

76

cadernos de teatro

INTERAÇÃO RELACIONAL — B. Somers

PINTURA DE CENÁRIO — F. M. Whiting

O MENDIGO OU O CÃO MORTO — B. Brecht

MORTE NATURAL NA FORÇA — V. Valli

DOS JORNAIS

CADERNOS DE TEATRO N. 76

janeiro-fevereiro-março-1978

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro — DAC — FUNARTE, órgão do Ministério de Educação e Cultura

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redatores — BERNARDO JABLONSKI

GUIDA VIANNA

Secretária — SILVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 - ZC 20

Rio de Janeiro - 20.000 - Brasil

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

A PINTURA DE CENÁRIO

A arte de pintar cenários chegou à notoriedade durante o Renascimento e foi dominante no teatro dos séculos XVII, XVIII e XIX. Com a vinda do realismo e do modernismo, o pintor de cenários, com seus inúmeros moldes e técnicas elaboradas, perdeu muito de seu prestígio, mas mesmo assim a arte, ou porque não chamarmos o ofício de pintar cenários continua importante. Portanto, vejamos alguns de seus princípios fundamentais.

Tintas Para Cenário

1. Na maioria das lojas de decoração de cenários, são padrão as tintas secas.¹ As tintas em pó para cenários são as menos caras de todas (algumas tintas pastosas contêm cola e são fáceis de preparar, misturar e armazenar). Há uma grande variedade de tintas que são fáceis de usar. Independente do tempo que demoram para secar, elas podem ser removidas dos pincéis, das mãos e do assoalho, com água. Quando secam, apresentam um acabamento macio e por igual, que é geralmente recomendável num palco.

2. Nos últimos anos, as tintas à base de caseína têm desafiado a supremacia das tintas secas na pintura de cenários.² São executadas em forma de pasta, e para prepará-las, basta adicionar água; as cores são geralmente de excelente qualidade. Cobrem extraordinariamente e são de fácil manuseio. Deixando-as secar completamente (o que leva geralmente alguns dias), elas se tornam insolúveis. Normalmente isso traz mais vantagens do que desvantagens, pois algumas vezes, quando se trata de espetáculo itinerante, o trabalho deve ser feito com tinta resistente à água. São as seguintes as desvantagens: as latas de tinta parcialmente usadas têm tendência a secar e deteriorar; as roupas e pincéis usadas têm tendência a secar e deteriorar; as roupas e pincéis devem ser limpos antes que a tinta seque totalmente; o preço é maior do que o de tintas secas. Contudo, levando-se em conta as vantagens tendem a contrabalançar as desvantagens, e muitas lojas especializadas em cenários mudaram o estoque de tintas secas para as de caseína.

3. Tintas a óleo e vernizes quase nunca são usadas no palco, exceto em circunstâncias especiais, tais como na pintura de certos objetos de palco. Em geral elas são caras, inflamáveis, secam vagarosamente e sujaram muito ao serem manuseadas. Pincéis, roupa e assoalho, quando salpicados com tintas à óleo, devem ser limpos imediatamente com terebentina, um processo caro e inconveniente.

4. Tintas metálicas cor de bronze, de alumínio e muitos outros matizes têm algum valor, especialmente na pintura de objetos de palco (exceto roupas e cenários). Normalmente, devem ter uso restrito, sendo visadas apenas na decoração ou execução de detalhes.

5. A goma-laca é freqüentemente útil. Seca com rapidez e algumas vezes pode ser aplicada sobre tinta de cenário, para contrabalançar a tendência dessa tinta de se apagar com o tempo. Também pode ser usada para dar um brilho forte à superfície, ou um efeito de verniz às partes de madeira.

Pincéis e Outros Materiais

O pincel mais comum encontrado nas lojas de cenário é o pincel de 10 a 12 cms. Os pincéis holandeses de 12 a 22 cms de largura são geralmente melhores, mas são caros. Muitos amadores confiam nos pincéis de fibra baratos para seu trabalho básico. Sendo recomendável um bom material, é bom saber que, nas atuais lojas de cenários, qualquer tipo de pincel é geralmente superior ao técnico que o maneja. Alguns cenaristas executam excelentes trabalhos usando material que a maioria dos universitários modernos sentir-se-iam constrangidos até mesmo em tocar.

Os pincéis mencionados são todos grandes. São usados para aplicação da primeira camada, que exige certa rapidez e é de fácil aplicação. Além disso, são úteis os pincéis de tamanho menor, a saber, de 3 a 9 centímetros de largura, enquanto alguns, de cabo longo são absolutamente indispensáveis para execução de certos detalhes.

A limpeza e o cuidado com os pincéis são de extrema importância. Um pincel holandês de 45 dólares pode ser inutilizado numa única temporada por negligência, enquanto que nas mãos cuidadosas de um verdadeiro profissional, poderá durar muitos anos. Esse cuidado é simples. Os pincéis usados com tinta a óleo ou verniz devem ser limpos com terebentina; os usados com goma-laca, com álcool para madeira; e os usados com tinta de cenário ou tinta à base de caseína, com água. No fim de cada dia, os

pintores que se orgulham de seu trabalho limpam os pincéis de ponta a ponta, ajeitam as suas cerdas cuidadosamente, alisando e pendurando-os para secar.

Técnicas de Pintura

Mesmo hoje, a presença de cenaristas bem dotados é um grande investimento para qualquer produtor. Embora o naturalismo e romantismo já não estejam em voga, ainda há uma grande procura de artistas com conhecimento de contrastes luminosos de cor e forma, e que saibam criar efeitos de terceira dimensão. Contudo, o estudo de tais técnicas não pode limitar-se à presente discussão; elas também são, em grande parte, resultantes de prática e experiência. Portanto, só levaremos em consideração algumas poucas técnicas básicas que o leigo poderia empregar na pintura de ambientes em geral.

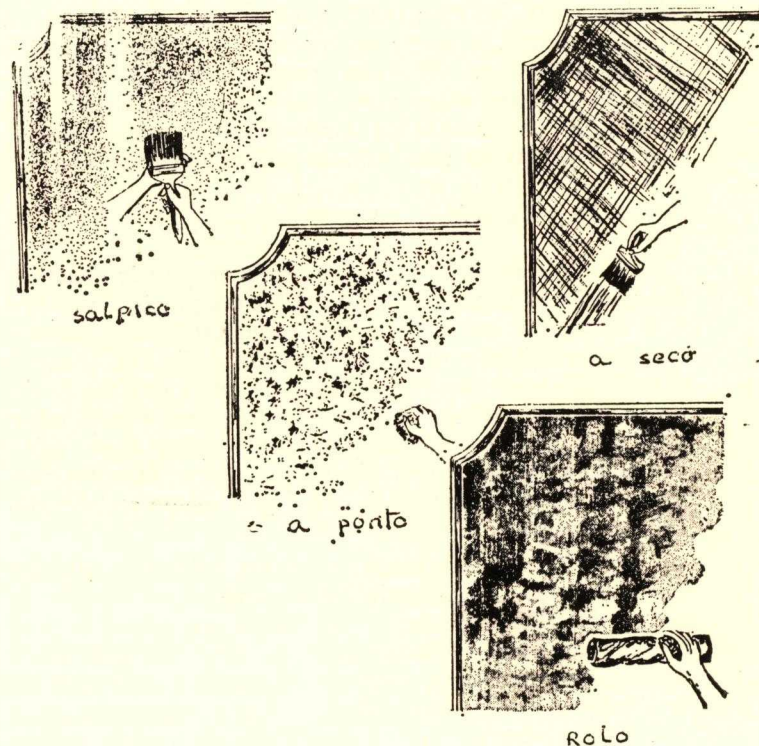
A primeira camada é aplicada com um pincel grande. Bons cenaristas trabalham despreocupadamente mas com rapidez usando as pontas das cerdas, cujo desenho segue o da letra X. Se o trabalho for bom, a primeira camada ficará toda por igual, quando as superfícies estiverem secas.

No cenário quase nunca se usa uma única tinta de base. Os pintores aplicam uma camada secundária para dar textura e especialmente para cobrir os defeitos (remendos, cabeças de prego, calombos) que tendem a aparecer nitidamente em uma superfície perfeita, plana e macia. Essa camada secundária é geralmente aplicada por meio de uma das seguintes técnicas:

1. Talvez seja mais útil salpicar. É preciso um pouco de prática para desenvolver a habilidade necessária. Comumente prefere-se um pincel de cerdas largas. Ele é mergulhado de leve na tinta secundária, é secado, espremendo-o e sacudindo as cerdas, para que saiam todos os restos de tinta. Se as manchas deixadas são muito grandes, o pintor saberá que a tinta está muito rala, o pincel muito grande e as cerdas muito molhadas;

2. A gravura a ponto é feita comumente com uma esponja, embora possa ser empregada estopa ou outro material. O pintor simplesmente mergulha a esponja na tinta secundária, seca-a levemente e aplica-se à superfície num movimento de batidas leves e breves.

3. Pincelar a seco consiste em sombrear, e tanto é popular como útil. As camadas secundárias são simplesmente aplicadas com um pincel parcialmente seco. Este



TÉCNICAS DE PINTURA

método pode ser usado em panos axadrezados ou de textura como a de um tapete, bem como em fibras de madeira.

4. A pintura com rolo produz, às vezes, bom efeito. Os rolos comuns, para decoração de casas modernas, podem ser usados para aplicar as primeiras camadas, bem como para pintura de segunda mão, embora a flexibilidade das telas, numa superfície plana, faça com que o rolo tenha menos efeito do que numa parede sólida de cal. Um rolo totalmente seco pode ser usado para produzir interessantes efeitos e texturas. Os rolos cobertos com estopa, toalha felpuda e outras fazendas grossas dão os melhores resultados.

Outras técnicas empregadas em geral pelos pintores de cenário incluem o uso de *sprays* e rolos moldados.³

O que realmente importa na pintura de cenários, entretanto, vai mais além do que se propõe neste capítulo. Na verdade, seria assunto para um livro, uma vez que engloba aspectos tais como gosto e senso de decoração; e também inclui técnica e profissionalismo que, em geral, só se adquire através da prática e experiência.

NOTAS

(1) preparam-se tintas secas misturando uma parte de goma quente concentrada com aproximadamente dez partes de água. Pode-se incluir, em geral, uma pequena porção de ácido carbólico, para evitar deterioração.

(2) tintas à base de goma elástica e de resina também estão sendo usadas, mas são um tanto caras.

(3) verdadeiro papel de parede, usado algumas vezes para dar uma aparência de real a interiores.

(extraído de "An Introduction To The Theatre", de F. M. Whiting, N. Y. 1954. Tradução de José L. Porto de Magalhães)

INTERAÇÃO RELACIONAL: UMA ABORDAGEM ALTERNATIVA PARA O DESENVOLVIMENTO DE UM PERSONAGEM

Bill Somers

"Permanecer no personagem" significa acreditar em um nível visceral nas relações exigidas pelo papel: trocando o termo "personagem" por "relacionamento", introduz-se o tema delicado (pelo menos para muitos atores) que é "desenvolver um personagem". Quando um ator afirma estar "buscando seu personagem" e o diretor pergunta: "buscando o quê?", o ator naturalmente torna-se confuso, às vezes zangado, quase sempre na defensiva. Muitos dos nossos atores têm sido treinados para "buscar o personagem". Este não é o problema. O maior problema é que dois atores se encontraram há apenas dez minutos, e o texto exige que eles se relacionem como mãe e filho.

Desenvolver esta crença é muitas vezes difícil, e na maioria das vezes é precisamente o elemento que falta em muitas encenações, profissionais ou amadoras. A atriz famosa ou a estrela universitária que interpreta a Amanda em *The Glass Menagerie* ("À Margem da Vida") representa a mãe perturbada e dominadora, isto é, seu "personagem". O que acontece de fato é que a atriz representa mais ou menos uma ação toda a noite: severa acusação. Igualmente, a atriz representando Hedda Gabler desenvolve o "personagem" da mulher fria, indiferente, enfadonha, e subseqüentemente age com uma fria indiferença, não importa com quem ela fale. Essa abordagem não só leva ao enfado como também nega a textura real do relacionamento humano e a interação.

Como as teorias de comunicação, psicologia e sociologia nos têm demonstrado nestes últimos trinta anos, e como a filosofia nos tem sugerido no decorrer do século, a interação é relativa. O significado, tanto emocional como intelectual, depende com quem você esteja falando, onde e quando. Em certo sentido, o moderno "você", de acordo

com essas disciplinas, não pode ser um simples “você”, não pode ser um simples personagem. Antes, cada indivíduo transforma-se em vários “vocês”, torna-se muitos papéis, dependendo com quem ele esteja se relacionando, quando e onde. Muitos exercícios de Joseph Chaikin sobre transformação de papéis não só servem a uma útil função de aguçar a habilidade do ator para adotar imediatamente novos relacionamentos, mas também serve como um reflexo estético de nossa nova percepção da contínua mudança de natureza de nossas realidades individuais.¹

Para o ator, “personagem” é talvez um rótulo antiquado, ou ilusório. E essa venerada definição para o processo de atuar tem talvez impedido mais do que ajudado muitos em sua procura do que o ator de fato faz no palco. Discutindo as dificuldades da língua e do subtexto do ator, tanto no drama clássico quanto moderno, William L. Sharp, em *Language in Drama*, explica:

Não imito um “personagem”. Gostaria que pudéssemos destruir esta palavra de todas as discussões sobre uma produção dramática. Como ator, eu devo simplesmente recriar em meu corpo a atitude que Shakespeare criou, e essa atitude é definida pelas coisas que preciso fazer ou não fazer, durante a peça.²

Mesmo Richard Boleslavsky foi cuidadoso, ao descrever o processo como “caracterização”, em vez de recorrer à palavra personagem.³ E Stanislavsky, usando a semântica de um período anterior e de uma maneira antiga de representar, parece estar constantemente procurando conceitos e significados para expandir este termo delimitador.⁴

Sem o termo, o ator não pode mais “sair do personagem”. Como atores experimentados há muito sentiram ou souberam, o que o ator abandonou foi a concentração: ou sobre outro ator em cena, a quem ele deveria estar tentando afetar fisicamente ou emocionalmente, ou sobre uma imagem fora do palco, para a qual ele deveria ter desenvolvido uma realidade imaginativa personalizada, sentida. Na verdade, o que o ator fez quando “saiu do personagem” foi pensar em si próprio como ator, pensar sobre sua próxima fala, pensar na platéia ou na técnica física, vocal de seus colegas que com ele contracenam. Essas realidades externas perturbam a realidade imaginada da peça, e quando ocorrem, nós, como platéia, sentimos que houve algo de errado. Quando o texto requer

que o ator “saia do personagem”, na verdade ele requer que o ator desenvolva um relacionamento diferente com a platéia. Ele simplesmente representa outro papel, geralmente acompanhado de uma mudança de atitude.

Se a expressão “personagem” desaparece como um conceito básico, o ator se defronta com três problemas gerais: como começar a desenvolver a convicção e o estímulo para o papel; que técnicas específicas usar para construir o papel; e como unificar o papel. Primeiro, examinando o relacionamento mais do que o personagem, o ator reconhece que tem muitos relacionamentos ou papéis na peça, cada um diferente. Laura pode ser “tímida”, mas certamente não o é com o irmão Tom. Como na vida real, podemos nos achar tímidos, mas este traço só se manifesta em certas circunstâncias e com certas pessoas. Assim como Laura é de início tímida com Jim, alguém pode ficar tímido quando rodeado por estranhos, numa festa cheia de gente. No entanto, o que acontece com nossa timidez quando nos relacionamos com uma criança de cinco anos? Como na vida, no palco, se o ator desenvolve a convicção numa variedade de relacionamentos, em vez de desenvolver um personagem, o resultado é um papel estruturado com uma dinâmica variedade de atitudes e motivações.

Segundo, dependendo da personalidade do ator, as técnicas para desenvolver devem seguir a abordagem mais pessoal de Stanislavsky ou a mais física de Louis Jouvet, ou de modernas companhias teatrais. Um rápido método relacional é uma variação da “memória afetiva” de Stanislavsky. Em vez do ator aplicar suas experiências passadas primordialmente para sua própria realidade interna, ele exterioriza esta realidade para o outro ator. Por exemplo, se uma atriz tem que representar o papel de mãe de um ator, durante alguns ensaios este pode projetar na atriz uma imagem imaginária de sua própria mãe. Ou se a atriz nunca teve um filho, ela pode projetar no ator a imagem de um irmão mais novo ou uma metáfora vivencial equivalente. O uso contínuo que Helen Hayes fazia de seu *poodle* com esse proveito me vem a memória. A imagem extrínseca buscada na experiência pessoal geralmente desaparece depois de alguns ensaios, assim que ambos os atores solidificam suas atitudes emocionais mútuas.

Esta técnica pode parecer simplista, mas os resultados são complexos. É surpreendente como muitas atrizes em tais papéis demonstram pouca responsabilidade maternal para com seus atores-filhos. Elas acentuam coisas

como criticar, censurar, ensinar, e dão pouca ênfase às atitudes ternas, que nos permitem acreditar e ter empatia pela dimensão de amor-ódio em qualquer relacionamento. Iguamente, o ator-filho, que na vida real nunca duvida do *status* natural das estruturas da sociedade ou da família, não concederá o *status* superior de mãe à atriz, como faria com sua própria mãe. Então, começa um ciclo problemático. Em termos de relacionamento, os atores tratam-se como iguais. Como o ator não trata a atriz como estando numa posição de superioridade, esta representa com ainda maior ênfase as ações de censurar e ensinar. Representar uma posição subalterna é uma façanha difícil para qualquer ator. Não só o ego do ator briga com esta noção como também sua psicologia natural de autoproteção rebela-se contra a idéia de admitir superioridade a quem lhe é igual.

A confiança e respeito do ator pela necessidade de desenvolver um efeito verdadeiro facilita o problema da disposição em adotar um determinado *status* necessário. Esta abordagem física abrange outro caminho para se desenvolver vários relacionamentos num só papel. Aqui, o ator encontra algo extremamente enfadonho e ao mesmo tempo extremamente atraente no seu ator companheiro. Esse "algo" pode variar do respeito ou desrespeito pela técnica de palco de seu colega ator para um traço físico ou emotivo desse colega. O propósito é estruturar o relacionamento: todo relacionamento humano, não importa o quanto íntimo ou hostil ele seja, mostra um certo equilíbrio de elementos negativos e positivos. Adicionalmente, o ator encontra em seu colega um traço físico ou emocional que se aproxima das necessidades de relacionamento do papel. Se este colega vai ser seu pai, ele precisa encontrar um traço autoritário que realmente o intimide; se este colega vai ser seu filho, ele precisa encontrar um traço de fraqueza ou desamparo. O objetivo aqui é eliminar de início a ironia das imposições imaginárias entre atores como atores. Quando um ator olha para outro, ele fisicamente e emocionalmente se relaciona com os traços selecionados que literalmente vê em seu colega. Este método de construir relacionamentos leva mais tempo, mas frequentemente mostra-se mais completo e profundo.

Por último, sem o "personagem" como um conceito focal, como o ator unifica todo um papel? Primeiro, ele observa seu relacionamento principal na peça; segundo, analisa sua motivação dominante em relação a este relacionamento; terceiro, ajusta outros relacionamentos e motivações a esse centro primordial. De novo, fazendo

uso das teorias modernas de interação pessoal, a motivação, como um conceito de trabalho, torna-se mais dinâmica quando vista em termos relacionais. Interpretando-a como "Eu quero de..." em vez de simplesmente "Eu quero" não só o ator percebe que seu ponto certo de concentração reside em seu colega, mas também mostra a ele que seu objetivo é gerar uma reação no comportamento desse colega.

Em "À Margem da Vida", o relacionamento principal de Tom é com Amanda. Sua motivação não é simplesmente "Eu quero deixar esta casa". Ao contrário, é: "Por mim, eu gostaria que minha mãe não fizesse resistência à minha partida." A segunda forma retrata o contexto relacional do papel, e descreve a variedade de ações que Tom pode usar para tentar conseguir este objetivo primordial. Ele adula Amanda, agrada a ela, explica-lhe, censura-a e finalmente deixa-a de lado. Tom não alcança seu objetivo principal. Este exemplo ocorre em muitos dramas, seja "Hamlet", "Saint Joan", ou "A Morte do Caixeiro Viajante". De qualquer modo, Tom tenta, esforça-se e interage frontalmente durante toda a peça, e isto constitui a ação dramática. A motivação e relacionamento secundários de Tom na peça podem ser: "Se eu pudesse faria com que minha mãe aceitasse Laura como ela é, em vez de manter uma falsa imagem de Laura sobre mim, como uma barreira a que eu deixe a casa". Surge uma unidade relacional quando as motivações são interpretadas dessa maneira e, ainda mais significativo para o ator, também as atitudes que ele tomará em relação a cada qual dos outros atores. Da mesma forma que Tom, cada ator desta peça encontrará seu relacionamento particular principal e sua respectiva motivação. Utilizar a frase "Se eu pudesse" muitas vezes ajuda o ator a conceituar sua real motivação, que frequentemente está mascarada na peça por um conflito imediato.

Resta uma questão final: e aqueles gestos peculiares, maneirismos, modos de andar, timbres de voz, e tudo mais que compreende a noção convencional de um "personagem"? Infelizmente, o jovem ator muitas vezes começa com estas técnicas, enquanto o ator veterano as esquece. Esses traços característicos podem ser rotulados mais como "extensões" do que como "personagem", já que implicam em que o ator deverá ampliar sua maneira normal físico-vocal, explorando novos meios de usar seu corpo e voz para cada papel. Quando o ator jovem tenta tais extensões, torna-se artificial e estereotipado, porque se concentra na peculiaridade físico-vocal, em vez de con-

centrar-se na motivação e na ação. O ator mais velho freqüentemente abandona a extensão porque ele encontrou uma abordagem particular, vocal e física, que funciona bem no palco ou na tela, e que agora aplica em qualquer papel. Em outras palavras, o ator mais velho concentra-se agora somente no relacionamento, motivação e ação.

O número de atores que efetivamente “se amplia” no teatro de língua inglesa de hoje pode ser contado nos dedos de uma mão (Lawrence Olivier vem à memória, e talvez Dustin Hoffman). Esses atores adotam novas características físicas e vocais, novos ritmos corporais, e novas atitudes, ao ponto de se tornarem irreconhecíveis como atores, de papel para papel. Usando um termo de Boleslavsky, eles na realidade “caracterizam”, e são geniais porque podem fazê-lo. Mas, para a maioria dos atores, e particularmente o ator mais novo, um ponto inicial mais claro para o verdadeiro processo de atuar deve ser o conceito de desenvolver relacionamentos, e não personagens. Esperamos que, uma vez tendo dominado esse processo essencial, eles possuam o gênio de penetrar no mundo da efetiva caracterização ou extensão.

O Dr. Bill Somers é Professor Assistente de teatro na “Miami University”, em Oxford, Ohio. Além de dar aulas de representação e direção, atuou e dirigiu várias peças. É editor associado do *Exchange Magazine*, no qual publicou vários artigos.

NOTAS

(1) Robert Paolli, “A Book on the Open Theatre” (New York, 1972). Esta obra explica em profundidade os exercícios de transformação de papéis praticado pela companhia do “Chai-kin’s Open Theatre”, ao fim da década de 1960.

(2) William L. Sharp, “Language in Drama” (Schanton, Pa.: Chandler Publishing Co., 1970) p. 55.

(3) Richard Boleslavsky, “Acting: The First Six Lessons” (New York: Theatre Arts Books, 1933), pp. 65-88.

(4) Constantin Stanislavski, “Creating a Role”, trad. por Elizabeth Reynolds Hapgood (New York: Theatre Arts Books, 1961)*. Esta tradução, que destaca capítulos como “The Period of Study” e “The Period of Emotional Experience”, de fato contém os primeiros passos para o jovem ator, *vis-a-vis* a questão da memória afetiva. Paradoxalmente, muitos professores, senão a maioria, introduzem o estudante à representação com o “An Actor Prepares” de Stanislavski, trad. por Elizabeth Reynolds Hapgood (New York: Theatre Arts Books, 1936)**. Apesar desta ser a primeira tradução, o livro, que contém capítulos como “Communion” e “Adaptation”, trata da etapa seguinte do treinamento do ator, isto é, os problemas de interação e relacionamento.

* Trad. do original inglês para o português, “A Construção da Personagem” (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, Teatro Hoje, v. 15).

** Trad. do original inglês para o português, “A Preparação do Ator”, (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, Teatro Hoje v.12)

(Extraído de “Players”, dez-jan 1976, vol. 51 nº 2, 54-57. Traduzido por Carminha Lyra)

O MENDIGO OU O CÃO MORTO

de Bertolt Brecht

Tradução de Luiz Antonio M.
Correa.

O dia acabou de nascer, o Mendigo está sentado diante do portão, à direita. Um tiro de canhão, entra o Rei vitorioso da Guerra, escoltado por soldados. O Rei está sem coroa, seus cabelos são longos e ruivos e veste um grande manto violeta, os sinos tocam.

REI — No momento em que vou comemorar o triunfo que consegui sobre meu inimigo mais poderoso e enquanto todo o país clama meu nome entre nuvens negras de incenso, um mendigo está sentado diante de meu palácio! Fede a miséria! Mas depois de uma vitória um rei tem o direito de se divertir com o nada! (*Os Soldados se afastam*) Meu amigo, você sabe por quem os sinos dobram?

MENDIGO — Sei. Meu cachorro morreu.

REI — Foi uma insolência?

MENDIGO — Não, foi de velhice. Aguentou até o fim. Eu não sabia porque ele tremia tanto. Eu estava deitado. Ele veio, me lambeu, colocou as patas no meu peito e nós ficamos deitados no chão a noite inteira. Até que começou a fazer frio. Mas quando amanheceu ele já estava morto. Aí eu afastei ele de mim. Agora eu não posso voltar para casa. Ele já está apodrecendo e começando a feder.

REI — Por que você não se livra dele?

MENDIGO — Não te interessa! Agora vem você e me faz uma pergunta idiota. Perguntar é uma idiotice! E todo mundo só faz perguntas idiotas.

REI — Mesmo assim vou te fazer outra pergunta. Quem te traz comida? Porque se você não tiver responsável terá que sair daqui imediatamente! Aqui não admitimos nenhuma espécie de fedor, nem de carniça e nenhuma espécie de gritos! É proibido!

MENDIGO — Eu é que estou gritando?

REI — Agora é você que está perguntando. Não entendo porque você fala com tanta ironia!...

MENDIGO — Não entende mesmo. Eu não sei nada. Por isso o senhor veio falar comigo.

REI — Não é possível, eu não ouvi! Quem te traz comida?

MENDIGO — De vez em quando vem um menino. Um anjo.

REI — Você não tem filhos?

MENDIGO — Não. Eles desapareceram!...

REI — ... Como o exército do Imperador Ta Li que foi engolido pelas areias do deserto?

MENDIGO — Isso mesmo. Ele marchava no deserto e os soldados diziam: Ta Li, é muito longe! Vamos voltar! E o chefe sempre respondia: Não! Nós vamos conquistar o país! E continuaram marchando no deserto. Passava dia, passava noite, eles iam marchando e foram se afundando na areia. Um dia afundaram as botas, continuaram marchando. Continuaram marchando só com os joelhos! Até que um dia veio um furacão e carregou um camelo! Outra

vez encontraram um oásis. Era um paraíso. Mas o filho mais novo do rei caiu no poço e morreu afogado. Ah, eles choraram sete dias e sete noites!!! Um dia eles viram morrer todos os cavalos, depois foi a vez das mulheres. Morreram todas. Até que que um dia deu uma ventania e a areia cobriu todo o exército. Aí acabou. O fim. E mais uma vez a única coisa que sobrou foi o silêncio. Conquistaram o país que eu não sei mais o nome. Esqueci.

REI — De onde você tirou isso? Não é verdade! Tudo foi muito diferente.

MENDIGO — O que é que há? No tempo que o rei era forte, eu era para ele como seu filho! Eu era filho do rei e nem quis saber. Eu me afastei do rei e do palácio porque eu quis. Eu não admito que ninguém mande em mim!

REI — O que você está falando?

MENDIGO — As nuvens não ficaram paradas no céu. Quando foi mais noite as estrelas apareceram e depois tudo ficou em silêncio.

REI — (*irônico*) Por que? As nuvens fazem barulho?

(*Silêncio*)

REI — O que você faz o dia inteiro? Nunca eu havia te visto antes. De que ovo você saiu?

MENDIGO — Hoje eu entendi porque a colheita do milho este ano foi fraca. É porque não choveu! Um vento negro e quente está dominando o campo!

REI — É verdade. A colheita do milho este ano foi fraca.

MENDIGO — Trinta e oito anos atrás aconteceu a mesma coisa. O sol secou o milho. Secou, só não chegou a torrar porque despencou

uma tempestade! Choveu tanto que os ratos invadiram o campo e acabaram com tudo. Depois invadiram as cidades e comeram os homens. Os ratos comeram os homens e morreram envenenados.

REI — Eu nunca soube disso. Tudo que você conta é pura invenção. A História não sabe disso!

MENDIGO — A História não existe.

REI — E Alexandre Magno? E Julio Cesar? E Napoleão?

MENDIGO — Lorotas! Balelas! Histórias! Quando o senhor fala em Napoleão quem o senhor pensa que é?

REI — Um homem que conquistou a metade do mundo mas naufragou na sua ambição!

MENDIGO — Mentira! Isso aí só duas pessoas podem acreditar: Napoleão e o mundo. Tudo mentira. Quer saber a verdade? Napoleão era um condenado que remava numa galera. Ficou conhecido porque tinha um defeito físico: cabeça grande, um cabeçudo. E os outros condenados ficavam reclamando: não dá pra remar ao lado desse cabeçudo! Até que eles pararam de remar e o navio afundou! Napoleão tapou o nariz e respirou fundo, mas respirou tão fundo que a sua cabeça se encheu de ar. O navio foi afundando e a cabeça de Napoleão ficou boiando na água. Ele se salvou. Foi o único. Mas como ele estava acorrentado nos remos começou a pensar. Enquanto ele pensava, balançava a cabeça, mas como ela estava muito pesada, ela desatarrachou do pescoço e caiu. Esse foi Napoleão. O resto é mentira, lorota, balela e história!

REI — Este é o recital mais insano que jamais ouvi! Você me de-

cepcionou. Pelo menos as outras histórias eram bem contadas. Ah! Eu queria saber uma coisa: o que você pensa de seu rei?

MENDIGO — O rei? Ele não existe. Só mesmo o povo pode acreditar que existe um rei. Vem um cara que se acha com cara de rei e pronto, ele é o rei. E depois que fabricam um monte de carros de guerra e os tambores aprendem a tocar de cor uma marchinha militar, vai todo mundo correndo procurar um inimigo.

REI — Fique o senhor sabendo que o seu rei acabou de vencer o seu pior inimigo!

MENDIGO — Não venceu, matou. Um idiota matou o outro.

REI — (*Como se lhe custasse um esforço*) O inimigo era poderoso, você tem que acreditar.

MENDIGO — Tinha um homem que jogava pedrinhas no meu arroz. Ele era meu inimigo. Se achava muito forte, tinha o apelido de “mão de ferro”. Morreu de cancer. Quando foram fechar o caixão, o braço ficou para fora e a tampa macetou a mão. Ninguém viu e foram carregando o caixão com a “mão de ferro” pendurada, vazia, morta e balançando.

REI — Você não se aborrece em ficar largado aí no chão?

MENDIGO — Antigamente as nuvens passavam no céu. Uma procissão que não terminava nunca! Eu não via. Mas agora eu vejo. Agora eu sei. Elas não vão parar nunca!

REI — O céu está limpo! Não existe uma nuvem no céu! Você está delirando! Está tão claro que a luz do sol...

MENDIGO — O sol não existe.

REI — Ou você deve ser perigoso, ou tem mania de perseguição ou então é louco!

MENDIGO — Não. Meu cahorro era bom. Não era como os outros. Ele sabia andar na rua, me trazia até carne e de noite dormia nos meus trapos. Uma vez teve uma confusão na cidade, uma gritaria, todo mundo no meio da rua. Veio até a polícia pra cima de mim! Mas meu cahorro me defendeu! Meu cahorro fez a polícia correr!

REI — Por que você está me contando essas coisas?

MENDIGO — Porque eu te acho uma besta.

REI — E além disso, o que mais você pensa de mim?

MENDIGO — Sua voz é pequena: isso quer dizer que você é fraco. Você pergunta muito, então é um bobo. Você tenta me enganar, porque você não tem segurança. Você não acredita em mim mas me escuta, então, meu amigo, você é um frouxo. Além disso, pensa que o mundo gira na sua volta quando na verdade tem gente mais importante que você. Quem? Eu! Além de tudo isso você é cego, surdo e ignorante. Seus outros defeitos eu ainda não conheço.

REI — Não é um quadro muito animador. Você não vê em mim nenhuma qualidade? Nenhuma?

MENDIGO — Você não levanta a voz: isso quer dizer que você é humilde. Você pergunta muito é porque quer saber das coisas. Você não aceita nada sem ver direito então você é esperto. Você não escuta o que não acredita então você é bom. Acha que o mundo gira a sua volta então você não é pior que os outros homens e o que você acredita não é

menos idiota do que os outros acreditam. Além disso, você não se atrapalha quando vê demais, não se preocupa com o que não te interessa e você não está parado por saber demais. Suas outras qualidades você sabe melhor que ninguém.

REI — Você é esperto.

MENDIGO — Todo elogio merece a sua gorjeta. Mas eu não vou te pagar por isso.

REI — Todos os serviços que me prestam eu pago!

MENDIGO — É isso mesmo. A sua mediocridade prova: você é um cara que precisa da aprovação dos outros. Prova também que você é igual a eles.

REI — Eu não tenho nada contra você. Isso também é sinal de mediocridade?

MENDIGO — É.

REI — Por que?

MENDIGO — Porque você não pode me fazer nada.

REI — Eu posso te atirar num calabouço!

MENDIGO — Lá é frio?

REI — Lá não entra um raio de sol.

MENDIGO — O sol não existe. Pelo jeito sua memória é fraca.

REI — Eu posso mandar te matar.

MENDIGO — Então a chuva vai parar de cair na minha cabeça, meus vermes não vão ter mais para onde ir, minha barriga vai me deixar em paz e eu vou conhecer o silêncio. O maior silêncio que nunca conheci.

REI — Não, eu não vou te fazer nada disso. Eu vou pensar o que fazer.

MENDIGO — Nunca diga isso a ninguém! Se alguém ouvir você dizer isso, vai dar muita confusão!

REI — Ninguém me despreza.

MENDIGO — Na minha frente todos se abaixam. Mas eu não ligo para isso. Só me aborrece quem fica perguntando e pregando discurso.

REI — E eu? Eu te aborreço?

MENDIGO — Essa é a pergunta mais idiota que você me fez hoje! Essa ganha! Você não tem vergonha? Você não respeita a pessoa humana? Você não conhece a solidão! É por isso que você quer que eu, que nem te conheço, te diga: muito bem! Eu entendo muito bem! Você depende da consideração de todo mundo! Cuidado!

REI — Eu domino os homens! Por isso eles me consideram!

MENDIGO — O freio do cavalo pensa que ele domina o cavalo, o bico da andorinha pensa que ele é o seu guia, a ponta do coqueiro pensa que é ela que espicha o coqueiro para o céu!

(Silêncio)

REI — Se eu tivesse certeza que não seria um ato individual de vingança, eu te estrangularia!

(O mendigo tira sua gaita e começa a tocar. Um homem passa rapidamente e faz uma reverência)

MENDIGO — (parando de tocar) A mulher desse homem é uma ladra! De noite ela deita em cima dele pra roubar seu dinheiro. Quando ele acorda e a vê em cima dele, ele pensa que ela ama ele demais. Que não consegue dormir se não estiver deitada em cima dele. Por isso ele perdoa os roubinhos que descobre.

REI — De novo? Não há uma palavra de verdade em tudo o que você diz!

MENDIGO — Agora pode ir. Você baixou o nível demais. Vai embora, vai!

REI — Não acredito. Não pode ser verdade, é mentira! (*o mendigo toca gaita*) Excelência, então quer dizer que a audiência terminou?

MENDIGO — O som dessa gaita faz todo mundo saber que o céu é mai azul e a terra é melhor. Faz todo mundo aceitar continuar vivendo e todo mundo perdoar todo mundo. E tudo é esta bostinha!

REI — Pelo menos me diga uma coisa: já que você não me suporta, por que você conversou tanto comigo?

MENDIGO — (*se coçando*) Porque seu amor próprio não te impediu de ouvir o meu blá blá blá. E eu tinha que falar com alguém para esquecer que meu cahorro morreu.

REI — Isso já é demais! Você estragou o dia mais lindo de toda minha vida! Eu não devia ter parado. A piedade não leva a nada. Você tem uma coisa boa, a sua coragem. Nunca ninguém teve a coragem de me dizer uma coisa dessa! Você tem coragem! Por isso não te matei! E eu que fiz todo mundo ficar esperando...

(*o rei sai. Os soldados fazem escolta e os sinos começam a tocar*).

MENDIGO — (*só agora se percebe que ele é cego*) Ele foi embora. Deve ser meio dia. O ar está abafado. Hoje o menino não veio, nem vem. O que será que está acontecendo na cidade? Deve ter alguma festa. Esse idiota veio aqui, vomitou suas coisas e foi embora. Agora eu tenho que pensar de novo no meu cachorro.

FIM

MORTE NATURAL NA FORÇA

AUTOR: Virginia Valli

A ação se passa em Vila Rica de Albuquerque (Ouro Preto) a partir de 1700, época da descoberta do ouro preto, e no Rio de Janeiro, de 1789 a 1792.

PERSONAGENS:

O PAULISTA ANTÔNIO DIAS
O POVO
MINEIROS
GOVERNADORES
ESCRAVOS
CARRASCOS
OFICIAIS
O BASBAQUE OU PÉ-RAPADO
O MASCATE
O EMBUÇADO
MULHRES
MASCARADOS
PADRES
JOAQUIM JOSÉ DA SILVA XAVIER
TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA
CLÁUDIO MANUEL DA COSTA
JOAQUIM SILVÉRIO DOS REIS
CONJURADOS
GUARDAS
CARCEREIROS
MEIRINHOS
DESEMBARGADORES
DRAGÕES DE CAVALARIA

SOLDADOS PORTUGUESES DE DIVERSOS REGIMENTO:

IRMANDADES

FRADES FRANCISCANOS

GUARDAS DO VICE-REI

O VICE-REI E SUA FAMÍLIA

CAPITANIA, O CARRASCO

GAROTOS

O ÚLTIMO CONDENADO

1

Descoberta de Ouro Preto (1698)
(Cartaz ou projeção)

“Há poucos anos que se começaram a descobrir as Minas Gerais dos Cataguases, governando o Rio de Janeiro Artur de Sá e Menezes; e o primeiro descobridor, dizem, foi um mulato que já havia estado nas minas de Parnaguá e Curitiba. Este, indo ao sertão com alguns paulistas a buscar índios, e chegando ao sertão do Tripui, desceu abaixo para tomar água no ribeiro a que chamam agora de Ouro Preto; e metendo a gamela na ribanceira para tirar a água, viu que nela depois ficaram uns granitos da cor do aço, sem saber o que eram... Chegando, porém, a Taubaté, não deixaram de perguntar que casta de metal era aquele e sem mais exame venderam alguns granitos por meia pataca a oitava a Miguel de Sousa, sem saber o que vendiam e nem o comprador saber o que comprava; até que resolveram mandar alguns granitos ao governador Artur de Sá, e fazendo o exame se achou ser ouro finíssimo.” Contudo, o caminho para se chegar a esse Tripui só foi redescoberto mais tarde pelo paulista Antônio Dias.

Canto de Antônio Dias

Sai de São Paulo
deixei Piratininga.
Passei Taubaté.
Passamos brenha
passemos fome
comemos cobra.
Itaverava!
Mosquito de febre
picada de bicho.
Vinhemo caçar?
Catar coisa
catar pedra
caçar índio
catar ouro.
Ah Cataguás! Cataguases!
Eta canseira!
Foi-se fazenda
e sal consumiu
acabou carne seca
cabedal acabou.
Se não se avistasse o pico
com seu curumim do lado...
Itacolomi! Co-lo-mi-i...
— o eco respondeu.
Tripui correndo embaixo.
Metemos cuité no rio,
nem rio nada não era,
um só córrego corrente.
Lá veio a pedra maldita,
a pedra preta de ouro!
De nossa felicidade agora
nasceu após a desdita
do paulista depois mineiro.
A pedra-de-ouro-preto
seu nome correu de lá
depois por Miguel de Sousa
Taubaté até São Paulo.
Os paulistas que puderam
vieram e trouxeram mais
seus baús e bruacas,
escravo e família junto.
Vieram os Lopes Camargos,
os irmãos Silva Bueno
e o padre Faria empós
carregando consigo o altar
onde na serra de Ouro Preto

fez uma primeira missa.
O córrego ficou mais pequeno
de caber tanta gamela
catando pedra de ouro.
Tripui d'água escura
embarreceu inda mais.
Nem peixe não ficou.
No mato nem gabiroba.
E as boninas
(flor delicada de não se pisar)
cheiraram para nunca mais!
Por isso saí desgostoso,
deixei o primeiro arraial
e fiz outro mais embaixo
que ficou depois conhecido:
de Antônio-Dias-Abaixo.
É onde agora demoro,
nessa vida de mineiro
catando ouro
mal comendo
com as outras bocas que tenho
de gente
filho e escravo.

II

Festa do Pelourinho (1711)

“O pelourinho era o principal distintivo (símbolo) das vilas. Lugar que não tivesse pelourinho, não podia ser vila: continuava sendo arraial. O pelourinho era uma coluna de pedra ou de ferro, assente no meio da praça pública sobre degraus de pedra, ordinariamente com quatro faces ou lados (correspondentes aos pontos cardiais), tendo nas quinas argolões de ferro e, às vezes, ostentando na base da coluna um desenho alusivo ao emblema da vila (armas, braços), além da data da inauguração da vila. A esses argolões eram amarrados os escravos...”

Entram mestre e ajudante em silêncio. Arma o pelourinho. Ruídos do trabalho em gravação. Aos pou-

cos vai chegando o povo (coletivo). Observa o trabalho dos dois em silêncio. Terminando o trabalho, mestre e ajudante saem. O povo começa a dispersar-se. Ouvem-se os sinos das Igrejas tocando, e músicas, foguetório e salvas de roqueiras (espécie de canhões ou mosquetes que atiram fogos). Ruído de tropel de cavalos. Entram o Governador da Capitania, vindo da Vila do Carmo (Mariana), acompanhado por seus dragões de cavalaria e autoridades (ouvidor capitão-mor, mestre-de-campo, juizes e oficiais da câmara). O povo, a certa distância, observa interessado a cena. O governador toma das mãos do ajudante um rolo de pergaminho. Enquanto discursa, o povo se aproxima da cena.

GOVERNADOR (Lendo) “Esta Capitania é a fonte de riquezas que formam a substância de todo o Brasil e do mesmo Reino. Ela não é propriamente agrícola nem comerciante. O ouro, tão útil a Portugal, é a produção destas ricas montanhas, que merece a maior parte da atenção e desvelo não só daqueles a quem o desejo de enriquecer anima a procurá-lo, mas também de quem, pela Soberana, se acha encarregado de regêlas.” (Fala de cor) Por isso aprez-me aqui estar a inaugurar os emblemas e símbolos da Ordem e da Coroa — este Pelourinho. E, assim, sagrar este povoado de Vila Rica. Outro símbolo desta Ordem Real são os meus Dragões de Cavalaria, que aqui os trago, em Companhia formada, para dar segurança a esses felizes rincões auríferos e proteger seus pacatos moradores contra vadios e façanhudos, contra facinorosos desordeiros e desocupados que de tempos a esta parte inva-

dem e infestam a terra em busca de aventuras e do ganho fácil do contrabando do ouro e de outras riquezas. Seu único mister — dos meus Dragões — será o de proteger os povos mineiros, os ordeiros súbitos de Sua Majestade, a fim de que possam trabalhar em paz pelo progresso das Minas do Ouro.

A seguir o Padre benze o pelourinho. Sinos tocam. Palmas e foguetório. Saída solene do governador e seu séquito ao som de música e charangas.

III

Fome de Ouro Preto (1711)

Entram um negro acorrentado e o carrasco que o puxa, acompanhado de um oficial. O Negro é amarrado ao pelourinho para ser açoitado. A cena pode ser ligada à anterior: curiosos, que iam sair, interessados no que vai acontecer, voltam. Um deles se acocora e pita seu cigarro de palha.

CARRASCO (dá a chibatada e conta) Um!

O Ruído da chicotada deverá ser gravado em estereofônico, junto com o ronco rouco do escravo, a cada pancada.

Dois! (Som)

Três! (Som)

Quatro! (Som)

Cinco! (Som)

.....

Dez! (Som)

O carrasco pára, limpa o suor e prende o chicote à cintura.

CARRASCO — Pronto.

OFICIAL — Parou porque?

CARRASCO — Uma abóbora, dez açoites...

OFICIAL — Te esqueceu que a abóbora era do quintal do doutor ouvidor? Segue.

CARRASCO (recomeça, contando junto com o Oficial) Um! (Som)

Dois! (som)

Três! (som)

Dez! (som)

Carrasco e oficial saem. O escravo continua amarrado ao pelourinho para servir de exemplo. Curiosos comentam.

MINEIRO 1 — Precisava dar tanto?

MINEIRO 2 — Furtou uma abóbora do quintal do doutor. Isso serve de lição.

BASBAQUE — Com certeza tava com fome.

MINEIRO 2 — Ou furtou porque era mesma ladrão?

MINEIRO 1 — Depois que ninguém mais não roça, ninguém planta, só faz cavar a terra... abób'ra encareceu. Tá valendo vinte chibatadas.

MINEIRO 2 — Valendo dois preços: dez e vinte, conforme...

MINEIRO 1 — Infeliz da terra onde abób'ra tem dois preços! A do mineiro que vale dez, e a do ouvidor, valendo vinte.

Curiosos vão saindo. Mineiro fica só.

Canto do Mineiro

De grão em grão cresce o erário real
e de grão em grão empobrece quem trabalha.

A terra é rica e os povos empobrecem.

Pedra preta de desventura!

Desgraça de paulista-achando-pedra-preta-de-ouro!

Cresceu povoado, virou arraial.

De arraial a vila rica com seu pelourinho.

De igual também cresceu a ambição.

Ambição do forasteiro cresceu mais que as minas!

IV

Estabelecimento dos Quintos

Ao rufar de tambores, entra o oficial seguido de ajudantes. Vai ler o alvará que estabelece a cobrança dos Quintos.

OFICIAL — Alvará... (*palavras cobertas pelo rufar*)... estas terras situadas nas Minas, que hoje são Gerais, pertencem à Coroa de Portugal; tudo que se achar sobre a dita terra pertence a el-Rei, que as distribui entre os Paulistas seus descobridores por meio de cartas-de-datas, para que os ditos descobridores as explorem e tirem delas o seu sustento e os minerais e os mais que nelas se encontrarem. Por este alvará se determina que, dos minerais extraídos destas Minas, depois de fundidos e apurados, se retire a Quinta Parte deles para a Coroa. Para isso ficam criados, nesta Capitania, os estabelecimentos encarregados de pesar esses metais e extrair deles a parte que cabe por direito ao Erário Real. O ouro em pó ou palha não poderá correr fora das Minas, punindo-se com pena de perda do dito ouro e degredo em Índia ou África a todos aqueles que desencaminharem o ouro ou deixarem de recolher o Quinto.

Rufar e saída do Oficial

BASBAQUE — (*sacode a cabeça como quem não entendeu*) Hum?...

MINEIRO — É o quinto que mineiro paulista paga para poder minerar e ser mineiro.

MINEIRO — O ouro é maldito e o quinto nem se diz. El-rei me dá a carta, eu vou cavar a terra e tirar o metal que tem dentro. Depois de descoberta, cavada e minerada a terra, depois de lavado o rio, esse ouro que sai, que suei para sair tenho que dividir, dar um quinto para el-rei. É justo?

BASBAQUE — Se é de lei é justo.

MINEIRO — Lá vêm leis onde querem os reis! — já dizia o ditado. Esse quinto não sai só do suor do mineiro. Sai do sangue, que o que sobrou do Quinto esfarelou e consumiu, com a comida pela hora da morte, e a feramenta, que vem de fora, paga direito de entrada e se gasta e quebra. E os outros direitos que se tem de pagar para o Erário Real? D'adonde sai? Sai tudo do ouro que minerei.

BASBAQUE — Psiu! Silêncio! Em Vila Rica de Albuquerque até pedra escuta.

A misteriosa (e historicamente inexplicada) Figura do embuçado passa pela primeira vez e desaparece.

MINEIRO — Quem quiser pode escutar. Até as pedras... e os fantasmas. É muito direito, muito imposto que se paga. Tudo que entra paga... É o sal? Tá pela hora da morte. E não é salzinho de batisado não, esse sal que se gasta. Quanto paga para entrar?

BASBAQUE — Os mascarados já vão descer do morro para fazer das suas e dessa vez são os do reinol Pascoal da Silva. Chamaram até um letrado para escrever manifesto e o mandaram levar ao governador na Vila do Carmo.

MINEIRO — Sei... O sargento-for-de-batalha quer tomar o lugar de

D. Pedro. Mandou avisar a condessa que se o marido tem amor à vida deve seguir a São Paulo e largar as Minas.

BASBAQUE — Mas esse governador não é de ter medo...

MINEIRO — Meu caso é outro... Eu me rebelo contra as injustiças desta terra, não contra a autoridade. Não sou motineiro. Pascoal é reinol rico. E eu? Sou apenas paulista...

BASBAQUE — Não esqueça que não estamos mais no tempo de emboaba.

MINEIRO — E esses reinóis não estão mais lutando com a turba paulista que defendia seus descobrimentos. Agora lutam com um governo que quer impor leis e fazer disso uma nação.

BASBAQUE — Esse conde governador tem muito que suar...

Bandos de mascarados, seguidos de negros com paus e foices, atravessam a cena gritando. Já é noite. Batem à janela do ouvidor e gritam.

MASCARADO — (*com voz de falsete*) “Que queres, meu povo?” “Queres justiça?”

Repetem esta fala aos gritos e rasgam os autos que teriam tirado da casa saqueada. Repetindo as falas seguintes, saem de cena em grande alarido.

MASCARADO — (*falsete*) “O que quereis, filhos?”

MASCARADO — (*falsete*) “Filhos, não quereis os quintos?”

MASCARADO — (*falsete*) “Quereis que se mande para o diabo o ouvidor? Quereis a mim? Aqui estou para vos defender e ajudar.”

V

(*Letreiro*) — “Em vista do estado em que se achavam as Minas, foi D.

Pedro de Almeida enviado como que a propósito para reduzi-las a bom caminho, visto ser por seu gênio austero, incapaz de sofrer costumes viciosos ou espíritos rebeldes, onde quer que os deparasse sob sua responsabilidade. Vendo tudo, porém, sob prisma da disciplina, disto lhe saiu todo o erro: e lhe sobrevieram desgostos, querendo moldar a arte política pelo tipo da militar.”

D. PEDRO DE ALMEIDA — (*depois Conde de Assumar*) *Fala da sacada aos amotinados de Vila Rica.*

D. PEDRO — Saí do paço do Carmo para vir a Vila Rica por um freio nos amotinados. Para isso trago as leis e cartas régias que governam todos os mineiros, reinóis, paulistas, forasteiros e eclesiásticos e, dessa forma, por ordem nas Minas e fazer que todo mineiro pague o Quinto de direito. Excusa rebelar-se, extraviar o ouro ou levantar a Capitania para não pagar. O ouro tem que entrar nas Casas de Fundação para se quintar o quinto. O ouro não pode soverter nem sair por qualquer estrada, nem descaminhar. Que todos paquem o Quinto, que pague quem é rico, poderoso apotestado como o Pascoal da Silva, que é dono do arraial de Ouro Podre e não quer pagar. E que paque o Felipe dos Santos pelo que saiu falando de mim e do rei, em Cachoeira e em toda vila mineira.

FELIPE — Tá na hora de gritar: liberdade!

PASCOAL — Liberdade para minerar em paz! Nada de fundir o ouro. Não queremos casa de fundição!

D. PEDRO — O ouro tem que fundir para tirar o Quinto. Quem não quiser pagar, vai fazer roçado e plantar batatas. Ou saia das Minas.

PASCOAL — Não vou mais minerar. Vendo minhas cabeças de escravo, vendo as lavras e volto para Portugal, que aqui não há liberdade.

D. PEDRO — Mas não pode daqui sair levando o ouro escondido ou ouro em palha.

PASCOAL — O ouro é meu, que o catei.

D. PEDRO — O ouro extraviado será confiscado, e V. Mercê preso e condenado com os outros cabeças deste motim, com o Felipe e os outros. E não pensem que VV. Mercês serão os mártires da história. O mártir virá depois e ninguém sabe ainda quem será.

Os Dragões entram para prender amotinados. D. Pedro desce do sobrado e é abordado por um padre.

PADRE — Vossa Alteza, e o meu caso?

D. PEDRO — Que caso é?

PADRE — Não posso pagar o quinto. . .

D. PEDRO — Tem mineração?

PADRE — Uma lavrinha de nada...

D. PEDRO — “Não há frade que venha às Minas, que não seja para usar da liberdade que em seus conventos está suprimida.” Se V. Mercê tem mineração e minera, um padre é igual a qualquer paulista ou forasteiro que minera. Tem que pagar.

PADRE — Mas. . . Excelência, eu tenho muito despesa na minha igreja. Veja aqui: “doce para os anjinhos — duas patacas, conserto do resplendor de Sto. Amaro — 140, uma bassoura para a sacristia — 2 vintens, sem contar o veludo carmesim para o vestido de N. Senhora das Angústias, que, imagine V. Alteza, custou trinta e quatro mil réis. . .

D. PEDRO (*interrompendo-o bruscamente*) Basta! Pague o quinto ou saia fora da Capitania.

Todos saem. Mineiro fica só.

Canto do Mineiro

O outro é maldito, o quinto muito
[mais

Desgraça começou quando paulista
[achou a pedra.

Minas cresceu, virou gerais.

O ouro correu, encheu o Erário
[Real.

O que sobrou do quinto que era de
[lei e direito

paguei pelos outros direitos,
direito de entrada do sal, da ferra-

[menta, do negro.

Esse quinto que se paga
desse ouro que sai do suor de minei-

[ro e escravo
sai só da terra, da água, não,

sai mais é do sangue da gente.

*Passa um mascarado gritando:
fogo! fogo! Botaram fogo no morro
do ouro podre! fogo! Os sinos tocam
a incêndio.*

VI

Caixas tocam para a entrada solene do sargento-mor ou oficial, com séquito de soldados. O oficial lê para o público. Povo e mineiro não estão presentes.

OFICIAL — “VV. Mercês prenderão à ordem de S. Majestade o ouvidor José Ribeiro Lara de Moraes e o padre José Correia da Silva e os conduzirão à cadeia pública desta Vila, onde devem ser metidos em casas separadas e conservados com sentinela à vista, proibindo-lhes toda comunicação. Ao mesmo tempo lhes seqüestrarão todos os livros e papéis que

Ihes forem achados e todos os seus bens, nomeando para a diligência... até que S. Majestade não mande o contrário." Desses culpados de quinze delitos de lesa-majestade, "conspiradores contra as leis e ordens e tão perigosos que, tomando o arraial de Curvelo por centro, projetavam sublevar todo o sertão, além do referido vigário padre... pertencem à inconfidência os padres Antônio... (rufar de modo a cobrir os nomes que não serão ouvidos)" os quais serão enviados ao Rio de Janeiro para serem recolhidos à Ilha das Cobras e lá recambiados à Lisboa. 12 de janeiro de 1977. (De cor) Que isto sirva de lição e escarmento àqueles cujos intuito é sublevar e subverter a ordem nesta Capitania, caluniando e levando para as ruas da amargura o sagrado nome de sua Majestade e do nosso Governador. Por isso nunca é demasiado lembrar o alvará de 1757 que assim reza:

Recebe o rolo das mãos do ajudante e lê

"Quaisquer pessoas que se descobrirem culpadas do atroz delito de se atreverem a impugnar ou caluniar a execução das leis e ordens do Soberano, serão sentenciadas como réus de inconfidência, bem como julgadas sumariamente pelo Tribunal de Lisboa".

Devolve o rolo ao ajudante. O oficial sai seguido dos soldados e música em percussão. Desta vez, o povo não assistiu à leitura de mais esse alvará, contudo tomou conhecimento dele através de conversas. Mineiros entram comentando em voz baixa. Formam um pequeno grupo. Suas falas são ininteligíveis. Dá-se a primeira aparição de Joaquim Silvério dos Reis. Tenta aproximar-se do gru-

po para ouvir ou participar da conversa e não consegue. o grupo se desfaz.

JOAQUIM SILVÉRIO — Cochicam... Cochichem! Quem cochicha seu rabo espicha.

Silvério poderá ter nas mãos o psaltério que sempre o acompanha. Dedilha-o ao sair, sem nada tocar.

VII

Escada ou rua conduzindo a uma igreja. Os sinos tocam para a reza. Passam beatas, pobres que vão pedir esmola, mulheres e homens de aparência abastada, bem vestidos. Vão à ladainha. Talvez se possa ver ao fundo um espaço iluminado, que seria o interior da igreja: mulheres do povo sentadas no chão, assistindo ao ofício. Música e coro dos fiéis cantando a ladainha serão intercalados com a conversa dos mineiros que estão do lado de fora, na rua.

Ouve-se o coro em gravação.

Kyrie eleison

Christe Eleison

Povo — Mais igreja se levanta mais povo aparece para rezar o bendito.

MINEIRO — Quando não é menino, cachorro ou pobre pedindo esmola, é pecador pedindo perdão a N.S. Jesus Cristo.

MASCATE — (reinol) Muito se reza é que muito se peca. Quem é anjo, excusa dizer, está no altar enfeitando.

Ouve-se o coro:

Regina angelorum

Regina Martyrum

Ouve-se a sineta. Todos dentro da Igreja se ajoelham. Fora, o basbaque e os mendigos também o fazem.

MINEIRO — Tudo batendo no peito: mea culpa! Por isso se constrói tanta igreja por aqui, para pedir perdão do mal feito.

POVO — Quem juntou cabedal quando o povo empobreceu mais, tem muito que bater no peito.

O Mascate afasta-se ao perceber a Indireta.

MINEIRO — Forasteiro é praga em Minas. Traz quinquilharia, vende, lucra, faz seu cabedal e depois compra a mina do mineiro por uma tuta-méia. Enriquece e compra a mina cansada, compra ferramenta estrangeira que a gente não pode pagar.

BASBAQUE — E compra braço novo de escravo para cavar mais fundo.

Ouve-se o final da Ladainha.

Agnus Dei

Christum Dominum Nostrum Amen.

Ouvem-se as últimas orações e os fiéis vão abandonando a igreja. A cena escurece. Sinos tocam. É noite.

Canto do Mineiro

A mina cansou, o braço cansou o ouro soverteu e sumiu. Agora que veio esgotou, o quinto não dá o que dava de pri-

[meiro.

A mina tá cansada e mineiro tam-

[bém.

Ô ouro mais escondido que nem antes de descoberto!

Cadê braço? Cadê ferramenta?

O braço do negro cansou. Ferramen-

[ta gastou.

Ser mineiro ourta vez só milagre de

[Deus.

VIII

O Alferes Joaquim José da Silva Xavier arranca dente.

(*Letreiro*) "...tirava com efeito dentes com a mais sutil ligeireza e ornava a boca de novos dentes, feitos por ele mesmo, que pareciam naturais."

Amanhece em Vila Rica. Sinos, pregões, cascos de cavalo batendo nas pedras etc. A cena se passa no espaço que seria a casa do Alferes. Sala modesta, com um banco comprido (sem encosto), mesa coberta de papéis, plantas-mapas, alguns livros abertos sobre a mesa, e ferrinhos de dentista. Janela e porta ao fundo dão para a rua. Batem.

POVO — Ô de casa!

TIRADENTES — (*abrindo*) já vai. Entre. Estou levantando. (*Lava-se numa bacia*) Bom dia.

POVO — (*Tem o queixo amarrado e pés descalços*) Empiorei muito de ontem para hoje. Deve ser da friagem. Desculpe V. Mercê.

TIRADENTES — Senta aí nesse banco. Arranca? Vou pegar o boticão.

POVO — Má sina... Acho que pustumou. Hoje eu não podia ficar acamado. Tou perrengue mesmo. E tenho um serviço de sapateiro.

TIRADENTE — Não planta mais?

POVO — Só para o gasto, algum milho, feijão... Depois daquela lei de não plantar cana, desanimei, me virei para os remendos. É o que vivo dizendo à minha Brígida: sina mardrasta é esta. Ela não gosta de falar. Diz que chama mais desgraça a gente lembrando dela. É que a gente pe-leja para melhorar e a miséria 'tá aí arranchada.

TIRADENTES — A sorte é injusta para todo brasileiro nascido nas Gerais.

POVO — (*assustado*) Que diz V. Mercê?

TIRADENTES — É o que digo. A vida é ingrata para todo brasileiro nato na terra. Para mineiro, remendão, soldado, alferes, negro. Não é não para mascate forasteiro, para governador, vice-rei e seus compadres.

POVO — (*desconfiado*) V. Mercê falando assim dos poderosos... Não tem medo do barão?

TIRADENTES — Barão não é para pescoça de cachorro. Barão é feito para povo, feito nós dois.

POVO — (*benze-se*) Cruz em credo! Deus não ouça V. Mercê.

Durante o diálogo o dente foi arrancado. Ruídos de rua aumentam, pregões etc. cobrem os gemidos.

POVO — Quanto custa o trabalho?

TIRADENTES — Não é nada.

POVO — Quer dizer que...

TIRADENTES — Não é nada.

POVO — Quer dizer que...

TIRADENTES — Não é nada. Assim que voltar de viagem, levo minhas botas para lustrar. Vou até a Mantigueira, com vistas naquele caso do bandido Montanha. Talvez chegue ao Rio de Janiero.

O sapateiro saiu. Tiradentes põe-se alguns instantes à janela que parece demasiado baixa para a sua altura. Entra mulher (descalça), com trouxa de roupa lavada.

MULHER — Ladeira mata a gente. Não gosto de subida.

TIRADENTES — Eu gosto.

MULHER — Me diga V. Mercê porque?

TIRADENTES — O mundo é mais bonito visto da ladeira. A vida mais limpa. Parece que a gente está subindo ao céu quando se chega.

MULHER — Se fosse só subir... E quando desce, é para o inferno?

TIRADENTES — Falando em descer, eu amanhã de madrugada viajo. Bom que trouxe a muda de roupa que precisava.

Juáquim José da Silva Xavier se veste para sair, usa uniforme de Alferes de Cavalaria. Ao sair a mulher se lembra do recado que tem para dar.

MULHER — O doutor que mora passando a ponte pediu para V. mercê não deixar de apinhar a encomenda.

TIRADENTES — Estou lembrado.

IX

Conversa de Ponte

"A juntavam-se os grandes desta ter-
[ra,
à noite em casa do benigno chefe
que o governo largou. Aqui alegres,
com ele se entretinham largas horas,
depostos dos melindres dos seus de-
[veres
no jogo e na conversa deleitosa.
A estas horas entra o novo chefe,
na casa do recreio, e reparando
nos membros do congresso, a testa
[enruga
e vira a cara, como quem se enjoa.
Porque os mais junto dele não se
[assentem,
se deixa em pé ficar, a noite inteira.
Não se assenta civil, da casa o dono;
não se assenta também o velho bispo,

e a exemplo desses, o congresso
[todo.]”

(Cartas Chilenas)

MINEIRO — Esse governador
Cunha Menezes promete.

Povo — Promete o que?

MINEIRO — Promete o pior. Só
porque teve de esperar o antecessor
desocupar o palácio, entrou lá e não
sentou. E ninguém pôde sentar.

Povo — Vê-se que veio do sertão
do Goiás, não veio do Reino.

MINEIRO — Não deixou ninguém
sentar. Na certa vai governar de pé.

Povo — Ou amontado no cavalo.

MINEIRO — Esse D. Rodrigo que
se foi até que pensou em fa-
vorecer os mineiros e a Capita-
nia. Quis melhorar as coisas.
Até escreveu ao reino dizendo que se
tirasse o minério de ferro daqui mes-
mo, dessas montanhas para fazer a
ferramenta que se carece, ficava
mais em conta.

Povo — É, ficava . . .

MINEIRO — Eu não cavo mais.
Com as chuvas, desbarrancou tudo.

Povo — Mas mesmo sem cavar,
V. Mercê tem que pagar o quinta
da capitação. Quantos escravos tem?

MINEIRO — Pagar como? Não tiro
mais ouro. A escravaria envelheceu.

Povo — É . . . com essa deca-
dência da mineração, o quinto não
inteira as cem arrobas . . .

MINEIRO — Já devemos ao Erário
Real não sei quantas atrasadas. E
isso vai dar em derrama. Aí é que
paga o justo pelos que mineram, e
também pelos que não pagaram ou
que foram fora da Capitania. Derra-
ma é isso: injustiça.

Povo — Paga até quem não tem
lavra, como é meu caso.

MINEIRO — Derrama é subleva-
ção.

Povo — É . . .

MINEIRO — Eles esquecem que te-
ve ano que só de quinto se pagou
quase duzentas arrobas de ouro. Não
se alembam.

— É . . . Nem se alembam . . .

*Aproxima-se um vulto. Os dois fa-
lam mais baixo, improvisando sobre
um tema de injustiça, com palavras
inaudíveis. O vulto é Joaquim Sil-
vério dos Reis.*

J. SILVÉRIO — Muita conversinha,
muito conventículo . . . Não sou con-
vidado. Esses mazombos me pagam!
Sou tão bom quanto eles, para não
dizer melhor. Não cheguei nas Minas
de pé-no-chão como paulista. Che-
guei de bota e trouxe cabadal. Hoje
sou mais que abastado, tenho minhas
lavras, fazendas e escravaria. Esses
pés-rapados em vez de irem minerar
para ver se conseguem algum metal
para apagar as dívidas, ficam pelos
becos e pontes conjurando. Eles não
perdem de esperar. Também me dou
com o governador, seus . . .

X

Conversa de letrados

*A cena seguinte se passa no espa-
ço que seria a casa de Claudio Ma-
nuel da Costa ou de Tomás Antônio
Gonzaga, onde se reúnem os douto-
res e poetas da inconfidência. Ambi-
ente requintado e rico da época.
Gonzaga está terminando a leitura de
um de seus poemas.*

DR. GONZAGA — (lendo)

“Acaso são estes
os sítios formosos
aonde passava

os anos gostosos?
São estes os prados,
aonde brincava,
o manso rebanho
que Alceu me deixou?
São estes os sítios?
São estes; mas eu
o mesmo não sou.
Marília, tu chamas?
Espera que eu vou.”

(Este poema poderá ser substituí-
do por outro do mesmo autor, ou
o seguinte, das “Cartas Chilen-
nas”)

“Passam, prezado amigo, de qui-
[nhentos
os presos que se ajuntam na ca-
[deia.
Uns dormem encolhidos sobre a
[terra,
mal cobertos dos trapos, que mo-
[lharam
de dia, no trabalho. Os outros fi-
[cam,
ainda, mal sentados, e descansam
as pesadas cabeças sobre os bra-
[ços,
em cima dos joelhos encruzados.
O calor da estação e os maus
[vapores
que tantos corpos lançam, mui-
[bem podem
empestar, Doreteu, extensos ares.
A pálida doença aqui bafeja,
batendo brandamente as negras
[asas.”

TODOS — Muito bem!

PE. TOLEDO — A misteriosa musa
está sempre presente?

DR. GONZAGA — (interrompe a con-
versa com receio de que pronuncie
o nome de Maria Dorotéia). Mandei
recado. O Alferes não deve tardar.
Passará por aqui antes de se por a
caminho.

DR. CLÁUDIO — Esperamos que não falte, porque a mensagem de que será portador é muito importante, e não pode cair em quaisquer mãos.

DR. GONZAGA — Conforme vos dizia ontem, estou resolvido a dirigir-me à Soberana. É quem poderá nos livrar do despotismo desse excellentíssimo coronel governador.

PE. TOLEDO — Mas se ele é um enviado da própria D. Maria?

DR. GONZAGA — Talvez o seja mais do seu Ministro Ultramarino. Talvez a Soberana não saiba quanto ele exorbita. Portanto, estou decidido a representar contra o Governador da Capitania. Imagine, Reverendo, que ele chegou ao cúmulo de mandar açoitar os presos com instrumentos de castigar escravos. Esses presos são homens livres, além do mais sem culpa formada, sem processo, só por mera informação de seus comandantes. Até aos advogados ele mete a ferros.

PE. ROLIM — A pena de açoites é demasiado aviltante, mesmo para um pobre escravo. Numa época de luzes e progresso como a atual, devia ser abolida.

DR. CLÁUDIO — Sei de contratadores com ordem para prender todos os que acham ou querem que sejam devedores do Erário, a seu arbítrio. Não há mais a menor garantia, nem para os homens livres. Ninguém se encontra seguro em sua casa, ainda sendo inocente. Se nós, os defensores e executores das leis, já começamos a sentir próximo a nós o perigo desses desmandos, imaginem o povo.

DR. GONZAGA — Os julgados e as leis não valem mais nada na Capitania. A única lei é o ditame da vontade desse coronel e de seus criados. E

com uma agravante: quem executa as prisões e os espancamentos é o próprio Parada, seu sargento-mor.

DR. CLÁUDIO — Aquele que devia zelar pela segurança dos homens livres desta Capitania é o instrumento desse arbítrio, o próprio sargento-mor.

PE. TOLEDO — E na cadeia nova eles se acham em segurança...

DR. GONZAGA — Eles? Quem?

PE. TOLEDO — Os carcereiros e carrascos. Não se ouvem os gritos dos torturados. Tudo é feito à perfeição, as paredes são grossas de um metro, não deixam passar um grito.

DR. CLÁUDIO — As prisões são necessárias para punir os malfetores, condenados após julgamento justo, não para encerrar pessoas livres, cujo único crime foi caírem no desagrado da camarilha do Governador e do sr. Parada.

PE. TOLEDO — E esse movimento de novos recrutas, encobre alguma coisa?

DR. CLÁUDIO — O Governador cuida de criar mais regimentos de cavalaria...

DR. GONZAGA — Que são o seu elemento. Perdão...

DR. CLÁUDIO — Segundo seu aviso, a Capitania está sem polícia bastante para conter os desordeiros e contrabandistas.

DR. GONZAGA — As mais das vezes esses desordeiros são seus próprios comandados.

DR. CLÁUDIO — Para conter também os descontentes, os que não podem pagar impostos, ou algum vadio que não queira trabalhar à força na nova estrada de Mariana.

PE. ROLIM — Ou para conter os chamados inconfidentes...

DR. GONZAGA — Nosso mensageiro está demorando. Será que não vem?

DR. CLÁUDIO — Enquanto se espera, passemos a assunto mais ameno. A propósito, quando o doutor recitava, lembrei-me daquela magnífica ode composta pelo doutor Inácio Alvarenga por ocasião do batisado do menino José Tomás. Uma das estrofes ficou-me na memória, e é de rara beleza. (*Declama*)

“Bárbaros filhos destas brenhas
[duras,
nunca mais recordeis os males
[vossos;
revolvam-se no horror das sepul-
[turas,
dos primeiros avós os frios ossos.
Os heróis das mais altas cataduras
principiam a ser patrícios nossos;
e o vossos sangue que esta terra
[ensopa
já produz frutos do melhor da
[Europa.”

PE. TOLEDO — O cononel Alvarenga mostrou-se grandemente inspirado ao vaticinar para o pequeno José Tomás o mesmo futuro de glórias do eminente pai, D. Rodrigo.

DR. GONZAGA — Lado a lado, em seu poema, estão os fidalgos guerreiros e os homens rudes da terra. É o o que ele canta n'outra estrofe dessa de memorável. Vejamos... (*tenta recordar*)

“... esses homens de vários acidentes, pardos e pretos (*hesitando*)...

Surge à entrada o visitante esperado, que batia há algum tempo sem ter sido ouvido. É Joaquim José da Silva Xavier. Escuta a declamação de Gonzaga, percebe sua hesitação e a retoma, como se tivesse os versos na ponta da língua.

Tiradentes "

prados e pretos, tintos e tostados, são os escravos duros e valentes, aos penosos serviços costumados. Eles mudam aos rios as correntes rasgam as serras, tendo sempre ar[mados, da pesada alavanca o duro malho, os fortes braços feitos ao trabalho.]

Ao terminar, os presentes, que se voltaram surpresos com sua presença, aplaudem um pouco contrafeitos, e Tiradentes se mostra meio assustado. Pequena pausa.

DR. GONZAGA — Ei-lo! O esperado!

TIRADENTES — Boas noites! Recebi vosso recado...

DR. CLÁUDIO — Sente-se, Alferes...

Nota-se certo constrangimento quase imperceptível, no relacionamento do Alferes com os outros, pessoas de elevada categoria na sociedade da época, notando-se mesmo uma certa condescendência ou distância ao se dirigirem ao Alferes. Sente-se que esse ambiente fechado, rico e requintado não é o seu meio, sem que ele contudo se mostre um rústico, pois possui alguma leitura e desembaraço, que lhe vem de certo estudo e das viagens.

TIRADENTES — Minha estada é rápida. Ponho-me a caminho de manhanzinha.

Ele não se senta. Nota-se grande energia em sua figura. Fala rapidamente e com segurança.

DR. CLÁUDIO — Muito bem. Temos algumas recomendações para certas pessoas simpáticas aos nossos propósitos.

DR. GONZAGA — Os papéis estão aqui. Carece agir com muita prudência.

TIRADENTES — Sim, carece agir, sim... Mas agir, conclamar os povos para a nossa causa. É o que venho fazendo por essas estradas e caminhos que levam ao Rio de Janeiro e também pelo sertão. Agora vou a serviço. Mas meu trabalho verdadeiro é a pregação pelos ideais de todos os homens livres e iguais. O povo está cansado da tirania. A coroa...

Tentam interrompê-lo com pouco sucesso.

DR. CLÁUDIO — A prudência no falar e no agir é...

TIRADENTES — *(como se não ouvisse e continuasse o fio de seu próprio pensamento)* A Coroa tem seus dias contados. Para isso estamos aqui, estais aqui...

DR. GONZAGA — Para isso estamos aqui, cuidando que tudo corra bem, estudando as leis dos outros povos adiantados, a Declaração dos...

TIRADENTES — A Declaração dos Direitos dos Povos...

DR. GONZAGA — Do Homem...

TIRADENTES — Será nossa bandeira, nossa Constituição.

DR. CLÁUDIO — Calma, calma, senhor Alferes! Aos soldados, a ação, aos doutores, as leis...

Tiradentes sente-se colocado em seu lugar, perde um pouco do entusiasmo inicial e se cala.

DR. CLÁUDIO — E veja como fala pelas estalagens dos caminhos, há muito espia por aí, e se qualquer coisa transpira estaremos todos perdidos. É preciso não despertar suspeitas e ganhar a confiança de...

TIRADENTES — Tenho amigos por toda a parte, não só nos cami-

nhos como no Rio de Janeiro. O povo com quem convivo, por quem trabalho, é meu amigo.

DR. CLÁUDIO — Vamos devagar, não temos pressa...

TIRADENTES — Como não há pressa?

DR. CLÁUDIO — Estas missivas...

TIRADENTES — A tirania já durou muito, o povo sente isso, principalmente em Minas, e não pode esperar mais. Carecemos do apoio de todos, de fato; contudo, o primeiro grito deve partir desta Capitania. Somos os mais miseráveis, os mais oprimidos por leis injustas, e apesar de sermos os mais ricos, Minas sendo o tesouro da Coroa, contudo...

Seu entusiasmo custa a ser contido.

DR. CLÁUDIO — Bem, bem... Chegando o momento propício, agiremos. Antes carece estudar ponto por ponto as leis, as leis das outras nações, comparar as legislações para formarmos um novo país livre, com leis modernas e justas, conforme o exemplo dos Estados Unidos da América.

TIRADENTES — Isto é com os senhores doutores. O meu trabalho é nas ruas, com o povo, nos caminhos, despertando as gentes adormecidas pela miséria, e tirá-las da desgraça mesmo que não queiram.

Notando ser impossível conter sua verborragia, todos se levantam para as despedidas, já com certo receio de serem ouvidos da rua. Apertos de mão. Tiradentes sai.

DR. CLÁUDIO — É difícil contê-lo. Não sei aonde nos levará esse homem.

DR. GONZAGA — É um louco.

DR. CLÁUDIO — Infelizmente, um louco necessário. Quem poderia executar uma missão como esta? Estabelecer ligação como os do Rio de Janeiro, e executar com segurança tal empresa?

DR. GONZAGA — Seus modos não me agradam, não são os mais discretos para o meu gosto.

PE TOLEDO — Contudo, é pessoa honesta, cumpridora dos deveres. . .

DR. CLÁUDIO — Um Alferes de Cavalaria paga, que cumpre suas obrigações exemplarmente. Agora mesmo ele vai em diligência na Mantiqueira. . .

A conversa vai esmorecendo e perdendo o brilho inicial. Todos se sentem um pouco cansados e se relaxam após o ligeiro susto que as palavras exaltadas e exageradamente sinceras do alferes lhes causaram. A conversa vai esmorecendo, improvisada dentro do mesmo tema final.

XI

É proibido tecer

Entra oficial para ler, após o rufar de tambores, o alvará seguinte. Curiosos se aproximam sem grande interesse por conhecerem já o tipo de aviso que vem da boca de tal mensageiro: leis proibitivas e ordens de repressão.

OFICIAL — Segundo este alvará, “todas as fábricas, manufaturas ou teares de galões, tecidos ou bordados de ouro e prata, de veludo, brilhantes, cetim ou tafetás, bobsinas, fustões ou de outra qualidade de fazenda de algodão ou linho, branca ou de cores, e de baetas, droguetes, saetas ou de outra qualquer qualidade de tecidos de lã ou os ditos tecidos, sejam fabricados de um só dos refe-

ridos gêneros, ou misturados e tecidos uns com os outros, *excetuando-se somente aqueles dos ditos teares em que se tecem ou manufaturam fazendas grossas de algodão, que servem para uso ou vestuário dos negros, para enfiar e empacotar fazendas, e para outros ministérios semelhantes, todas as mais sejam extintas ou abolidas, em qualquer parte onde se acharem nos meus Domínios do Brasil, debaixo de pena de perdimento em tresp dobro do valor de cada uma das ditas manufaturas ou teares, das fazendas que nelas houverem, que se acharem dois meses depois da publicação deste. 5 de janeiro de 1785.”*

Poderá ser “comida” uma parte do alvará lendo-se apenas aquilo que for essencial, isto é, o que está em grifo. O oficial sai seguido do ajudante.

BASBAQUE — Tecer, só para negro e para saco. Não é isso que diz a lei? E quê se veste?

MINEIRO — Manda-se buscar pano na Europa, na Inglaterra.

BASBAQUE — E os teares?

MINEIRO — Faz-se uma fogueira deles. Só para tecer tanga de escravo, não vale a pena o trabalho de desenrolar o fio.

Povo — Tem gente que leu jornal estrangeiro falando em manufatura inglesa, dizendo que manufatura é progresso. A Inglaterra é dona das manufaturas. Progresso é lá. Não é p’ra nós. Aqui é pecado.

MINEIRO — Mineiro não merece esse progresso, pelo que vejo. Até tear de mão é proibido.

Povo — É. . . encomendando pano pronto, de fora, a gente paga mais

um direito-de-entrada para a Coroa. É mais grão que cai no papo real.

Uma mulher, no espaço que seria seu casebre, tece num modesto tear manual. Luz sobre a tecelã e seu trabalho. Bruscamente, entram o Beleguim e seus soldados.

OFICIAL — Ra-rá! Tecendo seu fiozinho, dona Benigna? Fio do bom?

MULHER — (*assustando-se um pouco*) É. . . o fio é bom. . . do melhor, que guardei do ano retrasado. Comprei. . .

OFICIAL — (*interrompendo-a*) Ahn, era isso mesmo que eu queria saber. Desobedecendo a lei, não é?

MULHER — Que lei?

OFICIAL — O último alvará publicado.

MULHER — Vivo fora do mundo, só para os meus, fico perdida nesses matos. À noite é que tenho um tempinho para tecer. . .

OFICIAL — Então não sabe que é proibido tecer fio bom?

MULHER — Quem proibiu?

OFICIAL — Quem pode proibir e desproibir nesta Capitania?

MULHER — (*assustada*) O Governador. . .

OFICIAL — Não, não foi o Governador que proibiu, não. . .

MULHER — Então, quem?

OFICIAL — A Soberana, dona Maria de Portugal.

MULHER — A dona Rainha, que Deus a proteja, tem coragem de proibir a gente de tecer sua roupa? A gente vai andar nua?

OFICIAL — (*com boçalidade*) Ra-rá! Nua, não digo, dona Joana. Mas a senhora pode tecer sim, com fio-

de tecer saco e se vestir disso. Tecer fio grosso para saco ou tanga de negro, isso a bondosíssima Rainha não proibiu. Ela não quer que os súditos de Vila Rica morram de frio no inverno. Também a senhora pode mandar buscar pano tecido em Lisboa ou nas estrangeiras, que lá tem pano fino para roupa de senhora. Rará!

Enquanto fala, o oficial vai recolhendo o pano tecido e o tear.

MULHER — Vossa Mercê não pode levar o meu trabalho... o meu fio...

Tenta tirá-lo das mãos do Oficial.

OFICIAL — (aos soldados) Recolham o tear. E a senhora esteje presa.

MULHER — Eu não fiz nada...

OFICIAL — Esteje presa por impedir a ação da autoridade, por estar tecendo contra a lei, por desacatar e agressão a uma autoridade... e por crime de lesa-Majestade. (Aos soldados) tragam tudo!

Os soldados agarram a mulher e a carregam junto com o tear.

Canto da Tecelã

A mãe tecia no tear,
mãe tecia e esperava.
Um menino-homem nasceu,
ela enrolou ele no pano tecido.
Outro menino nasceu,
até uma menina-mulher
(essa menina era eu).
Todos eles se cobrindo
co'o pano desse tear.
Muito pano mãe teceu
muito fio consumiu.
Agora tear num tem.
Agora tear num tem.
Como mãe vai vestir
mais um pobre que i-vem
se tear ela não tem?
Deixá-lo morrer à míngua
deixá-lo morrer de frio?

Virar anjo despido
que fica enfeitando altar?
Quem sabe? Depois cobrí-lo bonito
com pó de ouro da mina.

Reunião da Junta da Fazenda
[1788]

XII

O novo Governador (Visconde de Barbacena) e quatro membros da Junta da Fazenda discutem o lançamento da derrama. Os membros da Junta e o próprio governador usam uma maquilagem que, à luz dos refletores, apresenta o aspecto de máscaras. Eles são os títeres ou bonecos da rainha e de seu ministro, neste momento.

GOVERNADOR — Conforme sabeis, assim que tomei posse no governo desta Capitania, apressei-me a convocar esta Egrégia Junta, a fim de cumprir as instruções que me foram entregues pelo Excelentíssimo Ministro Ultramarino, quando parti de Lisboa para esta próspera terra. Sendo as Minas uma das pérolas da Coroa, os seus problemas devem merecer de quem as governa o maior desvelo. Aqui estão as Instruções (*folheias*), e um dos ítems mais importantes refere-se à dívida dos povos mineiros para com o Erário Real.

JUNTA — Mas, senhor General...

GOVERNADOR — Não termine!.. A dívida dos mineiros já se eleva a 538 arrobas e pouco de ouro, ou para ser mais precisamente exato, a 538 arrobas, 40 marcos, 15 grãos e 1 quinto, ou sejam, 3.305 contos e quatrocentos e setenta e dois mil réis. A Soberana pede com rigor que cada um de boa vontade cumpra sua parte, pois por esse meio se enternecerá o piedoso coração de Sua Majes-

tade. Convém, portanto, pagarem a dívida.

JUNTA — A Capitania sempre que pôde pagou as cem arrobas anuais e até mais...

GOVERNADOR — Então...

JUNTA — Como a cobrança da diferença não se faz há muitos anos, a dívida foi se acumulando. Contudo, não tem sido pago o total anual de cem por falta de produção de ouro pelo cansaço das minas, portanto...

GOVERNADOR — Não é de crer-se na decadência das Minas, pois tais clamores não representam a verdade. Pode-se dizer que são afetadas e sinistras as asseverações dos habitantes da Capitania, que querem persuadir-nos que as minas se encontram exaustas, por ser esse seu antigo e inveterado costume.

JUNTA — Mas a verdade, senhor Governador, é que as minas não dão mais o que davam antes.

GOVERNADOR — Não é de crer-se... Antes é uma grande aleivosia e relaxação da parte dos que têm a seu cargo a inviolável observância das leis e que não as fazendo executar, dão lugar a que se facilitem e multipliquem os extravios de ouro.

Todos se imobilizam enquanto o povo canta "êta quinto senhorial", fora do espaço ocupado pelo governador e pela Junta. Esse canto é dialogado com o governador, que responde ao povo falando, e não cantando. Ficam iluminados o governador e o povo.

Canto do Quinto

Êta quinto senhorial
que tem que somar cem
e num dá nem cinqüenta!
Em que veio

em qui cór'go
em que tripuí
e com que bateia
vamos te catá?
Êta quinto atrasado,
qui somado-multiplicado
por esses anos e dias
dá junto: arrobas
quinhentas e trinta e oito
quarenta marcos mais quinze grãos
e mais um quinto de ouro!
Cadê quem vai pagá?
O morto qui já morreu?
O outro que lá se foi
fora de Minas Gerais?
O povo pagará por eles?

GOVERNADOR — (*fala*) Pagará!

POVO — (*canta*) Êta quinto senhó-
rial

qui pesa qui nem montanha,
em qui veio qui vou buscá
esse ouro qui num se catou?

GOVERNADOR — (*fala*) Tirem da
terra, da água, do sangue esse ouro
que falta no Erário Real!

POVO — (*canta*) Antes um rio cor-
rerá, não de ouro
assim correu o Tripuí!

Um rio correrá de sangue!

GOVERNADOR — (*fala*) Então, re-
volvam de novo os rios, esfarelem os
morros e cavem mais fundo nas mi-
nas.

Esvaziem os rios,
que o ouro carece aparecer,
Que a Derrama se fará.
E é o fim!

*O Governo sai, solene, seguido
da Junta. Atravessam a cena os mú-
sicos que vão tocar no sarau do Vis-
conde, no Palácio de Cachoeira. De-
dilharam seus instrumentos e cantam.
modas da época, seguidas depois do*

Canto da Derrama

Afinal, a liberdade
há tanto acalentada
e só agora despontando
vislumbrada
em palavra soletrada:
DE-RRAMA (*eco em gravação*).
Liberdade na entrelinha
soprada baixinho
na dobra do pensamento
soletrada na Derrama (*gravação
em eco*).

Liberdade revelada.
A mensagem já se cumpre
o Alferes vai levando
a cavalo em caminho
a notícia vai correndo
a notícia de Minas
o povo se erguendo
dando senha sinal.
Liberdade desluzindo
da miséria da fome
na virada da montanha
despontando da derrama (*eco*).

*Joaquim Silvério entra e ouve as
últimas palavras do canto.*

J. SILVÉRIO — Ahn... Agora es-
tou começando a deslindar os cochichos
desse povo... Gente esquisita é
mineiro. Os povos querem
mesmo o pior. Querem a Derrama.
Querem pagar para sublevar. O Vis-
conde, amigo meu, agora vai saber
que gente falsa é mineiro.

*Sai tocando seu psaltério. Vai ao
sarau no paço de Cachoeira onde
reside o Visconde.*

XIII

Sarau no Paço de Cachoeira

*Comparecem os grandes da Ca-
pitania, incluindo Alguns Cospirado-
res (Tomás Antônio Gonzaga, Cláu-
dio Manoel da Costa, coronel Freire*

*de Andrada etc.) E também a musa
do Dr. Tomás (Maria Dorotéia Sei-
xas) — Marília (como é conhecida
dos poemas), que é sobrinha do aju-
dante de ordens do governador. To-
dos se vestem à moda do reino (im-
portada da França), importada com
alguns atraso. O estilo das roupas é
mais rococó do que Luiz XVI (que é
a época) e as mulheres se vestem à
moda de D. Maria I. Os homens usam
cabelos meio longos e aqueles que os
têm cortados rentes (militares) usam
perucas nas ocasiões solenes ou fes-
tivas, como um dos auxiliares do
Visconde, apelidado cabeça-de-esco-
va que, nas festas, põe peruca. Al-
guns civis que têm patente, como
Joaquim Silvério, não dispensam o
uniforme, neste caso, o de Tenente
Coronel de Cavalaria. Os cantado-
res, que passaram na cena anterior,
tocam e cantam modinhas e lundus.
Esta cena deve ser inteiramente im-
provisada, com temas de interesse da
época (exceto os sérios) e pode ser
intercalada com trechos da leitura
(seguinte) da declaração dos direitos
do homem.*

XIV

A Declaração dos Direitos do
Homem

*Um grupo está reunido e lê, à luz
de um lampião ou candieiro, a decla-
ração dos direitos. Como a represen-
tação ainda não começou, há um certo
à-vontade no grupo. Ao aproximar-
se algum desconhecido, interrompem
a leitura para retomá-la depois.*

MINEIRO — (*lendo*) “Vemos co-
mo evidentes por si mesmas as se-
guintes verdades: que todos os ho-
mens são criados iguais; que eles fo-
ram dotados pelo seu Criador em

certos direitos inalienáveis; que entre esses direitos se encontram a vida, a liberdade e a procura da felicidade; que os governos são estabelecidos entre os homens para garantir-lhes esses direitos, e que o justo poder emana do consentimento dos governados; que quando uma forma de governo cessa de atingir a esses fins, o povo tem o direito de mudá-lo ou de o abolir e estabelecer um novo governo fundado nesses princípios, e organizando o seu poder de tal forma que lhe pareça a mais conveniente para a sua segurança e felicidade.”

Falas improvisadas sobre o tema dos direitos do homem, sobre Thomas Jefferson, demonstrando a grande curiosidade dos brasileiros pelo acontecido em Boston podem ser intercaladas aos diversos itens. Ouve-se tropel de cavalos. É a ronda. Um vulto se esboça fora do grupo para ouvir a leitura.

POVO — (interrompendo a conversa) Quem está lá? (Silêncio)

O grupo começa a dissolver-se um pouco assustado com sua própria atitude, pois havia certa liberdade nas conversas, e o próprio Governador (homem instruído) abordava com os mineiros o tema da independência americana. O ambiente noturno é que dá um certo clima de medo. Todos saem. O embuçado permanece sob o foco de luz.

MINEIRO — Quem está lá? (Sai)

Nenhuma resposta, talvez uma gargalhada em falsete. Cena vazia.

Canto do Embuçado

EMBUÇADO — (canto em falsete)

Não é ninguém,
nem amigo nem imigo.

O embuçado é isso:
mistério claro,
o medo, o receio,
remorso de cada um,
desconfiança culpada
daquele que falou
daquele que leu e ouviu
e disse sem saber
aquilo que dizia.
(Gargalhada).

XV

Ruido de cascos de cavalos indicam (talvez) o regresso de Tiradentes de sua missão no Rio de Janeiro; haverá daqui em diante mais ritmo e mais animação não só na ação como nos próprios personagens da conspiração. Tiradentes dirige-se à casa de um dos conspiradores, talvez a do comandante do regimento de cavalaria, cujo cunhado conheceu no Rio de Janeiro e com quem falou sobre a revolução. Sua conversa pode ser com algum mineiro ou gente do povo.

TIRADENTES — (vem de apertar) Estou de chegada. Trago as melhores novas para nós e para todos. No Rio de Janeiro, podemos contar com muitos de lá. Mas tudo tem que ter o seu começo aqui em Vila Rica.

POVO — Não confio muito nessa conversa de mudança. O Alferes voltou do Rio de Janeiro com a cabeça cheia. Não sabe do que se passa na Capitania.

TIRADENTES — Aconteceu algo?

POVO — Ainda não... Por enquanto só muita serenata, músicas, festa no palácio de Cachoeira, com muitos convidados, mas tudo para esconder o pior.

TIRADENTES — Que pior?

POVO — Não sabe que o Visconde Governador reuniu-se com a Junta da Fazenda? E disse bem claro que veio fazer a derrama?

TIRADENTES — Ótimo! É o momento por nós esperado.

POVO — A Rainha quer o ouro atrasado dos quintos e o Governador veio para cobrar. É a desgraça...

TIRADENTES — Não vê que a Derrama é a salvação? Decretada a derrama, o povo se revolta. O Comandante sai com a tropa para conter o motim...

POVO — E o povo é pisado...

TIRADENTES — O Comandante, um dos nossos, se dirige ao Palácio de Cachoeira, aparentemente, para proteger o Governador, mas sim para prendê-lo e levá-lo até Paraíba, isto é, fora das Minas. Não precisamos mais de Governador. Vamos ter uma República.

POVO — Sei lá...

TIRADENTES — Já temos tudo pronto, combinado. Até as leis da nova nação estão prontas, estão sendo feitas e serão iguais às da América do Norte, que como V. Mercê sabe, se libertou da Inglaterra também.

POVO — Sei, sei... Andaram lendo por aí a tal Declaração. Tudo muito bonito, lá... como está no papel. Mas será para nós? O povo merece tanto? Liberdade? Felicidade? Governo escolhido pelo povo...

TIRADENTES — O povo merece mais.

POVO — Não sei...

TIRADENTES — O povo merece tudo. O povo tem que aceitar a felicidade que buscamos para ele. Não só o povo de Minas mas todos

os brasileiros. Chega de tirania. Chega de governo estrangeiro.

Entra Joaquim Silvério dos Reis

J. SILVÉRIO — Pelo entusiasmo, parece que as notícias são boas.

TIRADENTES — São as melhores. Dias felizes se aproximam.

J. SILVÉRIO — Não para mim, que além daquela dívida dos contratos com a Fazenda, agora me cassaram a patente de coronel... Ou antes, fiquei sem meu regimento. O novo Governador veio acabar com muitos regimentos, por medida de economia, dizem... Mas quem vestiu a tropa, alimentou, durante esse tempo, fui eu... esquecem...

TIRADENTES — Tudo vai melhorar, V. Mercê verá. E dívidas com a Coroa não precisam mais ser pagas.

J. SILVÉRIO — Como não?

TIRADENTES — V. Mercê não vai precisar pagar. Vem a República, as dívidas com a Coroa, os dízimos, quintos e direitos não serão mais cobrados. Para isso estamos trabalhando.

J. SILVÉRIO — O Alferes tem parceiros nesse trabalho?

TIRADENTES — Somos muitos... senão...

A conversa vai baixando de tom. Joaquim Silvério esfrega as mãos contente ao obter os nomes daqueles que conspiram. Separam-se.

J. SILVÉRIO — Afinal eu os peguei, tenho todos. Tenho algo de positivo para contar ao General. Os nomes dos cabeças, tim-tim por tim-tim. Em troca desses nomes, o perdão da minha dívida com a Coroa... e quem sabe algo mais em paga... Um título qualquer pelos serviços prestados ao meu país, à Soberana. Um título... Marquês, talvez...

Joaquim Silvério sonha com um título de nobreza, vai sair quase correndo talvez ensaiando pequenos pulos e medidas. Sai correndo para o palácio, tropeça e cai.

J. SILVÉRIO — Vou correndo para Cachoeira...

XVI

A Delação

Joaquim Silvério é recebido pelo Visconde de Barbacena. A princípio este se mostra desinteressado do que vai ouvir, pois julga que o delator quer apenas pedir-lhe favores e vem, por esse motivo, inventando essa estória dos cochichos e da conjura de vila rica. Já é talvez a terceira vez que fala no assunto ao Visconde.

VISCONDE — (*de pé*) Que deseja de mim? Sou um homem ocupado.

J. SILVÉRIO — Hoje não venho para me queixar da sorte que me deixou sem o meu Regimento...

VISCONDE — Já expliquei ao coronel as razões que me levaram a extinguir esses Regimentos sediados na Capitania...

J. SILVÉRIO — Não é o assunto que me traz aqui. Aquilo que falei a Vossa Alteza na última visita... (*Abaixa a voz confidencialmente*).

VISCONDE — (*sem entrar no jogo*) A tal conjura dos mineiros? São balelas, conversas sobre direitos do homem, notícias da América inglesa...

J. SILVERIO — Não, senhor Visconde... eu tenho os nomes. Está tudo preparado. Assim que começar a Derrama, eles vão sair para as ruas em sublevação, com o comandante, tenente coronel Francisco de Paula à frente da tropa. Vêm para cá fingindo que vão proteger V. Excelên-

cia, mas vêm para matá-lo com toda a sua família.

O Visconde que se sentara e começara a ouvir com interesse e surpresa, levanta-se irritado ao ouvir o nome do comandante da tropa.

VISCONDE — Logo o comandante da minha tropa como cabeça desse motim?

J. SILVÉRIO — Sim, Excelência, ele mesmo. Soube disso há poucas horas da boca de um dos cabeças, o Alferes Joaquim José da Silva Xavier, que até me prometeu o perdão de minha dívida com a Coroa e disse que estava trabalhando para todos nós.

GOVERNADOR — (*impaciente*) Ora... Vamos ao que interessa: quais os outros?

J. SILVÉRIO — Os outros são... o doutor desembargador... (*começa a falar baixo e os nomes citados não precisam ser ouvidos distintamente*)... Tomás... Dr. Cláudio... As reuniões, eu vinha observando... Também se juntavam na chácara do comandante Paula Freire, que tem um cunhado há pouco chegado do Rio de Janeiro e que estudou na Europa, o engenheiro Alvares Maciel, que...

VISCONDE — (*mais assustado*) Meu hóspede! Que há dias aqui esteve observando comigo a flora das redondezas. É assombroso como as coisas acontecem! Não pode ser...

J. SILVÉRIO — Alferes...

VISCONDE — Um momento... Este o senhor já nomeou. V. Mercê disse primeiro, o meu comandante... Vamos tomar nota... (*Toma pena e entrega a J. Silvério*) Não posso agir sem ter o documento da delação por escrito. Vamos...

J. SILVÉRIO — (*assustado, ao receber a pena*) Mas, Excelentíssima...

VISCONDE — Escreva.

J. SILVÉRIO — Escrever? Como? Não sei...

VISCONDE — Não sabe escrever?

J. SILVÉRIO — Não... Sei... Mas...

VISCONDE — Sente-se e vá escrevendo: (*Ditando*) “Ilustríssimo e Excelentíssimo Sr. Visconde...” Preciso de uma prova para poder iniciar a devassa na Capinaia. Pelo que vejo essa conversa de liberdade já foi longe demais em Minas. Pensam que estão na América Inglesa... Escreva.

A cena se transforma a seguir numa leitura, apenas, daquilo que o delator estaria escrevendo para o governador, às vezes sob ditado do próprio Barbacena. A fala é em gravação ou ao microfone, enquanto J. Silvério continua debruçado pensativamente sobre o papel, à mesa do Visconde, escrevendo com esforço aquilo que vai sendo descrito; em alguns momentos ele põe a língua de fora ao escrever.

J. SILVÉRIO — “Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Visconde de Barbacena. Meu Senhor. Pela forçosa obrigação que tenho de ser leal vasalo à nossa Augusta Soberana, venho por na presença de V. Excelência o seguinte... Foi Deus servido que acontecesse estar eu passando... que o desembargador Tomás Antônio Gonzaga, primeiro cabeça da conjuração... já se achava fabricando leis para o novo regime da sublevação e que se... o partido e união do coronel Inácio José de Alvarenga, o padre João da Silva Oliveira e outros, todos filhos da América, do alferes pago Joaquim José da Silva

Xavier, e que o dito coronel Inácio Alvarenga ofereceu 200 homens pés-rapados da Campanha... e que esses pés-rapados viriam armados de espingardas e foices... e dispostos e prontos à primeira vez, e que a senha para o assalto — Tal Dia é o Batizado — seguros porque o comandante da tropa paga, o tenente-coronel Francisco de Paula e mais alguns oficiais, que fariam uma fala ao povo, a qual já estava escrita pelo dito Gonzaga, e para sossegar o povo se haviam de levantar os tributos e que logo se passaria a cortar a cabeça ao ouvidor... ao escrivão... ao ajudante de ordens... Para esse intento me pediram alguns barris de pólvora e que outros já tinham mandado vir... e que procuravam o meu partido por saberem que eu devia a S. Majestade quantia avultada, e que esta logo me seria perdoada, e como eu tinha muitas fazendas e duzentos e tantos escravos, me asseguravam fazer um dos grandes. Passados poucos dias fui à vila de S. José, onde o vigário da mesma Carlos de Toledo me fez certo que o dito sargento-mor me havia contado e disse-me mais... que já vira parte das novas leis fabricadas pelo dito Gonzaga, e que tudo lhe agradava menos a determinação de matarem Vossa Excelência... Que mandasse antes botá-lo do Paraibuna abaixo e mais a senhora Viscondessa e seus meninos, porque Vossa Excelência em nada era culpado... que era a primeira cabeça que se devia cortar porque o bem comum prevalece ao particular, e que os povos que estivessem neutrais logo que vissem o seu general morto se uniriam ao seu partido... trabalhava fortemente o dito alferes Joaquim José da Silva Xavier, que

havia de partir para a capital do Rio de Janeiro... pois o seu intento era também cortar a cabeça do vice-rei e que já na dita cidade tinha bastantes parciais. Meu senhor, eu encontrei o dito alferes... pelas palavras que me disse fez certo o intento e consta, por alguns da parcialidade, que o dito alferes... e que a demora desta conjuração era enquanto não se publicava a Derrama... Ponho todos estes importantes particulares na presença de V. Excelência pela obrigação que tenho da fidelidade e que espero em Deus, V. Excelência há de acautelar tudo e dar as providências sem perdição dos vassallos. O prêmio que peço tão somente a Vossa Excelência é o rogar-lhe pelo amor de Deus se não perca a ninguém. Meu senhor, mais algumas coisas tenho colhido e vou continuando na mesma diligência, o que tudo farei ver a Vossa Excelência para o bom êxito de tudo. O céu ajude e ampare V. Excelência. Beija pés de V. Excelência o mais humilde súdito. Joaquim Silvério dos Reis, coronel de cavalaria das Gerais, Borda do Campo, 11 de abril de 1789.”

A Delação continuará com luz sobre o Visconde (neste momento, de máscara) e ao terminarem as palavras da carta, quando diz: “Beija...’ J. Silvério realmente se abaixa e beija os pés do Visconde.

VISCONDE — Muito bem! Com isso, suspendo a Derrama. Traga mais particulares da conjura.

J. Silvério sai. O Governador (agora de maquiagem máscara) monologa e canta.

VISCONDE — Suspendo a Derrama. Creio que sem Derrama ninguém sublevará. Prenderei todos os cabeças de motim, tanto primeira como

segunda, e até a arraia miuda e os pés-rapados. Queriam sublevar? Queriam minha cabeça? Mandarei vigiar os caminhos de Minas ao Rio de Janeiro, e se esse audacioso alferes de minha cavalaria paga chegar ao fim da viagem lá o vice-rei nele terá mão.

Canto do Visconde

Não ficará pedra sobre pedra
nem uma pedrinha de ladeira
em Vila-Rica-Cachoeira-Carmo
para contar a história da conjura.
Não ficará pedra
nem uma só folha entre pedras
para se fazer um chá-de-quebra-pe-
[dra.
Não sou um General Visconde de
[Barbacena?
Luís Antônio Furtado de Castro do
[Rio Mendonça e Faro?
Formado em Coimbra, graduado em
[Leis-Filosofia
Membro da Academia de Ciências de
[Lisboa.
Não ficará pedra sobre pedra
nem uma pedra da ladeira em Vila
[Rica.

XVII

Nova reunião da Junta da Fazenda, com a presença dos quatro membros e do Governador todos mascarados.

MEMBRO DA JUNTA — (lendo)
“Excelsa Rainha Dona Maria. Determina V. Majestade, por ordem participada pelo Excelentíssimo Senhor Presidente desta Junta. que ponhamos na sua real presença as razões. Derrama para se inteirar a quota das 100 arrobas de ouro anuais a que se obrigaram os habitantes desta Capitania. A primei-

ra causa da decadência do rendimento dos Quintos é a falta de extração do ouro que é visível, não só pela diminuição do mesmo ouro, mas pela suma pobreza a que se acham reduzidos os povos desta Capitania, o que não sucederia se estivesse em toda a sua grandeza a extração do ouro, que é o sangue dela. A falta de extração do ouro prova-se bastante pois que os mineiros se vêm obrigados a tornar a lavar os mesmos lavrados que já deixaram por inúteis os seus antepassados, o que fariam se tivessem descobertos que lhes dessem utilidades maiores dos que lhes dão uns serviços. . . . Eles, sim, têm alguns morros por trabalhar, mas a falta de água por cima deles e a dificuldade e grande despesa de as conduzir de longe, o muito ferro, o aço e a pólvora que os mesmos serviços requerem, os fazem quase inúteis ou ao menos superiores às forças dos mineiros que não podem com tão avultadas despesas. A segunda causa da diminuição dos quintos consiste. pois se acham proibidas por causa da extração de diamantes. A terceira causa consiste em repartir o pouco ouro que extrai por maior número de habitantes, pois havendo em outro tempo menor número de famílias brancas girava entre elas menor quantidade de ouro em pó das suas despesas diárias e entrava por consequência mais ouro nas Casas da Intendência, aonde se funde o que sobra das despesas ordinárias. Pedimos a aprovação de Vossa Majestade para o ato da presente Junta. que suspende a Derrama.”
Vila Rica, 2 de maio de 1789.

Em algumas passagens da leitura, o Governador mostra sua aprovação por sinais de cabeça. As palavras não precisam der ditas todas, e a sua

transcrição serve para que se tenha conhecimento da situação na época. A presença do visconde durante a publicação desse ofício visa a demonstrar sua contradição em relação à atitude anterior, quando da primeira reunião, na qual exigia a derrama por não crer no exaustão das minas.

MINEIRO — Suspende-se a Derrama!

Povo — A Derrama está supensa!

Canto do Conjurado

Que se faz sem Derrama?
A Derrama era a senha-sinal.
A Derrama não se fez e acabou.
Não há mais liberdade
nem República felicidade.
Não há mais liberdade.
Voltarei à minha roça,
Paraopeba me chama,
Caldeirões e Mariana.
Vou voltar à minha banca
e me casar na Bahia.
Voltarei a Diamantina, talvez Ser-
[ro,
serei vigário outra vez.
A derrama era a senha-sinal.
A Derrama não se fez, acabou.
Não há mais liberdade,
nem República nem bandeira.
Não há mais felicidade.

XVIII

Prisão dos Conjurados

Ouve-se grande alarido (em gravação), ruidos de armas e de cavalos galopando. São as escoltas do General que saem para prender os conjurados.

CONJURADO (fala) Começa o fim

O ruído fica em background até final da leitura da ordem de prisão

contra os conjuras. Rufar para a entrada da voz do oficial (não está presente).

Voz — VV. Mercês prenderão à ordem de Sua Excelência o General Governador desta Capitania: o doutor desembargador Tomás Antônio Gonzaga... o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade homisiado em sua chácara de Caldeirões, o dr. Cláudio Manuel da Costa... ao padre Rolim, no distrito do Tijuco-Diamantina, e os trarão presos sob ferros; na estalagen de Varginha, ao estalajadeiro João da Costa Rodrigues, bem como ao seu amigo o medidor de terras Antônio de Oliveira Lopes, por alcunha o Pouca-roupa e ao doutor coronel Inácio de Alvarenga Peixoto, em sua chácara de Campanha... ao sargento-mór... em S. João del Rei, Luis Vaz de Toledo Pisa, assim como a seu irmão o padre Carlos Correia de Toledo, na vila de S. José del Rei; prenderão mais... Manuel Antônio de Moraes em Serro Frio ou onde for encontrado. Prenderão ao doutor José Álvares Maciel... todos envolvidos em infame e negra conjura contra S. Majestade, e que são: ... e se encontram em lugar não sabido. E os conduzirão à cadeia desta vila, onde devem ser metido em casas separadas e conservados com sentinela à vista. Ao mesmo tempo lhes sequestrarão todos os livros e papéis que lhes forem achados, bem como... até que Sua Majestade não mande o contrário.

Esta proclamação é intercalada com o ruído anterior de ferros e cavalos, além de rufar de tambor.

Canto de Conjurado

A derrama não se fez, já acabou.
Não há mais liberdade nem República,
não há mais felicidade.

Enquanto ele canta a escolta entra e o põe a ferros. Arrasta-o.

(As cenas finais acontecem no Rio de Janeiro)

XIX

A Confissão (1790/1)

O espaço seria a cadeia do forte de São José na Ilha das Cobras, onde se encontra Joaquim José da Silva Xavier, algemado, sentado em um banco, barba e cabelos crescidos. Seus carcereiros são portugueses.

CARCEREIRO — É muito mineiro passeando no Rio de Janeiro.

CARCEREIRO — Esse passeio eu não queria.

CARCEREIRO — Vir ao Rio de Janeiro visitar cadeia. Ra-rá! Tem mineiro preso por aí que nem nunca chegou a ver o mar na vida.

CARCEREIRO — Mas tem gente importante, viajada e de muito latim, que viu muito mar e água correndo debaixo da ponte. Tem bacharel desembargador, engenheiro...

CARCEREIRO — É... médico também, e muita batina. Muito superior hierárquico. No cubículo da Ordem Terceira tem um comandante de Cavalaria. Veja só que loucura rematada.

CARCEREIRO — Não era revolta de escravo, não, como deu muito por lá. De gente fina! E o primeiro cabeça (Aponta Tiradentes) nem por isso... Alferes, louco varrido.

Tiradentes aos poucos se interessa pela conversa e começa a tomar conhecimento da prisão dos outros conjurados.

CARCEREIRO — Desta vez isto acaba logo. Não adianta negar mais, dizer que não viu, não sabe, que não falou nem disse coisa... Negaça bobá. Todos já confessaram tudo. Menos esse aí.

CARCEREIRO — Negaram que queriam a perda da Coroa, mas viviam nos cochichos. O que contou tudo para o General Governador de Minas, e que descobriu toda a tramóia, vai chegar em pouco.

CARCEIRO — É... ainda tem gente que não perdeu o juízo nesse mundo louco.

CARCEREIRO — Não mazombo, que isso é gente que não tem siso. Pensa que pode governar a terra sem ajuda de Portugal.

Ruído de ferros. A escolta entra trazendo Joaquim Silvério dos Reis que, apesar de delator, também foi preso. Não está algemado e traz uma pequena trouxa. Tiradentes, cabibaixo, não dá por sua presença. Com o ruído que faz a guarda, ele ergue a cabeça e reconhece Joaquim Silvério. Tiradentes se levanta, os dois se confrontam sem palavras. Tiradentes se senta novamente. Joaquim Silvério é levado para outro cubículo. Os guardas o puxam. Caem-lhe a trouxa e o psaltério.

COMANDANTE — Preparem a sala para o doutor desembargador. Ele vai chegar a qualquer momento para interrogar o culpado.

Os carcereiros se apressam para arrumar o local. Trazem uma mesa e cadeira de espaldar alto. Antes da

entrada do juiz, pode-se ouvir o psaltério de J. Silvério, após uma pausa.

CARCEREIRO — Vamos ver se dessa vez ele confessa. Essa comédia está custando a ter fim.

Acordes do psaltério são ouvidos.

CARCEREIRO — Esse d'agora é se-resteiro, não é como o outro que não tuge nem muge.

CARCEREIRO — Quem toca seus males espanta.

CARCEREIRO — Só não espanta o castigo... que vem a cavalo.

CARCEREIRO — Agora vem de navio. A Alçada Real, que é quem vai julgar e condenar os criminosos, vem diretamente de Lisboa, para evitar coisas.

CARCEREIRO — Um crime desses, o Tribunal é o de Lisboa, tem que ser. Era muita gente para viajar, então o tribunal vem a nós.

CARCEREIRO — É desses crimes sem perdão nem remissão. Acabar com a ordem e fazer disso aqui uma mixórdia de república à moda americana.

CARCEREIRO — Influência da América Inglesa, imitação...

CARCEREIRO — Mas lá eles são brancos...

CARCEREIRO — Coisa mesmo de mazombo. E não tinham nada de seu, nem onde cair morto, nem tropas, nem dinheiro, só palavrorio muito imitado das estranhas.

O couce das armas anuncia a entrada do desembargador, escrivão, meirinhos, ouvidor (Todos de maquiagem-máscara) e guardas. Colocam-se em volta da mesa e o desembargador senta-se na cadeira, no banco (de onde foi tirado o preso) o escrivão, que vai anotando as respostas

de Tiradentes. Os outros ficam de pé.

Desembargador — Queiram apresentar o preso para nosso interrogatório.

Dois guardas puxam Tiradentes e o colocam diante do juiz.

DESEMBARGADOR — O senhor é o criminoso Joaquim José da Silva Xavier (*recorre ao livro do escrivão para dizer o nome todo*), alferes da Companhia de Cavalaria paga da Capitania de Minas Gerais, por alcunha o Tiradentes?

TIRADENTES — Sim, senhor.

DESEMBARGADOR — Sua idade?

TIRADENTES — Nasci em 1746, na vila de S. José. Tenho, portanto, quarenta e seis anos, a maior parte deles a serviço de meu país, dos meus conterrâneos e da minha infeliz terra, a terra do ouro.

DESEMBARGADOR — Estamos, portanto, diante de um vulgar demagogo e boquirroto (*em tom de galhofa para os companheiros*). Limite-se a responder as perguntas. Isto aqui é um tribunal e não um conventículo de letrados, como aqueles que V. Mercê costumava frequentar em Vila Rica. É uma ante-câmara do Tribunal Real de Lisboa, que em breve julgará seu execrando crime.

TIRADENTES — Meu crime... Sonhei com leis justas para todos os brasileiros, sonhei com o progresso para a minha terra. Isto é crime?

DESEMBARGADOR — Se não comeu nenhum crime, porque fugiu?

TIRADENTES — Não fugi.

DESEMBARGADOR — E não pretendia fugir? Que fazia homiado escondido num sótão, em casa do alfaiate Domingos Fernandes, na rua dos Latoeiros, onde foi apanhado?

TIRADENTES — Refugiei-me na casa do meu amigo Domingos Fernandes por notar que estavam me seguindo, e também por ter tido notícia que o vice-rei queria me prender.

DESEMBARGADOR — Estava sendo seguido? Reparou bem quem era?

TIRADENTES — Desde que cheguei ao Rio de Janeiro, vinha sendo seguido por dois soldados disfarçados e de barbas.

DESEMBARGADOR — Rará! Reparou bem quem era? Não viu que era sua própria sombra que o seguia, ou o remorso de estar tramando contra a nossa boníssima Senhora? Não desconfiava do motivo dessa perseguição?

TIRADENTES — Não senhor.

DESEMBARGADOR — É demasiado inocente para um prisioneiro. Então, porque se ocultou?

TIRADENTES — Numa nação onde os direitos do homem não são reconhecidos, muitos podem ser presos sendo, contudo, inocentes.

DESEMBARGADOR — Perora como um letrado ou bacharel, não fala como simples alferes de cavalaria. Foi a convivência com os doutores e poetas de Vila Rica...

TIRADENTES — Nunca convivi com doutores. Meus amigos eram os povos humildes a quem eu prestava meus serviços de dentista, ajudando-os com os meus conhecimentos.

DESEMBARGADOR — Conhecimentos, isto é, artimanhas peçonhentas com que envenenava a mente simples do povo com perverso intento de sublevá-lo contra nossa Soberana. Confessa, então, que em suas viagens a serviço, Vossa Mercê tentava aliciar parceiros para essa negra conjura conforme fez na estalagem de Varginha, no caminho de Minas, e

no pouso das Bananeiras? (*Estas indicações são obtidas do manuseio que faz do livro do Escrivão*).

Tiradentes demonstra através de ligeira reação ser esse pormenor verdadeiro.

TIRADENTES — Se falar na miséria dos mineiros é querer sublevar a Capitania, se conversar com as gentes sobre os males que os afligem é pregar a sublevação, então, é verdade que tentei sublevar meus pais, pois disse-lhes a todos que as gentes se achavam em desesperação, pois além de tudo que sofriam de privação, queriam agora lançar a derrama; e também que é má política vexar os povos já desesperados, pois que poderiam fazer como fizeram os ingleses da América, que se separaram da metrópole...

DESEMBARGADOR — Esse maldito exemplo americano!

TIRADENTES — (*tentando continuar*)... quando viram seus direitos...

DESEMBARGADOR — Silêncio! A América não vem ao caso. Então, V. Mercê confessa... Confessa que falou nos tais direitos do homem, que falou em levante caso se lançasse a derrama?

TIRADENTES — Acho que todos os mineiros dos maiores aos mais pequenos diziam que se viesse a derrama, eles não pagariam e deixariam a Capitania, tão grande seria a sua desgraça, mas não sei se se levantariam com violência.

DESEMBARGADOR — E quais os seus parceiros nessa conjura?

TIRADENTES — Não tenho parceiros.

DESEMBARGADOR — Recorda-se que disse ao coronel Joaquim Silvê-

rio dos Reis, na presença do sargento-mor Toledo Pisa e de um tal padre Correia de Toledo, em S. João del Rei, que o senhor iria trabalhar por ele e por todos os de Minas?

TIRADENTES — Sempre trabalhei por todos, menos por mim. Testemunho disso é que me encontro há vários anos no posto de alferes, quando outros mais novos no serviço e mais jovens já são meus superiores.

DESEMBARGADOR — Então, por não conseguir subir de posto, só por esse motivo V. Mercê projetou sublevar a Capitania, sublevar o povo, derrubar o trono e a coroa e passar pelo fio da espada o próprio Governador da Capitania, e implantar uma república de imitação barata?

TIRADENTES — É verdade... É verdade que sonhei com dias melhores, de mais pão, mais justiça; de liberdade e de esperança para os mineiros e de felicidade para todos os brasileiros.

DESEMBARGADOR — Finalmente, confessa!

TIRADENTES — (*com ênfase*) Confesso que sonhei com a República, cuja bandeira seria a liberdade e a igualdade. Liberdade ainda que tarde!

DESEMBARGADOR — (*mostra a bandeira da Inconfidência*) Aqui estão as provas: esta bandeira, as armas da república e estes autos, que narram pormenorizadamente os passos de V. Mercê não só nas Minas como fora da Capitania, e os passos de seus sócios e comparsas nessa trama vergonhosa. Já temos o fio da meada, e com todos os primeiras e segundas cabeças do motim na cadeia, podemos preparar e lavar a

sentença condenatória. Faltava tão somente a confissão de Vossa Mercê, primeira cabeça desse motim; desse alferes Joaquim José da Silva Xavier (*lendo o nome*). Esta já temos. Não espere clemência nem defesa, que tais crimes não merecem perdão.

ESCRIVÃO — Perdão, Meritíssimo... O advogado da Santa Casa de Misericórdia acha-se aqui presente para defender o réu.

ADVOGADO — (*lendo*) “Não se podendo negar, à vista da Devassa e dos Apensos, que alguns dos réus tiveram a fatuidade de conversarem sem horror sobre levante e conjuração contra o Real Supremo Poder de S. Majestade e contra o Estado, para bem conceituar-se a condição deste infeliz réu... basta notar a indiscrição com que, sem escolha de tempo, de pessoas e de lugar, proferiu as quiméricas idéias que a sua libertinagem lhe ministrava. O pobre inventário dos bens que lhe foram achados e que consta de... dão uma cabal certeza das suas débeis forças e que tudo quanto ele cogitava e proferia a respeito do levante, era um furor do entendimento que tinha perdido a ordem e regularidade natural... confessando... eis aqui a falta de pejo e ignorância da modéstia e leviandade e insânia, conforme falam Teodósio, Arcádio e Honório, na referida Lei Única *Si Quis Imperatori Maledixerit*, e pela Lei n. 7 § 3 fls... *Ad Lagem*... para se perdoar ao temerário por insano.” Tenho dito.

TIRADENTES — Não desejo clemência para mim, mas para aqueles que me seguiram, e que estão no cárcere por escutarem minhas insanias práticas. Eles são inocentes; sua única culpa foi darem ouvido às minhas práticas. Palavras...

DESEMBARGADOR — *(enguendo-se antes de Tiradentes terminar, vai dando por encerrada a audiência)* Palavras... é verdade! Parolas... de um louco! Rará!

Os outros imitam o rará. Desembargador e séquito saem rapidamente sem dar mais atenção ao réu.

XX

Penúltimo Ato (abril/1792)

Cena muda em que o chanceler da alçada real (vindo de Lisboa para dar a sentença) inspeciona o oratório da cadeia, mandado preparar e ornar por ordem do vice-Rei para receber os condenados. Ao fundo sobre o altar um grande crucifixo, ladeado por seis tocheiros que se acendem quando entram os frades.

O fundo e as paredes do oratório estão cobertos com reposteiros negros ornados de cruzes de prata (feitas de galões prateados). Uma única cadeira (de espaldar alto). Depois de examinarem a sala, o chanceler e seus dois vogais (com maquiagem-máscara) comentam com palavras ininteligíveis a ordem do local e saem. O povo, do lado de fora, observa a entrada e saída dos três. Silêncio.

Povo — Tudo preto! Cruz em credo! Parece enterro... *(Aos guardas)* É verdade que eles já foram condenados *(fazem sinal de cordão-pescoço)*?

GUARDA — Eles quem? Não sei nada...

Povo — Os mineiros que iam fazer a república?

Os guardas impassíveis não respondem. O povo comenta em voz baixa. Nem todas as palavras neces-

sitam ser ouvidas. Trata-se de uma improvisação (ensaiada) sobre um tema de rebeldia, prisão e morte, e as palavras devem parecer espontâneas sem estarem decoradas. Comentam algo, assustados, como se temessem alguma coisa.

Quando o movimento das escoltas se inicia, o povo foge de cena.

Povo — Claro que já foram enforcados. Senão não iam gastar tanto pano preto e vela. Aposto que vai ser missa por alma de corpo morto.

Povo — Missa de corpo presente, é como se diz.

O sino dá as doze pancadas da meia noite. Ouve-se o ofício dos mortos em latim, rezando pela futura morte dos condenados. É tirado pelos frades do convento de Santo Antônio (em gravação)

CORO — Tuba mirum spargens sonum
per sepulchrum regionum
coget omnes ante Thronum.

O Coro diminui de volume para dar lugar ao ruído das escoltas (em gravação) que invadem o espaço acústico em volta do oratório, atravessando as ruas e becos próximos à cadeia, indo em diversas direções em busca dos condenados. O ruído das escoltas é de botas, cavalos, tinir de esporas, couce de armas, impropérios e ordens de comando. Essas escoltas são formadas pelos soldados dos regimentos de Moura e de Bragança (somente de portugueses).

O sino da igreja repete as doze badaladas. O ruído das escoltas diminui para dar lugar ao coro em latim, agora mais próximo. O ofício dos mortos aumenta em volume e cobre o primeiro ruído.

CORO — *Judex ergo sedebit quicquid latet apparebit, nihil inultum remanebit.*

Os onze frades do convento de Santo Antônio, tendo à frente Frei José Maria do Desterro e Frei Raimundo de Penaforte, descem a ladeira rezando o ofício. Caminham com cruz alçada e seis ceriferários. Chegam ao oratório da cadeia e se colocam no centro, em frente ao altar. Rezam, agora, em voz baixa, enquanto aguardam os condenados. Entram os ruídos das escoltas, das botas e mais os ferros dos prisioneiros baterem nas pedras das calçadas, misturados com algumas imprecações de impaciência contra os presos que se arrastam dificilmente ou se atrasam. As escoltas trazem os condenados na ordem seguinte:

Dos cubículos da Ordem Terceira chegam
Te. coronel Francisco de Paula Freire de Andrade
Dr. Inácio José Alvarenga Peixoto
Cel. José Aires Gomes
Sargento-mor Luís Vaz de Toledo Piza
Capitão José de Rezende Costa
Desembargador Tomás Antônio Gonzaga
Vicente Vieira da Mota
Taberneiro Faustino Soares Das cadeias da relação:
Cel. Domingos Abreu Vieira (70 anos) apoiado em seu escravo Nicolau
Cirurgião Salvador Amaral Gurgel Resende Costa Filho
Cap. José dias da Mota
Piloto-de-terras Antônio de Oliveira Lopes (*Pouca-Roupa*)
Mulato Alexandre, escravo do Pe. Rolim.

Da Fortaleza da Conceição, chegam:
Dr. José Alvares Maciel
Dr. Domingos Vidal Barbosa
Estalajadeiro João da Costa Rodrigues
Alfaiate V. Gonçalves Veloso.
Do porão do Palácio dos Vice-Reis, chega:
Francisco de Oliveira Lopes.
Por último, a escolta que conduz Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes.

Os presos chegam entre filas de soldados com baionetas e espadas em grande aparato militar. Os mais idosos vêm alquebrados pelo longo encarceramento. Uns usam gargalheiras (coleiras de escravos) e algemas além de ferros nos pés. No momento de entrarem no espaço do oratório, o ruído dos ferros é o único som ouvido, intercalado às vezes com ordens dos comandantes e algumas pragas. O ruído cresce de volume até a entrada do último condenado (Tiradentes) podendo atingir um nível insuportável aos ouvidos.

Os presos são colocados ao longo do que seriam as paredes do oratório, de pé. Uns não suportam e caem ao chão ou deitam-se. Só vão erguer-se novamente quando são forçados pela guarda, à entrada dos membros da alçada real portuguesa. Os frades (aparentemente bondosos) socorrem os presos, dando-lhes de beber e reconfortando-os com palavras que não precisam ser distintas. Ouvem-se preces rezadas pelos frades. Os sinos anunciam a missa dos condenados, rezada rapidamente, ouvindo-se o credo em latim, após o que os presos comungam. Silêncio.

Os condenados deitam e adormecem. O silêncio da noite é intercalado com gargalhadas, conversas e pragas

dos soldados da guarda. Sino bate três horas. Entra o comandante para avisar da proximidade da chegada do escrivão da alçada, que entra com os meirinhos (todos mascarados). São recebidos solenemente pelos oficiais militares e frades (agora, apenas dois ou três). O couce das armas batendo no chão acorda os condenados meio adormecidos.

COMANDANTE — De pé! Todos!

Os presos erguem-se como podem, alguns ajudados pelos frades e outros violentamente acordados pelos soldados. A alçada se coloca no centro junto ao altar. O Desembargador-Escrivão cochicha com o comandante e este ordena a um dos presos (Tiradentes) que dê um passo à frente.

COMANDANTE — À frente!

Tiradentes avança. Colocam-lhe gargalheira e calceta. O desembargador ordena que os presos sejam colocados em fila, Tiradentes na frente.

Vai ser lida a sentença. As primeiras palavras são lidas automaticamente, com rapidez, e não precisam ser entendidas completamente.

Tudo deve ser encenado conforme as rubricas pois não há fantasia nem exagero nos pormenores de aparato e crueldade, historicamente corretos.

ESCRIVÃO (lendo) *“Acórdão da sentença que a Real Alçada, reunida no dia 18 de abril de 1792. nesta cidade do Rio de Janeiro. Conforme ficou provado nos autos da Devassa realizada na Capitania de Minas Gerais, alguns vassallos da Rainha, animados do espírito de pérfida ambição, haviam formado um infame plano para se subtraírem à sujeição e obediência devida à mesma senhora, pretendendo desmembrar e separar do Estado aquela Capitania para formarem uma*

República independente. Pelo que não só os chefes e cabeças da conjuração e os ajudadores da rebeldia se haviam constituído em réus de crime de lesa-Majestade. Mostra-se que entre os chefes e cabeças da conjuração, o primeiro que suscitou as idéias de República foi o réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, alferes que foi da Cavalaria Paga da Capitania de Minas, o qual há muito tempo que tinha concebido o abominável intento de conduzir os povos a uma rebelião, formando para esse fim, publicamente, discursos sediciosos. e suposto que aqueles discursos não produzissem mais que escândalos e abominações que mereceram, essas criminosas práticas continuaram até o ano de 1788 em que o atual Governador de Minas tomou posse do Governo da Capitania e tratava de fazer lançar a Derrama. Tendo o réu Tiradentes publicado aquelas horríveis e notórias falsidades como alicerce da infame máquina que pretendia estabelecer, comunicou suas perversas intenções ao réu. nesta cidade do Rio de Janeiro. Saíram os referidos para a Capitania das Minas ajustados de formarem o partido da rebelião e logo de caminho Tiradentes foi examinando os ânimos das pessoas com quem falava, como os réus. ao réu Francisco de Paula Freire de Andrade, tte. coronel comandante da tropa paga da Capitania de Minas, em cuja casa se reuniram os ditos réus e mais. . . Em 1789, juntaram-se os ditos réus. . . em casa. . . lugar destinado para os torpes e execrandos conventículos e aí, depois de asentarem que se fizesse a sublevação na ocasião que se lançasse a Derrama, lançada a mesma se gritaria à noite pela ruas de Vila Rica: Viva a

Liberdade! a cujas vozes acudiria o povo, e o réu..... formaria a tropa, fingindo querer rebater o motim manejando-o com arte e dissimulação. Haviam assentado mais os réus na forma da bandeira e armas que devia ter a nova república, que se mudaria para S. João del Rei e que em Vila Rica se fundaria uma universidade, que o ouro e o diamante seriam livres, que se formariam leis para o governo da república e que a senha para se dar início à rebelião seria "Tal dia é o batisado" Fica plenamente provado o crime de lesa-Majestade do primeiro cabeça pelas confissões feitas Assentaram assassinar ou depor General e Ministros da confiança da Soberana, não podendo um delicto tão horrendo revestido de circunstâncias tão atrozes admitir defesa. Portanto, condenam o réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, alferes que foi da tropa paga da Capitania de Minas a quem, com barão e pregão, seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e nela morra morte natural para sempre e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica, aonde em lugar mais público dela, seja pregada em poste alto, até que o tempo a consuma e o seu corpo será dividido em quatro quartos e pregados em postes pelo caminho de Minas, no sítio de Varginha e Cebolas, onde o réu teve suas infames práticas até que o tempo os consuma. E declaram o réu infame e seus filhos e netos, tendo-os e os seus bens e sua casa de Vila Rica será arrasada e salgada para que nunca mais no chão se edifique e no mesmo chão se levantará um padrão pelo que se conserve em memória a infâmia deste abominável réu." Os dmeais réus.....são

condenados à pena de degredo. para África: Ambacha, Ancocha, Bis-sau, Bié, Cabo Verde, Macimba e Angola. O réu a ser açoitado, dando três voltas em torno da forca.

O único nome que se ouvirá será o de Tiradentes. Os nomes dos demais réus poderão ser repetidos em background, enquanto se lê a sentença, cujas passagens em grifo devem ser distintamente ouvidas pela platéia. Finda a leitura, o desembargador e seu cortejo saem solenemente com a guarda apresentando armas. Os presos vão sendo retirados do oratório, com exceção de Tiradentes. Enquanto se desmonta o oratório, entra o carrasco (aqui, de preto), que raspa a cabeça e faz a barba do condenado. Depois veste-lhe a camisola de serapilheira branca, cujas mangas, costuradas nas extremidades, têm uma grande sobra, que é amarrada em nó.

Em seguida, amarra-lhe os pulsos com cordas, dando voltas. Tira-lhe os ferros. A paramentação pode ser feita de modo solene, com acompanhamento de percussão com rufar de tarol e batidas de bumbo.

XXI

Festa do Enforcamento

(21 de abril de 1792)

Neste último ato o espaço será modificado de modo a colocar os espectadores da peça no próprio palco para que assistam à festa do enforcamento como convidados do Vice-Rei. Cadeiras especiais ou bancos serão colocados no espaço em volta da forca, deixando-se uma passagem para a entrada solene das irmandades e

soldados. Os carpinteiros estão ultimando a forca (construída pelo modelo francês), e colocada muitos degraus acima do chão. Entra o mestre de cerimônias e pede que façam menos barulho pois tem uma importante mensagem a comunicar ao público.

. . MESTRE DE CERIMONIA — O distinto público aqui presente está convidado a participar desta solene festividade, que S. Excelência o Sr. Conde de Rezende, Vice-Rei do Brasil oferece aos habitantes desta leal cidade do Rio de Janeiro; estão convidados a assistir a um acontecimento assás raro, quicá inédito em nosso país e em nossa história, a MORTE NATURAL NA FORCA de um Inimigo do Povo, do Reino e da Coroa — o infame Joaquim José da Silva Xavier. Queiram tomar seus lugares neste recinto, a fim de presenciarem mais de perto esse espetáculo singular e histórico! E agora, quero apresentar-lhes o Herói do dia para quem peço o Carinho de vossos aplausos — o famoso Capitania, o Grande Carrasco. (O Mestre é um Personagem Contemporâneo — animador de expetáculo, talvez — E Pode Improvisar Alguma Genialidade, misturar tratamento, cometer erros gramaticais etc.

Capitania entra. Está de vermelho, mas sem a máscara que lhe cobrirá o rosto no momento do serviço (a execução). Está ladeado por dois soldados.

MESTRE DE CERIMÔNIA — Palmas para ele que ele merece!

O Carrasco agradece em silêncio e sai. Pode agradecer à maneira dos boxeadores. Palmas, apupos e assovios em gravação. O animador, depois de insistir com os espectadores

para que tomem lugar no palco re-tira-se.

O comandante da praça e seus ajudantes verificam se a força está pronta. Saem os carpinteiros. O comandante ordena o início da festa.

COMANDANTE — Primeira Companhia... Clarim!

Soam cornetas e clarins com grande alarido de pratas anunciando a entrada dos soldados dos regimentos de Bragança e de Moura, em uniforme de gala. Em ritmo marcado por tambor, entram e colocam-se circundando a força (que tem o feitiço de um triângulo), voltados de costas para a força e de frente para o público.

Começa a ouvir-se o ofício dos mortos.

Libera anima mea

Acompanhado de matracas. Este som diminui e entra o rufar que anuncia os três meirinhos (de capinha preta e sineta), vindos da platéia. Badalam enquanto cantam o pregão (gravação).

MEIRINHO — Justi-i-i-ça... que vai fazer Sua Majestade a Rainha ao infame Joaquim José da Silva Xavier, por alcinha o Tiradentes, alferes que foi da tropa paga da Capitania de Minas Gerais, por tramar a perdição de seu Reino e sua Pessoa... Manda morrer de morte natural na forca.....

Diminui o volume do pregão e das sinetas e entra o coro em latim para a entrada das diversas irmandades (do Rosário, dos Terceiros, de SS. Sacramento da Sé, de S. Bento, com suas características etc.) do Rio de Janeiro e dos frades. Os irmãos devem usar suas capas próprias de ca-

da congregação e alguns vêm com sacolas ou salvas esmolando entre os espectadores pelo sufrágio da alma do padecente.

Libera anima mea

As irmandades colocam-se no palco em seus lugares em volta da força, junto com o público. O ofício diminui de volume para dar lugar a novo pregão.

MEIRINHOS — Justi-i-i-ça... que vai fazer Sua Majestade

As sinetas tocam novamente e mais uma vez se ouve o coro em latim até que todos se coloquem.

Libera me Domine, de morte aeterna

O Som das sinetas e matracas é coberto pelo repique dos sinos, foguetório e músicas que anunciam a entrada do Vice-Rei com a família (a Condessa e os Filhos). Precede-o a guarda de honra em uniforme de gala, com capacetes de plumas.

Seguem-se as autoridades da colônia e do reino e famílias respectivas. As autoridades se colocam em volta da força nos lugares indicados, e alguns na plateia. Silêncio.

Há uma pausa no som para a entrada do condenado, marcada pelo ritmo fúnebre do bumbo e matracas.

Tiradentes vem pela platéia. Está com a corda ao pescoço e vem puxado pelo carrasco (mascarado), com seu machado na mão. Pode-se ouvir mais uma vez o pregão dos meirinhos.

O carrasco, seguido do réu, chega ao pé da força. Param. Silêncio. O carrasco ajoelha, pede perdão ao condenado e beija-lhe a barra da camisola.

CARRASCO — Perdão.

Aproximam-se dois frades e um deles oferece o crucifixo. Tiradentes ajoelha e beija a cruz. Os frades iniciam a oração do credo, e irmandades e presentes fazem coro.

FRADE — Creio in Dominum...

Durante o credo Tiradentes sobe os degraus da força seguido por Capitania. Chegados ao topo, o carrasco prepara a corda na trave da força. Os tambores rufam num som ensurdecedor. Black-out e som de pancada forte, que anuncia a execução. Quando a luz volta a força desapareceu no alçapão juntamente com o corpo e o carrasco. Inicia-se o sermão.

FREI PENAFORTE — Fez-se a justiça e a Paz renasceu, a Ordem voltou à Nação. Que o ato que presenciemos sirva de exemplo e sinal a todos os rebelados, rebeldes e sublevados. E o meu conselho a cada um de vós, como vassallos e súditos de nossa boníssima Soberana, que soube perdoar a muitos, mas não a suprema soberba desse infiel finalmente justificado, o meu conselho é: "nem por um momento traias ao teu Rei, porque até as aves levarão a tua voz e todos te condenarão." *In nomine...*

(Benue os Espectadores).

XXII

Hasteamento da cabeça

O Desembargador dos agravos (de máscara) ergue-se e lê para o público a certidão de cumprimento da sentença, à medida que vão fazendo o hasteamento da cabeça e dos membros esquarterados.

DESEMBARGADOR — Certifico que o réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, foi levado à forca e nela padeceu morte natural, e que lhe foi cortada a cabeça, em seguida, conforme reza e ordena a sentença da Real Alçada.

Os tambores rufam ao ser alçada a cabeça (com sangue nas bordas do corte) da seguinte maneira: O oficial ou comandante entrega aos Meirinhos a cabeça; estes a espetam na ponta de uma vara, onde está a tabuleta com os dizeres "Vila Rica", e a fixam no lugar onde estava a forca.

DESEMBARGADOR — E o corpo, dividido em quatro quartos. que serão colocados em lugar público e visível da Capitania de Minas Gerais. . .

Os tambores rufam novamente e segue-se cena idêntica quanto aos membros, da seguinte maneira: Os inferiores são hasteados numa vara com os dizeres "estalagem de Varginha"; os Superiores em outra vara com dizeres "Sítio das Cebolas". Terminada esta exposição, foguetório e música seguidas do repique dos sinos anunciam a missa de te deum laudamus que se realiza em regosijo pelo enforcamento. O espaço da forca (com os postes com as partes esquadrejadas) transforma-se em altar onde se reza a missa (gravação com cânticos e música sacra). Acendem-se grandes luminárias e o oficiante faz sermão curto.

PADRE — Eu louvarei o Senhor em todo o tempo; a minha boca cantará os seus louvores.

A missa termina com coro cantado e foguetório enquanto o Vice-Rei toma lugar no púlpito.

VICE-REI — "Devemos dar graças a Deus por se ter descoberto a conspiração tramada em Minas Gerais, a tempo de ser dissipada, antes de ser posta em execução e de se seguirem péssimas consequências, que deviam experimentar os vassallos de S. Magestade; dar graças a Deus por ficar esta cidade isenta do contágio da dita nefanda conjuração; persuadir os povos a serem fiéis à sua Soberana, tão pura e clemente, e rogar a Deus pela conservação de sua Saúde."

Novo repique de sinos, foguetório e músicas acompanham a descida do Vice-Rei e do padre, que se juntam às outras autoridades, saindo seguidos pelas famílias e pelas irmandades.

As tropas apresentam armas. Sendo o espetáculo ao ar livre, pode-se fazer explodir fogos de artifício, que dão sinal para o início da grande feira, onde se aplica a pena de açoites ao último dos condenados. (cena facultativa).

XXIII

Pena de açoites

Ao som das charangas e foguetes, juntam-se os pregões dos vendedores de limonada, amendoim e doces, ao mesmo tempo em que entram os garotos que os vendem ao público.

. . . A cena se transforma numa espécie de circo-arena-feira, em que todos se divertem enquanto se cumpre a última sentença, a mais branda de todas: o condenado (vestido feito escravo, calças curtas até o joelho e torso nu) recebe os açoites do carrasco (não é Capitania), enquanto faz as três voltas em torno da forca.

O condenado está preso à cintura do carrasco por uma corda e, no ato

de tirar ou dar mais corda, o condenado perde o equilíbrio e cai, estabelecendo-se uma situação tragicômica acompanhada pelos garotos com vaias e apupos, e gritos e aplausos do público. Todos deliram de prazer, vibram, se divertem e sofrem ao mesmo tempo com a visão do corpo esquadrejado no altar da forca, com as músicas e luminárias, com os gemidos e o sangue que escorre das costas do açoitado.

Os espectadores vão se retirando, permanecendo apenas os soldados em torno da forca, guardando-a. Em nenhum momento demonstram participar do espetáculo a não ser quando apresentam armas ao Vice-Rei à entrada e à saída do mesmo. Permanecem imóveis enquanto as músicas e o foguetório continuam explodindo e soando por alguns momentos.

FIM

NOTÍCIAS DO SNT

Prêmio SNT — Melhores espetáculos de 1977, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, Bahia, Ceará e Brasília

De acordo com a Portaria n.º 41 de 8 de dezembro de 1977, que regulamenta os Concursos “PRÊMIO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO” para espetáculos para adultos, infanto-juvenis e infantis profissionais ou amadores em diversos Estados, eis a relação completa dos premiados escolhidos pelas diferentes Comissões Julgadoras.

RIO DE JANEIRO

Adultos: “Dois pontos”, criação coletiva e seleção de textos de Jonas Bloch e Tania Alves;

“Exercício de John Lewis Carlino, tradução de Roberto de Cleto, apresentado por Marília Pera e Gracindo Junior com direção de Klauss Vianna;

“Não Me Maltrate Robinson”, texto e direção de Paulo Affonso Grisolli, produção de Lappa Produção Artísticas.

“O Bom Burguês” de Pedro Porfírio, direção de Luiz Mendonça;

“Trate-me Leão” criação coletiva do Grupo Asdrubal Trouxe o Trombone, direção de Hamilton Vaz Peireira.

Comissão Julgadora: críticos Clovis Levi, Flavio Marinho, Tânia Pacheco e Wilson Cunha e presidida pelo Diretor do SNT, ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO.

Não houve indicação para o melhor espetáculo infanto-juvenil no Rio de Janeiro.

INFANTIS: “A Gaiola de Avatsiu”, criação coletiva do rupo Hombú; “José de Maria, “texto e direção de Luiz Sorel, produção de Luar Produção Artísticas;

“O Mistério das 9 Luas” texto e direção de Ilo Krugli, produção do Grupo Ventoforte;

“Os Cigarras e os Formigas” de Maria Clara Machado, direção de Virgo Produções Artísticas Ltda;

“Os Saltimbancos” de Chico Buarque de Holanda, direção de Antonio Pedro, produção de Manuel Valença.

Comissão Julgadora: críticos Ana Maria Machado, Clovis Levi, Marcia Rodrigues, autora Lucia Benedetti e presidida pelo Diretor do SNT ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO.

SÃO PAULO

Adultos: “Cerimônia Para Um Negro Assassinado” de Fernando Arrabal, direção de Paulo Betti, produção do GRUPO PESSOAL DO VITOR;

“Gota D’água” de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, direção de Gianni Ratto, produção de Max Haus; “O Último Carro”, texto e direção de João das Neves, produção de Lenine Tavares; “Os Mais fortes” de August Strindberg, criação coletiva do Grupo Ornitorrinco;

“Pequenas Histórias de Lorca” de Federico Garcia Lorca, direção de Ilo Krugli, produção do Grupo Ventoforte. Comissão Julgadora: críticos Alberto Guzik, Carlos Ernesto de Godoy, Clovis Garcia, Hilton Vianna, Ilka Marinho Zanotto, Jairo Arco e Flexa, Jefferson Del Rio e Sabato Magaldi.

Infanto-Juvenil:

“A Viagem de Pedro, o Afortunado” de August Strinberg tradução e direção de Iakov Hillel, produção de TRANSART Empreendimentos Artísticos S/C.

Infantis:

“A Lenda do Vale da Lua”, de João das Neves, direção de Mario Mazetti, produção de Duma Produções Artísticas Ltda.;

“Cadê o Céu” texto e direção de Ronaldo Ciambri, produção de Teatro da Praça;

“Carlito no Circo”. Texto, direção e produção de Ricardo Bondeira;

“Fantoches e Fantolixos” texto e direção de Ana Maria Amaral, produção de O Casulo — Centro Experimental de Bonecos Ltda.;

“Souzalândia”, de Augusto Francisco, direção de Roberto Lage, produção de R.A. Produções Artísticas.

Comissão Julgadora: críticos: Carlos Ernesto de Godoy, Clovis Garcia, Ingrid Dormien Koudela, Rofran Fernandes e pela autora Tatiana Belinki.

RIO GRANDE DO SUL

Adultos:

“Jogos na hora da sesta” da argentina Roma Mahieu, traduzida por Eduardo San Martin, montagem do grupo “Circo XX” e direção de Paulo Albuquerque;

“A Bolsinha mágica de Marly Emboaba” de Carlos Queiroz Teles, direção de Thereza Thieriot, produção do Teatro de Arena de Porto Alegre.

Comissão Julgadora: Jornalistas, Aldo Obino, Antonio Hohlfeld e Décio Presser.

INFANTIS:

“Andar... sem parar... de transformar” de Maria Luiza Lacerda, di-

reção de Sergio Ilha e produção e “O Grupo”;

“Histórias para Mirar”, direção e autoria de Fernando Fierro e produção de Jurandir Alliatti.

Comissão Julgadora: Jornalistas Antonio Carlos Hohlfeld, Cláudio Heemann e Décio Presser.

PARANÁ

Adultos:

“Linha de montagem”, de Franz Kroetz, direção de Federico Worff, pelo Teatro de Comédia do Paraná.

“O avião parte às cinco” de Manoel Carlos Karan, direção de Dante Mendonça, produção do Grupo de Teatro Margem S/C.

Infantis:

“Era uma vez uma história” criação coletiva do grupo Fonfuncionários da Arte.

“O auto do menino atrasado” de Cecília Meireles, direção de Euclides Coelho de Souza, produção de Teatro de Bonecos DADÁ.

Comissão Julgadora para ambas as categorias: Dinah Ribas Pinheiro, J. D. Baggio e Luciana Cherobim.

MINAS GERAIS

Adultos:

“Álbum de Família” de Nelson Rodrigues, direção de José Mayer produção de Mayer, produção de “Mayer Produções Ltda”.

“Risos e facadas”, adaptação livre de duas peças de Samuel Beckett, “Fim de Jogo” e “Esperando Godot” dirigida por Eid Ribeiro.

Comissão Julgadora: Alcione Araujo, Francisco Pontes de Paula Lima e Wagner Assumpção.

Infantis:

“A menina sem nome” de Guilherme Figueiredo, direção de Ronaldo Boschi, produção do “Grupo de Teatro Amador do Centro de Pesquisas Teatrais”.

“O Casaco encantado”, de Lucia Benedetti, direção de Priscila Freire, produção do “TESC”;

BAHIA

Adultos:

“Os desembestados”, de Ariovaldo Marques, produção da Cia. Bahiana de Comércio;

“Check-Up” de Paulo Pontes, direção de Eduardo Cabuz; Comissão Julgadora: Carlos Carvalho Borges, Gildásio Amorim Leite e Ildásio Tavares.

Infantis:

“Joga Babico no Lixo”, direção de Gildásio Leite; “O bonequinho Vitalino” dirigido por Jurema Pena, produção da Cia. Bahiana de Teatro.

Comissão Julgadora: Carlos Carvalho Borges, Benvindo Pereira Sequeira e Gilson Rodrigues;

CEARÁ

Adultos:

“O Pai de Iracema” de José de Alencar e Carlos Paiva, direção de Carlos Paiva, produção do Grupo Experiência “Castro Alves Pede Passagem” de Gianfrancesco Guarnieri, direção de Otacilio Costa, produção do Grupo Balaio.

Infantis:

“Dona Patinha vai ser Miss” de Arthur Maia, direção de Haroldo Serra, produção da Comédia Cearense.

“Viagem de um barquinho” de Sylvia Orthoff, direção de Reynaldo

Faray e Erotilde Honório, produção do Grupo Opção.

Comissão julgadora: Ana Maria Delgado Perdigão, Assessora de Educação Artística da Secretaria de Estado de Educação, Fernanda Quindêrá Castelo, jornalista do Correio do Ceará, Miriam Carlos Moreira de Souza, Diretora de Promoções Culturais da Secretaria de Estado de Cultura.

BRASÍLIA

Adultos:

“Fala baixo, senão eu grito” de Leilah Assunção e direção de Jesus Vivas;

Infantis:

“A Cidade que não tinha Rei” produção da “Cia de Teatro Farsa I. Direção de Humberto Pedrantini;

“Os Saltimbancos” de Chico Buarque de Hollanda e direção de Hugo Rodas;

Comissão Julgadora: jornalista Ary José de Oliveira, Celso Araújo e José Batella.

SNT COMUNICA O ENCERRAMENTO DO PROJETO MAMBEMBÃO

Após dois meses de ininterrupta atividade, encerrou-se no último domingo, dia 05 de março, o "PROJETO MAMBEMBÃO", que trouxe para as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, doze espetáculos das mais diferentes regiões do país. Em princípio, pelo alcance de um dos seus principais objetivos — divulgar e intensificar a realização do espetáculo teatral nos mais diferentes Estados e Cidades do Brasil — o projeto se repetirá no próximo ano, embora não tenham sido fixadas ainda, as datas de sua realização.

Como tinham sido programados, participaram do MAMBEMBÃO os seguintes espetáculos: "FOLIAS DO LÁTEX" (Amazonas), "M E S A GRANDE" (Santa Catarina), "CLIT-MNESTRA VIVE" (Santa Catarina), "OS MANSOS DA TERRA" (Pará), "JOGOS NA HORA DA SESTA" (Rio Grande do Sul), "ÁLBUM DE FAMÍLIA" (Minas Gerais), "FESTANÇA NO REINO DA MATA VERDE" (Pernambuco), "RUA DO LIXO, 24" (Pernambuco), "OXENTE, GENTE CORDEL" (Bahia), "A MORTA" (Rio Grande do Sul), "OS COITEIROS" (Paraíba), "O CAVALEIRO DO DESTINO" (Maranhão).

Destes espetáculos, sete estiveram em cartaz na Capital Federal, apresentando-se alternadamente no Teatro Escola Parque e Galpãozinho.

Participaram do MAMBEMBÃO em Brasília os seguintes espetáculos: "OS MANSOS DA TERRA", "FOLIAS DO LÁTEX", "JOGOS NA HORA DA SESTA" "RUA DO LIXO, 24", "OXENTE, GENTE, CORDEL", "O CAVALEIRO DO DESTINO" e "FESTANÇA NO REINO DA MATA VERDE".

OBS.: O grupo pernambucano "MAMULENGO SÓ — RISO" também esteve em cartaz em Niterói, de 21 a 26 de fevereiro, quando apresentou o seu espetáculo de bonecos, para adultos, "FESTANÇA NO REINO DA MATA VERDE".

ANÁLISE DO PROJETO

Durante a realização do projeto, foram executadas uma série de atividades no sentido de avaliar a receptividade da mostra, tipo de público presente e, também, as sugestões deste mesmo público para as próximas realizações. Estes questionários, que foram distribuídos diariamente nas bilheterias dos quatro teatros participantes do projeto (Teatros Nacional de Comédia e Experimental Cacilda Becker no Rio e Teatro Pixinguinha e Experimental Eugênio Kusnet em São Paulo), solicitavam as seguintes informações do espectador: Idade, Profissão, Estado em que nasceu, Nível de Escolaridade, Como foi ao Teatro, Quantas vezes vai ao Teatro, Como escolhe os espetáculos que assiste, Quais os espetáculos que mais lhe agradaram, Como tomou conhecimento do Projeto, O que achou do espetáculo que acabara de assistir e finalmente, quais as suas sugestões para o próximo MAMBEMBÃO.

Detalhe. o questionário deixava facultativo ao espectador a maneira com que ele poderia devolvê-lo pre-

enchido; se imediatamente, ou remetendo-o pelo correio para o endereço do Serviço Nacional de Teatro. A receptividade do público presente ao MAMBEMBÃO já pode ser constatada pelo número de questionários que, até agora, continuam chegando à sede do SNT. A tabulação, análise e estudo destas sugestões e respostas, no entanto, serão organizadas, posteriormente, pelo setor de documentação do SNT, visando não só o próximo ano como também a extensão do Projeto.

Outra atividade realizada pela Coordenadoria do Projeto, foram os debates as sextas-feiras a tarde, tanto no Teatro Cacilda Becker como no Eugênio Kusnet, e que reuniram não só os dois grupos visitantes como um grande número de grupos de teatro amador das duas capitais. Na segunda etapa do projeto, aliás, que iniciou a 14 de fevereiro, esses debates também foram ampliados, constando da agenda do MAMBEMBÃO, além do encontro vespertino, mais quatro debates noturnos, que se realizavam simultaneamente nos quatro teatros, logo após a apresentação dos espetáculos.

O total de espectadores presentes ao MAMBEMBÃO, excluindo os espectadores de Brasília, foi de 19.201 pessoas assim divididas:

TEATRO EXPERIMENTAL CACILDA BECKER — RIO DE JANEIRO

“Mesa Grande”, de 10/1 a 15/1 — 436 espectadores

“Os Mansos da Terra”, de 17/1 a 22/1 — 509 espectadores

“Álbum de Família”, de 24/1 a 29/1 — 652 espectadores

“Rua do Lixo, 25”, de 14/2 a 19/2 — 819 espectadores

“A Morta”, de 21/2 a 26/2 — 1059 espectadores

“O Cavaleiro do Destino”, de 28/2 a 5/3 — 755 espectadores

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA — RIO DE JANEIRO

“Folias do Látex” de 10/1 a 15/1 — 1116 espectadores

“Clitmnestra Vive”, de 17/1 a 22/1 — 640 espectadores

“Jogos na Hora da Sesta”, de 24/1 a 29/1 — 1205 espectadores

“Festaça no Reino da Mata Verde”, de 14/2 a 19/2 — 1000 espectadores

“Oxente, Gente, Cordel”, de 21/2 a 26/2 — 1729 espectadores

“Os Coiteiros”, 28/2 a 5/3 — 1092 espectadores

TEATRO EXPERIMENTAL EUGÊNIO KUSNET — SÃO PAULO

“Álbum de Família”, de 10/1 a 15/1 — 546 espectadores

“Mesa Grande”, de 17/1 a 22/1 — 342 espectadores

“Os Mansos da Terra”, de 24/1 a 29/1 — 406 espectadores

“A Morta”, de 14/2 a 19/2 — 947 espectadores

“O Cavaleiro do Destino”, de 21/2 a 26/2 — 785 espectadores

“Rua do Lixo, 24”, de 28/2 a 05/3 — 763 espectadores

TEATRO PIXINGUINHA — SÃO PAULO

“Jogos na Hora da Sesta”, de 10/1 a 15/1 — 486 espectadores

“Folias do Látex”, de 17/1 — 1092 espectadores

“Clitmnestra Vive”, de 24/1 a 29/1 — 276 espectadores

“Oxente, Gente, Cordel”, de 14/2 a 19/2 — 1154 espectadores

“Os Coiteiros”, de 21/2 a 26/2 — 491 espectadores

“Festaça no Reino da Mata Verde”, 28/2 a 05/3 — 902 espectadores.

OBS.: Pelo sucesso absoluto de público e pela disponibilidade de datas do teatro, na semana seguinte, o espetáculo “O CAVALEIRO DO DESTINO” permaneceu mais uma semana em cartaz no Teatro Cacilda Becker do Rio. Com esta extensão do Projeto — de 7 a 12 de março — ampliou-se o tempo de realização do MAMBEMBÃO que teve, então, no domingo, dia 12 de março o seu encerramento oficial.

BRECHT: 80 ANOS

Lembro-me bem do estranho choque que senti ao ouvir, em agosto de 1956, a notícia da morte de Brecht. A minha ligação ativa com o teatro era, então, incipiente. A mensagem teatral de Brecht mal começava a penetrar no Brasil, através de ensaios publicados em revistas especializadas da Europa Ocidental, sobretudo depois das históricas visitas do Berliner Ensemble ao Festival do Teatro das Nações em Paris, em 1954 e 55. Por mais precário que fosse na época o meu conhecimento brechtiano, era suficiente para intuir que ele oferecia à nossa geração, intelectualmente alimentada pela niílista fonte do existencialismo francês, um modelo alternativo muito válido para o relacionamento do indivíduo com o mundo em que vive; e colocava nas mãos dos jovens homens de teatro uma proposta de trabalho mais motivadora do que toda a derrotista e individualista rotina dentro da qual havíamos crescido.

A partir da sua morte, nos anos decisivos da formação profissional da nossa geração de artistas e estudiosos de teatro, Brecht tornou-se por algum tempo uma presença dominante. Por um lado, as suas principais peças, das quais tomávamos conhecimento quer através de leitura ou das primeiras e pioneiras montagens brasileiras (por mais equivocadas que estas possam ter sido), mostravam-nos uma dramaturgia poderosa de um rigor único na sua poesia como no seu raciocínio, que nos exigia, para ser corretamente encenada e avaliada, uma fascinante e desafiadora reciclagem nos enfoques habituais do trabalho teatral. Por outro lado, a temática e a abordagem brechtianas vinham ao encontro de toda uma série de preocupações que estavam então na ordem do dia: as relações entre trabalho e propriedade, a necessidade de mudanças nas estruturas da sociedade, os problemas estratégicos dos fins e dos meios, o conceito da arte como um elemento de conscientização do povo. O movimento de tomada de consciência social do teatro brasileiro que começou a se manifestar e alastrar na mesma época, tendo com epicentro o Arena de São Paulo, pode não ter

adotado os preceitos da estética brechtiana nos seus códigos da linguagem dramaturgical e cênica; mas o pensamento de Brecht tornou-se quase uma pedra de toque contra a qual os melhores esforços da época dificilmente deixavam de ser — às vezes ingenuamente — confrontados.

Foi preciso um certo afastamento no tempo para que a importância da contribuição de Brecht pudesse ser avaliada em toda a sua magnitude. Creio que hoje não há mais dúvida de que foi o maior e mais multifacetado homem de teatro da nossa época. Como cientista social, ele elaborou um novo conceito do papel a ser desempenhado pelo teatro na sociedade. Como teórico, propôs uma nova estética, através da qual esse papel poderia ser eficiente e coerentemente exercido. Como dramaturgo, criou um acervo que demonstra — e em pelo menos uma dezena de casos através de autênticas obras-primas — o que pode e deve ser um texto teatral capaz de servir de veículo a essa estética. Como diretor, realizou espetáculos que mostraram como os seus textos, e eventualmente os de outros autores, podem ser traduzidos em fascinante linguagem cênica condizente com a nova atitude diante do teatro. Este aspecto abrangente da sua atividade, aliado ao talento e à lucidez característicos do seu engajamento em cada setor do trabalho, bem como a consciência de uma grave responsabilidade moral inerente ao processo de comunicação teatral, garantem-lhe um lugar à parte entre os criadores teatrais do nosso tempo.

No entanto, justamente num momento em que a distância no tempo e o conhecimento mais completo da sua obra permitiriam explorar a sua contribuição não mais como a de um mito, mas como a de um inesgotável provocador de questionamentos, impõe-se a constatação de que Brecht saiu de modo muito mais depressa do que seria de se prever. Não só entre nós, mas também em outras partes do mundo, o teatro passou por cima de Brecht para novas etapas, antes de ter explorado em profundidade o que ele tem a nos oferecer. Por que será que nos detivemos tão pouco na sua obra, mesmo sabendo, em tese, da sua fundamental importância?

Alguns dirão que foi porque os tempos mudaram. Sem dúvida, Brecht foi muito especificamente um homem do seu tempo, e cada fase de sua obra foi uma resposta concreta a solicitações históricas do momento. Muita água correu debaixo da ponte desde 1956 (e cabe lamentar que Brecht não tenha podido inspirar-se em alguns desses acontecimentos: já pensaram que peça ele escreve-

ria, por exemplo, sobre a guerra do Vietnã?). É inegável que algumas das preocupações imediatas que atormentavam Brecht na fase final da sua vida — o rearmamento da Alemanha Ocidental, o perigo da bomba atômica, etc. — não estão hoje tão na ordem do dia como estavam então. Mas não parece exagerado dizer que as grandes injustiças do mundo moderno, que despertaram e aguçaram o seu instinto de justiceiro (e quantas são as grandes cenas *judiciárias* que ele encaixou nas suas peças!), resistiram, infelizmente, à evolução dos acontecimentos. Todos nós gostaríamos de sentir que a luta contra a injustiça e a exploração empreendida por Brecht através do seu trabalho tornou-se desatualizada. Como isto não ocorreu, impõe-se a constatação de que o conteúdo da obra permanece tão válido perante o mundo de hoje como era perante o mundo dos anos 30, 40 e 50.

É relativamente freqüente a objeção de que a obra brechtiana revelou-se utópica, na medida em que parte do pressuposto de que o teatro pode contribuir concretamente para mudar a sociedade. É possível que tenha havido alguma presunção no caráter científico-sociológico que Brecht atribuía ao trabalho do artista. Mas ele nunca teve a ilusão de que o teatro conquistaria por si só as mudanças estruturais que preconizava. Estimava, porém, o teatro capaz de cumprir uma missão educativa suscetível de abrir os olhos dos espectadores para a necessidade de tais mudanças. A possibilidade teórica de o teatro exercer tal missão educativa não foi desmentida até hoje, mesmo quando 99% dos espetáculos a que assistimos preferem esquivar-se desse tipo de responsabilidade.

Mais do que por um duvidoso envelhecimento do conteúdo, a permanência da obra brechtiana tem sido prejudicada por mal-entendimento acerca da sua forma; tornou-se quase um bicho de sete cabeças, responsável por centenas de espetáculos mortalmente *chatos* pelo mundo e pelo Brasil afora. Para quem já assistiu a algum dos grandes espetáculos montados pelo próprio Brecht no Berliner Ensemble, as coisas tornam-se imediatamente claras, estabelece-se uma cristalina ponte entre teoria e prática: seu teatro era, em cena, irresistivelmente cheio de vitalidade, brilho, humor, impacto dramático e (a seu modo) emoção — mas, ao mesmo tempo, plenamente capaz de realizar com incomparável clareza a demonstração didática a que se propunha. Mas onde mais tal síntese entre vitalidade cênica e clareza didática pôde até hoje ser encontrada?

Chegamos aqui, creio, ao cerne do problema. A única possível *falha*, certamente voluntária, neste sistema de pensamento tão abrangente, é a ausência de um concreto método de trabalho. Como teórico, Brecht elaborou a proposta de uma nova atitude ideológica, ética e estética diante do teatro. Como prático, criou peças maravilhosas e direções inesquecíveis. Mas negou-se a deixar, para uso de outros artistas, a codificação de receitas e concepções estilísticas que os orientasse sobre como proceder para alcançar no palco, dentro da posição filosófica por ele proposta, resultados comparáveis aos que ele próprio, como prático, sabia atingir. Parece legítimo supor que tal omissão insere-se coerentemente na maneira brechtiana de ver as coisas. Brecht seguramente não queria que outros diretores copiassem a sua maneira de encenar suas peças, ou seguissem para isso um modelo pré-estabelecido; preferiria, sem dúvida, que seus textos servissem de estopim para fazer detonar imaginação criadora alheia, dentro do contexto das circunstâncias históricas existentes em torno de cada realização; ainda que fizesse questão que em todos os casos a criação cênica partisse de uma postura filosófica-política comum, esta sim considerada como um dogma, e por isso definida e explanada exaustivamente pelo autor.

Acontece que raros são os homens de teatro como um Roger Planchon ou um Giorgio Strehler, que souberam explorar este caminho que parte de um pensamento global inspirado em Brecht para a descoberta de recursos estilísticos e processos de trabalho próprios. Os outros, na sua maioria, preferiram tentar uma impossível cópia fiel daquilo que acreditavam ser um não menos impossível *estilo Brecht*; ou, mais freqüentemente ainda, confundiram as reflexões teóricas sobre a essência da atividade teatral com receitas de encenação a serem aplicadas ao pé da letra. O resultado destes equívocos foi, como não poderia deixar de ser, uma epidemia de espetáculos ortodoxamente *brechtianos* desprovidos de vitalidade.

É verdade que o próprio Brecht talvez tenha sua parte de culpa, na medida em que seus raciocínios teóricos, formulados muitas vezes numa linguagem de uma prolixidade e complexidade tipicamente germânicas, não costumam brilhar pela clareza, e podem levar um leitor menos avisado a tomar por metodologia de trabalho aquilo que na essência não passa de definição de premissas conceituais.

No fim da sua vida, Brecht parece ter-se dado conta do perigo de confusões e exacerbações teóricas que amea-

çavam o seu teatro, na ausência de indicações mais concretas sobre como representá-lo de uma maneira viva. Manfred Wekwerth, um dos seus principais colaboradores no Berliner Ensemble, relatando um dos seus últimos encontros com Brecht, conta:

— Brecht aproveitou a oportunidade para desenvolver certo deleite um pensamento: “Não existe um acesso puramente teórico à nossa maneira de fazer teatro. Seria uma boa idéia publicar exemplos particularmente vivos da representação dialética. Quero dizer, as nossas ótimas fotografias do *Círculo de Giz*. Você quer anotar isso?” Ele planejou, então, a publicação de cerca de 20 das melhores fotos, com descrições. Essas descrições seriam no mesmo estilo dos seus comentários sobre as pinturas de Brueghel, sublinhando as contradições numa forma poética. Além do seu encanto estético, isto teria um efeito educativo para os atores.

Num sentido semelhante coloca-se um outro aspecto relatado por Wekwerth:

— Brecht sempre se surpreendia com a dificuldade em falar com as pessoas sobre as suas teorias teatrais. Mesmo os seus amigos falavam de algo bem diferente daquilo que ela pensava. Quando ele dizia X, as pessoas entendiam Y. Inicialmente, ele responsabilizava as suas próprias formulações, mas quanto mais simples as tornava, mais mal-entendidos surgiam. Concluiu, então, que a razão devia ser o fato de que ao formular suas teorias ele havia omitido uma metade, que pressupunha implícita no teatro: o papel do elemento ingênuo. (...) Para ele, foi uma autêntica descoberta. Surpreendia-o que durante anos o seu teatro tivesse sido encarado de uma maneira não ingênua. Ficava abismado: “A maioria das pessoas que mexem com teatro, e não apenas os teóricos, nem sequer possuem esta palavra — ingenuidade — no seu vocabulário. Como poderiam, então, fazer um teatro útil e vivo?”

Para saber de que modo ele próprio conseguia fazer um teatro útil, vivo e coerente com as suas complexas formulações teóricas, a melhor pista é fornecida pelos depoimentos das pessoas que com ele trabalharam. Neste campo, encontramos um particularmente surpreendente e elucidativo relato da atriz Angelika Hurwicz, figura importante do Berliner Ensemble:

— Deve-se constatar de saída que a primeira impressão do trabalho de Brecht era a de um trabalho normal de direção, talvez com a diferença de ser desenvolvido com maior paciência. Só aos poucos as qualidades específicas de

Brecht como diretor emergiam de diversos detalhes e compunham um quadro completo. Talvez a coisa mais importante que tenho a dizer refere-se ao infeliz equívoco contido no contraste habitualmente estabelecido entre Brecht e Stanilavski. Stanilavski era um grande homem de teatro, e Brecht também. Ambos procuravam mostrar a verdade no palco. Antes de construir uma artificial contradição entre as suas idéias, baseada nos seus escritos teóricos, o que só faz confundir desnecessariamente todos os jovens artistas de teatro, conviria apontar os aspectos em que eles concordavam. (...) Numa discussão sobre o seu trabalho como diretor, Brecht afirmou que o seu objetivo consistia em mostrar os comportamentos das pessoas dentro de situações específicas; era irrelevante para ele se o ator estava *frio* ou *quente* neste processo. Esta observação incluía a idéia de que Brecht não era de modo algum hostil a exercícios dramáticos concebidos para mostrar a vida com fidelidade e para assegurar um desempenho cheio de calor; na verdade, ele considerava isso como pré-requisitos. Brecht simplesmente começa com aquilo que Stanislavski chama o *superobjetivo* do ator.

Dentro desta idéia de libertar a encenação das peças de Brecht de uma submissão excessivamente literal aos seus escritos teóricos, parece normal que as duas mais significativas montagens de Brecht até hoje realizadas no Brasil tenham sido justamente as que menos se preocuparam com *distanciamentos* e outros conceitos teóricos frequentemente transformados em chavões esterilizantes: a inesquecível *Na Selva das Cidades*, de José Celso e a inspirada versão de *Os Fuzis*, de Flávio Império. (Um pouco abaixo, mas na mesma ordem de idéias, poderíamos ainda acrescentar *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Luís Antônio Martinez Correia.)

É claro que não se trata de defender aqui a implausível idéia de um Brecht *antibrechtiano*: os três espetáculos acima baseavam-se em textos que permitem, com particular facilidade, uma abordagem desvinculada das formulações teóricas; e quando o próprio José Celso tentou aplicar a *Galileu Galilei* a sua visão tropicalista de uma comunicação cênica basicamente sensorial, incompatível com o racionalismo fundamental da obra, o resultado já foi bem menos satisfatório.

O que se quer sugerir, isto sim, é a conveniência de uma urgente revisão cênica da obra brechtiana, antes que ela caia num escandalosamente prematuro esquecimento. Revisão talvez não seja uma palavra inteiramente correta, pois nem sequer conhecemos a totalidade dessa obra:

muitas peças de Brecht nunca foram montadas entre nós, e a maior parte dos seus trabalhos teóricos continua inédita. Mas quando falo em revisão, refiro-me à perspectiva de voltarmos a montar Brecht (na medida em que isto nos for permitido e tornado possível) agora não mais confundindo a sua filosofia teatral com receitas cênicas estratificadas; agora já compreendemos que o mais legítimo respeito a Brecht consiste em montá-lo procurando mergulhar intelectualmente o mais a fundo possível no significado do seu pensamento, mas transmitindo este significado de uma maneira que leve em conta as circunstâncias históricas da época e do lugar em que cada montagem é realizada; agora já sabendo que nas montagens de Brecht menos importa a opção formal escolhida para a encenação do que a eficiência do efeito que ela exercerá sobre o público específico ao qual se destina. Pois, como disse o crítico e editor Max Schroeder, "... Brecht difere dos outros por derivar o seu estilo não essencialmente do tratamento dado ao material, mas da atitude do espectador."

Uma revisão empreendida neste espírito faria justiça ao desejo do poeta nascido há 80 anos:

"Não preciso de epitáfio, mas
Se precisarem de um para mim,
Gostaria que nele fosse dito:
Ele fazia propostas. Nós as aceitamos.
Por uma inscrição como esta,
Todos nós ficaríamos honrados."

CRONOLOGIA DE UMA VIDA ÉPICA

1898 — (10 de fevereiro) Eugen Berthold Brecht nasce em Augsburg.
1913 — Publica seus primeiros poemas e contos na revista do colégio que frequenta e num jornal de Augsburg.
1918 — Inicia estudos de Medicina em Munique. Presta serviço militar como enfermeiro num hospital de Augsburg. Escreve a primeira versão de *Baal*.
1921 — Escreve *Na Selva das Cidades*.
1922 — Assume a direção literária do *Kammerspiele* de Munique. Criação de *Tambores na Noite* em Munique e em Berlim. Ganha o Prêmio Kleist. Casamento com Marianne Zoff.
1924 — Torna-se um dos diretores literários do *Deutsches Theater* de Berlim, dirigido por Max Reinhardt. Estréia de *Na Selva das Cidades*.
1927 — Publicação do importante livro de poemas *Hauspostille*. Colaboração com Piscator. Primeira colaboração com Kurt Weill. Estudos aprofundados da teoria marxista.
1928 — Estréia de *Um Homem e um Homem*. Estréia triunfal da *Ópera dos três Vinténs* no *Schiffbauerdammtheater* de Berlim, que Brecht passa a dirigir..

1929 — Casamento com Helene Weigel.

1930 — Estréias de *Mahagonny*, de *Aquele que Diz Sim Aquele que Diz Não*, *A Decisão*. Escreve *A Exceção* e a *Regra*, *Santa Joana dos Matadouros*.

1933 — Uma representação de *A Decisão* é interrompida pela polícia. Brecht é processado por alta traição. No dia seguinte após o incêndio do Reichstag, Brecht deixa a Alemanha e insla-se na Dinamarca.

1935 — Visita a Nova Iorque, para estréia americana de *A Mãe*. Escreve *Terror e Miséria do III Reich* e *As Cinco Dificuldades para Escrever a Verdade*.

1939 — Muda-se para a Suécia. Escreve *Mãe Coragem* e *A Alma Boa de Setsuan*.

1940 — Muda-se para Finlândia. Escreve *O Sr Puntila e seu Criado Matti*.

1941 — Viaja para a URSS e de lá os Estados Unidos, onde se instala em Santa Mônica, Califórnia. Escreve *Arturo Ui* e *As Visões de Simone Machard*.

1943 — Escreve *Schwyk na 2ª Guerra Mundial*. Eric Bentley começa a traduzir e divulgar as peças de Brecht nos EEUU. Criações de *A Alma Boa de Setsuan* e de *Galileu Galilei* (primeira versão) em Zurique.

1944 — Escreve *O Círculo de Giz Caucásiano*. Trabalha com Charles Laughton na nova versão de *Galileu Galilei*.

1947 — Criação de *Galileu Galilei* em Los Angeles, com direção de Joseph Losey, com Chales Laughton. Brecht é interrogado pelo Comitê das Atividades Antiamericanas do Sen. MacCarthy. Abandona os EEUU e fixa-se na Suíça, perto de Zurique.

1948 — Criação de *Puntila* em Zurique. Viagem a Berlim Oriental, onde começa a dirigir *Mãe Coragem*, para o *Deutsches Theater*. Escreve *Pequeno Organon para o Teatro*.

1949 — Fixa-se definitivamente em Berlim Oriental. Fundação, com Helene Weigel, do *Berliner Ensemble* que é inaugurado com *Puntila*.

1950 — Dirige *Mãe Coragem* em Munique, na Alemanha Ocidental.

1951 — Criação da ópera *O Processo de Lucullus*, de Brecht e Paul Dessau. Carreira interrompida por discussões políticas. A obra ao cartaz, modificada pelos autores, com o título *A Condenação de Lucullus*.

1952 — Primeira viagem do *Berliner Ensemble* ao exterior, à Polônia.

1953 — Controvérsias com o Governo da Alemanha Oriental em torno do levante operário em Berlim e em torno da política cultural.

1954 — O *Berliner Ensemble* instala-se definitivamente no *Teatro Schiffbauerdamm* e participa do 1º Festival do Teatro das Nações em Paris.

1955 — Começa a dirigir *Galileu Galilei* no *Berliner Ensemble*.

1956 — Assiste em Milão à estréia de *A Ópera dos Três Vinténs*, direção de Strehler. Dia 10 de agosto, dirige seu último ensaio de *Galileu*. Dia 14 de agosto, morre de enfarte, na sua residência de Berlim.

CAUTELA E MORALISMO NO TEATRO DE ALENCAR

O centenário da morte de José de Alencar, comemorado em dezembro de 1977, felizmente não foi pródigo em júbilos imerecidos ou em exaltações festivas — apenas ajudou a repor a verdadeira imagem deste cearense que alcançaria o Ministério da Justiça no segundo Reinado. A edição de *José de Alencar — Teatro Completo* foi uma das formas mais pertinentes de se comemorar a data, não só por ter reunido uma obra dispersa, como também por destacar aspectos desconhecidos de um intelectual múltiplo.

O teatro de José de Alencar é coerente com as posições que o autor defenderia na sua vida pública, quer como deputado ou ministro. Cauteloso e francamente moralista nos seus oito textos dramáticos, José de Alencar defendeu uma estrita observância do jogo social dos meados do século XIX, permitindo-se apenas algumas observações críticas sobre os costumes então vigentes. No elucidativo ensaio *Sucessos e Insucessos de Alencar no Teatro*, que antecede as crônicas do primeiro volume, R. Magalhães Júnior deixa bastante clara as intenções do autor ao se dedicar ao teatro teatral.

Como ele próprio confessou, iniciou-se no teatro em resposta à falta de moralidade e de decência da linguagem. Se este não se constitui em motivo sólido para se dedicar a um gênero — a vaidade é quase, sempre um componente predominante neste tipo de opção, que é habilmente camuflado — pelo menos foi o alegado por Alencar para escrever *Rio de Janeiro (Verso e Reverso)*. Neste primeiro texto, galante e inócuo como deve ser uma obra em que “os homens, os mais severos em matéria de moralidade não acham aí uma só palavra, uma frase, que possa fazer corar uma menina de quinze anos”, Alencar critica o mundo que gravitava em torno da Rua do Ouvidor, a mais elegante da época. Em raros momentos consegue ser um observador arguto da vida mundana do Rio, já que o seu compromisso básico é o de não arranhar a reputação de nenhum dos personagens retratados.

Mas paradoxalmente, é na comédia de costumes que José de Alencar se mostra mais à vontade para manipular a escrita teatral. Os personagens são menos solertes nas comédias do que nos dramas, onde se derramam num sentimentalismo de fazer inveja aos folhetins franceses do mesmo período. Em *O Demônio Familiar*, seguramente o melhor texto teatral de Alencar, a estrutura dramática e a distribuição de personagens se inspiram em Beaumarchais, Molière e em toda a tradição da *Comédia dell'Arte*. Há um personagem que desarma e arma a ação com a maestria de um arquiteto, no caso um moleque escravo que, no desejo de ser cocheiro de um grande senhor, estabelece quiproquós que desarrumam a vida e os sentimentos dos seus amos. Sofre, então, castigo exemplar. Um clássico do folhetim. Mas, apesar das restrições que se possam fazer a *O Demônio Familiar*, é ainda o texto de Alencar que melhor se ajusta a uma ótica contemporânea.

O Que é o Casamento? e *O Crédito*, peças-tese sobre as relações matrimoniais contratadas como veículos de permanência de valores e regalias econômicas, esvaem-se numa pieguice romântica que enfraquece a argumentação. Além do que são inviáveis cenicamente, com a ação estática concentrada em salas de visitas, alcovas e jardins, capazes de sensibilizar apenas “uma menina de quinze anos” susceptível de corar com facilidade. Já nos dramas, José de Alencar demonstra com maior clareza a sua indistigável tendência ao moralismo. Os escravos, como em *Mãe*, só convivem mais intimamente com os senhores quando se provam sumamente bons, numa escala que não pode ser mensurada por valores humanos, mas por valores angelicais. Os maus, por outro lado, só se redimem pela infinda paciência dos bons no seu apostolado para salvá-los da vida desregrada (vide *As Asas de um Anjo e Expição*). *O Jesuíta* justifica o fracasso quando de sua estréia.

Ao analisar a obra teatral de José de Alencar, transparece a presença de um autor, que, sem a posse da técnica teatral e profundamente influenciado pela literatura francesa, ainda assim procurava tratar de temas nacionais. Mas o tratamento se revelou inadequado, já que se debruçava sobre a nacionalidade como uma atitude estética, não como um compromisso cultural.

É curioso notar que as *Asas de um Anjo* foi censurado, considerado imoral pelos guardiães dos bons costumes do Império. No prólogo da 1ª edição da peça (reproduzido no primeiro volume, pág. 251), José de Alencar define a sua posição. Diz ele: “o servilismo do espírito

eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras, desvairada um momento, a literatura volta, trazida por força irresistível, ao belo, que é a verdade. Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo.” Esta, como se pode ver, não é apenas a defesa de um texto censurado, mas uma definição diante do fenômeno cultural. Cautela e moralismo, em grandes doses; crítica e observações mordazes em porções homeopáticas: eis a receita do teatro de José de Alencar.

MOVIMENTO TEATRAL

Janeiro/Fevereiro/Março — 1978

TEATRO ADOLFO BLOCH

A Morte Do Caixeiro Viajante, de Arthur Miller. Direção de Flavio Rangel, com Paulo Autran, Natália Timberg, Marcio de Luca e outros. Ingressos: 100,00

TEATRO DE BOLSO

Os Desquitados, de Aurimar Rocha. Direção do autor, com Vera Brito, Fábio Rocha, Olga Renha e outros. Ingressos: 70,00

Eu, Ricardo Bandeira, espetáculo de pantomima com Ricardo Bandeira. Ingressos: 100,00

TEATRO CACILDA BECKER

Fuenteovejuna, de Lope de Vega. Direção de Erich Nielsen, com Alice Reis, Arnaldo Marques, Alex Ripoll, Marcio Augusto, Otacilio Coutinho e outros. Ingressos: 40,00

TEATRO CASA GRANDE

Divórcio, Cupim Da Sociedade, de Max Nunes e Hilton Marques. Direção de Gracindo Júnior, com Ari Fontoura, Germano Filho, Lidia Mattos, Lupe Gigliotti, Maria Cristina e outros. Ingressos: 80,00

TEATRO COPACABANA

Defunto Fresco, de Renato Pereira e José Vasconcelos. Com José Vasconcelos. — Ingressos: 100,00

TEATRO DULCINA

Escuta, Zé, de Wilhelm Reich. Adaptação de Marilena Ansaldi. Direção de Celso Nunes, com Marilena Ansaldi, Rodrigo Santiago, Bernadette Figueiredo e outros. Ingressos: 80,00

TEATRO GLÁUCIO GIL

Os Emigrados, de Mrozek. Direção de Ipojuca Pontes, com Rubens Correa e Sebastião Vasconcelos. Ingressos: 80,00

TEATRO GINÁSTICO

Onde Canta O Sabiá, de Gastão Tojeiro. Direção de Luis Mendonça, com Nádia Maria, Tania Alves, Gugu Olimecha e outros. Ingressos: 40,00

A Infidelidade Ao Alcance De Todos, de Lauro Cesar Muniz. Direção de Antonio Pedro, com Rosamaria Murtinho, Otávio Augusto, Lutero Luis, Tessa Callado e outros. Ingressos: 80,00

TEATRO GLÓRIA

Quarta-feira Lá Em Casa, Sem Falta, de Mário Brasini. Direção de Graçindo Júnior, com Henriette Morineau e Eva Todor. Ingressos: 80,00

TEATRO IPANEMA

Trate-Me Leão, criação coletiva do grupo Asdrubal Trouxe O Trombone. Direção de Hamilton Vaz Pereira, com Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Nina Pádua e outros. Ingressos: 50,00

TEATRO MAISON DE FRANCE

É..., de Millor Fernandes. Direção de Paulo José, com Fernada Montenegro, Fernando Torres, Neila Tavares, Nilson Condé e Miriam Pérsia. Ingressos: 100,00

TEATRO MESBLA

Sodoma E Gomorra — O Último A Sair Apaga a Luz, de João Bethencourt. Direção do autor, com Milton Moraes, Jorge Dória, Sueli Franco, André Villon e outros. Ingressos: 80,00

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Fero-Cidade, de Ricardo Meireles. Direção de Rogério Fróes, com Ivan Candido e Ana Lucia Torre. Ingressos: 15,00

Conversa Entre Mulheres, de Carlos Alberto Ratton. Direção de Klauss Viana, com Maria Pompeu. Ingressos: 15,00

TEATRO OPINIÃO

Nó Cego, de Carlos Vereza. Direção de Marcos Flaksman, com Carlos Vereza e Antonio Pedro. Ingressos: 80,00

TEATRO DA PRAIA

Camas Redondas, Casais Quadrados, de Roy Cooney e John Chapman. Direção de José Renato, com Berta Loran, Vanda Lacerda, Felipe Carone e outros. Ingressos: 80,00

TEATRO SESC DA TIJUCA

Se Chovesse Vocês Estragavam Todos, de Clóvis Levi e Tania Pa-

checo. Direção de Clóvis Levi, com Tião D'Ávila e Priscila Camargo. Ingressos: 60,00

TEATRO SERRADOR

A Noite do Antílope Dourado, de Fernando Mello, com Nestor de Montemar, Fernando Palitot e Marco Miranda. Ingressos: 70,00

§§ — No Teatro Cacilda Becker e no Teatro Nacional de Comédia apresentaram-se nos meses de Janeiro e Fevereiro as peças que integraram o Projeto Mambembão.

OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos Locais apresentaram-se os seguintes espetáculos:

Não Tem Nome Não, de Elpídio Cotias Filho; *A Gloriosa História de Rodolfo Valentino*, de Paulo Afonso de Lima; *Hoje Não Tem Faxina*, de José Luiz Peixoto; *Exposição*, pelo grupo Ensaio de Teatro Aberto; *O Embrião*, de Othon Berquó; *Putz*, de Murray Schisgal; *Rádio Em Um Ato*, de Álvaro de Almeida; *Beco do Brecht*, pelo grupo das Dependências; *Um Edifício Chamado 200*, de Paulo Pontes; *A Volta Do Prometido*, de José Maria Rodrigues; *Nós Ou Sem Pé Nem Cabeça Como Essa Coisa Chamada Vida*, de Gilvan Javarini; *A Noite Das Mal Dormidas*, de Petersen; *Festança No Reino Da Mata Verde*, de Nilson de Moura e Fernando Augusto; *Onde Você Enfiou Essa Sombrinha, Meu Amor?*, de Vital Santos; *Maria E Seus Cinco Filhos*, de João Siqueira; *É Muito Socó Pra Um Socó Só Coçar*, de Rafael de Carvalho; *Apaga A Luz E Faz de Conta Que Estamos Bêbados*, de Ronald Radde; *A Última Encena-*

ção, de Regis Rodrigo e Mario Trinka.
kaus.

TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

A História de Copélia, de Renato Coutinho.

Os Saltimbancos, de Chico Buarque de Holanda.

Balaco Barco, pelo grupo Saltimbancos.

Ano Passado Em Maracangalha, de Cacá Fraga Melo.

José de Maria, de Luiz Sorel.

A Gaiola de Avatsiú, pelo Grupo Hombu.

O Mistério Das Nove Luas, de Ilo Krugli, P.C. Brito e Sonia Picinin.
Pinóquio E O Grilo Falante, de Roberto de Castro.

O Sapo Encantado, de Jair Pinheiro.
Alice No País das Maravilhas, de Roberto de Castro.

O Formigão E a Gatinha, de Elizeu Miranda.

A Cenoura Encantada, de Washington Guilherme.

Os Três Porquinhos E O Lobo Mau, de Jair Pinheiro.

Congresso Internacional de Viagens Espaciais, de Mauro Kosta.

No Reino da Bicharada, de Hamilton Tostes.

Ambrósio, O Boneco, de José Luiz Luiz Rodi.

Flicts, de Ziraldo e Aderbal Jr.

Os Três Valentes, de J. Reis

A Lágrima Da Lua, de Ricardo Howat.

Carlitos No Circo, de Ricardo Bandeira.

Rififi Na Corte do Rei Pimpolho, de Washington Guilherme.

Qui Embolada, pelo Grupo Concha Verde.

A Bruxinha de Minissaia, de Elizeu Miranda.

O Dia de Judas Na Terra de Aleluia, de José Facury Heluy.

Aventuras De Um Diabo Malandro, de Maria Helena Kuhner.

O Leão Sonhador Na Cidade Egoísta, de Luiz Sorel.

A Margarida Curiosa Visita A Floresta Negra, de Manoel Kobachuk.

A Menina Sem Nome, de Guilherme Figueiredo.

Oncilda E Zé Buscapé, de João Jorge Amado.

§§ — No Teatro Municipal de Niterói e no Teatro Dulcina apresentaram-se as peças que integraram o Projeto Mambembinho.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aman-Jean	<i>O Guarda dos Pássaros</i>	64
Anônimo	<i>Mestre Pedro Pathelin</i>	69
Anônimo	<i>O Pastelão e a Torta</i>	69
Anônimo (séc. 15)	<i>Todomundo</i>	62
Andrade Oswald	<i>A Morta</i>	52
Arrabal Fernando	<i>Guernica</i>	50
	<i>Piquenique no Front</i>	55
Barros Almeida Inês	<i>O Jogo da Independência</i>	54
Boccioni, Settimelli, Marinetti	<i>Teatro Futurista</i>	62
Borges J. C. Cavalcanti	<i>Em Figura de Gente</i>	54
Brandão Raul	<i>O Doido e a Morte</i>	63
Brecht Bertolt	<i>A Exceção e a Regra</i>	61
	<i>Aquele que diz Sim Aquele que diz Não</i>	71
	<i>Quanto custa o Ferro</i>	72
Casona Alejandro	<i>Farsa do Mancebo</i>	53
Cervantes	<i>O Tribunal dos Divórcios</i>	63
	<i>O Retábulo das Maravilhas</i>	67
Cocteau Jean	<i>Édipo Rei</i>	58
Checov Anton	<i>O Jubileu</i>	46
	<i>Os Males do Fumo</i>	49
França Júnior	<i>Maldita Parentela</i>	55
Ghelderode	<i>Os Cegos</i>	68
Gheon Henri	<i>A Via Sacra</i>	49
Kokoschka Oskar	<i>Assassino Esperança das Mulheres</i>	66
Labiche Eugène	<i>A Gramática</i>	47
Macedo J. Manuel	<i>O Novo Otelo</i>	43
Machado de Assis	<i>Lição de Botânica</i>	61
	<i>Não Consultes Médico</i>	72
Machado M. C.	<i>Os Embrulhos</i>	47
	<i>As Interferências</i>	57
	<i>Um Tango Argentino</i>	56
	<i>Os Viajantes</i>	47
Marinho Luiz	<i>A Derradeira Ceia</i>	59
Martins Pena	<i>O Caixeiro da Taverna</i>	60
	<i>O Inglês Maquinista</i>	67
Maeterlinck	<i>A Intrusa</i>	65
Millor Fernandes	<i>Do Tamanho de um Defunto</i>	75
Monteiro de Araújo Carmosina	<i>Bumba-meu-Boi</i>	52
	<i>Chica da Silva</i>	70-71
Qorpo-Santo	<i>Mateus & Mateusa</i>	65
Racine	<i>Os Advogados</i>	73
Silveira Sampaio	<i>Só o Faraó tem Alma</i>	74
Strindberg August	<i>A Mais Forte</i>	68
Syngé J. M.	<i>A Sombra do Desfiladeiro</i>	51
	<i>Viajantes para o Mar</i>	48
Tardieu Jean	<i>Conservação Sinfonieta</i>	48
	<i>Um Gesto por Outro</i>	64
Yeats	<i>O Único Ciúme de Emer</i>	43
Wedekind Frank	<i>A Morte e o Demônio</i>	66

ÍNDICE

Pintura de cenários	<i>F. Whiting</i>	1
Interação relacional: uma abordagem		
Alternativa para o desenvolvimento de um perso- nagem	<i>B. Somers</i>	3
O mendigo ou o cão morto	<i>B. Brecht</i>	7
Morte natural na força	<i>V. Valli</i>	10
Notícias do S. N. T.		35
Dos jornais		39
Movimento teatral		44

À venda na Secretaria d'O TABLADO CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 números) 60,00

Autora: MARIA CLARA MACHADO

<i>Cem Jogos Dramáticos</i>	20,00
<i>Embarque de Noé</i> (música-gravação)	60,00
<i>Tribobó</i> (gravação-música)	10,00
<i>O Patinho Feio</i> (música-gravação) ...	60,00
<i>CARTAZES</i>	10,00

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.

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