Essa arte, que nasce da inquietude do homem, tende para a abstração e o símbolo. Repele os processos clássicos, a perspectiva, as regras da anatomia, a simetria, recusa a descrição, a ilusão: "O mundo aí esta, diz Edschmid — seria absurdo repetí-lo; buscar sua substância, criá-la de maneira nova, esta é a tarefa primordial da arte."

A história do teatro prova que as revoluções pictóricas prefiguraram sempre as revoluções cênicas. O expressionismo não escapou à regra. Enquanto a produção dramática do expressionismo se desenvolveu desde antes da guerra de 1914, é necessário esperar a crise do após-guerra para que se afirme como estilo teatral, com as direções de Jessner e de Karl Heinz Martin em Berlim, de Weichert em Frankfurt, de Falkenberg em Munique, de Hartung em Darmstadt ou de Fehling. Ele ganhará a Europa central, a Austria, a Checoslováquia, a Polônia, a Iugoslávia; algumas realizações russas e italianas se aproximarão, os diretores e cenógrafos americanos sofrerão sua influência. Raros são os países que o ignorarão: a França é um deles.

OS COMPONENTES DO EXPRESSIONISMO NA CENA

Tem-se dito e repetido que o expressionismo não era um estilo definível, mas uma tendência do espírito, uma atitude, um "subjetivismo apaixonado", uma "tensão da alma". Suas manifestações são de fato contraditórias: alguns diretores, como Falkenberg em *Tambores na Noite,* de Brecht, utilizam um cenário completo, enquanto outros, como Jessner, conservam apenas o essencial. Mas a contradição é apenas aparente.

O objetivo do diretor expressionista, quer apresente uma peça de Kaiser ou uma de Shakespeare, é de tornar o drama inteiramente eficaz, de assegurar-lhe "expressividade" máxima, de atingir diretamente o público, de

fazer de cada elemento cênico, do ator, do cenário ou de parte deste, da luz e da música, um "elemento de choque", um elemento "que age", portador do "grito da alma" ou da idéia. É bastante significativo que o ano de 1905 tenha sido testemunha da fundação do primeiro salão expressionista, em Dresde, o *Brücke,* do aparecimento da *Arte do Teatro,* de Gordon Craig. Pela sua rejeição do realismo, pela sua promoção do símbolo como recurso artístico, por sua condenação do ator naturalista e sua teoria da Supermarioneta, GC anunciava o expressionismo, do mesmo modo que o preparava quando escrevia:

> "A arte do teatro não é nem o jogo do ator, nem a peça, nem a direção nem a dança; ela é formada dos elementos que os compõem: do gesto que é a alma do jogo; das palavras que são o corpo da peça; das linhas e das cores, que são o próprio cenário; do ritmo, que é a essência da dança."

Do mesmo modo, Appia insistia na importância da luz, fator vital do teatro.

Dessa revolta brutal contra o naturalismo e o impressionismo, os diretores expressionistas mobilizam diversos recursos proporcionados pela arte e pelo equipamento técnico moderno para "desnaturalizar" a cena. Cada um com sua técnica própria, mas o objetivo permanece comum. Trata-se de desembaraçar a cena de todo caráter descritivo, de toda imitação realista para exprimir aí "a essência do drama", pelo jogo antinaturalista do ator, o simbolismo do objeto, da linha, da cor e da iluminação cênica. Poderá parecer paradoxal que uma arte que condena a este ponto a realidade exterior faça antes apelo a meios visuais; mas sua utilização deve permitir ao espectador, não captar o lugar de uma ação, seu quadro, mas o "acontecimento", a realidade profunda do drama: "Nós dominamos o impressionismo exterior, nós o substituimos pelo evento expressivo, que se deve apresentar de maneira atual por meio de indicações concentradas." (Jessner)

EXPRESSIONISMO E CENÁRIO

O cenógrafo expressionista não tenta dar à peça um quadro histórico exato, criar um meio social verdadeiro, nem mesmo uma atmosfera um tanto real. Ele recusa o supérfluo decorativo como rejeita a cópia da realidade. Sua arte é uma arte de "visão" direta da obra dramática, visão que deve concordar com a do diretor. Como já dissemos, ele deseja "desnaturalizar" o palco e deixar lugar ao drama. Mas os recursos que emprega diferem conforme ele materializa essa visão, conforme a figura em um cenário, ou construa um espaço cênico arquiteturado, deixando a alguns elementos, à evolução dos atores, ao jogo de luz o cuidado de evocá-lo no espírito do espetador. No primeiro caso, o cenário permanece pictural, no segundo ele é antes de mais nada organização do espaço cênico.

Será necessário dizer que as dramatizações excessivas do cenário pictural, as perspectivas voluntariamente deformadas, os elementos truncados, a substituição das verticais pelas oblíquas, o gosto da linha chamada "expressiva", as dissimetrias propositadas, em uma palavra, o caos organizado com finalidade de expressão, são em grande parte responsáveis pelas críticas dirigidas ao expresionismo? Em seu desejo de ultrapassar as realidades habituais, de traduzir a emoção que o drama provoca nele e de projetá-la sobre o espectador, o cenógrafo acrescenta à peça elementos que apenas a "teatralizam" e que conduzem o espectador a um fantástico muitas vezes artificial e até arbitrário.

Sievert, falando dos esboços para *Tambores da Noite,* assim explica sua inspiração:

> "As paredes permanecem durante toda a peça como símbolos de caos e de revolução. Uma atmosfera carregada de tensão e de força. Não se pode imaginar um começo nem ver aí um fim... Em outras cenas, loucura de uma noite durante a revolução... Uma flamejante visão de vermelhos e amarelos, e sempre acima de tudo a lua como um olho injetado de sangue. Acontecimentos reais num mundo real estilizado na realidade lírica da balada e do sonho".

Tal concepção conduz a uma ilustração exterior vã, a um engurgitamento supérfluo, a uma dispersão da atenção do espectador. Os cenários de Reigbert para a mesma peça dirigida por Falkenberg em Munique, em 1923, correspondem a esse espírito. As formas, aí também, são distorcidas, mas Reigbert se esforça para criar no plano posterior a visão de uma capital fria, mecanizada, de uma cidade caótica dominada, aqui também, por uma

lua manchada de sangue, imagem simbólica da Berlim da Revolução.

Essas deformações, essa truncagem voluntária das proporções que fizeram a fama de *Gabinete do dr. Caligari,* têm sua explicação. Desejando traduzir a emoção que experimenta, o cenógrafo a inscreve na forma recriada de uma janela, de uma porta, de uma parede. Além disso os elementos são traçados tal como apareceriam ao espírito do personagem principal (cf. cenários de Klein para *Da Aurora à Meia-noite* de Keiser). Essa atitude corresponde, igualmente, a certas tendências da mística expressionista. Lotte Eisner escreve a respeito em *Tela Demoníaca*: "Não se deve subestimar o poder da abstração que se acrescenta à visão expressionista. Para uma deformação selecionada a criadora, ensina-nos Georg Karzinsky em seu livro *Método do Expressionismo* (1921), o artista dispõe de recursos que lhe permitem representar a complexidade psíquica com a intensidade: ligando-a a uma complexidade ótica, ele pode reproduzir a vida interna de um objeto, a expressão de sua "alma". Os expressionistas apelam apenas para as imagens depositadas na memória, desse modo chegam naturalmente a essas paredes oblíquas que não têm realidade estática. É uma das características das "imagens imaginadas" — de representar os objetos de viez, vistos do alto, captados em mergulho; este ponto de vista facilita uma apresentação exata do conjunto."

Resta saber se essa forma de expressão não conduz finalmente a um impressionismo ampliado, tendendo à abstração. Essas deformações se tornaram uma moda, uma solução de facilidade, freqüentemente repetida. É preciso, entretanto, reconhecer que essa fórmula de cenografia, que liberava os elementos de sua ordem natural (o cenário expressionista é a maior parte do tempo incompleto: ausência de teto, elementos não ligados entre si e distribuidos na cena vazia etc.) para escolher os mais expressivos, constituiu um poderoso recurso de luta contra o espírito decorativo, as tendências pseudo-realistas, e ajudou a promover um cenário "significante".

Essa tendência representa apenas um dos aspectos do expressionismo cênico e muitos teóricos, entre eles Felix Emmel (*O Teatro Estático,* 1924), condenam todo cenário que freie o "desdobramento dinâmico do drama". Emmel volta à noção do "olho interior"; cita a experiência do cego Kurt Kuchler: "Independentemente da imagem exterior, do proscênio, do buraco do ponto, dos cenários, das roupas e dos rostos maquilados, meu olho interior cria sua própria imagem, às vezes mais bela, mais impressionante, mais verdadeira, mais natural, mais imediata que a que um diretor criaria no espaço limitado da cena. Peço que o vizinho me diga apenas o indispensável: casa, jardim, sala, mar, planície, floresta... Não vejo coxias, vejo floresta, sinto o mar, respiro a terra... Não vejo um drama, vivo o drama... A luz do olho interior que penetra qualquer sombra, possue um poder de percepção e de criação mais forte e mais variado que o dos olhos físicos." Emmel, comentando esse texto, acrescenta que é preciso dar novamente ao olho interior do espectador, à sua imaginação, os meios de "ver": daí a necessidade de reduzir o cenário ao essencial, de modelar o espaço cênico, de jogar fora todo esse amontoado decorativo, de reencontrar a "essência do teatro". A cena se torna freqüentemente um "vazio" e as cortinas negras são utilizadas com a finalidade de criar um espaço determinado, que deixe à imaginação do espectador seu poder de criação.

O jovem movimento expressionista de *A Tribuna,* fundado em Berlim em 1919, declara, igualmente, em seu manifesto, que "a revolução teatral necessária deve começar por uma transformação do espaço cênico", e pelo estabelecimento de uma nova relação entre o palco e o auditório. Rejeita os equipamentos técnicos modernos, o ciclorama, as cenas giratórias etc. Sua finalidade é "revelar a alma e os sentimentos". É no *podium* nu de *A Tribuna* que Karl Heinz Martin apresenta, em outubro de 1919, *A Metamorfose* de Toller, cujo herói — um patriota entusiasmado pela guerra — se torna revolucionário. Os cenários de Neppach são constituidos de elementos pintados com contornos angulosos que se destacam sobre o fundo de tapeçaria. Servem apenas para situar a ação. A palavra é deixada ao ator.

Esse espírito ainda é mais acentuado na obra de Jessner, de quem apenas de fala como o inventor das famosas escadas-Jessner. Na época da criação de *Metamorfose* pela Tribuna, Jessner dirige o Teatro Estadual de Berlim. Apresenta aí, entre outras, *Guilherme Tell, Ricardo III, Otelo,* o *Napoleão* de Grabbe, e *Macbeth.*

A organização cênica tradicional não pode convir a Jessner: "Fora com o naturalismo pictural das paisagens suíças (sobre *G. Tell*) em cuja realidade nenhum espectador civilizado pode crer; fora com todo o amontoado teatral das perspectivas, das coxias! Isto pertence a uma era passada, vivemos num tempo novo que se apoia

em outras hipóteses e que deve, também se manifestar no teatro de maneira significativa".

Jessner e seus cenógrafos (Pirchan para *Ricardo III* e *Otelo*. Klein para *Napoleão*) recusam qualquer apelo ao naturalismo ou ao impressionismo de um Reinhardt. Muito se falou do "espaço dinâmico" ou do "espaço rítmico" (esta noção mais cara a Appia e a Jaques Dalcroze). As produções de Jessner são sua realização prática. Recusando a ilusão, Jessner e seu cenógrafo constroem para cada peça uma arquitetura que se adapta ao ritmo da ação, cujas linhas dominantes são valorizadas. Trinta anos antes, a organização do tablado anuncia os dispositivos do TNP. Praticáveis, podiums, inclinados e escadas permitem uma *mise-en-scène* tridimensional (o movimento da frente para trás ou de diante para trás, se ele é mantido por um plano inclinado ou por uma escada, adquire um valor sugestivo muito maior), clarificam a ação, ajudam o ator, "diferenciam" os personagens (determinado ator subindo do fundo da cena e chegando ao meio da cena, tomará uma posição dominante) e os opõem com mais nitidez. Os degraus de Jessner não "ligam" mas "separam", isolam, criam uma distância dramática entre um grupo e outro. Há aí um poderoso instrumento de simbolização. Quando se pensa em *Ricardo III:* cortando a cena, uma parede que domina uma plataforma e à qual conduz uma escada de muitos patamares que se incorporam à ação, materializará a ascensão e a queda de Ricardo. No fim do drama, ele tropeçará de degrau em dregau até ser afinal abatido no dispositivo inferior.

Esta simbolização, que não deixa de ter relações com as idéias de Craig, está na utilização e escolha do elemento cênico. Não se trata de "representar" a torre de Londres ou o quarto de Desdêmona, mas de dar-lhe a "idéia", o sinal essencial. As sugestões de uma parede cinza esverdeada com uma porta ora visível e ora oculta por uma escada, bastarão para criar o local dramático de *Ricardo III*. Um elemento, um leito, uma coluna, cuja forma se aproxima da abstração, o ângulo de uma casa se destacam sobre o fundo convencional de um ciclorama, um duplo *podium* olímpico, nada mais é necessário para acentuar a ação de *Otelo*.

Mas à brancura do leito se oporá em violento contraste o rosto do Mouro. É aí que aparece o simbolismo das cores usado pelos dramaturgos expressionistas e de que Emmel se torna ardente defensor: a cor é uma tonalidade afetiva, pesada ou leve, triste e doce, mística e clara. Mas ela possue principalmente um poder dramático inegável. Admirável recurso de expressão, ela é "alegre-graciosa, atraente, apaixonada... ardente, cheia de alegria". O vermelho da roupa do Cristo no quadro de Rubens (*Ressurreição de Lázaro*) não é uma impressão colorida, é uma "força de fogo", o "poder ardente da vida". Jessner, como a maioria dos diretores expressionistas, recorrerá freqüentemente à cor como fator dramático, não só na iluminação colorida do ciclorama, cuja tonalidade se modifica durante a ação e se adapta às diversas cenas, como na coloração do dispositivo (escada vermelha de *Ricardo III*) e a simbolização das roupas que se tornam uma espécie de uniforme psicológico e dramático: *Ricardo III* inicia por um monólogo de Ricardo vestido de preto sobre um fundo preto, Richmond termina a peça vestido de branco sobre um fundo de tapeçarias brancas; nas cenas de batalha os soldados de Ricardo estão de preto, as tropas de Richmond de branco. Esse simbolismo pode parecer muito primário, mas não deixou de libertar a roupa do decorativismo, conferindo-lhe um valor de signo.

As diferenças entre os cenários picturais de um Sievert e os conjuntos plásticos de um Pirchan são, assim, consideráveis: sua oposição reside mais nos meios que eles empregam e suas conseqüências do que em seus fins essenciais. Todos dois querem desnaturalizar a cena, mas o primeiro muda apenas o aspecto exterior da antiga técnica decorativa no sentido de que, se transforma o espaço cênico de um ponto de vista ilustrativo e abandona a descrição realista, não revoluciona os dados fundamentais: permanece fiel à tradição "representacional", se bem que seus cenários sejam por assim dizer paródia daquela. O segundo, ao contrário, retoma os princípios fundamentais de Craig e de Appia, modifica-lhes a direção e cria um novo espaço cênico. Para os expressionistas o cenário deve "jogar com" (*mitspielen*); em Sievert, ele é *"mitspielend"* porque "dubla" o ator (Sievert não diz que a atmosfera que ele cria é um "segundo eu" para o ator); na obra de Pirchan, ele o é como suporte "dinâmico" da ação.

EXPRESSIONISMO E ILUMINAÇÃO CÊNICA

Quer pinte um estado d'alma, uma paisagem onde inscreve sua emoção ou um "grito", como o fez Munch, precursor da pintura expressionista, a partir de 1895, o pintor só dispõe de uma luz fixa. Por suas deformações,

seu quadro ainda que pareça se animar, prolonga-se no tempo, a luz, uma vez projetada sobre a tela, permanece constante. No teatro, ao contrário, as possibilidades de variação de intensidade, de cor, de direção da luz, de união ou de luta de iluminações difusas e diretas, são exploradas ao máximo pelos diretores expressionistas. Van Gogh escrevia: "Em lugar de reproduzir exatamente o que tenho sob os olhos, sirvo-me da cor mais arbitrariamente para me exprimir fortemente". É também para exprimir-se fortemente que os realizadores como Jessner e Fehling usarão arbitrariamente da luz.

Não se trata mais para eles de imitar a natureza e de dar ao espectador a impressão de que a luz vem de fontes naturais, porque, igualmente nesse domínio eles recusam a ilusão. A iluminação lhes permite concentrar a atenção, articular a ação, acentuar a tensão, e isto colorindo a emoção do público. A luz, também, é um elemento de "jogo com" do teatro expressionista. Se eles utilizam o ciclorama, como Jessner em Otelo, ora deixando-o na sombra, ora iluminando-o e colorindo-o, não é para sugerir um céu de inverno ou uma manhã de primavera, mas para criar um fundo neutro, equivalente colorido de tal ou qual momento dramático, que se inscrirá no espírito do espectador e lhe comunicará o estado de alma do principal personagem. Se a luz da lua parece penetrar por uma janela, como num cenário de Sievert para *Tambores na Noite,* não é tanto para evocar um luar como para deformar os objetos, projetar sombras sobrenaturais e aumentar a tensão patética. A sombra permite aumentar essa tensão, mas como o cenógrafo revolucionava o mundo dos objetos, ele ampliava as sombras até os limites do gigantesco, iluminando ator ou objeto por baixo (o que também é um meio de desnaturalizá-lo) ou dos lados. Que se veja a esse respeito a maqueta de Cesar Klein para *Hölle, Weg, Erde* de Kaiser: o personagem está isolado, destaca sobre uma primeira massa de um branco brilhante imensamente sombreada que o arranca ao universo dos objetos mergulhados na sombra. Para *Otelo* e *Ricardo III,* Jessner empregará freqüentemente as sombras que se tornam para o personagem um segundo "eu". Fehling, em *Masse Mensch,* de Toller, as utilizará também, massas imensas e móveis, formas abstratas, símbolos de ameaças desconhecidas.

À iluminação geral, o diretor prefere uma iluminação por zonas, por manchas, por *flashes* que, no momento crucial, prende um ator num feixe de projetores que o retiram bruscamente do universo que o cerca, suprime suas relações com o mundo exterior, os outros personagens, para isolá-lo num momento extático.

A iluminação cênica, que toma um valor ainda mais significativo nas realizações plásticas de Jessner, aparece, assim, como um equivalente do dispositivo cênico: cria rupturas, relações entre os personagens. Segue a ação não como uma ilustração, mas como um intérprete que representa as fases essenciais (a preocupação de destacar as fases essenciais corresponde à construção dramática das estações dramáticas de que falava Guarnier). Parece ao mesmo tempo dirigi-la e ser dirigido por ela. Como o fazia a cor, explica um estado de alma ou um caráter (os projetores iluminam a entrada de um personagem considerado "bom").

A cena será mantida ora na penumbra, ora riscada por feixes luminosos, ora animada por violentos contrastes, modificando-se as cores. "Acompanhamento arbitrário" da ação — diriam. Abritrário, se nos colocamos em relação à realidade habitual, mas lógico do ponto de vista da técnica cênica expressionista. Aí também é necessário denunciar os abusos, as rupturas demasiado violentas, e a falta de gosto pronunciada, particularmente nas iluminações coloridas (Jessner coloria às vezes seu ciclorama de amarelo, de salmão), mas é preciso não esquecer de substituir essa concepção do papel da luz no seu contexto histórico: o diretor expressionista quer antes de mais nada a eficácia dramática, a "essência do drama". Sua busca não é formal. A dramatização excessiva é ainda o resultado de uma vontade de "desilusionamento" levada ao extremo e o exagero provem do fato de que o expressionismo não é uma arte estabilizada, mas um movimento revolucionário.

O EXPRESSIONISMO E O ATOR

Simbolização, acentuação, concentração — tais as características essenciais da arte expressionista, que se encontram na técnica do ator que não é mais tanto um intérprete como o "portador" de idéia. "O ator, para responder à nova vontade da arte, deve se liberar da realidade, e se separar dos atributos desta, para ser apenas o representante do pensamento e do destino". (Kornfeld) Em uma época em que os animadores fundavam suas buscas na volta às tradições profundas da arte do comediante, o teatro expressionista modela o ator: a metamorfose do comediante em herói de tragédia é rejeitada: não se trata mais de *encarnar* esse ou aquele personagem, de

revelar situações, mas de traduzir estados de alma conforme uma transposição simbólica, de sublinhar as características fundamentais dos personagens e dos momentos essenciais da ação, donde este fenômeno de ampliação que ultrapassa consideravelmente as leis habituais da ótica teatral. O ator expressionista, ao qual o dispositivo cênico traz uma espécie de pedestal, representa *fisicamente*. O movimento reencontra um valor que perdera: gestos bruscos tendendo para a abstração, que exprimem as articulações do drama e a "tensão" do personagem; gestos que podem até não se concluir, bastando um esboço para indicar-lhe o sentido (em *Ricardo III*), o início do gesto do assassino "indicou o assassinato de Clarence sem que nenhum contáto físico ilusionista venha efetivá-lo". Trata-se antes de convencer do que representar. Falou-se muitas vezes de *staccato* a propósito do teatro expressionista: o termo corresponde justamente ao jogo do ator, seqüência de *élans* e de rupturas. A estilização excessiva do movimento corresponde à deformação dos cenários e às modificações bruscas da luz. O simbolismo das cores encontra no jogo seu equivalente: é o simbolismo das atitudes. O corpo humano, forma e volume, se adapta ao estado de alma, tornando-se sua tradução plástica. E é pelo movimento abstrato, fora de toda verossimilhança naturalista, que ele recria a "tensão da alma". As atitudes de Kortner, principal ator expressionista, são significativas a esse respeito.

Apesar do "delusionamento" certo, a arte do ator permanece como o elemento mais contestável do teatro expressionista. A simplificação abstrata, as quebras abusivas, os rictus levam freqüentemente a uma teatralização convencional e melodramática.

CONTRIBUIÇÃO DO EXPRESSIONISMO

Seria interessante analisar as realizações expressionistas fora da Alemanha, na Europa e na América, e de discernir as diferenças de estilo nascidas de situações históricas, econômico-sociais, artísticas e morais bem definidas. Mas gostariamos de sublinhar as características essenciais, destruir preconceitos e tirar do expressionismo as lições que ele ainda pode dar ao teatro. Por isso limitamos nosso estudo à Alemanha, que é a iniciadora do movimento.

Muito mal se tem falado na França desse estilo que pouco se conhecia. Foram vistos seus excessos (fantástico fácil e patético barato) e hoje é qualificado de "superado" de "fora da moda" ou de "germânico" quando não o condenam com uma única palavra: "Estética 1920". Não se trata de fazer aqui o panegírico, e muito menos desejar que animadores voltem ao expressionismo dos anos 25 impondo-o hoje ao teatro: seria uma insensatez. Antes de ser um estilo, o expressionismo foi essencialmente um movimento de ruptura, um fenômeno que se situa de modo exato na história da sociedade e do teatro do século 20, e que não corresponde mais nem aos dados nem às necessidades atuais. Não se trata também de voltar aos seus exageros. A doutrina do "olho interior", a "visão" da "essência do drama" eram outros tantos elementos suscetíveis de orientar uma arte para os constrangimentos de um idealismo individualista que podia conduzir e que conduziram em certo ponto a um teatro puramente "estético", a uma arte desligada da realidade e repousando sobre um jogo de associações fictícias.

Mas que certos pintores expressionistas tenham pregado uma volta à realidade procurando, como Georg Grosz, uma "nova objetividade", isto é um sinal significativo. O expressionismo não podia ser um fim. Arte de diversão, de liberação, de crise, sofria de suas próprias contradições: como podia ao mesmo tempo recusar a realidade exterior e se fazer o acusador público de uma sociedade? Arte de transição, destruia certos princípios do teatro burguês do final do século 19 e do início do 20, e esboçava os meios que deviam dar lugar ao nascimento de uma nova dramaturgia e de uma nova fórmula de apresentação cênica. São esses princípios novos, esses meios inéditos que permanecem válidos hoje com a condição de serem orientados não conforme necessidades metafísicas do olho interior, mas a fim de reencontrar uma realidade mais profunda e expressá-la mais totalmente.

É graças ao expressionismo que uma arte de revelação pode se substituir a uma arte de encarnação. Ela pregou a união de todos os recursos cênicos, que nada tem a ver com a "obra de arte total" de Wagner ou com a noção do teatro total cara a alguns de nossos animadores, porque essa união não é a adição ou a sucessão de efeitos ou de agentes cênicos (ator, cenário, luz etc.) mas sua interpenetração em vista da transcrição da ação dramática, mas a participação de cada uma delas no desenvolvimento dessa ação que se acha dessa forma explicitada. Seu simbolismo se situava ao nível da idéia; era possível orientá-lo de maneira diferente e de elevá-lo ao nível da realidade.

A fim de que os princípios fundamentais do expressionismo permanecessem fecundos, era necessário libertá-lo de suas contradições. Ele recusava o ilusionismo tradicional, mas arriscava a tornar-se um ilusionismo da vida interior: era essa arte que era preciso rejeitar. Duas vias eram possíveis e a situação do teatro alemão contemporâneo é o reflexo dessa dupla possibilidade. Uma que se situa no plano estético e conduz às realizações de um Sellner em Darmstadt e dos netos de Richard Wagner em Bayreuth. A outra se situa no plano de um teatro não alienado: o expressionismo conduzia a Brecht. À idéia, à "essência do drama", Brecht substituiu pela realidade histórica profunda, o *Grundgestus*. Eliminou do expressionismo tudo que o prendia ainda a uma teatralização exterior, e acrescentou-lhe a potência desmistificadora fazendo um princípio de revelação da realidade social; colocou a síntese dos recursos cênicos a serviço do teatro de equipe: pense-se em *Mãe Coragem,* na degradação do curso do tempo, durante o curso da guerra, dos elementos cênicos e das roupas. Do simbolismo Brecht fez um instrumento de sugestão realista (o emblema da *Mãe Coragem,* a cor uniformemente cinza das roupas etc.). A luz, pelo seu poder dramatizante, era o agente cênico mais delicado a ser manejado: guardou dela as possibilidades de acompanhamento arbitrário no quadro do "efeito de distanciamento" (mudança de luz nas cenas das canções) e desenvolveu seu poder desnaturalizante tomando emprestado ao construtivismo russo a forma da visibilidade das fontes luminosas. Seria também interessante ver como a utilização das máscaras em *Círculo de Gis Caucasiano* retoma o simbolismo expressionista tornado instrumento de sugestão da realidade social.

Denis Bablet

A presença de um pintor (Kokoschka) e de um escultor (Barlach) entre os primeiros dramaturgos expressionistas permite verificar as origens plásticas do movimento, a que diretamente se ligam as atividades dos grupos *Die Brücke* (1905) e *Der Blaue Reiter* (1911), em cujo âmbito empreenderam Kandinsky e Paul Klee as primeiras experiências de pintura abstrata, que uma década após o Teatro da *Bauhaus* procurou tornar extensivas à arte dramática. Aliás, o teatro exerceu um pronunciado fascínio sobre os pintores abstratos, que viam no espaço cênico uma equivalência do espaço cósmico, onde as linhas, os volumes e as cores, evoluindo sob a ação transfiguradora da luz se unem à palavra e ao som para criar a imagem abstrata e movente do homem no mundo: recordem-se os projetos de Kandinsky para vários espetáculos de teatro e bailado e o seu artigo acerca *Da Composição Cênica,* publicado em 1912, os estudos cenográficos de Mondrian, Léger, Picasso, Moholy-Nagy, as marionetes de Klee.

Luiz Francisco Rebello

A realidade deve ser criada por nós. Não devemos contentar-nos com o fato observado que se julga verdadeiro. A imagem do mundo deve ser refletida em toda a sua pureza e autenticidade. Mas é apenas dentro de nós que ela existe. Os fatos não têm importância senão na medida em que o artista apreende, através da sua forma externa, o que se oculta por detrás deles. Uma casa não é apenas um objeto: há que surpreender-lhe a sua mais íntima essência, captar-lhe a sua forma mais profunda. Assim também o homem deixa de ser um indivíduo, ligado ao dever, à moral, à sociedade e à família, para ser unicamente o que há de mais sublime e miserável ao mesmo tempo: *um homem.*

Kasimir Edschmid

ASSASSINO, ESPERANÇA DAS MULHERES*

de

OSKAR KOKOSCHKA

Tradução de

LUIS FRANCISCO REBELLO

PERSONAGENS:

O HOMEM
A MULHER
CORO DE GUERREIROS E MULHERES

Céu noturno. Uma torre cujo portão é uma grade vermelha de ferro. A iluminação é dada apenas por archotes acesos. O chão é negro, sobe em degraus do proscênio até a torre, dando a impressão de as personagens aparecerem em relevo.

O Homem, de rosto branco, armadura azul, um lenço cobrindo uma ferida, rodeado por um grupo de guerreiros de aspecto selvagem, pernas nuas, trajes brancos, pretos e castanhos, lenços cinzentos e vermelhos, brandindo os archotes acesos, murmurando confusamente; com movimentos lassos procuram deter a marcha do cavaleiro e da sua montada e derrubá-la; mas o Homem segue em frente e eles abrem um círculo à sua volta, gritando em crescendo.

CORO DOS GUERREIROS — Nós éramos o disco flamejante à tua volta, o disco flamejante à tua volta, assaltante da fortaleza inexpugnável!

Seguem-no hesitantemente como numa procissão que ele conduz, levando à sua frente um homem de archote aceso.

CORO DOS GUERREIROS — Homem do rosto pálido, sê o nosso condutor!

Quando estão prestes a derrubar o cavalo, o grupo das mulheres sobe pela esquerda, conduzido por uma mulher alta, vestida de vermelho, cabelos louros caídos sobre os ombros.

A MULHER (*alto*) — A minha respiração faz tremer o disco amarelo do sol. Os meus olhos agarram o entusiasmo dos homens. A sua balbuciante luxúria rasteja como um bicho à minha volta.

As mulheres que a seguem separam-se dela. Só depois notam a presença do cavalheiro armado.

1.ª MULHER DO CORO — Mulher! O seu hálito cola-se-lhe!

1.º GUERREIRO (*aos outros*) — O nosso chefe é como a lua que desponta no oriente.

2.ª MULHER (*desviando a vista*) — Quando é que eles se enlaçarão jubilosamente?

Os dois coros dispersam-se em grupos, ao longo do palco. O Homem e a Mulher encontram-se ao centro, diante do portão de ferro. Pausa.

A MULHER (*observa-o fascinada; para si*) — Quem é este estrangeiro cujos olhos pousaram em mim?

O coro feminino reune-se no proscênio.

1.ª MULHER DO CORO (*reconhecendo-o, num grito*) — A sua irmã morreu de amor!

2.ª MULHER — Ó melodia do tempo, flores que ninguém viu.

O HOMEM (*surpreendido; o cortejo conduzido por ele para*) — Sou eu por ventura real? O que disseram as sombras? (*Erguendo o rosto para ela*) Olhaste para mim? Olhei eu para ti?

A MULHER (*dividida entre o desejo e o medo*) — Quem é este homem de rosto pálido? Não o deixem avançar!

1.ª MULHER DO CORO (*recuando, num grito estridente*) — Porque lhe permitiram que entrasse? Este é o que estrangula a minha irmã quando reza no templo.

1.º GUERREIRO (*dirigindo-se à 1.ª mulher do coro*) — Vimo-lo atravessar o fogo, e os seus pés nada sofreram.

2.º GUERREIRO — Torturou animais até à morte, com a pressão das suas coxas matou as éguas que relinchavam.

3.º GUERREIRO — Cegou os pássaros que voavam diante de nós, afogou peixes vermelhos na areia.

O HOMEM (*irritado, excitado*) — Quem é esta criatura que orgulhosa-

mente, como um animal, se apascenta no meio do seu rebanho?

1.º GUERREIRO — Ela adivinha o que os outros não entendem.

2.º GUERREIRO — E aprende o que ninguém viu nem ouviu.

3.º GUERREIRO — Dizem que até os pássaros mais tímidos se acercam dela e deixam-se agarrar.

1.ª MULHER DO CORO (*ao mesmo tempo que os guerreiros*) — Senhora, vamo-nos embora!

2.ª MULHER — Fujamos, senhora!

3.ª MULHER — Que ele não seja nosso hóspede nem respire o ar que respiramos. Que não partilhe a nossa habitação. O seu aspecto causa-nos pavor...

Os guerreiros, hesitantes, avançam. As mulheres assustadas agrupam-se a um canto. A Mulher aproxima-se do Homem a passos lentos, cautelosos, como um caçador atrás da sua presa.

1.ª MULHER — Pouca sorte a dele!

1.º GUERREIRO — Pouca vergonha a dela!

A MULHER — Porque me prendes, homem, com o teu olhar fixo? Luz devoradora que obscurece a minha chama! Vida devastadora que me avassala! Arranca-me a minha terrível esperança!

O HOMEM (*enraivecido*) — Companheiros, marcai-a agora com o meu ferro; gravai-lhe o ferro em brasa na sua carne rubra!

Os guerreiros executam a ordem. Brandindo os archotes, lutam com ela, dominando-a; então um velho, com um ferro em brasa, rasga-lhe o vestido e marca-a.

A MULHER (*solta um grito convuloso de dor*) — Afastai de mim estes homens — cadáveres devorantes!

Precipita-se sobre o Homem com uma navalha, ferindo-o no flanco. O Homem cai.

CORO DOS GUERREIROS — Libertai este homem possesso, tirai-lhe o demônio do corpo! Ai de nós inocentes! É preciso enterrar o conquistador. Já não o conhecemos.

O HOMEM (*em convulsões, sangrando da ferida, canta*) — Fome sem sentido de horror para horror! Insaciáveis rotações no vácuo! Oh, ingrato mundo! Extinguiram-se os louvores que me dirigiam.

CORO DOS GUERREIROS — Não o conhecemos; Poupai-nos! (*Às mulheres*) Vinde celebrar as nossas núpcias no seu leito de angústia.

CORO DAS MULHERES — O seu aspecto enche-nos de terror. Antes da vossa vinda, já vos amávamos.

Três homens mascarados aparecem no topo do muro e por meio de cordas descem um caixão; o Homem ferido, quase inerte, é encerrado na torre. As mulheres e os guerreiros retiram-se para uma zona escura do palco. O velho levanta-se e fecha à chave o portão. Escuridão total, cortada apenas por um archote que, no alto da torre, espalha uma luz azul.

A MULHER (*gemendo, em tom vingativo*) — Não pode viver nem morrer; como ele está pálido! (*Ronda o portão como uma pantera. Agarra-se lascivamente às grades; inscreve uma grande cruz branca no muro; grita.*) Abri este portão; Quero estar com ele! (*sacode com desespero as grades.*)

CORO DOS GUERREIROS E DAS MULHERES (*enlaçados num murmúrio confuso*) — Perdemos a chave. Vamos procurá-la. Quem a tem? Quem a viu? A culpa não é nossa. Não sabemos quem ele é...

As vozes dissolvem-se. Um galo canta, uma pálida luz desponta ao fundo.

A MULHER (*passa um braço através das grades e arranha-lhe a ferida, sibilando como uma serpente*) — Rendes-te, homem de rosto pálido? É medo que sentes? Ou estás apenas adormecido? Estás acordado? Ouves-me?

O HOMEM (*respirando ofegantemnte, levanta com dificuldade a cabeça; depois move uma das mãos, ergue-se lentamente; cantando cada vez mais alto*) — Vento que vagueias, tempo que repete o tempo, solidão! O repouso e a fome confundem-se! Mundos que rodopiam, ar parado! Tempo longo como a noite!

A MULHER (*começa a ter medo*) — Quanta luz a escorrer da ferida aberta! Quanta força a desprender-se do cadáver em que ele se tornou! (*Assusta-se de novo, tremendo. O Homem levantou-se lentamente, encostou-se às grades. A mulher, escarninha*). Encerrei nesta jaula um animal selvagem. É a fome que te faz ladrar?

O HOMEM (*abre a boca para falar, mas não se ouve nenhum som*).

Os galos cantam.

A MULHER (*tremendo*) — Não morres?!

O HOMEM (*com força*) — Estrelas e Lua! Mulher! Em sonhos ou acordado, vi uma criatura inundada de luz que cantava. Respirando, as coisas escuras tornam-se claras para mim. Mãe.... Assim me perdes!

A MULHER (*cobre-o com seu corpo; depois separa-se e através da grade abre lentamente o portão; murmura em voz maixa*) — Não me esqueças...

O HOMEM (*esfrega os olhos*) — O pensamento do ferro em brasa não me sai da idéia.

A MULHER (*abre a boca como se fosse falar*).

O HOMEM (*para si mesmo*) — Tenho medo!

A MULHER — Vampiro, não te deixarei viver, aos poucos vais-me devorando, roubando-me as forças. A maldição caia sobre ti. Hei de matar-te. Acorrentas-me — tu que eu venci e encarcerei, tu que me prendes agora. Larga-me. Não me prendas. O teu amor aprisiona-me como se fossem cadeias de ferro. Sufoca-me. Solta-me! socorro! (*desprende-se das grades, agita-se em convulsões como um animal mortalmente ferido*).

O Homem agora está de pé, abre o portão de ferro, com os dedos toca na mulher — que recua rigidamente, mortalmente pálida, sentindo que se aproxima o seu fim, numa tensão que depois de atingir o paroxismo decresce num grito estrangulado. A Mulher cai e, na sua queda, arrasta consigo o archote aceso do guia do coro masculino. O archote apaga-se e uma chuva de centelhas inunda o palco. O Homem está no degrau superior; os guerreiros e as mulheres numa tentativa de fuga, acabam por se lançar no caminho gritando:

CORO DOS GUERREIROS E DAS MULHERES — O demônio! Dominai-o! Salvem-se! Salve-se quem puder! Tudo está perdido!

O Homem caminha sobre eles, matando-os como moscas e deixando um rastro de sangue atrás de si. Muito ao longe os galos cantam.

* *Escrita em 1907, representada em Viena no ano seguinte (e tumultuosamente acolhida), publicada em 1910 na revista "Der Sturm", convertida em ópera por Paul Hindemith em 1921, Mörder, Hoffnung der Frauen é considerado, historicamente, o primeiro drama expressionista. Apesar da sua "inconsistência literária" (sublinhada por Bernhard Diebold), delineiam-se nela os temas e o estilo próprios do teatro expressionista na sua primeira fase: a transposição metafísica da luta dos sexos, uma exaltação místico-pagã ainda não inteiramente desprendida de sugestões simbolistas, a abstração das personagens, o tom visionário, extático, do diálogo, em que o grito e o canto se substituem à linguagem falada, o predomínio dos elementos plásticos e visuais sobre os valores literários propriamente ditos. A versão aqui apresentada baseia-se em parte numa livre adaptação inglesa de Michael Hamburger.* (Nota do tradutor)

A MORTE E O DEMÔNIO

de

FRANK WEDEKIND *

Tradução de

LUIZ FRANCISCO REBELLO

PERSONAGENS:

O MARQUÊS CASTI-PIANI
ELFRIDA VON MALCHUS
LISISKA
KÖNIG
TRÊS RAPARIGAS

Uma sala com duas poltronas vermelhas, uma em frente da outra, e cujas janelas têm os cortinados corridos. No proscênio, à direita e à esquerda, há de cada lado uma pequena parede de hera, atrás das quais é possível uma pessoa esconder-se das restantes personagens sem que deixe de ser vista pelos espectadores. Atrás de cada uma dessas paredes, há uma pequena poltrona vermelha. Porta central. Portas laterais.

Elfrida von Malchus está sentada numa poltrona. Nota-se que não está à vontade. Veste um traje austero, com chapéu, casaco e luvas.

ELFRIDA — Quanto tempo terei de esperar! (*longa pausa, durante a qual permanece sentada e imóvel*). Quanto tempo terei ainda de esperar! (*outra pausa longa*). Quanto tempo terei ainda de esperar! (*depois de nova pausa, levanta-se, despe o casaco pondo-o sobre uma poltrona, e tira o chapéu, que põe sobre o casaco. Em seguida percorre duas vezes a cena, visivelmente agitada. Parando*). Quanto tempo terei de esperar!

Às suas últimas palavras, entra pela porta central o marquês Casti-Piani. É um homem de elevada estatura, com o crânio calvo ,a fronte alta, grandes olhos negros melancólicos, nariz marcadamente aquilino e fartos bigodes negros pendentes. Enverga um casaco preto, um colete de fantasia escuro, calças cinzentas escuras, sapatos de verniz, gravata preta com um alfinete de brilhantes.

CASTI-PIANI (*com uma vênia*) — Que deseja, minha senhora?

ELFRIDA (*agitada*) — Ainda há pouco disse à senhora que me atendeu, tão claramente quanto é humanamente possível, a razão porque estou aqui.

CASTI-PIANI — A senhora disse-me, com efeito, porque está aqui. E disse-me também que pertence à Sociedade Internacional da Luta contra a Prostituição.

ELFRIDA — Exatamente: sou membro da Sociedade Internacional da Luta contra a Prostituição. Mas mesmo que o não fosse, não teria podido evitar esta caminhada, por mais que ela me custasse. Há nove meses que ando no rasto desta infeliz criatura. Sempre que eu chegava a um sítio, tinham acabado de a levar para outro. Mas agora está nesta casa! Sei que está ainda aqui! Confessou-mo a... senhora que me atendeu sem quaisquer rodeios. E fez mais: prometeu-me que mandava vir a esta sala a rapariga, de modo a poder conversar tranquilamente com ela a sós. É por ela que espero. Não tenho vontade nem vejo motivo de suportar um segundo interrogatório.

CSATI-PIANI — Peço-lhe, minha senhora, que não se enerve. A rapariga deseja apresentar-se decentemente vestida. A ... "senhora" que a atendeu, receando que os seus nervos a arrastassem a qualquer ato irrefletido, pedui-me para lhe vir dizer isto, a fim de atenuar quanto possível o desagrado que deve causar-lhe ter de esperar num lugar destes!

ELFRIDA (*enquanto nervosamente caminha de um lado para outro da cena*) — Peço-lhe que me poupe a sua conversa de salão. A atmosfera que reina aqui nada tem de novo para mim. Quando entrei pela primeira vez numa casa destas, tive de lutar contra um verdadeiro mal-estar físico. Só nesse dia tive consciência de que era preciso vencer-me a mim mesma se quisesse vir a ser um membro ativo da nossa Sociedade. Ao princípio, as nossas aspirações eram para mim um simples passatempo, no qual eu tomava parte só para não me tornar uma criatura inútil, quando envelhecesse.

CASTI-PIANI — As suas palavras despertam em mim um profundo interesse. Conceda-me todavia a honra de provar-me que pertence à Sociedade Internacional da Luta contra a Prostituição. Sei, por experiência, que muita gente tem em mira esse emprego com um objetivo bem diverso da salvação das raparigas perdidas. Se pretende alcançar seriamente

os seus altos propósitos, deverá satisfazê-la a severa fiscalização que somos obrigados a exercer.

ELFRIDA — Sou membro da nossa Sociedade há já quase três anos. Chamo-me Elfrida von Malchus.

CASTI-PIANI — Elfrida von Malchus?!

ELFRIDA — Sim, Elfrida von Malchus. Conhece o meu nome?

CASTI-PIANI — Leio todos os anos o relatório da vossa Sociedade. Se não estou em erro, fez o ano passado uma conferência na reunião anual de Colônia, não é verdade?

ELFRIDA — Por desgraça minha! Durante dois anos inteiros não fiz mais do que escrever e falar, falar e escrever, sem descobrir em mim a coragem para combater diretamente o comércio das mulheres, até que este negócio infame encontrou finalmente a sua vítima debaixo do meu próprio teto, na minha própria família!

CASTI-PIANI — As causas dessa desgraça, se estou bem informado, não foram a sua correspondência, os seus livros, as revistas que não soube esconder da rapariga por cuja salvação se encontra agora aqui?

ELFRIDA — Tem perfeitamente razão! Desgraçadamente não o posso contradizer! Noite após noite, enquanto eu, satisfeita comigo e com o mundo, me deitava na minha cama para um sono de dez horas, que nenhum instinto humano perturbava, aquela criatura de dezessete anos, sem que eu tivesse a menor suspeita, entrava no meu escritório e alimentava a sua imaginação sequiosa de amor com os meus livros que ilustravam a luta contra a prostituição com as mais sedutoras descrições dos prazeres sensuais e das piores depravações. E eu, tão estúpida que não via, com os meus vinte e oito anos, que na manhã seguinte a rapariga tinha o aspecto de quem passara a noite em claro! Em toda a minha vida, nunca soube o que era passar uma noite sem dormir! E quando entrava de manhã no meu escritório, nem sequer perguntava a mim mesma como podia haver uma tão grande desordem entre os meus papéis!

CASTI-PIANI — A rapariga, se não estou em erro, tinha entrado ao serviço dos seus pais, para pequenos trabalhos caseiros?

ELFRIDA — Sim, por infelicidade sua! Tanto a minha mãe como o meu pai esetavam encantados com a sua educação, a sua modéstia. Para meu pai, que é funcionário ministerial e burocrata até à medula, a sua presença era como um raio de luz. Quando ela, de repente, fugiu de nossa casa, os meus pais deixaram de chamar à minha atividade de associada uma mania de velha solteirona, declarando-a abertamente um delito perigoso!

CASTI-PIANI — A rapariga é filha natural de uma lavadeira? Por ventura sabe quem era o pai?

ELFRIDA — Não, nunca lhe perguntei. Mas afinal quem é o senhor? E como sabe tudo isto?

CASTI-PIANI — Bem... a rapariga tinha lido um relatório da vossa Sociedade que nos jornais diários se publicavam certos anúncios, mediante os quais os comerciantes de raparigas, com hábeis subterfúgios, atraíam a si as jovens para as conduzir ao mercado do amor. A rapariga procurou então no primeiro jornal que lhe veio parar às mãos um desses anúncios, e escreveu uma carta muito correta, oferecendo-se para ocupar o lugar falsamente indicado nesse anúncio. Foi desta maneira que a conheci.

ELFRIDA — E atreve-se a dizer-me isto com esse cinismo?

CASTI-PIANI — Sim, minha senhora, atrevo-me a contar-lhe isto com toda a objetividade.

ELFRIDA (*muito excitada, de punhos cerrados na sua direção*) — Aquele monstro que atirou a rapariga para a desgraça é então o senhor?

CASTI-PIANI (*sorrindo com melancolia*) — Se a senhora desconfiasse quais são verdadeiramente as causas da sua tremenda excitação, teria talvez a inteligência suficiente para não se assustar com o monstro que eu lhe pareço.

ELFRIDA (*seca*) — Não percebo. Que quer dizer?

CASTI-PIANI — A senhora... é ainda... virgem?

ELFRIDA (ofegante) — Com que direito me faz uma pergunta dessas?!

CASTI-PIANI — E quem é que, em todo o universo, me proibe de a fazer? Mas deixemos isso. Em todo o caso, não é casada. Tem, como disse há pouco, vinte e oito anos. Estes fatos demonstram-lhe suficientemente que em confronto com as outras mulheres, mesmo sem falar naquela criatura por causa de quem aqui veio, a senhora possui uma quantidade mínima de sensualidade.

ELFRIDA — Nesse ponto admito que tenha razão.

CASTI-PIANI — Estou muito longe de lhe atribuir tendências anormais. Mas a senhora sabe de que

maneira conseguiu calar, por muito débeis que fossem, os seus instintos sensuais?

ELFRIDA — De que maneira?

CASTI-PIANI — Entrando para a Sociedade Internacional da Luta contra a Prostituição!

ELFRIDA (*com ira contida*) — Quem é o senhor?! Eu vim aqui para libertar das garras do vício uma criatura infeliz. Não foi para ouvir seus discursos de mau gosto!

CASTI-PIANI — Nem supus nunca uma coisa dessas. Mas partindo deste ponto de vista, estamos mais perto um do outro do que poderia sonhar o seu orgulho de burguesinha virtuosa. A natureza dotou-a com uma sensualidade quase inexistente. Em mim as tempestades da vida criaram há muito um deserto terrível. Mas o que para a sua sensualidade é a luta contra a prostituição, é justamente o comércio das mulheres para a minha sensualidade, se ainda quiser reconhecer em mim qualquer coisa desse gênero.

ELFRIDA (*indignada*) — Não seja hipócrita! Julga talvez que me ilude com as suas charlatanices sentimentais de aventureiro, a mim, que há quase um ano sigo o rasto desta rapariga dum antro de vício para outro! Eu, neste momento, não sou membro da Sociedade Internacional da Luta contra a Prostituição! Estou aqui como uma criminosa, que, sem saber, atirou uma jovem indefesa à miséria e ao desespero! Não descansarei até ao fim dos meus dias enquanto não tiver arrancado esta pobre rapariga à ruína que a espreita! Quer fazer-me acreditar que uma curiosidade doentia me arrasta para esta casa?! O senhor é um mentiroso! E nem se quer acredita no que diz! Não foi por sensualidade insatisfeita que vendeu esta rapariga, mas por avidez de dinheiro! Sim, vendeu-a apenas para fazer um bom negócio!

CASTI-PIANI — Um bom negócio! Sem dúvida! Mas os bons negócios são aqueles que dão vantagens a ambas as partes! Eu só me ocupo de negócios vantajosos! Todos os outros são imorais! ... Ou pensa talvez que o mercado do amor é um mau negócio para a mulher?

ELFRIDA — Que quer dizer com isto?

CASTI-PIANI — Apenas isto: não sei se neste momento se encontra em condições de me ouvir com uma certa atenção.

ELFRIDA — Poupe-me, por caridade, esse prefácio!

CASTI-PIANI — Em suma, o meu raciocínio é este: quando um homem se encontra em estado de necessidade, muitas vezes não lhe resta outra solução qu não seja roubar ou morrer de fome. Quando, porém, se trata de uma mulher, resta-lhe ainda a possibilidade de se vender a si própria. E isto porque, vendendo o seu amor, não precisa de experimentar nenhum sentimento. Desde que o mundo é mundo a mulher tem feito uso deste privilégio. Mesmo que se ponha todo o resto de parte, o homem é por natureza incomparavelmnte superior à mulher, pela simples razão de que ela tem de sofrer para dar à luz.

ELFRIDA — Mas é essa a mais evidente de todas as contradições! Sempre o tenho dito! Dar filhos ao mundo é tortura e sofrimento; criar filhos é considerado um passatempo! A benigna providência, que aliás é tão pródiga em atos insensatos, acumulou dores e angústias sobre o sexo mais frágil!

CASTI-PIANI — Nesse ponto, minha senhora, somos os dois da mesma opinião!... E agora quer roubar às suas infelizes irmãs o único privilégio que... A insensata providência lhes concedeu perante o homem, isto é, o privilégio de poder, em caso de extrema necessidade, vender o seu amor? É assim que julga defender os direitos da mulher?!

ELFRIDA (*quase em lágrimas*) — A possibilidade de nos vendermos pesa sobre o nosso sexo como uma desgraça indizível, uma eterna maldição!

CASTI-PIANI — Mas se o comércio do amor grava como que uma maldição eterna sobre o sexo feminino, Deus sabe que a culpa não é nossa! O ideal para nós, comerciantes, seria que o mercado do amor se desenvolvesse publicamente, sem perturbações, como qualquer outro negócio honesto! O nosso único fito é atingir no mercado os preços mais altos. Atire as suas censuras à cara da sociedade burguesa, se quer combater a opressão do seu sexo infeliz! Se quer defender os direitos naturais das suas irmãs, comece por combater a Sociedade Internacional da luta contra a Prostituição!

ELFRIDA — Não lhe consinto que procure iludir-me com esses sofismas! Estou absolutamente convencida de que não pensa um só instante em dar a liberdade a essa rapariga! E eu, tão estúpida, que me deixo ficar aqui a ouvir os seus discursos, enquanto a pobre é metida à força numa carruagem, levada à estação do caminho de ferro mais próxima e

conduzida sabe Deus para onde! Isto é, sei muito bem: para um sítio onde a Sociedade Internacional da Luta Contra a Prostituição não conseguirá mais encontrá-la! Agora sei o que resta fazer!

Pega o chapéu e o casaco.

CASTI-PIANI (*sorrindo*) — Se soubesse, minha querida senhora, quanto esse acesso de ira embeleza o seu rosto burguês, não teria tanta pressa em se ir embora.

ELFRIDA — Deixe-me sair! Não tenho tempo a perder!

CASTI-PIANI — Onde tenciona ir agora?

ELFRIDA — Sabe-o tão bem como eu!

CASTI-PIANI — (*Agarra Elfrida pelo pescoço, aperta-lhe a traquéia, e obriga-a a sentar-se numa poltrona*) — Deixe-se ficar aqui! Tenho ainda umas coisas a dizer-lhe! E experimente gritar, se acha que vale a pena! Aqui estamos habituados a toda a espécie de gritos humanos! Vamos, grite o mais alto que puder! (*largando-a*). Quero ver se sou capaz de lhe iluminar o cérebro, antes que saia daqui para se queixar à polícia!

ELFRIDA (*ofegante e sem voz*) — É a primeira vez na minha vida que suporto uma violências destas!

CASTI-PIANI — A senhora tem feito, na sua vida, tantas coisas inúteis para a redenção moral das mulheres de prazer! Faça ao menos qualquer coisa de útil para a redenção moral do prazer! E verá então que as pobres criaturas deixarão de lhe despertar compaixão! Como essa é considerada a mais abjeta e vergonhosa de todas as profissões, as mulheres de sociedade preferem entregar-se gratuitamente a um homem do que fazer-lhe pagar os seus favores! É assim que elas desonram o próprio sexo, tal como um alfaiate desonra o seu ofício ao fornecer gratuitamente os ternos aos seus clientes!

ELFRIDA (*ainda entontecida*) — Não percebo uma só palavra do que tem estado a dizer-me! Entrei para a escola aos seis anos e lá fiquei até aos quinze. Três anos depois fiz o meu exame de professora. Enquanto era nova, freqüentavam a casa de meus pais os senhores da melhor sociedade. Um deles, que tinha herdado uma propriedade de vinte milhas quadradas, e que teria ido atrás de mim até ao fim do mundo, pediu-me em casamento. Mas eu senti que não podia amá-lo. Talvez tivesse errado. Talvez me faltasse apenas aquele mínimo de paixão que para casar é sempre necessário.

CASTI-PIANI — Considera-se finalmente vencida?

ELFRIDA — Explique-me ainda uma coisa: se a rapariga, com a vida que leva, tem um filho, quem toma conta dele?

CASTI-PIANI — É a si e às suas colegas da associação que compete pensar nisso! Mas então as senhoras, que reclamam os direitos das mulheres, têm alguma coisa de mais importante a fazer neste mundo? Enquanto houver na terra uma mulher que receia ser mãe, a emancipação feminina não passará de um mito! A maternidade é para a mulher uma necessidade da natureza, tal como dormir e respirar. A burguesia é que tem barbaramente diminuido este direito inato da mulher! Um filho natural é considerado uma vergonha quase tão grande como o próprio comércio do amor! Chama-se prostituta à mãe de um filho natural, exatamente como a uma rapariga desta casa! O que sempre me fez nojo no vosso movimento feminino, foi a moralidade que enxertaram nas vossas educandas antes de as iniciar para a vida. Mas a senhora acredita que o comércio do amor teria sido proclamado aos quatro ventos como um escândalo, se o homem pudesse fazer concorrência à mulher! Inveja, despeito, e nada mais! A natureza concedeu à mulher o privilégio de negociar o seu amor, e por isso a burguesia, que é dirigida pelos homens, compraz-se em apresentar esse comércio como o mais depravado de todos os crimes!

ELFRIDA (*levanta-se, despe o casaco que põe sobre a cadeira; andando de um lado para outro*) — Não pos,-so, neste momento, digo-lhe sinceramente, verificar até que ponto as suas afirmações estão certas ou erradas... Mas como é possível a um homem com a sua cultura, a sua posição social, a sua superioridade intelectual, passar a vida entre os elementos mais indignos da sociedade humana? Foi talvez a brutalidade dos seus argumentos que me levou a tomá-lo a sério. Mas sinto que me obrigou a pensar em várias coisas, coisas em que eu, sozinha nunca teria sonhado em pensar! Há três anos que ouço todos os invernos entre doze a vinte conferências, proferidas pelas maiores autoridades femininas e masculinas sobre a matéria. Não me lembro de ter ouvido nunca uma palavra que fosse tão ao fundo da questão como as que hoje lhe ouvi dizer!

CASTI-PIANI (*destacando as palavras*) — Nós, minha querida senhora, devemos partir sempre do princípio de que andamos como os sonâmbulos à beira dum telhado e de que toda a súbita iluminação nos pode fazer cair de repente...

ELFRIDA (*olhando-o com os olhos muito abertos*) — Que quer dizer com isso? Que enormidade vai dizer-me ainda?

CASTI-PIANI (*muito tranqüilamente*) — Digo isto apenas em relação às suas opiniões, das quais até há pouco se sentia tão segura que não hesitava em as distribuir a uns e outros, como se tivesse recebido de Deus o encargo de julgar o gênero humano.

ELFRIDA (*sem deixar de fitá-lo*) — Que grande homem!... Que homem superior!

CASTI-PIANI — As suas palavras reabriram a ferida mortal que eu trouxe comigo ao mundo e que há de ser ainda a causa da minha morte. (*Deixa-se cair sobre uma poltrona.*) Eu sou... um moralista!

ELFRIDA — E queixa-se de que lhe tenha sido dado o poder de tornar outras pessoas felizes? (*Depois duma breve luta interior, atira-se-lhe aos pés*). Case-se comigo por amor de Deus! Nunca tinha imaginado a possibilidade de me entregar a um homem antes de o ter conhecido! Nunca tinha pressentido, até agora, qual fosse o significado da palavra "amor". É junto de si que pela primeira vez o compreendo! O amor enaltece o homem para além do seu próprio ser desgraçado! Eu sou uma mulher medíocre e vulgar, mas o meu amor por si torna-me tão livre e ousada que nada é já impossível para mim! Para onde quer que vá, eu hei de precedê-lo! Se for para uma casa de correção, irei à sua frente! Se o levaram da prisão ao patíbulo, irei à sua frente! Não deixe fugir esta ocasião! Case comigo, suplico-lhe! Case comigo! Assim nada poderá atingir-nos!

CASTI-PIANI (*acaricia-lhe os cabelos sem a olhar*) — Que você, meu bravo animalzinho, me ame ou não, é-me completamente indiferente. Não imagina sequer quantos milhares de vezes tive de suportar as mesmíssimas explosões sentimentais. Não é que eu desvalorize o amor. Longe de mim tal idéia! Pena é porém que o amor tenha de servir de justificação a tantas mulheres que satisfazem unicamente a sua sensualidade sem pretenderem a mínima compensação, e que com a sua indigna oferta nos arruinam o negócio.

ELFRIDA — Case comigo! Está ainda a tempo de começar uma vida nova! O casamento fará de si uma pessoa regrada. Pode vir a ser redator de jornais socialistas, deputado, que sei eu! Casando comigo ficará a saber ao menos uma vez na vida, de quanto sacrifícios sobre-humanos é capaz a mulher com o seu amor sem limites!

CASTI-PIANI (*acariciando-lhe os cabelos, sem a olhar*) — Os seus sacrifícios sobre-humanos causar-me-iam náuseas na melhor das hipóteses! Os únicos animais que eu fui capaz de amar foram os tigres; ao pé das cadelas sentia-me sempre como um pedaço de madeira. Só me consola a idéia de que o casamento, que a senhora exalta com tanto entusiasmo e para o qual se criam as cadelas, é uma instituição cultural. As instituições culturais nascem para ser ultrapassadas. A humanidade há de ultrapassar o casamento como ultrapassou a escravidão. O livre mercado do amor, em que triunfam apenas os tigres, baseia-se nas eternas leis da natureza. Que orgulho sente a mulher, ao conquistar o direito de se vender pelo preço mais alto que o homem lhe oferece! Os filhos naturais ficam melhor ao pé da mãe do que os legítimos ao pé do pai. E como soa triunfalmente a palavra "prostituta"! Na história do paraíso está escrito que o céu concedeu à mulher a força da sedução. A mulher seduz quem quer e quando quer. Não espera o amor. A sociedade burguesa combate esse perigo infernal para nossa sacrossanta cultura, criando a mulher numa atmosfera de nebulosidade artificial. As adolescentes são mantidas cuidadosamente na ignorância do que seja ser mulher. Do contrário seria subversão de todas as instituições do Estado! A burguesia não hesita diante de nenhum golpe baixo, quando é a sua defesa que está em jogo. O mercado do amor aumenta na razão direta do progresso cultural. Quanto mais inteligente é o mundo, mais vasto é o mercado do amor. E a nossa tão apregoada cultura deixa, em nome da moralidade, que milhões de prostitutas morram de fome, ou então priva-as da honra, do direito à vida, e atira-as para o reino dos animais! Tudo isto em nome da moral! Há quantos séculos dura esta imoralidade, que grita aos céus vingança, e por quanto tempo encherá ainda o mundo de estragos, em nome da moral!

ELFRIDA (*gemendo, sem voz*) — Case comigo! É a primeira vez que ofereço a minha mão a um homem!

Não espero felicidade maior do que estar ajoelhada a seus pés, ouvindo as suas palavras!

CASTI-PIANI (*sem a olhar*) — Já alguma vez perguntou a si mesma o que é o casamento?

ELFRIDA — Até agora nunca tinha tido essa curiosidade. (*Levantando-se*) Mas diga-me o senhor! Farei tudo para amoldar-me às suas exigências!

CASTI-PIANI (*sentando-a nos joelhos*) — Venha cá, minha pequenina! Eu explico-lhe. (*Como Elfrida hesita um momento.*) Não se assuste!

ELFRIDA — Nunca me sentei nos joelhos de um homem!

CASTI-PIANI — Dê-me um beijo!

Elfrida beija-o.

CASTI-PIAN — Obrigado. (*repelindo-a*) Quer então saber o que é o casamento? Diga-me primeiro qual é mais forte: o homem que tem um cão ou o homem que não tem nenhum?

ELFRIDA — O homem que tem um cão, evidentemente.

CASTI-PIANI — E agora diga-me ainda qual é mais forte: o homem que tem só um cão, ou o que tem dois?

ELFRIDA — Penso que é aquele que tem um só, porque dois cães tornam-se ciumentos um do outro.

CASTI-PIAN — Isso seria ainda o menos. A razão é outra. É porque tem de dar de comer a dois cães, se não fugiam-lhe, ao passo que um só cão pensa em si próprio e no seu dono, e, se for necessário, defende-o ainda dos assaltos dos ladrões.

ELFRIDA — E com essa horrorosa comparação quer o senhor explicar-me a união desinteressada e indissolúvel entre o homem e a mulher? Meu Deus, por que experiências deve ter passado!

CASTI-PIANI — O homem só com uma mulher é economicamente mais forte do que sem nenhuma. Mas é também economicamente mais forte porque não tem que pensar em duas ou mais mulheres. Esta é a pedra angular do casamento.

ELFRIDA — O senhor afinal é um pobre homem, digno de compaixão! Teve alguma vez um lar? Uma mãe que o tratasse quando estava doente, que lhe lesse histórias durante a convalescença? À qual pudesse confiar quando alguma coisa lhe pesava no coração, e que o ajudasse sempre, sempre, mesmo quando desesperava já de encontrar algum auxílio no mundo?

CASTI-PIANI — O que me aconteceu em pequeno não sucede a nenhuma criatura humana sem lhe destruir o gosto de viver até ao fim dos seus dias. Imagina o que seja um rapaz de dezesseis anos a quem ainda batem porque não lhe entra na cabeça a tábua de logarítimos?! E quem me batia era o meu pai. E eu devolvia-lhe as pancadas! Batia-lhe com o desejo de o matar! De uma vez, tanto lhe bati que o matei! A senhora sabe quem são as criaturas que aqui vivem comigo. Pois nunca ouvi de nenhuma delas os insultos que na minha infância ouvi dirigir à minha mãe, e que ela justificava, dia após dia, com novas indignidades. Mas tudo isto são coisas sem importância. As bofetadas, os murros, os pontapés que o meu pai, a minha mãe e uma dúzia de professores porfiavam em atirar sobre o meu pobre corpo indefeso, não eram nada comparados às bofetadas, aos murros e aos pontapés que o destino se encarniçou em desferir contra a minha alma indefesa!

ELFRIDA (*beija-o*) — Se tu soubesses como eu te amo por todas essas coisas horríveis!

CASTI-PIANI — A vida humana é morte dez vezes pior do que a morte! E não só para mim. Para si, para todos os homens! Para um homem simples, a vida é feita de dores, sofrimentos e torturas que o seu *corpo* tem de sofrer. E se o homem, lutando na esperança de fugir às torturas do corpo, alcança uma existência mais alta, então a vida representa para ele, dores, sofrimentos e torturas que a sua *alma* tem de sofrer e ao pé das quais as torturas do corpo chegam a ser suaves... A prova mais evidente de que a vida humana é um martírio está no fato de os homens se terem visto obrigados a imaginar um Ser que é só bondade e amor, e que imploram todos os dias, a todas as horas, para suportar a vida!

ELFRIDA (*acariciando-o*) — Se nos casarmos, todas as torturas do corpo e da alma terão fim! Não terá que se preocupar mais com todas essas terríveis questões! A minha mãe possui um patrimônio privado de sessenta mil marcos, de que o meu pai nem sequer suspeita, apesar dos seus vinte e cinco anos de felicidade conjugal. Não lhe agrada a perspectiva de ter de repente sessenta mil marcos à sua disposição?

CASTI-PIANI (*empurrando-a, nervosamente*) — A senhora não sabe o que é uma carícia! Comporta-se como um burro que quisesse parecer um

cãozinho de luxo. As suas mãos causam-me dor! Bem se vê que não aprendeu coisa nenhuma. A servidão amorosa da sociedade burguesa contamina todos os seus gestos. O seu corpo não tem raça. Falta-lhe a sensibilidade necessária! A sensibilidade e o pudor! Falta-lhe o sentimento da eficácia das carícias; aquele sentimento que toda a criatura de raça traz consigo ao mundo desde que nasce!

ELFRIDA (*levantando-se, indignada*) — E atreve-se a dizer-me isso nesta casa?!

CASTI-PIANI (*levantando-se por sua vez*) — Atrevo-me a dizer-lhe isto nesta casa!

ELFRIDA — Que me falta a necessária delicadeza de sentimentos? Que me falta o pudor necessário? !

CASTI-PIANI — Que lhe faltam o pudor e a necessária delicadeza de sentimentos! Atrevo-me a dizer-lhe isto nesta casa de má nota! Convença-se, de uma vez para sempre do tato com que estas mal afamadas raparigas exercem o seu ofício! A mais humilde rapariga desta casa conhece a alma humana melhor do que o mais célebre professor de psicologia. Eu reconheço à primeira vista a mulher que é feita para o amor, porque as linhas do seu rosto irradiam inocência e felicidade. (*Observando atentamente Elfrida*). Nos traços do seu rosto, minha querida senhora, não se lê a felicidade nem a inocência.

ELFRIDA (*hesitando*) — portanto não acredita que eu possa ainda aprender, com a minha força de vontade, com a minha energia, com o meu enorme entusiasmo por tudo o que é belo, a delicadeza de sentimentos em que falava?

CASTI-PIANI — Não, minha senhora, não acredito! Tire daí o sentido!

ELFRIDA — Estou tão profundamente convencida da importância moral de tudo o que me diz, que aceitaria sem uma hesitação o maior sacrifício que me fizesse vencer o meu sentido burguês e mesquinho da existência!

CASTI-PIANI — Não, não, não me deixo iludir com esse estratagema! A vida já é suficientemente horrível! Não, minha senhora! Não queira apagar o único raio de luz dívina que penetra na noite medonha da nossa martirizada existência terrestre! Porque vivo eu afinal? Não, não, a única flor pura que existe ainda no denso matagal encharcado de suor e de sangue que é a vida, não deve ser espezinhada. Acredite-me: se acima das lágrimas desesperadas e dos gemidos que brotam das dores do parto, das dores da existência e da tortura da morte, não brilhasse esta única e refulgente estrela, há meio século que teria metido uma bala na cabeça!

ELFRIDA — Não consigo, por mais que me esforce, adivinhar o sentido das suas palavras. Que raio de luz é esse que penetra na noite de sua existência? Que flor é essa que não deve ser calcada aos pés?

CASTI-PIANI (*tomando Elfrida pela mão e segredando-lhe misteriosamente*) — É o prazer dos sentidos, minha senhora! O triunfante prazer dos sentidos, iluminado pelo sol! O prazer dos sentidos é o raio de luz, a flor sem par, porque é a única felicidade que nada perturba, a única alegria pura e genuína que se oferece à nossa existência terrestre! Creia que desde há meio século nada me retém neste mundo se não a adoração desinteressada desta felicidade que enche de alegria e compensa o homem de todas as torturas da existência com o prazer dos sentidos.

ELFRIDA — Parece-me que vem alguém!

CASTI-PIANI — Deve ser Lisiska?

ELFRIDA — Lisiska? Quem é Lisiska?

CASTI-PIANI — É aquela rapariga que estudou em sua casa os livros consagrados à luta contra a prostituição! Agora pode ver, pelos seus próprios olhos, se eu exagerei ou não! Aqui estamos, por sorte preparados para estas ocasiões. (*Leva-a até o proscênio da direita*). Sente-se atrás desta parede de hera. Daqui poderá observar o amor sem véus de duas criaturas unidas pelo prazer dos sentidos!

Elfrida senta-se na poltrona que está junto ao proscênio da direita. Casti-Piani vai à porta central, dá uma olhadela para fora e depois senta-se atrás da parede da esquerda. König e Lisiska entram pelo centro. Ele tem vinte e cinco anos, veste um terno esporte claro, calções curtos. Lisiska veste um simples vestido branco que lhe chega a meio da perna, meias pretas, sapatos decotados de verniz preto, fita branca nos cabelos soltos.

KÖNIG — Não venho aqui passar voluptuosamente o tempo na prisão dos teus encantos; e ficar-te-ei reconhecido se puder sair daqui sem embriaguez.

LISISKA — Não me fale com tanta delicadeza. Aqui, é o senhor o dono, é o senhor quem manda. Não tenha

receio em tingir com bofetadas, o meu rosto pálido e exangue. Para uma prostituta, isso é ainda uma honra... Lamentos, soluços e gemidos não devem sequer impressioná-lo. Acumule sem piedade tortura sobre tortura! Mesmo que os seus punhos me partissem a cara, o meu desejo ardente não ficaria ainda saciado.

KÖNIG — Confesso que não vinha preparado para tais palavras... Assim se desejam as boas-vindas a um hóspede? Falas como se o purgatório fosse já para ti um prazer...

LISISKA — Ao contrário! A volúpia, esse monstro, agita-se eternamente como uma fúria no meu peito. Julga que eu, pasto dos demônios, teria jamais vindo para esta casa se me pudesse libertar da alegria atroz do bater do coração?! A alegria evapora-se como uma gota de água sobre a pedra quente! E a volúpia insatisfeita, qual esfomeada imagem da desolação, lança-se a todos os abismos para encontrar a morte! Se o senhor não for cruel comigo, pior para si. Que lhe importam os meus gritos quando me bater!

KÖNIG — Se em ti é inato o impulso negro de desceres de abismo em abismo, então sinto remorsos de ter haver escolhido, a ti, entre todas as tuas companheiras... Mas havia nos teus olhos uma luz de inocente felicidade que deslumbrou os meus sentidos...

LISISKA — E entretanto o tempo vai passando sem que a fúria dos nossos sentidos encontre os caminhos por onde se há de escoar... Lá em cima, com os estatutos e o relógio em punho, está sentada a tia Adélia; conta e calcula sem tréguas os minutos da nossa felicidade.

KÖNIG — Tu estás saciada de prazer intenso e esperas o cansaço provocado pelas dores e pelas lágrimas; só assim alcançarás um profundo repouso, que nem de dia nem de noite acalma o teu desejo ardente!

LISISKA — Se eu adormecesse, pedia-te que me acordasses com uma bofetada.

KÖNIG — O tom é falso! O vidro tem uma racha! Podes desprezar a felicidade, e até a tua própria vida! Mas o sono? Não, isso seria uma blasfêmia!

LISISKA — Eu não sou propriedade sua! O senhor não é meu tutor! Por isso não esteja a poupar com tanto cuidado os meus bens terrenos! Não tente consolar o meu coração com sentimentos de humanidade! Eu respeito sobretudo quem me bate sem dó nem piedade. Pergunta-me se ainda sou capaz de corar? Bata-me, e terá a resposta!

KÖNIG — Correm-me arrepios pela espinha e pelo peito. Deixa-me ir embora. Ao vir aqui, esperava colher da planta o doce fruto. Em vez disso disso ofereces-me apenas os espinhos. Como é que conseguiste passar do caminho florido para o matagal cerrado?

LISISKA — Não deixe insatisfeito o meu desejo! Não se afaste com tamanha crueldade! Julga que este desejo ardente nasce porque estamos presas nesta casa? Não! Só a avidez torturante dos sentidos nos prende aqui! Mas até esse cálculo é feito sem pensar. Noite após noite, eu vejo com uma nitidez maior que até nesta casa os sentidos não encontram paz.

ELFRIDA (*para si, no seu esconderijo, com estupefação*) — Meu Deus! Mas isto é exatamente o contrário daquilo que eu sempre imaginei!

CASTI-PIANI (*para si, no seu esconderijo, com pavor*) — Oh diabo! Oh diabo! Isto é exatamente o contrário daquilo que eu sempre imaginei sobre o prazer dos sentidos!

LISISK — Não me abandone! Escute-me! Eu era uma criança inocente e comecei a vida com seriedade e com o sentido do dever! Muitas vezes ouvia os meus professores, e até os meus irmãos, falarem de mim em voz baixa com todo o respeito, e os meus pais diziam: "Tu serás um dia a alegria da nossa velhice!" E eis que, de repente, um belo dia, tudo isto se desvaneceu! E o prazer, uma vez acordado venceu todos os obstáculos, dominou todos os meus pensamentos, passou por cima de todos os sentimentos. Fiquei tão surpreendida com o que me estava a acontecer e tão intensamente me deslumbrava, que não vi o relâmpago cair-me ao lado, nem ouvi o trovão à minha beira. Acreditei então que a vida nos tivesse sido dada para a gozarmos infinitamente.

KÖNIG — E essa esperança orgulhosa não se verificou? Mas eu estou a falar-te como um cego que falasse de cores...

LISISKA — Não, foi apenas o instinto infernal, que não deixou nenhuma alegria atrás de si.

KÖNIG — Quantas raparigas morreram de amor! E em todas elas o desejo ficou insatisfeito? Como é possível então que as mulheres se lancem aos milhões no mesmo caminho que tu escolheste? Oh, cala-te, cala-te! A palidez do teu rosto deixa ver claramente que a juventude fugiu-te com a rapidez do vento. E quando per-

deste assim a tua inocência, aquele que te roubou deixou-te na miséria?

LISISKA — Não, mas veio outro que encontrou prazer e sofrimento. Jurei sempre eterna fidelidade a todos esses jovens ingênuos. Esperava que a minha tortura desaparecesse com os outros. E era sempre a amargura que eu encontrava, sem nunca achar descanso, porque era somente um instinto infernal que não deixava atrás de si nenhuma alegria.

KÖNIG — Assim acabaste por vir ter a esta casa, onde levas uma existência de brilho efêmero! Ressoa a música, o espumante corre sobre as mesas, rebentam gargalhadas em cada alvorada que desponta. O longo dia de trabalho só conhece o rumor de línguas escaldantes, que murmuram palavras de amor. Ao pé de ti, soberba rainha do prazer, sinto-me um vulgar mendigo! Vim ao teu encontro para comprar com o meu dinheiro uns instantes de prazer. Ah, como eu gostaria de te arrancar raivosamente os cabelos! Uma ânsia obscena de prazer te mantém agarrada à vida! Só pode ser teu amigo quem se divirta a desprezar os limites da humanidade! Eu procurava apenas refrescar-me, respirar o vento puro das montanhas, e não sinto vontade de me afogar no lodo mais sórdido deste mundo!

LISISKA (*suplicando*) — Fique! Se me abondona, faz-se outra vez noite à minha volta! Não se vá embora! Cada palavra que sai dos seus lábios magoa-me como se fosse uma chicotada e atiça o meu desejo ardente. Mas eu desejaria que me odiasse com tal intensidade que em vez de me ferir com os lábios me agredisse com os punhos e enchesse o meu corpo de dores. Uma vez saciado, volte para onde veio e escreva com um sorriso o meu nome na sua agenda... E a mim... A mim resta-me a horrível maldição, o instinto infernal que não deixa atrás de si nenhuma alegria!

KÖNIG (*muito sério*) — Não acredito no que ouço! É uma declaração de amor que me estás a fazer?! Que horror! Desprezado pelas mulheres, quantas noites passei a chorar perdidamente! E agora é uma prostituta que me balbucia, pela primeira vez na vida, palavras de amor! Não te entregas aqui, sem escolher, àqueles que te escolhem? E é a mim que pedes consolação?! Se eu estivesse mais junto de ti, o meu destino encher-me-ia de pavor!

LISISKA — Não acredite no meu amor! Aqui, é um dever fingir que se ama. Quer que eu jogue consigo a este jogo maldito? Que, em troca do seu prazer, eu sinta apenas repulsa? Mas se maltratar o meu corpo com as suas mãos fortes e rijas, isso poderá unir-nos até que a morte me arranque de si!

KÖNIG — Vestes a túnica branca da inocência... Nem mesmo esta casa conseguiu violar-te a alma. Os meus olhos estão deslumbrados com a tua pureza, o meu coração não se cansa de mirar a tua imagem. Entregando-te a todos os excessos, suicidas-te sem tréguas e lutas com a alma a sangrar de dores jamais pressentidas, com a morte no rosto, e o coração a transbordar de um ódio escaldante por toda a vã felicidade deste mundo! (*Ajoelha-se em frente dela*). Deixa-me ser o teu amigo, o teu irmão! A dádiva do teu corpo está muito abaixo de nós. Tão alto conseguiste elevar-me! Posso jurar-te que, deste momento em diante, assim como a alma se une a outra alma, assim tu me pertences! Só assim eu sou teu! Das torturas infernais subiste ao céu, e já não ouves o marulhar dos desejos do amor. Será isto que eu devo dizer aos homens. Em poemas castos, darei a conhecer ao mundo os sofrimentos do amor que se vende. Juro-o em nome dos eternos astros celestes, da luz mais brilhante que ilumina a nossa noite! Dá-me uma prova e confessa-me com inteira sinceridade: o amor alguma vez te deixou satisfeita?

LISISKA (*fá-lo levantar-se*) — As minhas palavras não poderiam ser outras, ainda que me quisesses matar. Apenas encontrei o instinto infernal, que não deixa atrás de si nenhuma alegria... Assim é de resto nesta casa: todos aqueles para quem o amor é tortura infinita e desejo insaciado aqui se encontram. E não tomamos a sério os outros visitantes que entram e saem. Homens como tu são raros, porque não contam, como nós, que somos comparadas aos animais irracionais. Mas aceitas consolar este meu desejo selvagem?

KÖNIG — Embora sejam obscuros os caminhos pelos quais a tua mão me guia, uma estrela resplandece no alto e nos acompanha.

LISISKA (*abraça-o e beija-o*) — Então vem, meu amor! Conheço há muito uma região da maior voluptuosidade, onde o repouso é eterno e nada jamais o pertuba. Ah, se eu pudesse morrer às tuas mãos!

Saem os dois à direita.

CASTI-PIANI (*precipitando-se para fora do seu esconderijo; desanimado*) — Que foi isto?!

ELFRIDA (*precipita-se para fora do seu esconderijo; apaixonadamente*) — Que foi isto? Como é que eu pude imaginar, no meu cérebro árido, o prazer sensual? A vida nesta casa é sacrifício de si próprio, ardente martírio! E eu, na minha falsa arrogância, no meu estúpido orgulho virtuoso, considerava esta casa um antro de depravação!

CASTI-PIANI — Estou aniquilado!

ELFRIDA — Gastei miseravelmente a minha juventude, que o céu fez tão rica de sede e de capacidade para amar, no lodo escuro da estrada que sufoca a alma!

CASTI-PIANI (*atordoado*) — Esta é a luz, clara como o dia, que sem se esperar atira por terra o sonâmbulo que anda na beira do telhado!

ELFRIDA (*apaixonadamente*) — Esta é a luz, clara como o dia!

CASTI-PIANI — Que faço eu ainda neste mundo, se até o prazer dos sentidos não é mais do que um massacre infernal de carne humana, como toda a existência terrestre? E é este o único raio de luz que penetra na noite tenebrosa da nossa vida martirizada! Ah! Porque não meti eu, há meio século, uma bala na cabeça? Ter-me-ia sido poupada esta vergonhosa bancarrota da minha alma!

ELFRIDA — Quer que lhe diga o que pode fazer ainda neste mundo? É negociante de mulheres, não é verdade? E gaba-se de o ser! De qualquer modo, mantém as melhores relações com todas as praças importantes em matéria de tráfico de mulheres. Pois bem: venda-me! Suplico-lhe: venda-me a uma casa como esta! Comigo pode fazer um bom negócio! Eu nunca amei, mas isso em nada diminui o meu valor! E comprometo-me sob juramento a não o envergonhar aos olhos dos seus clientes!

CASTI-PIANI (*quase louco*) — Quem me impede de dar um tiro na cabeça? Quem me ajuda a suportar estes arrepios gelados de morte?!

ELFRIDA — Ajudo-o eu! Venda-me! E ficará salvo!

CASTI-PIANI — Mas quem é a senhora?

ELFRIDA — Quero encontrar a morte no prazer dos sentidos! Quero ser massacrada no altar ensanguentado dos amores sensuais

CASTI-PIANI — A senhora? Vendê-la... a si?!

ELFRIDA — Quero morrer como mártir, morrer como aquela rapariga que há pouco aqui esteve! Não tenho porventura os mesmos direitos humanos, exatamente como os outros?!

CASTI-PIANI — Deus me livre! (*Num esgar forçado*). Isto — isto que vê — isto é o riso infernal de escárnio que acompanha a minha queda no abismo!

ELFRIDA (*deixa-se cair a seus pés*) — Venda-me! Venda-me!

CASTI-PIANI — Diante dos meus olhos desfilam os tempos mais horríveis da minha vida. Vendi uma vez no mercado do amor uma criatura que não tinha sido feita para isto! Por causa desse delito contra a natureza passei atrás de uma grade seis anos inteiros da minha vida!

ELFRIDA (*abraçando-o pelos joelhos*) — Suplico-lhe por tudo, pela minha própria vida: venda-me! O senhor tinha razão! A minha atividade na luta contra a prostituição não era mais do que sensualidade insatisfeita! Mas juro-lhe que a minha sensualidade não é fraca! Exija-me provas! Quer que o beije como louca?

CASTI-PIANI (*no auge do desespero*) — E o que são estes gritos aos meus pés, que me dilaceram os ouvidos?! Estes gritos de desgraça, que uivam pelas dores do parto, pelas dores da existência e pelas torturas mortais! Não posso mais suportá-los! Não posso mais tolerar os gritos das dores humanas!

ELFRIDA (*torcendo as mãos*) — Se quiser, sacrifico-lhe a minha inocência! Se quiser, dou-lhe a minha primeira noite de amor!

CASTI-PIANI (*gritando*) — Era só o que faltava! (*Ouve-se um tiro de pistola. Elfrida solta um grito que trespassa a alma. Casti-Piani vacila, na mão direita segura o revólver ainda fumegante, apertando o peito com a mão esquerda. Cai sobre uma poltrona*). Per...doe... Isto... isto não... foi... ele... gente... da mi...nha... parte...

ELFRIDA (*levantando-se de um salto e curvando-se sobre ele*) — Deus do céu! Feriu-se?!

CASTI-PIANI — Não... me... grite... tão... tão alto... aos... meus ouvi...dos... por... por fa...vor...

ELFRIDA (*recua aterrada, levando as mãos à cabeça e fixando Casti-Piani. Num grito*) — Não! Não! Não!

Depois do tiro disparado entraram pelas três portas da sala três raparigas jovens e magras, vestidas como Lisiska. Olham curiosamente à sua volta. Depois de uma hesitação,

avançam até junto de Casti-Piani e, trocando sinais mudos entre si, procuram discretamente socorrê-lo na sua luta contra a morte.

CASTI-PIANI (*vendo as raparigas*) — Quem... são estes... estes... espíritos... de vingança... espíritos de vingança?... Não... não!... Esta... esta é... Mariella!... Bem... bem vejo... que és tu!... Esta... é Eufemia!... E esta... é Teófila!... Mariella... Mariella! — Beija-me... Mariella!... (*A mais esbelta das três raparigas curva-se sobre Casti-Piani e beija-o na boca. Casti-Piani, aterrado*) — Não, não... não! — Assim não! — Beija-me... beija-me... doutra maneira!... (*A rapariga volta a beijá-lo*). Assim!... Assim... assim!... per...doem-me... Eu... enganei-as!... O... prazer... dos sentidos... tortura humana... servidão humana... e enfim... a... a... a rendenção!... (*Está rigidamente direito, os músculos contraídos, os olhos desmesuradamente abertos*). É preciso... é preciso... receber... de pé... o... o... o Senhor... (*Cai morto*).

ELFRIDA (*chorando, às raparigas*) — E agora? Nenhuma de vocês tem coragem? E no entanto foram, para este homem, muito mais do que eu! (*As três raparigas, recuam sacudindo a cabeça, com uma expressão gelada, hesitante e medrosa. Elfrida volta-se, soluçando, para o cadáver de Casti-Piani*). E tu perdoa-me, perdoa a esta pobre miserável! Eu sei que, no mais fundo da tua alma, me desprezavas! Mas perdoa-me se me atrevo a aproximar-me de ti! (*Beija-o desvairadamente na boca, rompendo numa torrente de lágrimas*). De certo nunca sonhaste que fosse uma virgem a fechar-te os olhos! (*Fecha-lhe os olhos e cai aos seus pés chorando desesperadamente*).

* *Tod und Teufel, "dança macabra em três cenas", escrita por Wedekind em 1905 e representada pela primeira vez em 1912, é uma das peças mais características da temática e do estilo do grande dramaturgo alemão. O fogo gelado que, de extremo a extremo, a percorre, o tom polêmico que nela a denúncia do farisaísmo burguês assume, a violência da luz que derrama sobre as raízes físicas e psíquicas do amor, a crueza com que as relações entre o homem e a mulher são desfibradas e postas a nu, o desenho exasperado das personagens, as bruscas, por vezes contraditórias, mutações do seu comportamento, — tudo isto, que em A Morte e o Diabo é evidente, marca uma ruptura deliberada com a dramaturgia naturalista, então dominante, e anuncia o alvorecer, no teatro, do expressionismo.* (Nota do tradutor.)

FRANK WEDEKIND (1864/1918)

FW nasceu em Hanover (Alemanha), filho de um médico liberal que, desgostoso com o fracasso da revolução de 1848, deixou a Alemanha para se refugiar na América. Filho de uma antiga cantora de ópera alemã que acabou cantando *vaudeville* em S. Francisco. Em 1872, a família de FW sai da Alemanha por motivos políticos, para viver na Suíça. Em 1884 parte para Munique para estudar direito. Em 1885 Wedekind já tem vários trabalhos literários (poemas e peças) em que rejeita o naturalismo, apesar de se dar com os escritires socialistas naturalistas. Perseguido e condenado à prisão por suas idéias e seus escritos, escreveu as seguintes obras, algumas proíbidas pela censura: *Arte e Mammon* e *Despertar de Elin, O Mundo Novo, O Despertar da Primavera* (1880), *Fritz Schwigerling* (1892), *O Espírito da Terra* (1895), *Rei Nicolau, Marquês de Keith, Hidalla Caixa de Pandora* (1904), *A Morte e o Demônio* (1905, final da trilogia *Lulu*), *Música, Censura* (1907), *Daha* e outras.

Suas peças, a princípio, são inviáveis como representação, pois o naturalismo domina os teatros. Toca guitarra, canta em cabarés, e representa fazendo alguns papéis de suas principais peças quando consegue firmar-se como ator.

FW é um dos primeiros autores que recusam o tempo como elemento dramático em favor da exposição de um tema. Nele surge, igualmente, uma das primeiras personagens do teatro contemporâneo: o indivíduo integrado (teatralmente) num grupo.

"O expressionismo, que dominará os palcos europeus e sobretudo alemães depois da grande guerra, o expressionismo, movimento cultural que trouxe para o teatro não só a libertação da conceituação dramática do teatro naturalista, como o herói simbólico ou alegórico, a consciência do cenário como signo, a parábola da intriga, a consciência de uma moral social; a consciência de que o teatro espetáculo é uma arte (irmã da pintura e da poesia; começam a fundamentar-se as noções de encenação) e de que é uma arte social (moralizadora e problemática)".

DOS JORNAIS

BÁRBARA HELIODORA DOUTORA EM SHAKESPEARE

JAN MICHALSKI

Pela primeira vez, o Rio tem um Doutor em Teatro: Bárbara Heliodora defendeu, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a sua tese de doutoramento intitulada *A Expressão Dramática do Homem político em Shakespeare,* tendo sido aprovada com distinção e com nota 9,6 pela banca integrada pelos professores Antônio Cândido, Jacob Guinsburg, Célia Berrettini e Paulo Vizioli e presidida pelo professor Frederic Litto, orientador da tese. Até hoje apenas alguns especialistas de São Paulo haviam alcançado, através de trabalhos dedicados ao teatro, o título máximo da carreira acadêmica. O acontecimento é significativo, na medida em que coloca oficialmente no mapa universitário do Brasil o quantitativamente modesto *scholarship* teatral carioca. Por outro lado, o acontecimento é também significativo no sentido de que coroa uma carreira de pesquisas e estudos caracterizada por uma obstinada e apaixonada dedicação a um assunto sagradamente teatral: a obra de William Shakespeare. Dedicar-se ao estudo de Shakespeare no Brasil e alcançar nesse terreno um prestígio internacional, enfrentando a concorrência — se é que se pode usar este termo — de milhares de especialistas estrangeiros e superando as dificuldades de acesso às fontes de pesquisa, virtualmente inexistentes entre nós, é um engajamento profissional que exige boa dose de coragem e coerência, e ao qual Bárbara Heliodora tem permanecido fiel desde a sua juventude. O que não a impediu, é bom que se diga, de diversificar ao máximo as suas atividades

ligadas ao teatro, que abrangem a crítica jornalística (inclusive, durante vários anos, no JB), a crítica ensaística (em várias revistas nacionais e estrangeiras), uma atuação marcante como diretora do Serviço Nacional de Teatro (de 1964 a 1967), a encenação de vários espetáculos (shakespearianos ou não), dezenas de conferências e cursos avulsos, além de uma permanente atuação no ensino. Atualmente, Bárbara leciona Literatura Dramática e História do Teatro na Escola de Teatro da FEFIEG, e ministra cursos monográficos em nível de pós-graduação na Universidade de São Paulo, sendo que o curso deste semestre é totalmente dedicado ao *Rei Lear,* como o do semestre anterior foi dedicado a *Hamlet.* Bárbara já teve também algumas experiências como atriz, a primeira das quais altamente sintomática: muito jovem ainda, ela fez a sua estréia no elenco do Teatro do Estudante do Brasil, interpretando de saída nada menos do que a Rainha de *Hamlet,* papel posteriormente assumido por Cacilda Becker. Embora não goste muito de relembrar a sua carreira de intérprete, é com uma justificada ponta de orgulho que Bárbara constata ter sido provavelmente a única atriz a ter tido Cacilda como substituta...

Quando e como começou o seu interesse por Shakespeare? Desde então o seu estudo do assunto tem sido ininterrupto?

BH — Não posso dizer com muita precisão, mas devia ter uns 12 ou 13 anos quando minha mãe me deu um volume com as obras completas de Shakespeare. Claro que o meu inglês não dava para mais do que ciscar, um pouco de leve, por trechos famosos e coisas assim. Mas a vantagem de me habituar desde o princípio a ler Shakespeare no original foi tremenda. Aqui, na antiga Faculdade Nacional de Filosofia, tive dois ótimos professores ingleses, os lendários *Miss* Hull e *Mr* Church, que dentro de um programa panorâmico, me puseram no bom caminho. Mas foi nos Estados Unidos, aonde fui com uma bolsa-de-estudos, que comecei a descobrir realmente o mundo shakespeariano. Tive a sorte incrível de estudar com Dorothy Bethurum Loomis, do melhor tipo de *scholar.* Basicamente medievalista (ela me ensinou Chaucer, também) ela é uma shakespeariana excelente e tem aquela capacidade excepcional de professor, a de tornar o estudo excitante e desafiador. Comecei a ler crítica, a descobrir os prazeres da apreciação devidamente (ou pelo menos um pouco mais) informada. Realmente, desde então o estudo de Shakespeare tem sido para mim praticamente ininterrupto, com períodos endêmicos e períodos epidêmicos, naturalmente.

Como teve a idéia de apresentar a sua tese? Visou a atender com isso a uma necessidade concreta? Por que em São Paulo e não no Rio?

BH — A idéia de fazer o doutoramento por tese partiu de Fred Litto, o primeiro a me convidar para ensinar na Universidade de São Paulo, e que foi o meu orientador. Foi ele que insistiu que eu *tinha* de me doutorar, já que estava ensinando e as exigências de titulação são cada vez mais rigorosas. Todos nós que ensinamos na Escola de Teatro da FEFIEG estamos há anos enfrentando esse problema. É extremamente complexa a questão de exigência de titulação para os professores de Teatro, pois só agora a própria Escola de Teatro foi reconhecida pelo Conselho Federal de Educação; os professores vieram do teatro, porque não havia escolas reconhecidas e, agora, as exigências do magistério superior são muito difíceis de se atender. Na USP, que eu saiba, já houve três doutoramentos na área do Teatro: Clóvis Garcia, Miroel Silveira e Jacob Guinsburg (Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi defenderam suas teses na Faculdade de Letras). O problema é que são todos da área teórica, e a área prática, direção e interpretação, continuam sem solução. Quanto a procurar a USP para o meu doutoramento, creio que foi uma coisa lógica, já que a área de teatro está tendo todo esse apoio e desenvolvimento por lá. E como venho dando cursos na USP desde 73, a questão da necessidade de contato constante com o orientador não apresentava problemas. Confesso que sinto muito orgulho de ter obtido meu título lá; confesso também que gostaria de ver a FEFIEG com seus problemas resolvidos e oferecendo pós-graduação aqui no Rio.

Qual foi o seu processo na elaboração da tese? Como poderia resumir as idéias principais do seu conteúdo? Quais as hipóteses originais que você levanta?

BH — A elaboração foi dolorosa, como é normal em toda tese. Talvez valha a pena dizer que a minha tendência inicial foi a de não mexer com Shakespeare, mas Fred Litto acabou me convencendo de que eu tinha de me testar no campo que sempre tinha estudado. Já fazia algum tempo que eu vinha me interessando pelos

métodos especificamente shakespearianos da expressão dramática: o que mais me fascina é sua característica básica de autor popular, sua inacreditável capacidade de encontrar caminhos fáceis, acessíveis, para conduzir o espectador às mais complexas e profundas visões imaginativas de uma imensa gama de experiências humanas. Por outro lado, considero que o que coloca Shakespeare muito acima de todos os seus contemporâneos (e da grande maioria de todos os outros autores) é o fato dele criar universos sócio-políticos reconhecíveis em todas as suas obras, enquanto os outros ficam no plano da observação psicológica (na qual ele é igual ou melhor que qualquer outro). Por esse caminho enveredei pelas peças históricas inglesas e nelas procurei identificar as situações colocadas em termos dramáticos. Do que verifiquei nesse estudo parti para uma tentativa de identificação do desenvolvimento do pensamento político do próprio autor que pudesse ser considerado como motivador daquele constatado por meio dos textos dramáticos. Parti das primeiras influências, que ele receberia da família, da escola e da igreja (a frequência era obrigatória), elementos todos ligados à mais estrita ortodoxia Tudor. Depois, nessa sequência, viriam as influências de Plutarco, Innocent Gentillet (que usei como símbolo da deformação do pensamento de Maquiavel, em função de ter ele escrito uma obra que se tornou muito popular, com o título de *Le Contre-Machiavel*) e, finalmente, o próprio Maquiavel.

É praticamente impossível dizer assim em poucas palavras, o que está na tese. Quanto ao que considero mais original, além da identificação de vários recursos dramáticos característicos do autor, creio que devo mencionar dois pontos, sendo o primeiro uma interpretação nova para a inversão da ordem cronológica dos reis na composição das duas tetralogias históricas. O segundo ponto é a proposta da influência de Maquiavel na obra de Shakespeare ,que tem sido ignorada ou contestada. Hoje em dia estou totalmente persuadida de que, depois de aceitar por algum tempo a versão de Gentillet, ele chegou a conhecer e compreender com considerável clareza Il Principe e, provavelmente, I Discorsi, de Maquiavel. Não creio que tenha aceito totalmente o que leu, mas possivelmente terá identificado o sucesso político dos Tudors com alguns aspectos básicos do pensamento do autor florentino.

O que o homem político de Shakespeare teria a dizer ao homem político brasileiro de 1975?

BH — Provavelmente que todo indivíduo deve estar sempre alerta, para poder ter consciência do contexto político, sempre cambiante, em que ele se insere. Foi por esse tipo de aguda consciência do que acontecia a sua volta que Shakespeare pode escrever suas peças históricas, e dar-lhes significação tão grande, ao contrário de seus contemporâneos, que de modo geral ficavam no cronológico e no anedótico. E, creio, deve ser ressaltada a preocupação do poeta com a apresentação do problema do bem-estar da comunidade, tão mais importante por estar presente não só nas chamadas peças políticas, como também em todas as outras, sempre associada ao problema do bom e do mau Governo.

Muitos trabalhos teóricos sobre Shakespeare abriram caminho a uma revisão das encernações shakespearianas. Acha que a sua tese pode conduzir a experiências cênicas apoiadas nas idéias que você expõe?

BH — Basicamente algumas de minhas idéias podem condicionar algumas alterações de linhas interpretativas de certos personagens. É claro que qualquer alteração interpretativa tem de ter consequências na encenação; porém creio que há menor contribuição para uma linguagem cênica propriamente dita nesta tese do que em um artigo que publiquei na Inglaterra sobre *Otelo,* há alguns anos. Mas é claro que toda nova visão crítica implica nova linguagem cênica; acontece apenas que, para escrever sobre o tema que escolhi, meu enfoque não foi prioritariamente cênico.

(Do *Jornal do Brasil* 30.8.75)

De um Debate sobre Censura, promovido pela revista VISÃO

Paulo Autran — O que não entendo são as relações do teatro com a censura no Brasil. É absolutamente incompreensível a gente sentir que uma parte do governo fala em amenizar a censura — é verdade que não se fala em abolir — enquanto outra parte trabalha para estabelecer maior rigor. Outro paradoxo é que o teatro não existe oficialmente no Brasil, não há profissão de ator. E, no entanto, é justamente contra essas pessoas sem profissão que o governo exerce um controle descabido.

Orlando Miranda — Embora o problema da censura afete toda uma política que o SNT possa pretender traçar, quero deixar bem claro que o problema da censura é do Ministério da Justiça e não nosso.

Plínio Marcos — A censura é grave, mas para mim o mais grave é que muitos artistas estão acomodados, fazendo textos medíocres e culpando a censura.

Pontes — O acomodamento, se há, é resultante da censura. O problema não depende do nosso arbítrio. Vamos refletir mais profundamente sobre o problema da censura, que não é apenas da nossa época e nem só referente a uma divisão do Departamento de Polícia Federal. Vamos aproveitar esta mesa redonda para ver como se tem travado a luta para fazer um teatro nacional e popular, que encontrou sempre dois inimigos: a censura e o colonialismo cultural. Aí está a luta de João Caetano para tentar fazer uma companhia brasileira quando só havia companhias portuguesas aqui; aí está o padre Ventura, nosso primeiro empresário, com o pecado de ser crioulo e brasileiro, dentro do Brasil, tentando empresar teatro; e a luta do ator Vasques tentando representar como o homem brasileiro, do jeito que ele era; aí temos a luta dos comediógrafos da década de 30 para impor a prosódia brasileira aos povos brasileiros. O desfecho desse processo é aquele sobre o qual todos concordamos: foi no fim dos anos 50.

Visão — Por que exatamente o fim dos anos 50? Que houve de especial nesse momento?

Paulo Pontes — Exatamente porque essa luta para impor durante séculos um teatro nacional e popular se tem travado no seio da classe média. Quando, por volta de 1955, depois de uma década de democratização, o país começava a se revolver, a cultura e, particularmente, o teatro sentiram os reflexos. E criou-se aqui uma dramaturgia voltada para a análise dos problemas brasileiros. Aquela luta pela implantação do teatro popular atingiu o ponto mais alto nesse momento e, pela primeira vez, teve-se a certeza: é preciso criar um nexo forte entre a cultura da classe média e a cultura do povo para se fazer um teatro autenticamente popular. Não era uma aliança estética, em que o artista da classe média se coloca como um oportunista, tirando do povo suas formas exóticas de cultura. Não.

Antes de ser uma aliança política entre a classe média e o povo, compreende-se nas mesmas contradições e encontrando-se para superá-las. O que se golpeou nos anos 60 foi toda uma frente política que se refletiu na cultura, quando a classe média e o povo se juntaram para formar aqui um projeto nacional. O povo não era, como se pensava, um rebanho de marginalizados. Era uma coisa ideologicamente mais complexa. Era todo grupo, pessoa ou classe social interessado efetivamente na emancipação econômica do país e não comprometido com as classes espoliadoras do processo de criação de riqueza do país. Isso é que foi golpeado. Tentou-se impor ao povo um movimento inverso àquele. Em vez de fazer uma frente com o povo, a classe média se une agora aos interesses dos exploradores e tenta criar um modelo que, aliás, já se está escoando. Neste momento, o que está sendo golpeado é a aliança de setores médios com o povo para criar um projeto nacional. Neste momento não adianta culpar os burocratas da censura, que obedecem a ordens. O problema é que há uma orientação geral que diz: essa estética, essa cultura, essa visão do país são enfoques que não nos interessam politicamente. Diante disso tudo, começar a questionar qual foi o artista que vacilou, qual foi o pobre coitado que teve de sobreviver, qual foi aquele mais próximo de sua sensibilidade, pegou aqui, alugou ali, não tem o menor sentido. Não acho que seja a hora.

Plinio Marcos — É hora sim. Essas coisas que o Paulo disse são mais importantes para a classe teatral do que para a censura, porque a classe realmente se acomodou. São poucos os homens da classe teatral que podem raciocinar em termos tão brilhantes como o Paulo fez. Além do mais, entraram para o teatro, a partir de 1968, muitos empresários que ainda não têm compromisso com o espetáculo-idéia. O problema deles é bilheteria e ganhar subvenção. Esses caras não vacilam em nenhum momento em importar cultura e não arriscam um tostão numa peça perigosa, isto é, que possa ser proibida pela censura. Isto tudo tem que ser alertado neste momento. Esse negócio de que agora não devemos falar, não.

Paulo Pontes — Não estamos em desacordo. Acho que o teatro brasileiro, comprometido com toda uma corrente de pensamento que foi golpeada, esse continuou resistindo. Cometeu muitos equívocos, às vezes se desesperou, em alguns momentos se omitiu, em outros tentou deboche, se autodebochou, tudo como manifestação deformada de sua impossibilidade de se exprimir. Mas hoje, depois do desespero, depois da importação de vanguarda, depois da omissão e do autodeboche, acho que está demonstrado que só há uma saída para teatro brasileiro: é voltar a se ligar aos problemas do povo brasileiro.

Plínio Marcos — Certo. Mas como é que você vai concorrer com espetáculos testados na Broadway, que vêm precedidos de uma tremenda propaganda, que entram aí esmerilhando?

Visão — Paulo Pontes disse que um dos maiores obstáculos ao desenvolvimento de um teatro nacional e popular tem sido a censura e o colonialismo cultural. Qual a relação entre um e outro fator?

Plínio Marcos — Um serve ao outro, mas o colonialismo é pior.O empresário oportunista — falo com ressalvas, porque realmente há os preocupados com a censura — e a censura são dois braços do colonialismo.

Rangel — O Paulo Pontes já falou muito bem disso, mas gostaria de acrescentar que o que aconteceu a partir de 1955 é que um número muito grande de profissionais do teatro, da música, do cinema estava falando mais ou menos a mesma linguagem. Como não havia a pressão da censura, havia um movimento de libertação cultural. Desde o momento em que a censura se restabelece, restabelece-se com ela o colonialismo cultural. A censura é um braço do colonialismo cultural, é um agente.

Plínio Marcos — O colonialismo cultural é a expressão da dominação econômica. O maior exemplo disso são os Bob Wilson que vieram. Quando no ano passado a temporada do teatro em S. Paulo estava caindo pelas tabelas, eles resolveram financiar um festival de nível internacional. E então vieram espetáculos em língua estrangeira e alguns falados em língua nenhuma. É o que eles usam para abalar a existência de mais de quatrocentas peças nacionais proibidas.

Visão — Pelo que disseram, pode-se chegar à conclusão de que o colonialismo cultural é o elemento estrutural e a censura o conjuntural?

Paulo Pontes — A censura já se transformou em elemento estrutural também. Desde Anchieta o teatro tem sido censurado e colonizado. O colonialismo é, na verdade, a expressão da dominação econômica. Quando eram os portugueses, a luta do dramaturgo brasileiro cosistia em tentar impor a prosódia brasileira nos palcos; quando eram os ingleses, a cultura era inglesa. Porém, mais grave do que a transposição de espetáculos ou peças teatrais é a importação de padrões de criação. Trazer uma peça dos Estados Unidos para cá não importa tanto; o que importa é que a estética nascida naquele país, os padrões de criação se transpõem para aqui, e o artista brasileiro vira um braço do colonialismo cultural. Por exemplo, que significação tem para nós toda essa estética desesperada que se importou para o Brasil em nome do vanguardismo, quando o vanguardismo de um país subdesenvolvido tem de nascer das necessidades mais importantes e profundas da própria sociedade?

. . . . . .

Rangel — É evidente que há contradições inerentes ao Governo, mas estas existem até dentro do Governo da China. Entendemos essas contradições e estamos dispostos inclusive não apenas a dialogar, como até a colaborar com aqueles que lutam pela distensão. A própria

parada de teatros aqui em S. Paulo não foi um ato de provocação, mas ao contrário um gesto em busca do diálogo.

Plínio Marcos — Ao mesmo tempo, quando você fala em contradições dentro do governo, a gente tem de ter cuidado também com manobras.

Por exemplo: neste momento em que o *Abajur Lilás* provoca um debate, aparecem membros do partido do governo querendo transferir a censura do Ministério da Justiça para o Ministério da Educação, como se os dois ministérios fossem de outro governo. Não achamos que a censura feita por um policial seja diferente da censura feita por intelectual. Estão querendo dar dignidade à censura, coisa impossível, porque censura é sempre censura. Não queremos Conselho Superior de Censura, pois, como disse Milor Fernandes, se é censura, não pode ser superior.

Visão — Plínio, você tem fama de ser um autor meio zangado, mas o Flávio se referiu às suas andanças em Brasília em busca de aprovação para sua peça. Com quem você conversou?

Plínio — Fui do mais humilde censor aos escalões mais altos, sem queimar etapas. Em todos consegui um tratamento do mais alto nível de respeito humano. Só que nenhum tinha condições de tomar decisão para liberar, só decisão para proibir. O que chamam diálogo parece ser a paciência que eles têm de ouvir os nossos argumentos para fazer prevalecer o deles. Culminou com uma audiência marcada com o Ministro da Justiça, que não me recebeu e mandou um chefe de gabinete que fazia questão de declarar a todo momento: "Não estou aqui para falar, estou aqui para ouvir". E ouviu, ouviu, ouviu. Conclusão, só conversei com pessoas que não podiam tomar decisão.

. . . . . .

Visão — Quanto você chegou a investir na peça?

Plínio Marcos — Não fui eu. O prejuizo quem teve foi o Américo Marques da Costa, uma pessoa ligada ao teatro que produziu a peça animado com a possibilidade de uma abertura. Ele gastou quase 200 mil cruzeiros. O meu prejuizo é simples: cada vez que proibem uma peça minha, tenho de passar a viver de expedientes: me agarrar em fio desencapado, trepar em pé de vento etc.

Visão — Esses prejuizos estariam afastando prováveis investidores ou deslocando seu interesse para outro tipo de teatro?

Juca de Oliveira — A insegurança e o pânico de que é tomado o teatro afastam qualquer investidor. O teatro tornou-se uma aventura de pânico.

Paulo Pontes — O que está acontecendo no momento, agravado pelas dificuldades da censura é que começa a se criar em S. Paulo e no Rio um bolsão com excessivo poder aquisitivo: Uma porção de novos ricos, como resultado da concentração de riqueza. Gente que há dez anos fumava Hollywood sem filtro e agora está fumando Rothmans com ponta dourada; comprava fusca e está com projeto de comprar Galaxie e botar chofer. No mercado de diversões, não havia um produto à feição desse novo consumidor. Agora esse bolsão de poder aquisitivo começa a impor também o seu gosto e os seus padrões de consumo ao mercado de diversão. E aí entra o empresário oportunista de que falou Plínio, alicerçado nesse problema de base que é a excessiva concentração de riquezas num setor da população. Mas aquele empresário tradicional, o que escolhia a peça para montar, esse vai acabar. Em seu lugar vai surgir o especulador, como já está surgindo. E vão nascer neste país, que é medieval no nordeste e pre-capitalista em Minas, a *Broadway* e a *off-Broadway*.

Juca de Oliveira — Mas nós não nos vamos colocar contra a existência de uma indústria de espetáculos. Isto é auspicioso, até mesmo para a cultura brasileira. A existência de uma *Broadway* não é um mal, é excelente, mesmo porque não seria lícito argumentar com os atores que esses espetáculos pagam bons salários, mas não são bons.

Plínio Marcos — No momento em que a gente não tem condição de defender o nosso mercado de trabalho, coloco-me contra. Recebo muitas cartas dizendo: "Plínio, você que é a favor da liberdade de expressão, por que combate a androginia, a importação de cultura? Elas não têm direito de se expressar?" Não, porque elas estão es-

magando a nossa forma de defesa. É um mal muito grande que está varrendo a nossa consciência do palco brasileiro. A gente não fica bravo quando se reune um grupo de pessoas para produzir Shakepeare, porque ele acrescenta algo à cultura do povo brasileiro. Mas para vender androginia, *hippy* e todos esses modismos, combato sim, até as últimas consequências.

Paulo Pontes — Como disse o Juca de Oliveira, é um fenômeno contraditório. Não é só negativo.Vai haver realmente melhores condições de trabalho para um setor da classe teatral. Mas o dado fundamental é que o fenômeno vai expropriar das fontes de produção do teatro no Brasil os artistas e autores que mais têm contato com a realidade, e o prejuizo cultural vai ser grande.

Mas se estavamos vivendo a Idade Média e chega o capitalismo, não vamos ficar lamentando: "Ai que saudades da Idade Média". O negócio é a realidade que se impõe. A saída eu acho que é disputar esse bolsão.

Plínio Marcos — Nós tentamos disputar, com o *Abajur,* e fomos esmagados.

Paulo Pontes — Está bem, Plínio, mas por termos apanhado não vamos voltar para casa chorando. Em face desse problema, está começando a surgir a seguinte mentalidade: vamos criar um circuito paralelo, um mercado junto ao estudante etc. Acho que mercado paralelo é coisa importante, mas a luta principal é para defender o palco brasileiro como centro de nossa atividade. Se surgiram no Rio 200 mil espectadores, temos que disputá-los. Vamos tentar criar um espetáculo para essas 200 mil pessoas. Fugir delas é ir para o marginalismo, que é a pior solução.

. . . . . .

(De *Visão,* 29/6/1975)

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

RESUMO DAS RESOLUÇÕES DO 1.º ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE ARTES CÊNICAS

O 1.º Encontro Nacional de Professores de Artes Cênicas, realizado em Brasília nos dias 11, 12 e 13 de julho de 1975, sob o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro com o apoio do Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal e da Fundação Educacional do Distrito Federal com a participação de representantes de 15 Estados e mais do Distrito Federal, teve como objetivo, o levantamento da situação do Teatro na Educação nas várias regiões do país e o encaminhamento de sugestões que equacionassem soluções para os problemas existentes.

Segundo o depoimento dos representantes dos vários Estados, verificou-se que a Lei que estabelece a obrigatoriedade da Educação Artística no sistema de ensino dos 1.º e 2.º graus, não está sendo aplicada ou, nos casos de aplicação, funciona de forma precária.

A precariedade dessa aplicação manifesta-se especialmente pela carência de recursos humanos suficientemente preparados e pela ausência de condições que impulsionem o seu desenvolvimento.

Diante do quadro de carência, do interesse das autoriedades responsáveis e da grande demanda por parte de educandos e educadores, a Assembléia do I Encontro Nacional de Professores de Artes Cênicas julgou oportuno recomendar:

1. ampla difusão de diretrizes, objetivos e critérios metodológicos relativos à inserção das artes cênicas no quadro das atividades docentes;

2. valorização da atividade nas propostas curriculares com a previsão de uma carga horária suficiente para um trabalho eficaz;

3. esclarecimento junto aos diretires dos estabelecimentos de ensino, para que sejam criadas condições ao pleno exercício das atividades de artes cênicas;

4. conscientização dos educadores quanto ao potencial globalizador das atividades teatrais na ação educativa, independentemente de áreas de estudo e disciplinas pedagógicas;

5. concretização, em todo o país, da licenciatura em Educação Artística com possibilidade de habilitação em Artes Cênicas, na forma da lei;

6. adoção de critérios mais flexiveis no aproveitamento de pessoal credenciado por uma experiência comprovada no setor, enquanto não se dispuser de um suficiente número de professores legalmente habilitados;

7. utilização, pela sua importância, das manifestações culturais brasileiras, a nível regional e local, nas atividades de artes cênicas com o sentido de preservar e revitalizar as raizes de nossa cultura como condição indispensável a atingir a integração nacional;

8. articulação dos diversos orgãos públicos, federais, estaduais e municipais, aos quais cabe o compromisso de assumir a responsabilidade de evitar que se dispersem e se fragmentem iniciativas isoladas de real valor.

9. constituição de regras de trabalho para o detalhamento operacional de cada uma das recomendações apresentadas neste documento.

MOVIMENTO TEATRAL

(JULHO-AGOSTO-SETEMBRO-1975)

TEATRO DE BOLSO
(Tel. 287-0871)

Família Pouco Família, de Gerard Savary. Direção de Aurimar Rocha, com Isolda Cresta, Aurimar Rocha, Heloísa Helena, Betty Saddy, Vera Brito e outros. Preço 40,00.

TEATRO COPACABANA
(Tel. 257-0881)

Constantina, comédia de S. Maugham. Direção de Cecil Thiré. Com Tônia Carrero, Rogério Frois, Rosita Tomas Lopes, Djenane Machado, Felipe Wagner e outros. Preço 50,00.

TEATRO DA GALERIA
(Tel. 225-8846)

A Barca d'Ajuda, de Benjamin Santos. Direção do autor, com Edgar Ribeiro, Atenodoro Ribeiro, Marcia Cisneiros e outros. Preço 30,00.

TEATRO DULCINA
(Tel. 232-5817)

Tudo na Cama, de Jean Hartog. Direção de Derci Gonçalves. Com Derci Gonçalves, Angelo e Leda Amaral. Preço 40,00.

O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Direção de Agildo Ribeiro. Com Agildo Ribeiro, Marcia Windsor, Dirce Migliaccio, Ivan Sena, Roberto Azevedo, Domício Costa, Edson Guimarães e outros. Preço 40,00.

TEATRO GINÁSTICO
(Tel. 221-4484)

Gaiola das Loucas, de Jean Poiret. Direção de João Bethencourt, com Jorge Dória, Carvalhinho, Nélia Paula, Mário Jorge e outros. Preço 40,00.

TEATRO GLÁUCIO GIL
(Tel. 237-7003)

Pano de Boca, de Fauzi Arap. Direção de Antônio Pedro. Com Buza Ferraz, Ginaldo de Souza, Érico de Freitas, Ivan Setta, Marco Nanini, Taia Perez e outros. Preço 30,00.

TEATRO GLÓRIA
(Tel. 245-5527)

A *Mulher de Todos Nós,* de Henri Becque. Direção de Fernando Torres. Com Fernanda Montenegro, Suzi Arruda, Eduardo Tornaghi e outros. Preço 50,00.

TEATRO IPANEMA
(Tel. 247-9794)

Testemunhas da Criação, de Domingos de Oliveira. Direção de Domingos de Oliveira. Preço 30,00.

Corpo a Corpo, de O. Viana Filho. Direção de Aderbal Júnior, com Gracindo Júnior e Daise Poli. Preço 40,00.

TEATRO JOÃO CAETANO
(Tel. 221-0305)

Um Grito Parado no Ar, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Fernando Peixoto. Com Othon Bastos, Marta Overbeck, Miriam Mehler, Renato Borghi, Márcia Real e outros. Preço 10,00.

Caminho de Volta, de Consuelo Castro. Direção de Fernando Peixoto. Com Othon Bastos, Armando Bogus, Renato Borghi, Flávio S. Thiago e outros. Preço 10,00.

Mockinpot, de Peter Weiss, direção de Luís Gomes, pelo Teatro de Arena de Porto Alegre. Preço 20,00.

TEATRO MESBLA
(Tel. 242-4880)

A Venerável Mme. Goneau, de João Bethencourt, direção do autor. Com Hildegard Angel, Milton Morais, Ivan Cândido e outros. Preço 50,00.

Oh, Carol! de José Antônio de Sousa. Direção de Jô Soares. Com Teresa Raquel, Sandra Brea e outros. Preço 50,00.

TEATRO MAISON DE FRANCE (Tel. 252-3456)

A Cantada Infalível, de Feydeau. Direção de João Bethencourt, com Sueli Franco, Milton Carneiro, André Villon e outros. Preço 40,00.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA (Tel. 224-2356)

A Farsa da Boa Preguiça, de Ariano Suassuna. Direção de Luis Mendonça, com Maria Pompeu, Haroldo de Oliveira, Ilva Nino, Ruth Mezzek e outros. Preço 30,00.

TEATRO OPINIÃO
(Tel. 235-2119)

Rudá, de Francisco Pereira da Silva. Direção de J. Wilker. Pelo Grupo Relógio Emocionado. Preço 15,00.

TEATRO DA PRAIA
(Tel. 227-1083)

Transas da Noite, de Frank Gilroy. Direção de Antônio Pedro. Com Débora Duarte, Paulo César Pereira e outros. Preço 50,00.

TEATRO PRINCESA ISABEL
(Tel. 236-3724)

Feira de Adultério, de diversos autores. Direção de Jô Soares. Com Mauro Mendonça, Rosamaria Murtinho, Arlete Sales e outros. Preço 50,00.

TEATRO SANTA ROSA
(Tel. 247-8647)

Os Portugueses, poemas de diversos autores. Direção de Luis Carlos Maciel. Com Valmor Chagas. Preço 40,00.

TEATRO SENAC
(Tel.(256-2746)

A Noite dos Campeões, de Jason Miller. Direção de Cecil Thiré. Com Sérgio Brito, Italo Rossi, Carlos Kroeber, Otávio Augusto e Zanone Ferrite. Preço 50,00.

TEATRO SERRADOR
(Tel. 232-8531)

Veludo o Costureiro das Dondocas, de Jorge Murad. Direção de Olga Lapsky, Com Costinha e outros. Preço 40,00.

OUTROS ESPETÁCULOS

Em outros teatros foram apresentados os seguintes espetáculos:

A Liberdade está lá fora, de Flávio Peixoto, no Teatro Duse.

Os Peixes da Babilônia, de Miguel Oniga, na Sala Molière.

Um Homem, uma Mulher, no Teatro Jaime Costa.

O Filho Pródigo, no Teatro Pedro Jorge.

O Ator Cara de Bolacha versus Mimi Flaflu, de Marcilio Morais, pelo Grupo Ensaio, no Teatro da Divina Providência.

ESPETÁCULOS INFANTIS

Papo de Anjo, de Ricardo Filgueiras, no Gláucio Gil.

Era uma vez uma Ilha, de Paulo Afonso de Lima, no Museu de Arte Moderna. Com Isolda Cresta, João Carlos Barroso, Teresa Barroso e outros.

Dr. Baltasar, o Talentoso no Mundo da Imaginação contra o Dr. Drástico, de Luis Gonzaga Jr. e Neila Tavares, no Teatro da Praia.

Margarida Curiosa visita a Floresta Negra, espetáculo de bonecos pelo Carreta, no Teatro Casa Grande.

Bingo, o Coelho Xerife, de Brigite Blair, no Teatro Miguel Lemos.

As Aventuras de um Reizinho Medroso pelo Grupo Fantasia, no Teresa Raquel.

O Gato, o Rato e a Pantera cor de Abóbora, de Eliseu Miranda.

O Burrinho Avançado, de Jair Pinheiro, no Teatro Galeria.

O Quati Papa Ovo, de João Amado.

Os Três Porquinhos, de Ricardo Lavalas.

A História do Espantalho, no Miguel Lemos.

Alice no País das Maravilhas, de Jair Pinheiro, no Teatro de Bolso.

A Gata Borralheira, de Jair Pinheiro, no Teatro de Bolso.

Formiguinha Fofoqueira, de Carlos Nobre, no Miguel Lemos.

Maroquinhas Frufru, de MCMachado, direção de Wolf Maia, pelo Grupo Expressão, no Teatro Opinião.

Branca de Neve e os 7 Anões, de Roberto Castro, pelo Carrossel.

Quem Quer Casar com D. Baratinha, de Roberto Castro.

Chapéuzinho Vermelho, de Roberto Castro, pelo Carrossel.

Peteleco-Eco, de José Roberto tro Senac.

Os Músicos de Bremen, de Grimm, no Teatro João Caetano.

Zé Vagão da Roda Fina e sua Mãe Leopoldina, de Sílvia Ortof, no Teatro Opinião.

À venda na Secretaria d'O TABLADO

Autor: MARIA CLARA MACHADO

Títulos:	*Pluft O Fantasminha* (conto)	25,00
	Como Fazer Teatrinho de Bonecos ...	20,00
	A Menina e o Vento, Maroquinhas Frufru, A Gata Borralheira e Maria Minhoca	30,00
	Pluft o Fantasminha, O Rapto das Cebolinhas, Chapeuzinho Vermelho O Boi e o Burro e A Bruxinha que era Boa	30,00
	O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão Alface e Camaleão na Lua ...	30,00
	O Diamante de Grão Mogol, Tribobó City e o Aprendiz de Feiteiceiro ..	30,00
	Cem Jogos Dramáticos	10,00
	Pluft (gravação)	20,00
	Embarque de Noé (música-gravação)	20,00
	Tribobó (gravação-musical)	20,00

NO PRÓXIMO N.º:

Grotowski — Projeto especial

Martins Pena — Inglês Maquinista

Cervantes — Retábulo das Maravilhas

CADERNOS DE TEATRO — assinatura anual (4 números) — 50,00.

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aman-Jean	*O Guarda dos Pássaros*	64
Anônimo (séc. 15)	*Todomundo*	62
Andrade Oswald	*A Morta*	52
Arrabal Fernando	*Piquenique no Front*	54
	Guernica	50
Brandão Raul	*O Doido e a Morte*	63
Brecht Bertolt	*A Exceção e a Regra*	61
Cervantes	*O Tribunal dos Divórcios*	63
	O Retábulo das Maravilhas	66
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	*O Novo Otelo*	43
Machado de Assis	*Lição de Botânica*	61
Machado M C	*Os Embrulhos*	47
	As Interferências	56
	Um Tango Argentino	57
Marinho Luiz	*A Derradeira Ceia*	59
Martins Pena	*As Desgraças de uma Criança*	45
Maeterlinck	*A Intrusa*	65
Qorpo-Santo	*Eu Sou a Vida*	45
	Mateus & Mateusa	65
Souto Almeida	*O Jogo da Independência*	54
Synge JM	*A Sombra do Desfiladeiro*	51
Tardieu Jean	*Conversação Sinfonieta*	48
	Um Gesto por Outro	64
Yeats	*O Único Ciúme de Emer*	43

Acham-se esgotados os seguintes ns. dos CADERNOS: n.º 1/16-19/23-30/42.

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