

78

cadernos de teatro

O TEATRO NA FORMAÇÃO ESTÉTICA DA CRIANÇA

-- A. Parodi

CINCO MANEIRAS DE DIZER A VERDADE — B. Brecht

LISTA DE ARTIGOS JÁ PUBLICADOS — 1 A 77

CREDORES — A. Strindberg

DOS JORNAIS

CADERNOS DE TEATRO N. 78

julho-agosto-setembro-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 e
CARMINHA LYRA

Secretária — SILVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 - ZC 20

Rio de Janeiro — 22.470 — 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*

O TEATRO NA FORMAÇÃO ESTÉTICA DA CRIANÇA

Angelita Parodi

O seminário deveria começar pelo tema: "O Teatro na Formação Estética da Criança". Embora não pudesse ser tratado de forma expressa e distinta, por dificuldades surgidas no dia para o qual estava programado, este tema operou como idéia diretriz em todo o desenvolvimento do seminário, já que um criterioso respeito à importância da educação estética através do teatro determinou a colocação e em parte a solução dos problemas implicados nos restantes temas. Os pontos propostos para este tema foram:

- 1) a importância da educação estética para o desenvolvimento da personalidade, a educação pela arte;
- 2) o teatro como obra de arte e como síntese de diversas expressões artísticas: plástica, música, palavra, etc;
- 3) possibilidades que oferece o teatro: a) como espetáculo para a criança, b) como atividade artística realizada pela própria criança para o desenvolvimento de uma personalidade integrada;
- 4) a formação do gosto através do espetáculo teatral e o teatro como veículo de moralização e socialização.

O primeiro ponto proposto implica no reconhecimento de que a experiência estética é um aspecto fundamental da experiência vital humana e que a personalidade requer, para seu desenvolvimento integral, o cumprimento de tal tipo de experiência. A formação do gosto, a experiência estética em geral, não podem se dar ao acaso, e na verdade requerem um esforço educativo, uma seleção consciente daqueles estímulos que, por intermédio do belo, introduzirão paulatinamente a criança no mundo dos valores. A arte proporciona a ocasião mais pura de uma experiência estética, e nisto reside seu valor educativo. Hegel afirmou que a virtude própria da arte é poder dar das idéias mais elevadas, dos mais altos interesses do espírito, uma expressão sensível e acessível a todos. Assim, a educação pela arte não terá somente que fazer do futuro homem um esteticista, mas também e sobretudo permitir o seu acesso àqueles valores, interesses e idéias mais elevadas.

O segundo ponto situa o teatro no quadro geral das artes; o teatro é em parte complexo, é uma síntese de diversas expressões artísticas: plástica, música, movimento rítmico, palavra, ação — unidas todas elas, em geral, por uma trama ou fio argumental que é uma transposição idealizada de experiências, desejos, aspirações, sonhos, angústias, frustrações, etc. Por sua capacidade de comunicação, é talvez uma forma privilegiada de arte, porque se dirige a todas as potencialidades anímicas: a sensibilidade, a imaginação, o entendimento, e porque o homem se reconhece sobretudo através da ação, em suas lutas, vitórias e fracassos, em suas transgressões e sanções, e sempre em sua relação com os outros. O teatro para crianças, que deve ser entendido como uma arte, acentua o caráter de ficção e de jogo, e é talvez uma das formas artísticas que oferece maiores possibilidades para o desenvolvimento de uma personalidade integrada, à qual alude o terceiro ponto. Neste sentido cabe considerá-lo em seus dois aspectos: a) como espetáculo para a criança, oferece-lhe a oportunidade de projetar-se na ação dramática, de participar por via imaginária e afetiva nos mais saudáveis princípios e nos mais elevados sentimentos da humanidade, como já o expressáramos a propósito da arte em geral, e também de lograr um possível efeito catártico com relação a certas emoções. b) como atividade realizada pela própria criança, pensamos que deve ser entendido não como um produto a ser exibido, mas como um recurso educativo que tem por finalidade o desenvolvimento sem bloqueios dos mecanismos de expressão, seja pela linguagem ou pela ação, e favorecer a integração da criança ao obrigá-la a abandonar o exclusivo ponto de vista egocêntrico e a ver-se a si mesma, e a ver os outros, em suas relações com os demais. Tudo isso sem prejuízo da função meramente recreativa da qual todo homem, e com maior razão a criança, tem necessidade.

O quarto ponto resume as linhas gerais do tema. Na educação estética da criança o teatro há de contribuir para a moralização e integração do indivíduo, buscando lograr uma personalidade harmoniosa em seu duplo sentido: coerente consigo mesmo e em relação positiva com o meio social, disposta a fazer prevalecer nele os valores compatíveis com a felicidade do grupo. Se nos dizem que isto é tarefa dos educadores e não do homem de teatro, recordaremos que todo homem é um educador em potencial — em sentido positivo ou negativo — frente a uma criança, e que, portanto, quem

se dedica ao teatro para crianças tem o dever inevitável de assumir não só as responsabilidades de homem de teatro, mas também as de educador.

O CENÁRIO

A) *Os elementos do cenário*

O cenário constitui, com a iluminação, o desempenho dos atôres e os seus trajes, a parte propriamente espetacular da representação. Reduzido a um mínimo no começo do século XVII para as comédias, tragédias, tragicomédias, o cenário desenvolveu-se, ao contrário, para as peças de intriga ou maquinação e as óperas desde o fim do século. Adquiriu cada vez mais importância no decorrer dos dois séculos seguintes, e tornou-se um dos fatores de atração do público ao teatro. Uma maquinaria inteligente, herdeira direta dos maquinistas italianos do século XVI, multiplicava os efeitos de surpresa. Entretanto, as peças que não se prestavam a tais efeitos, isto é, a maioria, continuavam a ser representadas com cenários elementares, panos pintados e trainéis que, pouco variados, serviam até ao completo desgaste, fosse qual fosse a inadequação à peça representada. Operou-se uma reação no fim do século XIX com Antoine que, depois do Barão Taylor na Comédie-Française, estabeleceu, sem renovar o material cênico, cenários realistas nos menores detalhes. Uma reação no sentido inverso produziu-se logo com Paul Fort e o Théâtre d'Art. Sob influência do movimento simbolista, procurou-se um cenário unicamente sugestivo, muito despojado, capaz de deixar toda a liberdade à imaginação do espectador impondo-lhe ao mesmo tempo certa atmosfera, em geral melancólica e poética.

Os cenaristas contemporâneos utilizam ao mesmo tempo o material tradicional, o cenário construído e o cenário sugestivo.

Deste último pouco há que dizer: reduz-se à cortinas, delineamentos pictóricos relativamente abstratos, a movimentos de tecidos, a alguns objetos simbólicos; em compensação, os jogos de luz aí desempenham papel relevante.

O material tradicional, sempre empregado na imensa maioria dos casos, é, ao contrário, muito rico. Chama-se *planta* a colocação desses elementos; antes desta colocação, os maquinistas devem equipar o cenário, isto é, dispor os bastidores, urdimentos ou porões de tal modo

(Extraído da Revista "Duende", da Associação Uruguia de Teatro para a Infância e a Juventude. Abril 1978 — palestra realizada durante um seminário sobre teatro infantil realizado em setembro de 1977, em Montevideu).

que possam ser rapidamente deslocados para a cena; depois de utilizados esses elementos, os maquinistas devem desobstruir o palco com igual rapidez. O diretor de cena faz com que todos os elementos do cenário sejam colocados, antes de serem usados, depois recolocados, num lugar determinado, sempre o mesmo, em cada representação, tendo os mesmos maquinistas que fazer todas as vezes exatamente os mesmos gestos, com o mínimo de deslocamento, sem qualquer hesitação, sem o menor ruído; em particular cada um deles sabe que objeto, que acessório, deve colocar e em que lugar exato deve pô-lo, a que ator deve levá-lo, de modo que este não precise hesitar nunca a respeito do lugar do objeto e esteja certo de encontrar no momento preciso o acessório — carta, bolsa, medalhão — de que necessita. Os móveis devem ser colocados exatamente no mesmo lugar em cada representação; o menor deslocamento perturba o ator, cujos passos e atitudes são previstos com extrema precisão.

Acabamos de falar da colocação do cenário efetuada antes do levantamento do pano, para cada cenário diferente. Mas certas operações devem efetuar-se enquanto os atores estão representando, como as mudanças cênicas visíveis, isto é, a transformação sob os olhos do espectador de toda uma parte do cenário, as aparições, ruídos, tempestades, tiros etc., as fumaças ou clarões de incêndio. A mesma precisão, a mesma disciplina são exigidas neste caso; nada mais desapontador que o tiro que falha, ou que soa demasiado tarde ou demasiado cedo!

Independentemente dos elementos cênicos variáveis que acabamos de ver, a cena é equipada permanentemente por um certo número de elementos (grêlhas, carros, varandas etc.) que servem precisamente para manobrá-los ou para modificar a abertura de cena.

Sobre esse ponto podemos notar que o arco de cena, ornamento arquitetônico, é sempre demasiado alto; se apenas ele enquadrasse a cena, os espectadores das primeiras filas veriam os urdimentos, o pano de boca ou a cortina de ferro; é preciso portanto reduzir-lhe a altura; por isto suspende-se um *lambrequim* que tem o aspecto de uma cortina quando não é feito de tecido. Mas, apesar desta precaução, a abertura continua a ser frequentemente demasiado grande em altura e em largura. Recorre-se para estreitá-la à bambolina-mestra ou regulador móvel; este regulador é composto por dois trainéis verticais que se pode correr lateralmente e de um trainel chamado *corroamento* que limita a visão em altura. Pode-se assim aumentar ou reduzir a vontade a boca de cena.

Os elementos tradicionais do cenário são os trainéis e as bambolinas. Os trainéis são quadros de madeira recobertos de pano pintado ou de madeira compensada. O compensado substitui muitas vezes o tecido, apesar de seu peso e fragilidade; evita-se assim formação de papos e rasgões. Se se emprega o tecido, passa-se cola no avêso ou pinta-se o mesmo com uma espessa tinta preta; isto dá mais solidez e evita a transparência às luzes, que revelariam imediatamente o caráter artificial da superfície que deve ter a aparência da pedra ou da madeira. Os trainéis tomam todas as formas recortando-se as suas bordas, sendo em geral a parte inferior retilínea para juntar-se ao solo do palco. São mantidos na posição vertical e sustentados por *escoras* ao qual é fixado o lado invisível ao público. Estas escoras mergulham pelas coxias no primeiro porão e são fixadas nas caixetas dos carros. Os trainéis podem ser juntados uns aos outros e representar assim volumes (casas). O material (pinho), como a espessura (27 milímetros) dos trainéis foram padronizados há muito tempo. Não é preciso dizer que esses materiais devem ser revestidos por um material antichama. Suas dimensões são extremamente variáveis; alguns podem atingir mais de 10 m de altura, 7 m de largura; nesse caso, para facilitar sua arrumação, são providos no sentido da sua largura por dobradiças; uma das habilidades dos maquinistas, como observa Sonrel, consiste em saber levar verticalmente essas enormes e pesadas massas para dispô-las nos bastidores.

Em vez de serem fixados nas escoras, os trainéis podem ser simplesmente colocados sobre o assoalho e sustentados por trás por um *cavalete* que os mantém em posição vertical.

Segundo sua posição em relação à abertura de cena os trainéis levam diferentes-nomes tradicionais: *geométrais*, quando são paralelos à cena, *quebrados*, quando uma parte é paralela e a outra forma um ângulo variável, *oblíquos*, quando formam um ângulo com a abertura.

Para peças de grande espetáculo, como as fantasistas, utilizam-se trainéis transformáveis, que permitem, por sistemas muito engenhosos de dobrar ou de virar do lado contrário, modificar bruscamente o aspecto do cenário aos olhos do público, que não pode ver como se deu a transformação.

Os trainéis de que acabamos de falar são usados especialmente nos lados da cena que enquadram, representando construções agrupadas em volta de uma rua ou pra-

ça, árvores de cada lado de uma alameda etc. Para guarnecer o fundo da cena, desenhando nela a perspectiva, utilizam-se um ou vários trainéis de grande altura, paralelos à abertura da cena, chamados *rompimentos*, porque fecham a cena. Esses rompimentos em vez de ser, como os outros trainéis, levados à direita e à esquerda nos bastidores, são levantados para os urdimentos. Às vezes a altura não pode ser alcançada com um único trainel, cuja rigidez diminuiria. Coloca-se então acima de um primeiro trainel um segundo representando a parte superior da coisa figurada, em geral um prédio considerável, castelo, igreja ou montanha; esta parte superposta chama-se o *coroamento*.

Quando se quer representar uma sala fechada, pode-se utilizar um *teto*, trainel de grande envergadura, disposto horizontalmente sobre a extremidade dos trainéis laterais e que se apóia nos urdimentos, fazendo-os tomar a posição vertical.

Chamam-se *praietas* trainéis de pouca altura, mas de bastante largura que representam movimentos do solo mas que servem principalmente para ocultar as fontes luminosas colocadas no solo e destinadas a iluminar o fundo. Todos os elementos que acabamos de ver são superfícies pouco espessas que dão a impressão de um volume (árvores, casas, colunas etc.). Seu inconveniente é que conforme o lugar do espectador seu relêvo figurado pode parecer deformado ou não aparecer. Por esse motivo recorre-se cada vez mais aos cenários construídos, isto é, nos quais as superfícies dos relevos são reais. Assim aparecem as espessuras que formam, por exemplo, o batente de uma janela ou de uma porta.

Na verdade, e apesar dessas espessuras, o ator não pode utilizar nenhuma parte do cenário; este não resistiria a seu peso e revelaria, ao menor contato, o artifício da construção. Por isso se utilizam cada vez mais os *praticáveis*, que são construções bastante sólidas para serem utilizadas pelo ator, constituídas por palcos sustentados por um arcabouço desmontável com o todo oculto por trainéis (paredes de uma casa) ou elementos de forma variada (rochas). Para os elementos construídos do cenário, o tecido esticado ou o compensado é substituído por um papel grosso, o estafe, ou pelo pano aplicado sobre um esqueleto de arame que comporte todas as reentrâncias e saliências do objeto. Mas todos esses elementos devem ser desmontáveis para serem facilmente transportados e utilizados em caso de mudança de cenário ou de transporte.

Uma parte do cenário é representada não pelos trainéis ou elementos construídos mas por cortinas, isto é, panos pintados dependurados. Qualquer que seja o peso do tecido deve-se evitar que a menor corrente de ar, a roçadura ou a simples passagem rápida as faça ondular, quebrando assim a ilusão de rigidez que elas devem dar. Por isso as cortinas — pelo menos as que vão até o solo — apresentam na base uma orla, bainha ou forro dentro da qual se faz correr uma vara bastante pesada para distender o tecido. Mas para que a vara produza todo o seu efeito é preciso que a base da cortina não toque o solo; ora, a luz que passa por baixo seria prejudicial à ilusão porque se veriam as luzes atrás, os pés dos atores que passam por detrás para entrar em cena etc. Por isso, o forro é completado por um babado de 25 cm de altura que vai até o chão.

Dentre as cortinas a mais importante é a do fundo, que guarnece todo o espaço do fundo da cena compreendido entre os elementos laterais do cenário e que deve ser bastante alta para que os espectadores das primeiras filas não vejam os limites da cena. Este pano é pintado em *trompe-l'oeil* para dar a ilusão de uma perspectiva longínqua, no caso de uma paisagem, de uma rua que se estreita, de uma praça importante ou para representar construções com relevo acentuado. Algumas vezes a tela de fundo deve deixar ver uma paisagem, casas, que seriam situadas atrás da paisagem. Para obter este efeito dispõe-se na frente do pano de fundo um outro pano pintado, chamado *principal*, comportando duas aberturas; o pano de fundo deve então se reduzir às dimensões dos orifícios com a margem necessária de todos os lados para que os espectadores das primeiras filas ou dos lados não vejam os limites do objeto pintado sobre ele. Quando a abertura é reduzida, janela ou porta, podemos nos contentar com dispor por detrás do *principal* um trainel representando o corredor para o qual dá a porta ou a paisagem vista pela janela; esses trainéis chamam-se *rompimentos* ou *pernas*.

Quando num teatro não há urdimentos ou são insuficientes para conter toda a altura de uma cortina ou de um pano de boca, estes são enrolados a partir da base sobre um rolo que é levantado por dois cordões, o que enrola automaticamente o pano de boca. Esse processo chama-se *cortina à Polichinelo*.

A parte superior dos cenários é constituída por *bambolinas*; são tiras de tecido que ocupam toda a largura da cena entre os elementos laterais e cuja sucessão

em profundidade dá a impressão de continuidade quando se trata de céu; as bambolinas servem para representar folhagens, fragmentos arquitetônicos que não têm base no chão etc. Caem pelo próprio peso e não têm necessidade de varas ou de pesos suplementares porque não correm o perigo de serem mexidas pela passagem dos atores que elas dominam; quando representam o céu chamam-nas *bambolinas de céu*; *bambolinas de jardim* quando representam folhagens. Mas quando esta folhagem é ao mesmo tempo abundante e leve, é dividida por telas, fixas por sua vez em *filós* que mantêm a posição dos diferentes elementos da folhagem e que deve ser bastante fina para não ser vista pelos interstícios da folhagem.

O assoalho enfim é raramente apresentado no seu estado natural, pois ver-se-iam as coxias; é recoberto por um tapête imitando o assoalho de um cômodo ou seu ladrilho, o chão do campo ou jardins, grama, areia etc. salvo quando as coxias devem servir durante o espetáculo.

Dentre as inovações relativamente recentes (meados do século XIX) que modificaram a técnica da decoração cênica, é preciso assinalar o *ciclorama*, constituído por um longo pano bem fechado de 15 a 20 m de altura, não trazendo nenhuma figura pintada mas uma tintura geral quase sempre de um azul bem claro. Imita, no plano, a forma de um arco de círculo que toca no centro da parede de fundo e se liga às extremidades das paredes laterais. Sobre este pano são projetadas as tonalidades que se quer dar ao céu. Fora dos momentos em que utilizado o ciclorama é enrolado em uma das extremidades sobre um cilindro vertical; quando se estende é sustentado por um trilho da mesma curvatura; algumas vezes é rígido e encostado à parede ou carregado.

B) *Fabricação dos cenários*

O papel principal neste setor cabe ao cenógrafo. Este papel é capital; se o diretor é responsável pela tradução cênica do texto, se o ator tem por missão fazer sentir sua verdade humana e psicológica, o cenógrafo deve traduzir plasticamente o texto, transmitir visualmente seu conteúdo, sua atmosfera moral ou histórica. Notemos que a importância deste papel é muito recente; de início inexistente, o cenógrafo contentou-se por muito tempo com a reconstituição histórica mais ou menos exata, ou com uma composição agradável ou original, sem preo-

cupar-se com o drama humano que se representava no cenário por ele criado. Seu primeiro trabalho é esboçar, primeiro em preto, depois em cores, as linhas gerais e as tinturas fundamentais que imagina. A cada etapa de sua composição deve assegurar-se de não estar entrando em choque com a concepção do diretor, a que, ao contrário, serve e amplia. Pouco a pouco esse esquema se enriquece e torna-se mais preciso. Mas um projeto que, desenhado ou pintado, parece adaptar-se perfeitamente à peça, pode não servir às dimensões da cena ou às possibilidades técnicas de construção. Por essa razão o cenógrafo deve transpor o seu quadro plano para um modelo, uma maquete construída, representando os volumes em escala reduzida, estabelecida segundo o plano da cena reduzida à mesma escala (3 cm por metro). É preciso primeiramente reproduzir com pedaços de madeira compensada a boca de cena, a parede da frente com sua abertura fixa e a abertura variável da bambolina-mestra ou regulador; chão com indicação das coxias separando os diferentes planos; parede de fundo à distância desejada; paredes laterais. Uma vez estabelecido esse quadro, o cenógrafo reparte sobre ele os elementos do cenário que concebeu por um ajustamento progressivo. Só então o modelo será executado segundo as leis rigorosas da perspectiva.

Todo cenário, com efeito, repousa essencialmente nessas leis; desde que a cena deve em geral representar um espaço maior que a superfície real, é preciso criar uma ilusão, como faz o pintor que dá a impressão de relevo ou de profundidade numa superfície. A coisa seria matematicamente simples de calcular se se tivesse de considerar apenas um espectador, fixo num ponto ideal, como, por exemplo, no centro da orquestra. Mas na realidade é preciso que a perspectiva pareça, senão perfeita, pelo menos verossímil a espectadores colocados em pontos muito diferentes desse ponto ideal, seja em profundidade, seja lateralmente, seja em altura. Por isso o cenógrafo escolhe um *ponto de vista* que não corresponde a nenhum lugar preciso e é fixado a cerca de 1,30 acima do palco, no eixo médio da cena, e a uma distância da boca de cena correspondente à largura da abertura desta.

Uma vez executado o desenho como um quadro ao vivo, o cenógrafo deverá transportar para valores reais de altura, largura, profundidade e volume, os valores figurados em plano no seu desenho. As leis da perspectiva fornecer-lhe-ão o meio, depois de efetuados o plano e o corte. Não podemos entrar aqui no detalhe das operações geométricas pelas quais se passa do quadro pintado ao

cenário construído, ou mesmo aos simples trainéis, frisas e telões pintados.

Sejam quais forem os escrúpulos matemáticos que guiaram o cenógrafo, é preciso estar certo da ausência de qualquer *rompimento*. Chama-se assim um hiato entre este e aquele elemento do cenário que faça com que se vejam os bastidores e os urdimentos. Esses rompimentos não são perceptíveis para o espectador colocado nas imediações do ponto ideal de que já falamos, pois o cenário foi estabelecido precisamente para ser visto desse ponto, mas são os espectadores colocados nas extremidades laterais da sala e no último andar que poderão percebê-los. Uma primeira verificação, poder-se-ia dizer teórica, é feita sobre o plano. Se o cenário estiver reproduzido com exatidão na planta, puxam-se linhas que partem dos pontos extremos da sala, cujo plano é unido ao da cena, até a extremidade lateral dos tranéis que compõem o cenário; fica-se assim certo de que nenhuma linha correspondente a um raio visual passa entre dois elementos. No que concerne aos rompimentos dando para os urdimentos, procura-se pelo mesmo meio que o raio visual dos espectadores da primeira fila, os únicos interessados no caso, fique sempre cortado por uma frisa ou pelo alto de um trainel.

Num sentido contrário, é preciso certificar-se de que cada espectador possa ver todos os elementos do cenário, um elemento não devendo ocultar-lhe outro, mesmo se estiver colocado nas extremidades laterais; que os espectadores situados na última galeria não percam uma parte do cenário e mesmo do espetáculo por estar a bambolinamestra demasiado baixa; mas não se deve colocá-lo demasiado alto a fim de não criar rompimentos dando para os urdimentos para os espectadores das primeiras filas da orquestra. De fato, qualquer que seja a precisão dos cálculos, o encenador ou o cenógrafo devem, nos primeiros ensaios, colocar-se eles mesmos nos lugares extremos de que falamos para verificar se, efetivamente, não aparece nenhum rompimento. E ainda mais, quantas surpresas desconcertantes podem resultar da menor negligência neste ajuste final! Aliás os velhos maquinistas fazem eles mesmos esta verificação das partes traseiras do cenário vistas do palco.

Mas para tratar de vez dos rompimentos passamos por cima de uma operação capital na colocação dos cenários. Tudo que dissemos sobre o assunto se referia à planta, que transforma em numerosos desenhos geométricos (um por trainel, elemento, rompimento, solo ou

teto) o desenho inicial. Feitas as plantas, o cenário deve ser realizado materialmente pelos especialistas ligados ao teatro ou a uma oficina de cenário teatral: marceneiros, tapeceiros, pintores.

O chefe da oficina de construção deve ser um especialista que compreenda, por prática, como pode e deve ser construído o trainel ou as construções cujos cortes lhe são apresentados; deve principalmente estar em contato permanente com o maquinista-chefe para saber como tornar transportável, dobrável, ou montável rapidamente, este ou aquele elemento do cenário.

(Extraído e adaptado do livro *Técnica do Teatro*, de Philippe Van Tieghen. DIFEL).

CINCO MANEIRAS DE DIZER A VERDADE¹

Bertolt Brecht

Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. Deve ter a coragem de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; deve ter a inteligência de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender da arte de manejá-la como arma; deve ter a capacidade de escolher em que mãos será eficiente; deve ter a astúcia de divulgá-la entre os escolhidos. Estas dificuldades são grandes para os escritores que vivem sob o fascismo, mas existem também para aqueles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa.

1) A CORAGEM DE ESCREVER A VERDADE

Entende-se que o escritor deve escrever a verdade no sentido de que não deve suprimi-la ou silenciá-la, nem escrever inverdades, nem curvar-se perante os detentores do poder, muito menos enganar os fracos. Naturalmente, é muito difícil não se curvar diante dos poderosos e é muito vantajoso enganar os fracos.

Desagradar os proprietários quer dizer renunciar à posse de bens. Renunciar ao pagamento de determinado trabalho significa, em certas circunstâncias, renunciar ao trabalho. Recusar a glória dos potentados quer dizer renunciar de vez à glória. Isto requer coragem.

Os tempos de máxima opressão são aqueles em que quase sempre se fala de causas grandiosas. Em tais épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas e mesquinhas como a comida e a moradia dos que trabalham, no meio do palavreado homérico em que o espírito de sacrifício é agitado como estandarte glorioso.

Quando se derramam homenagens sobre os camponeses, é corajoso falar em máquinas agrícolas e forragem barata, que tornarão mais fácil o seu tão louvado trabalho. Se todas as emissoras berram que o homem sem cultura e sem instrução tem mais valor que o instruído, então é corajoso perguntar: tem valor para quem?

Se falam de raças inferiores e superiores, então é corajoso perguntar se não é a fome, a ignorância e a guerra que provocam deformações graves.

Também é preciso ter coragem para falar a verdade sobre nós mesmos, sobre os vencidos. Muitos dos que estão sendo perseguidos perdem a capacidade de reconhecer seus erros. A perseguição parece-lhes a maior injustiça. Os perseguidores, porque perseguem, são os maus, e os perseguidos terminam caçados por causa de sua bondade. Mas essa bondade foi derrotada, impedida, vencida. Então era uma bondade fraca, uma bondade ruim, insustentável, desmerecedora de confiança. Porque não é admissível aceitar a fraqueza como parte intrínseca da bondade, assim como se constata a umidade da chuva. Dizer que os bons são vencidos, não porque sejam bons, mas porque são fracos, isto requer coragem. Naturalmente, a verdade deve ser dita na luta contra a mentira e não cabe disfarçá-la em algo generalizado, sublime, sujeito a múltiplas interpretações. A inverdade é feita precisamente desse caráter genérico, sublime e ambíguo.

Se de alguém se diz que falou a verdade, é porque, antes, alguns ou muitos, ou um só, falaram algo diferente, uma mentira ou qualquer generalidade. Ele, porém, falou a verdade: algo prático, efetivo, inegável, aquilo de que se tratava. Não é preciso grande coragem para queixar-se da maldade do mundo, do triunfo da crueldade em geral, e de acenar com o triunfo do espírito em uma parte do mundo onde isto ainda é permitido. *Ai muitos se comportam como se fossem alvo para canhões.* Na realidade, estão servindo apenas como alvo de binóculos de teatro. Proclamam suas exigências vagas perante uma platéia ingênua. Exigem uma justiça em geral pela qual jamais fizeram qualquer coisa; uma liberdade genérica, para obter uma parte do que já há muito tempo foi partilhado com eles. Acham que verdade é o que soa bem. Se a verdade vem expressa em cifras, como algo árido e consiste em fatos que demandaram esforço e estudo para serem discernidos, então essa verdade não lhes serve, não consegue entusiasamá-los. Têm apenas o comportamento exterior dos que dizem a verdade. Sua desgraça é ignorar a verdade.

2) A INTELIGÊNCIA DE RECONHECER A VERDADE

Uma vez que é difícil escrever a verdade porque em toda parte ela vem sendo suprimida, muitos pensam ser

questão de foro íntimo escrever a verdade ou não. Acreditam que somente é necessário coragem. Esquecem a segunda dificuldade: a do descobrimento da verdade. De forma alguma pode-se dizer que é fácil encontrá-la.

Para começar, já não é fácil decidir qual a verdade que merece ser dita. Assim, por exemplo, afunda-se agora, perante o mundo inteiro, na barbárie mais extrema, uma nação atrás da outra.

Ademais todo mundo sabe que a guerra interna, conduzida com uma ferocidade espantosa, qualquer dia poderá ser transformada em guerra externa capaz de reduzir nosso continente a um montão de escombros.

Isto sem dúvida é uma verdade, mas naturalmente existem ainda outras verdades. Por exemplo, não deixa de ser verdade que as cadeiras têm assento, ou que a chuva cai de cima para baixo. Muitos poetas escrevem verdades dessa espécie. Parecem pintores que pintam naturezas mortas nas paredes de navios que estão naufragando.

Nossa primeira dificuldade não existe para eles, e, mesmo assim, têm a consciência tranqüila. Não perturbados pelos detentores do poder e igualmente insensíveis aos gritos dos violentados, dão suas pinceladas e fabricam seus quadros. O absurdo da sua conduta produz neles um "profundo pessimismo", que, vendem por bom preço, recompensa que de fato deveria ser dada a outros, e não a esses "mestres". Mesmo assim, não é tão fácil reconhecer nas suas verdades aquela simples verdade sobre as cadeiras ou a chuva, já que soam diferentes como se falassem verdades sobre assuntos de real importância, porque a atividade artística consiste em realçar a importância de qualquer objeto. Somente analisando minuciosamente depreende-se que eles apenas dizem: uma cadeira é uma cadeira, e ninguém pode se revoltar contra o fato da chuva cair para baixo.

Essa gente é incapaz de achar as verdades que devem ser escritas. Outros preocupam-se realmente com as tarefas mais em evidência. Não se amedrontam perante os donos do poder e não tem medo da pobreza. Mesmo assim não podem descobrir a verdade. Faltam-lhes conhecimentos. Estão cheios de velhos preconceitos, de famosos preconceitos já formulados de maneira bonita em tempos antigos. O mundo é demasiadamente complicado para eles. Não conhecem os fatos e não enxergam as conexões. Além da convicção são necessários conhecimentos que podem ser adquiridos e métodos passíveis

de ser apreendidos. É necessário para todos os escritores, nessa época de grandes complicações e grandes alterações, conhecer a dialética materialista, a economia e a história. Estes conhecimentos podem ser adquiridos em livros e compêndios, quando existe vontade e diligência. Podem-se descobrir muitas verdades da maneira mais simples, partes de uma verdade ou de fatos que levam ao descobrimento da verdade. Para quem quer pesquisar, o método é bom, mas também é possível achá-la sem método, mesmo sem procurar. Todavia se se consegue assim, de maneira casual, é quase impossível alcançar uma verdade capaz de oferecer aos homens um caminho para a ação. Gente que somente descreve pequenos fatos não é capaz de manejar as coisas deste mundo. Mas a verdade só tem esse objetivo, nenhum outro. Essa gente não é competente para escrever e atender à suas exigências.

3) A ARTE DE TORNAR A VERDADE MANEJÁVEL COMO UMA ARMA

A verdade deve ser dita por causa das conseqüências que dela resultam para a conduta. Exemplo de uma verdade, da qual não se devem tirar conclusões erradas é a de que alguns países chegaram a um estado lastimável causado pela barbárie. De acôrdo com essa opinião, o fascismo é uma onda de barbárie que desabou como uma catástrofe da natureza sobre alguns países. Segundo essa opinião, o fascismo forma uma terceira força ao lado (e acima) do capitalismo e do socialismo; nem o movimento socialista, nem o capitalismo poderiam existir sem o fascismo etc. Esta é, naturalmente, uma afirmação fascista, uma capitulação perante o fascismo. O fascismo é uma fase histórica em que o capitalismo entrou — nesse sentido, é uma coisa nova, porém ao mesmo tempo velha. O capitalismo existe nos países fascistas somente na forma de fascismo, e este pode ser então combatido em seu conteúdo capitalista, capitalismo da maneira mais desnuda, mais descarada, mais sufocadora, mais fraudulenta. Como poderá alguém dizer a verdade sobre o fascismo ao qual é contrário, sem querer falar do capitalismo que o produz? Que aspecto prático poderá ter esta "verdade"? Os que são contra o fascismo, sem tomar posição contra o capitalismo, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie, parecem pessoas que querem comer sua porção de vitela sem abatê-la. Querem comer a vitela mas não querem ver o sangue. Contentam-se em saber que o açougueiro lava as mãos antes de trazer a car-

ne. Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie. São apenas contra a barbárie. Levantam a voz contra ela e fazem isso em países onde existem perniciosas relações de propriedade, mas onde os açougueiros ainda costumam lavar as mãos antes de servir a carne.

Ruidosas acusações contra a barbárie e suas manifestações podem ter efeito durante um curto período, enquanto os ouvintes acreditam que em seus respectivos países tais violências não são possíveis. Certos países são capazes de manter relações de propriedade por meios que se afiguram menos violentos do que em outros. Aí a democracia ainda presta serviços: em outros, apela-se para a violência a fim de garantir a propriedade dos meios de produção.

O monopólio das fábricas, das minas e da terra está criando terríveis situações em toda a parte, embora nem sempre evidentes. A barbárie se torna visível quando o monopólio pode ser protegido somente com a força bruta. Alguns países que ainda não foram forçados pelos bárbaros monopólios a renunciar às garantias formais de um estado constitucional, nem tiveram de renunciar a certas vantagens como a arte, a filosofia, a literatura, alegam-se especialmente em ouvir visitantes de outros países acusando sua pátria por ter renunciado a tudo isso. Disto esperam tirar vantagens nas guerras que são aguardadas. Deve-se afirmar que aqueles visitantes teriam descoberto a verdade, quando proclamam em altos brados: a luta sem quartel contra a Alemanha deve ser feita porque "ela é a verdadeira pátria do mal em nossos tempos, a filial do inferno, o covil do anticristo"? Deveria dizer-se, isto sim, que essas pessoas são tolas, ignorantes, prejudiciais, porque, admitindo-se tais asneiras como verdade, esse país deveria ser riscado do mapa: todo o país, como todos os seus homens, porque o gás venenoso não localiza os culpados quando mata.

A pessoa leviana, que não conhece a verdade, se expressa em termos gerais, pomposos e imprecisos. Vem fantasiando sobre os alemães, choramingando sobre o mal, romanceando as coisas de tal maneira que o ouvinte não sabe o que fazer. Deve-se resolver não ser alemão? Desaparecerá o inferno se ele fôr bom? Assim também, pomposamente, expressa aquele palavreado sobre a barbárie como resultado da barbárie. Segundo essa conversa, a barbárie é conseqüência da barbárie e cessa apenas com a cultura, que é condicionada pela formação intelectual. Tudo isso são palavras vazias que nada dizem a

ninguém e nenhuma contribuição oferecem à atuação prática.

Essas exposições mostram somente poucos elos de uma série de causas e caracterizam determinadas forças em ação, como forças incontroláveis. Tais exposições são obscuras, nelas se escondem forças geradoras de catástrofes. Gasta um pouco de luz sobre elas e logo aparecem homens no palco, como causadores de catástrofes. Porque estamos vivendo uma época em que o destino do homem é o homem.

Fascismo não é nenhuma catástrofe da natureza e pode, portanto, ser explicado pela "natureza" do homem, mesmo as catástrofes da natureza, podem ser explicadas de forma digna, quando se apela para a capacidade de luta do homem.

Após o grande terremoto que destruiu Yokohama, podiam ver-se fotos em muitas revistas norte-americanas mostrando as ruínas. A legenda dizia: "steal stood" (o aço ficou em pé). E realmente quem viu somente ruínas, à primeira vista, notou que alguns edifícios haviam escapado intactos. Nas descrições de um terremoto, são da maior importância os pareceres dos engenheiros civis, os quais levam em consideração a movimentação da terra, a força dos impulsos, a intensidade do calor, e conseguem formas de construção capazes de resistir ao tremor. Quem quiser fazer uma análise sobre o fascismo e a guerra, apesar de que essas grandes catástrofes não são catástrofes da natureza, tem de argumentar com verdades práticas. Tem de mostrar que as grandes catástrofes são preparadas pelos proprietários dos meios de produção, para grandes massas humanas que não os possuem. Se quiserem escrever com êxito a verdade sobre graves situações, deverão escrever de maneira que permita reconhecer suas causas evitáveis. Reconhecendo as causas evitáveis, pode-se lutar contra essas situações.

4) A CAPACIDADE DE ESCOLHER AQUELES EM CUJAS MÃOS A VERDADE SE TORNA EFICIENTE

Durante centenas de anos, o comércio das publicações no mercado das opiniões e da literatura em geral, tornou o escritor despreocupado quanto ao seu produto. O escritor tinha a impressão de que o seu editor ou o intermediário levaria seu escrito a todos. Pensava: eu falo e os que querem ouvir escutam-me. Na realidade, fa-

lava. E os que podiam pagar, escutavam-nos, mas a sua mensagem não era ouvida por todos. E os que ouviam, não queriam ouvir tudo. Sobre isso já se falou muito, ainda que demasiadamente pouco. Quero somente realçar aqui que do “escrever a alguém” ficou apenas um “escrever”. A verdade, porém, não se pode escrever assim. Ela realmente tem que ser dirigida a alguém que saiba fazer algo com ela. A compreensão da verdade é um processo comum, tanto para os escritores quanto para os leitores. Para se poder dizer coisa boa há que ouvir bem e ouvir coisa boa. A verdade deve ser dita calculadamente e deve ser ouvida calculadamente. Para os escritores, é da máxima importância saber a quem dizemos e de quem ouvimos. Devemos dizer a verdade sobre a grave situação àqueles que estão em uma péssima situação e deles devemos aprender os pormenores.

Não nos devemos dirigir somente às pessoas de posição política definida mas também às pessoas que já deveriam ter tomado essa posição em virtude de sua situação. E os ouvintes mudam constantemente. Mesmo os carrascos podem ser abordados, se o pagamento para o enforcamento não está em dia ou se o perigo tornou-se demasiadamente grande. Os camponeses da Bavária eram contra qualquer revolução, mas quando a guerra já tinha durado bastante tempo e os filhos, chegando em casa, não encontraram mais ocupação na fazenda, neste momento, então, puderam ser ganhos para a revolução.

Para o escritor é importante encontrar o tom da verdade. Geralmente, o que se ouve é um tom muito manso e lamentoso de pessoas que não podem fazer mal sequer a uma mosca. Quem escuta esse tom e está na miséria, torna-se ainda mais miserável. Assim falam pessoas que talvez não sejam inimigas, mas que certamente não são companheiros de lutas. A verdade é combatida. Não se luta somente contra a inverdade, mas também contra certos homens que a divulgam.

5) A ASTÚCIA DE DIVULGAR A VERDADE ENTRE MUITOS

Muitas pessoas, orgulhosas de divulgar a verdade, felizes por tê-la encontrado e talvez um tanto cansadas pelo esforço despendido em dar-lhe forma palpável, na espera impaciente da ação daqueles cujos interesses defendem, acham desnecessário utilizar ainda uma astúcia especial para divulgá-la. Muitas vezes essa atitude tira todo o efeito do seu trabalho. Em todas essas épocas, a

astúcia tem sido utilizada para divulgar a verdade, sempre que esteve subjugada e oculta. Confúcio modificou velhas lendas chinesas, alterando certas palavras. Quando se dizia que o potentado de Kun havia mandado “matar” o filósofo Wan por ter dito isto ou aquilo, Confúcio escreveu em lugar de “matar”, “assassinar”. Quando se disse que o tirano fôra vítima de um “atentado”, ele escreveu “foi executado”. Com isto, Confúcio abriu lugar para uma nova interpretação da história. Quem em nosso tempo diz “população” em vez de povo e diz “propriedade” em vez de “terra”, já não dá apoio a muitas mentiras. Tira das palavras sua mística podre. A palavra “povo” quer dizer uma certa unidade, pretende traduzir, e dar a entender interesses comuns; portanto, deveria ser utilizada quando se fala de diversos povos, porque só nesses casos poderão existir interesses comuns. A população de um território tem diversos interesses comuns e contrários. Eis uma verdade geralmente suprimida. Quem fala do solo, descrevendo apenas o cheiro da terra e a cor, apoia as mentiras dos que a dominam, porque não depende da fertilidade do chão, nem do amor do homem à terra, nem do seu trabalho, mas especificamente o que conta é o preço do trigo e da mão-de-obra. Os que lucram não são aqueles que plantam o trigo. E o cheiro da terra é completamente estranho no bolso, o cheiro aí é diferente. Aí, a terminologia mas acertada é a propriedade feudal; com isso pode-se enganar menos. Onde existe opressão, a palavra disciplina deve ser substituída pela palavra “obediência”, porque a disciplina também é possível sem o déspota e, conseqüentemente, tem o significado mais nobre que obediência, melhor que a palavra “honra”, é a expressão “dignidade humana”. Com isso não se perde o indivíduo tão facilmente do campo da visão. É bem sabido que espécie de canalha se arroga a defender a “honra” de um povo, e como os saciados arrotam honrarias sobre os que garantem sua fartura com a própria fome. A astúcia de Confúcio ainda hoje pode ser utilizada. Confúcio substituiu interpretações inexatas de acontecimentos nacionais por interpretações exatas. O inglês Thomas Moore escreveu um livro utópico sobre um país que vivia em estado de perfeita justiça — era um país bem diferente daquele em que ele vivia, mas que se parecia muito com este. A única diferença é que no país utópico existia justiça. Lenine, ameaçado pela política do czar e querendo caracterizar a exploração e a opressão na ilha de Sacalina pela burguesia rus-

sa, escreveu Japão em vez de Rússia, e Corrêia em lugar de Sacalina. Os métodos da burguesia japonesa lembraram a todos os leitores os métodos russos em Sacalina, porém o artigo não foi proibido porque o Japão era inimigo da Rússia. O que não pode ser dito hoje sobre a Alemanha, poderá ser dito sobre a Áustria. Pode-se enganar o Estado desconfiado através de muitas astúcias.

Voltaire lutou contra o credor milagroso da igreja escrevendo um poema galante sobre a virgem de Orleans, no qual descrevia os milagres que devem ter acontecido, para que Joana, no meio de um exército, de uma corte e de monges, permanecesse virgem.

Pela elegância de seu estilo, e relatando aventuras eróticas tiradas da vida voluptuosa dos governantes, conduziu-os a renunciar a uma religião que lhes proporcionava os meios de uma vida tão licenciosa. Além do mais, possibilitou que seus trabalhos chegassem de maneira ilegal às mãos daqueles para os quais eram destinados. Seus leitores poderosos estimularam ou toleraram sua divulgação. E o grande Lukrez acentuava que ele se aproveitava da beleza dos seus versos para a divulgação do ateísmo epicurista.

Um alto nível literário pode servir de garantia para uma denúncia. Muitas vezes, porém, causa suspeita. Nesse caso, deverá ser empregada uma forma literária mais acessível. Pode ser feita, por exemplo, na forma do tão desprezado romance policial, contrabandando em trechos despercebidos descrições embaraçosas. Tais descrições justificam perfeitamente um romance policial. O grande Shakespeare baixou propositadamente seu nível por considerações muito menos importantes quando deixou falar a mãe de Coriolano, enfrentando o filho que ia lutar contra sua cidade natal. De maneira propositadamente elementar, queria que Coriolano não fosse detido por razões lógicas nem emocionais que o fizessem desistir de seus planos, mas por certa preguiça que lhe era peculiar.

Um outro exemplo de verdade divulgada por meio da astúcia encontra-se em Shakespeare, no discurso de Marco Antônio perante o cadáver de César. Realça, repetidamente, que Brutus, o assassino de César, é um homem honrado. Mas relata também o delito e faz a descrição desse delito. E é mais expressivo que a descrição do autor. O orador se deixa vencer pelos fatos; e os torna mais eloqüentes do que ele mesmo.

Um poeta egípcio, há quatro mil anos, utilizou método parecido. Era uma época de grandes lutas de classe. A classe até então governante, defendeu-se a muito custo da sua autogonista: a parte da população até então oprimida. No poema, surge na corte do imperador um sábio chamado à luta contra o inimigo interno. Relata a desordem surgida pelo levante nas camadas mais pobres de maneira longa e impressionante. Seu relatório tem o seguinte aspecto:

Realmente, é assim:

Os nobres vivem cheios de queixa e os pobres cheios de alegria. Cada cidade diz: expulsemos os fortes de nosso meio.

Realmente, é assim:

Os escritórios dos nossos burocratas foram arrombados, e foram retirados seus arquivos; os escravos tornaram-se cavalheiros.

Realmente, é assim:

Não se pode mais reconhecer o filho do respeitado, o filho da senhora torna-se criança da escrava.

Realmente, é assim:

O cidadão está na mó. Os que nunca viram a luz do dia, partiram.

Realmente, é assim:

Os cofres de esmolas de ébano foram destruídos. As maravilhosas madeiras de Sesnen foram despedaçadas e transformadas em camas.

Vejam, a residência foi derrubada em uma hora.

Vejam, os pobres do país ficaram ricos.

Vejam, quem não tinha pão, agora possui celeiro, e o que está no seu sótão é propriedade de um outro.

Vejam, faz bem a um homem quando não tem comida.

Vejam, quem não tinha centeio, agora possui celeiro; quem pediu donativo de centeio, agora o está distribuindo.

Vejam, quem não tinha junta de boi, hoje tem rebanho; quem não podia emprestar um rebanho para arar, hoje possui rebanhos inteiros.

Vejam, quem não podia ter uma alcova para si possui agora quatro paredes.

Vejam, os conselheiros procuram refúgio no celeiro; quem quase não tinha permissão para sentar no muro, tem agora cama.

Vejam, quem não construiu o barco para si, agora possui navios.

Se o proprietário olha para eles, conta que não mais lhe pertencem.

Vejam, os que possuíram vestidos, vestem agora trapos, e quem nunca teceu para si, possui agora linho fino.

O rico dorme com sede, e quem antes pediu sua graça, agora tem cerveja forte.

Vejam, quem nunca entendeu de tocar harpa, tem uma harpa; quem nunca cantou, agora elogia a música.

Vejam, quem de pobre dormiu sem mulher, agora tem damas; quem tinha de olhar seu rosto na água, agora tem espelho.

Mesmo os coronéis do país agora estão sem emprego. Aos grandes não se relata mais nada. Quem era mensageiro, agora manda um outro...

Vejam, aí estão cinco homens mandados pelo amo; eles disseram: "Façam você mesmo o caminho, nós chegamos".

É evidente que isto relata um estado de desordem que, para os oprimidos, era bastante desejável. Mesmo assim é difícil apanhar o poeta. Ele está condenando expressamente esse estado de coisas, ainda que de maneira vaga.

Jonathan Swift propôs em um pequeno livro, que para o país chegar à riqueza, dever-se-ia pôr as crianças dos pobres em salmoura e vender a carne. Fez cálculos meticulosos do que poderia ser economizado se não houvesse vacilação em aplicar essa fórmula. Swift se fez de bobo. Defendeu determinada maneira de pensar odiada por ele. Fez isso com muito ardor e meticulosidade em uma questão onde a baixeza era claramente reconhecida. Todo o mundo poderia ser mais inteligente do que Swift, ou ao menos mais humano. Especialmente aqueles que não haviam analisado certos pontos-de-vista decorrentes de determinados fatores.

A divulgação do pensamento, não importa em que terreno seja, é sempre útil à causa dos oprimidos. Uma divulgação assim é muito necessária. Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa,

como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. Baixa é a eterna preocupação pela comida, baixo é recusar as honras prometidas pelos "defensores" da pátria, duvidar do "Führer", ter má-vontade para com o trabalho que não sustenta o homem, revoltar-se contra a imposição de tomar atitudes sem sentido. Baixo é pensar. Os famintos são insultados como comilões; os que nada têm para defender são apontados como covardes; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias forças; os que reclamam salários por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito.

O pensamento não é mais cultivado. E, quando é cultivado, termina sendo perseguido. Mesmo assim, sempre existem campos nos quais, sem perigo de ser apanhado, pode-se exercer com êxito o pensamento; são os campos nos quais até as ditaduras necessitam do pensamento. Pode-se provar os êxitos do pensamento nos campos da ciência militar e da técnica.

Assim, o aumento das reservas de lã pela organização e invenção de matéria sintéticas (ersatz), exige raciocínio. A qualidade cada vez pior dos alimentos, o treinamento da juventude para a guerra, tudo isso exige pensamento, o que pode ser descrito. O elogio da guerra, que é um pensamento irrefletido, pode ser astuciosamente evitado. Assim, o pensamento que tem o objetivo de responder à pergunta sobre como levar a guerra da melhor maneira, conduzirá a uma outra pergunta: esta guerra tem sentido? Pode-se também propor uma outra pergunta: qual é a maneira de evitar uma guerra sem sentido? Esta pergunta naturalmente é muito difícil de responder em público. Seria possível divulgar esse pensamento de maneira eficiente e atuante? Seria.

Numa época como a nossa, de opressão, onde ainda vigora a exploração de uma parte da população pela parte menor, é necessário, para a continuidade desse domínio, determinado comportamento da população que deve abranger todos os terrenos. Uma descoberta no campo da zoologia, como a do inglês Darwin, conseguiu subitamente pôr em perigo a exploração. Mesmo assim, durante certo tempo somente a igreja tomou conhecimento enquanto a polícia nada havia percebido. Nos últimos anos, as pesquisas dos físicos determinaram conseqüências no campo da lógica, capazes de abalar toda uma série de dogmas que visam à exploração. O filósofo do es-

tado prussiano, Hegel, dedicando-se a uma série de pesquisas difíceis no campo da lógica, forneceu a Marx e Lenine, os clássicos da revolução proletária, métodos de valor inestimável. O desenvolvimento da ciência realiza-se em conexão, porém de maneira desigual, e o Estado não tem capacidade de tudo manter sob seu contróle. Os vanguardeiros da verdade podem escolher terenos de luta relativamente pouco vigiados. Tudo depende de um pensamento genuíno, de um pensamento que englobe todas as coisas e fenômenos no seu aspecto passageiro e mutável.

Os dominadores têm antipatia por mudanças acentuadas. Gostariam que tudo ficasse imutável, de preferência por mil anos.² Seria melhor que a Lua ficasse parada e o Sol não estivesse em movimento. Neste caso, ninguém teria mais fome, nem exigiria jantar. Quando disparavam seus fuzis, os nazistas não admitiam que os adversários pudessem responder a seus tiros. Uma consideração que acentue bem o transitório, é um bom meio para encorajar os oprimidos. Ao mesmo tempo, é importante mostrar aos vitoriosos que, em tudo, em cada coisa, em cada acontecimento, existe uma contradição que se manifesta e cresce inexoravelmente. Tal modo de ver (com a dialética do ensinamento sobre o fluxo das coisas) pode ser assimilado para ser utilizado na análise de acontecimentos, escapando por um tempo à vigilância dos dominadores. Pode-se utilizar em biologia ou química. Mas, igualmente a história de uma família pode ser relatada assim, sem despertar demasiadamente a atenção. A dependência de cada coisa de uma série de outras, que mudam constantemente, é um pensamento perigoso para a ditadura, e pode aparecer de múltiplas maneiras, sem oferecer pretextos à polícia. Um relato completo sobre um homem que pretendia abrir uma charutaria, pode resultar em sério golpe contra a ditadura, se forem bem focalizados os processos, e as circunstâncias que o charuteiro tinha de agüentar. Quem refletir um pouco, encontrará o porquê. Os governos que levam as massas à miséria, têm de evitar que na miséria, essas massas se lembrem do governo. Quem pesquisar as causas da penúria, será prêsno antes de poder mostrar sua verdadeira causa. Mas é possível enfrentar o palavreado do governo, mostrando que o destino do homem é preparado pelo homem.

Isso pode ser feito de muitas maneiras. Por exemplo, pode-se contar a história de uma pequena fazenda, na Is-

lândia. Toda a aldeia está convencida de que certa maldição pesa sobre ela. Uma camponesa jogara-se dentro do pôço, e o camponês seu marido se enforcara. Certo dia, casa-se o filho do camponês com uma moça que trouxe como dote algumas terras. A maldição desaparece da fazenda. A aldeia não chega a uma conclusão comum sobre essa mudança feliz. Uns dizem que vem da alegre natureza do jovem camponês. Outros, porém, dizem que foram somente as terras trazidas pelo casamento que colocaram a fazenda em condições de sobreviver. Mesmo num poema retratando a natureza, pode-se alcançar algo quando se liga à natureza a obra feita pelo homem.

É necessário usar a astúcia para divulgar a verdade.

CONCLUSÃO

A grande verdade de nossa época (cujo conhecimento não basta, mas sem o qual não se achará outra verdade de importância) é que nosso continente submerge na barbárie, por querer manter pela fôrça as atuais relações de propriedade dos meios de produção. Qual a valia em escrever algo corajoso, revelador do estado de barbárie em que estamos afundando, se não definimos claramente porque chegamos a ele?

Devemos denunciar que torturas são perpetradas para que as relações de propriedade sejam mantidas. Naturalmente, dizendo isso, perdemos muitos amigos, que são contra as torturas porque acreditam na possibilidade de manter as relações de propriedade sem torturas (o que não corresponde à verdade.)

Mais ainda: devemos dizer a verdade sobre o estado bárbaro em que se encontra nosso país, para possibilitar aquilo que conduz ao desaparecimento desse estado. Isto é, devemos dizer como podem ser alteradas as relações de propriedade dos meios de produção, mesmo participando dos lucros. E devemos agir com muita astúcia.

Todas as cinco dificuldades devem ser solucionadas ao mesmo tempo, porque não podemos pesquisar a verdade sobre o estado de barbárie, sem pensar ao mesmo tempo em suas vítimas. Quando evitamos os acessos de covardia, devemos procurar as verdadeiras conexões para aqueles que estão dispostos a aplicar os conhecimentos. Devemos também pensar e entregar-lhes a verdade, de maneira que ela possa tornar-se uma arma em suas mãos, astuciosamente, para não ser descoberta e anulada pelo inimigo.

Exige-se muito, quando se exige do escritor que escreva a verdade.

ÍNDICE DE ARTIGOS JÁ PUBLICADOS

Cadernos de Teatro publica nessa edição um sumário dos principais artigos publicados do nº 1 ao 77, para facilitar o acesso do leitor à esses textos. Dentro do possível os artigos foram enquadrados nas seguintes categorias gerais: Análise e Crítica Teatral; Autores; Cenário e Espaço Cênico; Corpo e Dança; Cronologias; Direção; Eventos; Figurinos; História do Teatro; Interpretação; Luz; Maquiagem; Som; Tablado; Teatro de Bonecos; Teatro na Educação; Teatro Infantil; Teatro nos Países; Teoria Teatral; Voz, Dicção e Respiração e Diversos. Ao lado do título de cada artigo aparece o(s) nome(s) do(s) autor(es) e o número do exemplar em que foi publicado.

Observação: os artigos não assinados são de responsabilidade da redação da revista.

ANÁLISE E CRÍTICA TEATRAL

- *À Margem Da Temporada* — Vilar — C.T. 7
- *O B.T.T.F.: Da Coexistência Pacífica No Teatro*
— Pierre Fresnay — C.T. 11
- *"Todomundo"* — Barbara Heliadora — C.T. 11
- *O Realismo Na Crítica* — Sean O'Casey — C.T. 13
- *A Propósito de Crítica* — João Bethencourt — C.T. 13
- *Brasil: Teatro de Hoje* — Walmir Ayala — C.T. 19
- *Problemas Do Teatro Brasileiro* — vários autores —
— C.T. 21
- *Teatro Popular Em Paris* — Thereza Cesário Alvim
— C.T. 24
- *Quem Tem Medo De Virginia Woolf?* — C.T. 25
- *Notas Sobre o Sonho De Uma Noite De Verão* —
— Maria da Saudade Cortesão — C.T. 27
- *O Teatro de Equipe De Camus* — Yan Michalski
— C.T. 28
- *Arlequim, Servidor de Dois Patrões* — C.T. 32

1) Escrito em 1934 para ser divulgado na Alemanha hitlerista, Publicado ilegalmente na revista *Nosso Tempo*, editada pela "União dos Escritores Alemães", em Paris.

2) O autor refere-se à declaração do Partido Nazista, quando à permanência do "Grande Reich", estimada por Hitler em mil anos, após o Congresso do Partido, em Nuremberg.

- *Crime Na Catedral. T.S. Eliot Entre A Tragédia Grega E O Mistério Gótico* — José Paulo da Fonseca — C.T. 33
- *Morte E Vida Traz Vida Nova* — Yan Michalski — C.T. 33
- *Anouilh: "Beckett ou L'Honneur De Dieu"* — Cleber Ribeiro Fernandes C.T. 33
- *Falta a Cesar O Que é De Shakespeare* — C.T. 34
- *Morte E Vida Severina No Teatro Das Nações* — Jean-Jacques Gauthier — C.T. 34
- *O Teatro Das Trevas* — Tristão de Athayde — C.T. 36
- *A Guerra De Genet* — Celina Luz — C.T. 36
- *As Interferência E Piquenique No Front* — Irá de Sousa Pinto — C.T. 36
- *USA, A Revolução No Teatro* — C.T. 38
- *O Teatro De Ilo e Pedro* — C.T. 39
- *A Hora Da Pena e da Lei* — C.T. 39
- *Um Álbum de Família Pouco Família* — Yan Michalski — C.T. 39
- *Cacilda Becker, Para Dentro Da Noite* — Yan Michalski — C.T. 43
- *Bread And Puppet* — A. Strozenberg — C.T. 44
- *Novidades na Literatura Dramática Americana* — Yan Michalski — C.T. 45
- *Grotowski* — Revista Time C.T. 45
- *Teatro 70: Xequê-Mate no Autor?* — Oscar Araripe — C.T. 46
- *O Cavalinho Azul na Índia* — C.T. 47
- *Open Circus* — C.T. 47
- *Oh! Calcutta* — Robert D. Evans — C.T. 47
- *A Dança Macabra Segundo Ionesco* — Jacques Lemarchand — C.T. 48
- *Senhorita Júlia* — Yan Michalski — C.T. 49
- *Jesus Christ Superstar* — C.T. 51
- *Celebração de Paz* — J.D. C.T. 52
- *Criação Coletiva* — Yan Michalski — C.T. 52
- *Superstar Rumo ao Supermercado* — C.T. 53
- *Os Possessos — de Dostoievsky/Camus* — Elzbieta Morawiec — C.T. 53
- *Teatro de Cordel* — Orlando Senna — C.T. 54
- *Teatro Dissidente: Três Jovens Dramaturgos Argentinos* — Virginia Ramos Foster — C.T. 55
- *Cada Vez Mais Acomodado* — Yan Michalski — C.T. 56
- *Os Sapateiros* — Teatro Stary de Cracow — C.T. 56
- *Etapas de Mudança* — Joanne Pottlitzer — C.T. 58
- *A Arte do Dialógo* — T.N.P. — C.T. 60
- *Em 1974 o Melhor Foram Os Cenários* — Yan Michalski — C.T. 64
- *O Baile Dos Manequins: Polônia* — Malgozzata Swierkowska — C.T. 67
- *Apocalypsis Cum Figuris* — Konstanty Puzyna — C.T. 69
- *A Respeito de Nastasia Filipovna* — M. Karpinski — C.T. 77
- *Sobre "Os Construtores de Império"* — D. Périer, G. Lerminier — C.T. 77

AUTORES

- *Grandes Vultos do Teatro Universal* — Gil Vicente — C.T. 3
- *Bertolt Brecht* — Sábado Magaldi — C.T. 5
- *Como Escrever Uma Peça?* — Dumas Filho — C.T. 10
- *Appia* — André Veinstein — C.T. 12
- *J.B. Priestley Responde Problemas dos Jovens Autores* — J. Fomm — C.T. 13
- *A Atualidade de Brecht* — Leo Gilson Ribeiro — C.T. 13
- *Garcia Lorca Fala de Teatro* — Garcia Lorca — C.T. 13
- *Conversando Sobre Shakespeare* — Leo Gilson Ribeiro — C.T. 14
- *O Mundo de Ionesco* — E. Ionesco — C.T. 14
- *Imagem de Tchekov* — Heloisa Guimarães Ferreira — C.T. 15
- *Notas Sobre A Vida De Anton Tchekov* — Heloisa Guimarães Ferreira — C.T. 15
- *Considerações Sobre As Peças De "Tennessee Williams"* — Henrique Oscar — C.T. 18
- *Martins Pena* — Barbara Heliadora — C.T. 18
- *Ionesco E O Teatro Do Absurdo* — Leo Gilson Ribeiro — C.T. 19

- *Ghelderode* — Antonio Olinto — C.T. 22
- *Ghelderode, O Solitário* — Pierre Marcabru — C.T. 22
- *Durrenmatt E O Teatro Popular* — C.T. 22
- *Com Jorge Andrade Sobre Seu Teatro* — Van Jafa — C.T. 23
- *A Volta de Arthur Miller* — Barbara Heliodora — C.T. 25
- *Arthur Azevedo, Um Grande Animador* — Sábato Magaldi — C.T. 25
- *O Autor E O Público* — B. Korzeniewski e outros — C.T. 25
- *O Autor de Hoje Perante o Público de Nosso Tempo* — A. Roussin — C.T. 25
- *No Brasil: Autor Nacional* — Cleber Ribeiro Fernandes — C.T. 25
- *No Congresso De Edimburgo: Posição Do Autor* — Barbara Heliodora — C.T. 25
- *Atualidade de Shakespeare* — Hans Schalla — C.T. 26
- *Atualidade de Shakespeare* — Otto Maria Carpeaux — C.T. 26
- *O Teatro de Shakespeare* — Eugenio Gomes — C.T. 26
- *Shakespeare E Seu Tempo* — Sheldon Cherrey — C.T. 26
- *Shakespeare: O Resto é Silêncio* — Antonio Callado — C.T. 26
- *A Linguagem De Shakespeare* — Peter Brook — C.T. 27
- *“Non Sanz Droict”: Em Defesa De Shakespeare* — C.T. 27
- *Novos Autores: Um Problema* — Leo Vitor — C.T. 31
- *Gil Vicente Ficou Sozinho* — Antonio Callado — C.T. 31
- *Goldoni Fundador Do Realismo Teatral* — Ruggero Jacobbi — C.T. 32
- *Durrenmatt: Sobre Dramaturgia. 21 Pontos A Respeito de “Os Físicos”* — C.T. 34
- *Ariano Suassuna: Teatro é Liberdade de Criação* — C.T. 36
- *A Atualidade De Brecht* — H. Acserald e W. Fonseca — C.T. 36
- *Quem Escreveu Os Dramas Medievais?* — C.T. 37
- *Sartre: Em Teatro As Intenções Não Contam* — C.T. 38
- *Plinio Marcos Está Em Cena* — C.T. 39
- *Informe Do Autor Nacional: Três Contemporâneos* — Rubem Rocha Filho — C.T. 39
- *Thornton Wilder E A Dramaturgia Americana* — Barbara Heliodora — C.T. 40
- *Albee* — Rubem Rocha Filho — C.T. 40
- *William Butler Yeats* — C.T. 43
- *Sobre Quorpo-Santo* — Guilherme Cesar — C.T. 45
- *Morreu Adamov* — Lucien Attoun — C.T. 46
- *Cartas De Gorki* — C.T. 47
- *Jorge Diaz* — C.T. 48
- *Frederico Garcia Lorca: Entrevista* — C.T. 50
- *Witkiewicz: Suas Idéias E Teorias* — Jansz Degler — C.T. 50
- *Carta aos Reitores* — A. Artaud — C.T. 54
- *Alfred Jarry* — Martin Esslin — C.T. 58
- *Jarry No Théâtre De L'Oeuvre* — A. Symon — C.T. 58
- *O Mundo De Hoje Pode Ser Representado Pelo Teatro? Bertolt Brecht responde* — C.T. 61
- *Slawomir Mrozek* — Elzbieta Wysinska — C.T. 64
- *August Strindberg: Do Prefácio à Senhorita Júlia* — C.T. 68
- *Cautela E Moralismo No Teatro de Alencar* — Macksen Luiz — C.T. 76
- *Brecht: 80 Anos* — Yan Michalski — C.T. 76
- *Ibsen: 150 Anos* — J. Mortimer — C.T. 77
- *A. Jarry No Purgatório* — Peter Brook — C.T. 77

CENÁRIO E ESPAÇO CÊNICO

- *Teatro Grego: Cenografia* — Silvio D'Amico — C.T. 5
- *Cenário* — Joel de Carvalho — C.T. 8
- *Nota Sobre os Cenários de “O Matrimônio” de Gogol* — Joel de Carvalho — C.T. 9
- *Trainéis, Portas, Janelas e Lareiras* — C.T. 10

- *Um Pouco de Cenografia* — Roberto Montenegro — C.T. 11
- *Cenários* — Sven Erik Skawonius — C.T. 14
- *Teatro Ambulante* — Olney Barrocas — C.T. 15
- *Os Acessórios no Teatro: Sua Importância e Fabricação* — C.T. 15
- *Os Acessórios no Teatro: As Maquetes* — Henry Cordeaux — C.T. 16
- *Fabricação de Acessórios de Teatro* — Heloisa G. Ferreira — C.T. 17
- *Sala e Cena* — René Rabault — C.T. 17
- *Arquitetura Teatral* — René Allio — C.T. 19 e 20
- *Notas Sobre Cenários e Figurinos de "O Médico a Força" no Tablado* — Anna Letycia — C.T. 21
- *Teatro ao Ar Livre* — René Rabault — C.T. 22
- *O Cenário no Espetáculo* — Belá Paes Leme — C.T. 22
- *A Profissão de Cenógrafo* — Jan Kosinsk — C.T. 22
- *Cenografia* — Josef Svoboda e Sean Kenny — C.T. 22
- *Fabricação de Cenário* — Jacques Copeau — C.T. 26
- *O Espaço Cênico* — C. Antonetti — C.T. 28
- *Material de Cena* — Henning Nelms — C.T. 30
- *O Que Sabemos a Respeito do Palco Isabelino* — Richard Southern — C.T. 32
- *Cenografia ou Teatro?* — Gianni Ratto — C.T. 32
- *Conselhos Para o Cenógrafo* — C.T. 34
- *Cenários* — S.E. Skawonius — C.T. 35
- *Pesquisas Cênicas: Teatro e Arquitetura* — Farabet — C.T. 35
- *Cenografia e Direção: Uma Unidade Individual* — J. Szajna — C.T. 44
- *A Favor de Um Palco Aberto* — T. Guthrie — C.T. 45
- *Como Construir os Cenários* — C.T. 51
- *A Arte é Uma Atitude* — Adolphe Appia — C.T. 51
- *Como Construir os Cenários* — H. Nelms — C.T. 52
- *Pintura dos Cenários, Lavagem, Montagem e Mudanças de Cenário* — H. Nelms — C.T. 53
- *Produção em Arena* — Virginia Valli — C.T. 56

- *Gropius e Seu Teatro Local* — C.T. 56
- *O Palco Futurista de Enrico Prampolini* — C.T. 63
- *Condições Arquiteturais e Cenográficas de um Teatro de Platéia Popular* — Denis Bablet — C.T. 64
- *A Saída Involuntária de Cena — A Profissão de Cenotécnico* — Macksen Luiz — C.T. 65
- *Pintura de Cenários* — Frank M. Whiting — C.T. 76

CORPO DE DANÇA

- *Expressão Corporal* — Jan Doart — C.T. 1
- *Expressão Corporal* — Jacques Lecquoc — C.T. 8
- *Equilíbrio do gesto e da voz* — Maurice Bayen — C.T. 10
- *Sentido do espaço* — Jacques Lecquoc — C.T. 11, 66
- *Formação corporal do ator: o controle do copo* — Jacques Lecquoc C.T. 12
- *Formação corporai: exercícios corporais para interpretação* — C.T. 19
- *Expressão corporal — LaJauquille* — C.T. 22
- *Ginástica e Jogos dramáticos* — C.T. 33
- *Dois exercícios de relaxamento* — Alan Nicol —
- *Do ator* — Grotowski — C.T. 50
- *Dança e educação* — Rolf Gelewski — C.T. 50
- *Algo sobre "el tango"* — Virginia Valli — C.T. 56
- *Corpo — Instrumento esquecido I* — Suzana Braga C.T. 56
- *Corpo — Movimento* — M. Bertrand e M. Dumont C.T. 56
- *Corpo — Instrumento esquecido II* — Suzana Braga C.T. 31
- *Expressão Corporal* — Nelly Luport — C.T. 66
- *A expressão corporal na arte e na vida* — Nell Luport — C.T. 67
- *Técnica de Relaxamento* — Petho Sandor — C.T. 73
- *Relaxamento para crianças* — P. Geissmann e R. Bou-singer C.T. 77

CRONOLOGIAS

- *Rabindranath Tagore* — C.T. 33
- *Fernando Arrabal* — C.T. 50

- *Oswald de Andrade* — C.T. 52
- *Benno Besson* — C.T. 60
- *Oduvaldo V. Filho* — C.T. 62
- *Qorpo Santo* — C.T. 65
- *Frank Wedekind* — C.T. 66
- *Bertolt Brecht* — C.T. 71, 76

DIREÇÃO

- *Como fazer um espetáculo: o animador* — Rubens Correa — C.T. 1
- *Como fazer um espetáculo: direção* — Rubens Correa — C.T. 2
- *O diretor e os ensaios* — G. Bernard Shaw — C.T. 5
- *O diretor e o ator* — C. Dullin — C.T. 6
- *O Teatro e o diretor* — G. Pitoef — C.T. 6
- *Os Pitoeff* — Maria Tereza Vargas — C.T. 7
- *Algumas idéias de J. Copeau sobre "o diretor"* — C.T. 8
- *Aproveite a experiência dos autos* — J. Copeau/Maria T. Vargas — C.T. 8
- *O diretor de Teatro no Brasil* — C.T. 8, 9 e 10.
- *Entrevista com Alessandre Fersen* — C.T. 9
- *Etapas de uma montagem* — B. Brecht — C.T. 9
- *Para o diretor* — J. Villar — C.T. 10
- *A mise-en-scène de Hamlet* — Nina Goufinkel — C.T. 12
- *A arte de ser chefe* — G. Courtois — C.T. 12
- *Qual seu método de ensaio?* — G. Strenhler — C.T. 12
- *O que faz o chefe* — G. Courtois — C.T. 13
- *A escolha do repertório* — Bárbara Heliodora — C.T. 13
- *O fenômeno Roger Planchon* — L.R. Lafabri — C.T. 17
- *Max Reinhardt fala do ator* — C.T. 18 e 59
- *Direitos e deveres do diretor* — H. Hunt — C.T. 19
- *Através de Graig, Artaud e Brecht o teatro da Ásia novou a direção* — C. Bonnefoy — C.T. 20
- *Em busca de uma fome:* — P. Brook — C.T. 20
- *Formação de um diretor* — N. Marshall — C.T. 20
- *Notas sobre a direção de O Médico à força* — Maria Clara Machado — C.T. 21

- *Constantino Stanislavski* — C.T. 23
- *Aceite a sua pobreza: desconvenionalize* — P.A. Grisoli — C.T. 23
- *Maneiras de dirigir um espetáculo* — C. Antonetti — C.T. 28
- *O diretor* — J. Copeau — C.T. 28
- *Em que estilo montar Tchecov?* — C.T. 29
- *Tarefas e problemas do diretor* — S. Young — C.T. 30
- *A formação de um grupo e de um repertório* — E. Kazan — C.T. 30
- *O diretor* — G. Pitoeff/C. Dullin e J. Copeau — C.T. 33
- *Conselhos para o diretor* — C.T. 34
- *Notas para "Um Bonde Chamado Desejo"* — Elia Kazan — C.T. 40
- *Avançar até Agamêmonon* — Amir Haddad — C.T. 46
- *Morreu Jean Villar,* — Yan Michalski e P.A. Grisoli — C.T. 49
- *Ao diretor* — Villar — C.T. 49
- *Encontro com Grotowski* — C.T. 55
- *Martim Gonçalves* — C.T. 57
- *Da direção à Criação coletiva* — C.T. 57
- *Os Happenings de Tadeusz Kantor* — C.T. 58
- *Conversa com Benno Besson* — C.T. 60
- *Bob Wilson, um estranho passarinheiro* — Yan Michalski — C.T. 61
- *Centenário de Meyerhold* — C.T. 62

EVENTOS

- *1º Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro* — C.T. 3
- *Bombaim: 1ª Conferência Mundial de Teatro* — C.T. 3
- *1º Festival de Amadores Nacionais* — C.T. 4
- *A Propósito do 10º Aniversário da UNESCO* — Armand Salacrou — C.T. 4
- *Conclusões do 1º Congresso Brasileiro de Teatro Amador* — C.T. 9
- *A Importância de Um Festival* — Sábato Magaldi — C.T. 9

- *IV Congresso de Folclore* — C.T. 12
- *IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes* — C.T. 18
- *II Festival Paulista de Teatro de Estudantes* — C.T. 20
- *Congresso de Edimburgo* — Bárbara Heliodora — C.T. 24
- *Congresso Em Tóquio: Perspectivas do Teatro no Oriente* — E. Ionesco — C.T. 26
- *A Improvisações: Um dos Temas do Encontro de Bucareste* — C.T. 29
- *IV Jornada Mundial de Teatro* — C.T. 29
- *III Congresso Internacional de Teatro Para A Criança e Para A Juventude* — C.T. 31
- *XI Congresso em Tel-Aviv* — J. Darcante — C.T. 33
- *II Festival de Teatro de Marionetes e Fantoches da Guanabara* — Maria Clara Machado — C.T. 39
- *V Simpósio Sobre Formação do Ator: Estocolmo 1967* — C.T. 42
- *XXIII Festival D'Avignon: 1969* — C.T. 44
- *IV Festival de Ouro Preto: 1970* — C.T. 47
- *IV Festival Estadual de Teatro: 1970* — C.T. 47
- *Tuca na Colômbia: III Festival Latino-Americano de Teatro Universitário* — C.T. 47
- *Festival Nacional de Teatro de Estudantes, Festival Latino-Americano de Teatro, VII Festival Regional* — C.T. 48
- *IV Festival de Teatro Infantil da Guanabara: 1971* — C.T. 52
- *III Festival Internacional de Teatro Estudantil: Polônia* — C.T. 55
- *Presença Latino-Americana no IX Festival de Nancy: 1973* — C.T. 60
- *Festival Estudantil de Dublin: 1973* — C.T. 60
- *II Festival Panamericano de Teatro: 1973* — Teresinha A. Pereira e Nocolas Kanellos — C.T. 60
- *II Festival Internacional de Teatro* — Yan Michalski — C.T. 62
- *Federação Nacional de Teatro Amador* — C.T. 64
- *II Festival de Teatro Infantil da Fundação Teatro Guaíra* — Maria Helena Kuhner — C.T. 64

- *V Festival Internacional Estudantil de Teatro Aberto* — Maciej Karpinski — C.T. 68
- *VI Festival de Teatro Chicano* — Nikolas Kanellos — C.T. 69
- *I Encontro Nacional de Professores de Artes Cênicas* — C.T. 69
- *Conclusões do Festival de Teatro em Londrina* — C.T. 71
- *As Três Aulas da Actors Company* — Yan Michalski — C.T. 71
- *III Encontro Nacional de Teatro Infantil e III Seminário de Dramaturgia Infantil* — C.T. 74
- *Paris: Festival de Outono* — Lionel Linhares — C.T. 75

FIGURINOS

- *No Teatro O Hábito Faz O Monge* — C.T. 3
- *Teatro Grego — O Espetáculo. Figurinos de Jean Cocteau* — C.T. 5
- *Sugestões para Costumes Do Teatro Medieval* — C.T. 6
- *Como Encarar O Vestuário Histórico* — C.T. 6
- *Figurinos para uma peça espanhola* — Kalma Murтинho — C.T. 8
- *A Linha Da Moda Em 1825* — Kalma Murтинho — C.T. 9
- *O Produtor, O Desenhista E O Uso Da Cor* — Norah Lambourne — C.T. 12
- *Para o Figurinista* — Laure Zirner — C.T. 13
- *A Importância Do Estilo No Figurino* — Norah Lambourne — C.T. 14
- *Os Figurinos de Bichos* — C.T. 16
- *O Guarda-Roupa De Acessórios Adaptáveis* — Norah Lambourne — C.T. 17
- *Tecidos E Sua Decoração* — Norah Lambourne — C.T. 18
- *Notas Sobre Cenários E Figurinos De 'O Médico a Força' no Tablado* — Anna Letycia — C.T. 21
- *Figurinos Da Época De Arthur Azevedo* — Kalma Murтинho — C.T. 25
- *A Moda Isabelina* — N. Lambourne — C.T. 27
- *Conselho Ao Figurinista* — L. Zirner — G.T. 30

- *Figurinos* — H. Nelms — C.T. 30
- *As Doenças Do Figurino No Teatro* — Roland Barthes — C.T. 31
- *Arlequim, Servidor De Dois Patrões: Figurinos* — C.T. 32
- *Desenvolvimento Do Vestuário Nos Séculos X, XII, XIII, XIV e XV* — Betty Coimbra — C.T. 37
- *A Moda Espanhola* — C.T. 38
- *Figurinos* — Betty Coimbra — C.T. 57

HISTÓRIA DO TEATRO

- *Teatro grego* — Maria Teresa — C.T. 1
- *Teatro medieval* — C.T. 3
- *Teatrô no século de ouro espanhol* — Sonia Cavalcanti — C.T. 6 e 38
- *Teatro Brasileiro* — C.T. 10
- *Em defesa de uma reforma teatral profissional contemporânea* — Michael Saint-Denis — C.T. 19
- *Quem foi Tabarin?* — C.T. 25
- *Curiosidade sobre o teatro grego* — C.T. 35
- *O teatro na Grécia* — Farias — J.T. C.T. 35
- *O teatro na Idade Média* — Freedley & Reeves. — C.T. 37
- *O teatro religioso na Idade Média* — Frappier, J. & Gassart, A.M. — C.T. 37
- *O teatro no Brasil* — C.T. 39
- *Resumo histórico do teatro americano a partir de 1920* — Rubem Rocha Filho — C.T. 45
- *O teatro era preso ao passado em 1930* — (Brasil) C.T. 56
- *Temas e rumos do teatro rural hispano-americano no séc. XX* — Ermínio G. Neglia — C.T. 58
- *Teatro grego* — R.F. Clarke & André Bolt — C.T. 58
- *Origens do teatro no Brasil* — Max Fleiuss — C.T. 72
- *Alguns aspectos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX* — Nelson de Araújo — C.T. 77

INTERPRETAÇÃO

- *Técnica elementar do comediante* — C. Dullin — C.T. 1
- *Stanislavsky* — Yan Michalski — C.T. 2
- *O ator* — Rubens Corrêa — C.T. 3

- *Gesto, pantomima, mímica, improvisação* — Maria Clara Machado — C.T. 4
- *Conselhos para o ator* — Michael Redgrave — C.T. 4
- *Entrevista com Jean Louis Barrault* — C.T. 7
- *“O Grupo”: disciplina interna* — C.T. 7
- *Conselhos de Shakespeare aos comediantes* — C.T. 9
- *A arte do ator através dos séculos* — Frank Whitting. — C.T. 9
- *Para bem executar jogos dramáticos* — Charles Antonetti — C.T. 11
- *Arte da comédia* — Athene Seyler — C.T. 11
- *A educação do ator* — Jacques Copeau — C.T. 13
- *Minhas dúvidas e minha fé.* — Jean Louis Barrault. — C.T. 14
- *Da vocação (carta a uma jovem)* — Louis Jouvet — C.T. 14
- *A profissão do ator* — Roger uillo — C.T. 18
- *A palavra dos atores* — C.T. 18
- *Da interpretação* — Gogol — C.T. 20
- *Para o ator* — Michael Redgrave — C.T. 23
- *Verdade e autenticidade na interpretação* — Robert Lewis — C.T. 23
- *A influência de Stanislavski sobre o ensino da arte dramática* — Michel Saint-Denis — C.T. 23
- *O trabalho do ator sobre o seu papel* — Nina Gourfinkel — C.T. 23
- *Técnica do ator: significado e mecanismo dos Lazzi: o jogo do saco* — G.T. 24
- *Meyerhold* — A Gladkov — C. T. 25 e 73
- *A sensibilidade histriônica* — F. Fergusson — C.T. 28
- *Como aprender um papel* — C.T. 28
- *O ator* — S. Young — C.T. 28
- *Exercício de concentração segundo Stanislavski* — C.T. 29
- *O ator e a técnica* — Charles Antonetti — C.T. 29
- *Confissões de um ator* — Lawrence Olivier — C.T. 32
- *O problema do estilo das peças e sua interpretação* — Michelsaint-Denis — C.T. 32
- *Representar em todos o estilos* — H.G.V. Klodin — C.T. 33
- *Interpretação do texto* — Nelms, H — C.T. 33

- *Conselhos para o ator* — C.T. 34
- *Interpretação do texto* — Nelms, H. — C.T. 35
- *Fernanda Montenegro: aula inaugural no Conservatório Nacional de Teatro*. C.T. 37
- *Formação do ator* — P.A. Touchard — C.T. 39
- *Entrevista com Lawrence Olivier* — C.T. 40
- *Grotowski; método* — C.T. 43
- *Técnica do ator* — Grotowski — C.T. 49
- *O ator* — Louis Jouvet — C.T. 50
- *Função do ator; o ator santo* — Grotowski — C.T. 51
- *Teatro-Jornal*. — C.T. 52
- *A essência do teatro é o ator* — Adolphe Apia — C.T. 54
- *Aos principiantes* — C.T. 56
- *Estilo da Obra e interpretação* — Michel Saint-Denis. — C.T. 58
- *Maneira de representar Brecht e O efeito de distanciamento* — Brecht — C.T. 61
- *Palavras de Meyerhold* — C.T. 62
- *A biomecânica de Meyerhold* — C.T. 62
- *As técnicas e a história* — Meyerhold — C.T. 64
- *Como viver* — Grotowski — C.T. 66
- *O ator popular no banco dos reservas* — Maria Helena Dutra — C.T. 71
- *Que há com Grotowski?* — Leszek Kolankiewicz. — C.T. 75
- *Exercício para aprimorar os sentidos do ator* — S. Seldon. — C.T. 75
- *Interação relacional: uma abordagem alternativa para o desenvolvimento de um personagem*. — Bill Somers — C.T. 76

LUZ

- *Noções Gerais Sobre Iluminação Em Teatro* — G.M. — C.T. 2
- *Iluminação: Aparelhos de iluminação* — Carlos A. Nem — C.T. 5, 7 e 8
- *Iluminação: Noções Gerais* — C.T. 24
- *Como Fazer Uma Resistência Química Para Seu Teatro?* — C.T. 18
- *Iluminação* — H. Nelms — C.T. 36

- *O Emprego e A Escolha da Cor* — E.E. Faraday — C.T. 43
- *Iluminação de Um Pequeno Palco Amador* — Ricardo Mack Filgueiras — C.T. 55
- *Luz Negra* — C.T. 61

MAQUIAGEM

- *ABC da Caracterização* — Vania Velloso Borges — C.T. 4
- *Caracterização* — C.T. 11
- *Caracterização de Velho* — C.T. 12
- *Caracterização e Maquiagem* — C.T. 28
- *Processo de Aplicação de Maquiagem* — F. Wagner — C.T. 38
- *Como Envelhecer* — C.T. 49
- *Máscara ou Rosto* — Pudovkin, Richard Blore, Grotowski, V. Valli — C.T. 57
- *Maquiagem no Palco* — Vincent J. R. Kehoe — C.T. 73
- *Técnica de Maquiagem* — Vincent J. R. Kehoe — C.T. 74

SOM

- *Efeitos Sonoros* — C.T. 3
- *Técnica De Palco — Efeitos Sonoros* — Edelvira Fernandes — C.T. 23
- *A Música Nas Peças De Shakespeare* — C.T. 27
- *Música E Sons Eletrônicos Em Teatro E Rádio* — F.C. Judd — C.T. 29
- *Sinais Do Espetáculo* — T. Kowzan — C.T. 45

ARTIGOS SOBRE O TABLADO

- *Tablado 15 anos* — Carlos D. de Andrade — C.T. 35
- *Tablado, Feliz Aniversário* — Marta Martins e Ana Maria Carvalho — C.T. 35
- *O Trajeto do Tablado* — Rubem Rocha Filho — C.T. 36
- *O Tablado comemora 20 anos* — Yan Michalski — C.T. 49
- *Cronologia do Tablado I* — C.T. 50
- *Cronologia do Tablado II* — C.T. 51

- *O Tablado: cronologia* — C.T. 71
- *O Tablado, 25 anos* — número especial.

TEATRO DE BONECOS

- *Teatro de Bonecos* — Maria Clara Machado — C.T. 14
- *Como Fazer Fantoche* — C.T. 20
- *Como Fazer Um Boneco de Vareta* — Virginia Valli — C.T. 22
- *A Máscara no Teatro* — C.T. 23
- *Fabricação de Máscara* — Virginia Valli — C.T. 24
- *O Teatro de Bonecos Entra na Escola* — Maria Mazzetti — C.T. 34
- *Colóquio Internacional Realizado em Bruxelas Sobre Marionetes: Realismo ou Maravilhoso* — Jean Loop Temporal — C.T. 34
- *Fantoche em Novas Dimensões* — Ilo Krugli — C.T. 34
- *O Mamulengo* — Martim Gonçalves — C.T. 34
- *As Marionetes nas Letras e na Música* — Jacques Clesnais — C.T. 34
- *Sobre os Diferentes Aspectos das Marionetes* — Emile Copfermann — C.T. 34
- *Teatro de Bonecos* — Henry Ryl, Lauretta Bender, V. Valli — C.T. 43
- *A Criança como Criador e Animador de Títeres* — Raoul Corrat — C.T. 46
- *Congresso da Unima* — C.T. 46
- *Como Fabricar um Boneco de Vara* — Beatriz de Almeida e V. Valli — C.T. 47
- *Teatro Gibi* — C.T. 48
- *Marcinek* — C.T. 59

TEATRO NA EDUCAÇÃO

- *Ainda a Dramatização Espontânea* — C.T. 8
- *Vamos Contar Estórias?* — Virginia Valli — C.T. 10, 13 e 15
- *Teatro e Educação* — Margarida Estrella — C.T. 10
- *Considerações para Organizações de um plano para um Curso de atividades dramáticas* — Maria de Lourdes C. Martini — C.T. 13

- *A Dramatização Espontânea na Escola Primária* — Virginia Valli — C.T. 16
- *Uma Experiência de Teatro em Escola Normal* — Olga Reverbel — C.T. 22
- *Valor Pedagógico do Teatro de Máscaras* — Helena Antipoff — C.T. 23
- *Teatro Educativo: entrevista de Dezso Szilagui* — C.T. 31
- *Uma Experiência com "O Cavalinho Azul"* — Yvette Braga — C.T. 34
- *Teatro no Curso Normal* — Inst. Educ. Gal. Flores da Cunha — C.T. 35
- *Teatro desenvolve personalidade* — revista Visão — C.T. 35
- *Dramatização ou Exibição* — Maria Mazzetti — C.T. 41
- *Papel do jogo criador na Educação* — Augusto J. Bal — C.T. 41
- *Crianças e Televisão: filosofia do problema* — Hélio Pellegrino — C.T. 41
- *Feche os livros e obra os olhos* — Maria C. Machado — C.T. 41
- *Teatro na Escola* — Brecht — C.T. 43
- *Teatro nas Oficinas* — Virginia Valli — C.T. 46
- *Teatro na Educação* — Maria C. Machado — C.T. 52
- *Motivação Dramática I* — Virginia Valli — C.T. 53
- *A Hora e a vez do Teatro Escolar* — Maria Mazzetti — C.T. 53
- *Teatro Escolar* — Roberto de Cleto — C.T. 53
- *Motivação Dramática II* — Virginia Valli — C.T. 54
- *Jogos* — Virginia Valli — C.T. 60
- *Estímulo ao Jogo* — Eduardo Claparede — C.T. 60
- *O que é Teatro na Educação* — Serv. Nac. de Teatro — C.T. 65
- *A Arte Dirigida à criança: um problema* — Maria C. Machado — C.T. 65
- *Teatro como possibilidade de Lazer e Recreação* — Ivo Bender — C.T. 72
- *O Teatro na Escola* — Maria Antonieta A. Cunha — C.T. 72

- *Teatro Universitário: Trampolim do Teatro Profissional* — Anne-Marie Duguet — C.T. 74
- *Crianças e adultos precisam dos Conto de Fadas* — Arlene Caetano — C.T. 77

TEATRO INFANTIL

- *Teatro Para Crianças* — Maria Clara Machado — C.T. 2
- *Teatro Infantil* — Jesualdo — C.T. 8
- *No Teatro Para Crianças Em Moscou* — George Riquier — C.T. 16
- *Crianças Me Assustam* — James A. Maxwell — C.T. 16
- *Psicologia Do Público Infantil* — Campton Bell — C.T. 16
- *Teatro para Crianças: Uma Arte Diferente* — J.G. Devine — C.T. 16
- *A Grave Responsabilidade Do Teatro Infantil* — Barbara Heliodora — C.T. 16 e 31
- *Algumas Verdades Experimentais Sobre O Teatro Para A Juventude* — P. Lacroise — C.T. 16
- *Teatro E Juventude* — Marie Dienesch — C.T. 16
- *Objetivos E Problemas Do Teatro Infantil* — Heloisa Guimarães Ferreira — C.T. 16
- *O que se deve oferecer à criança* — M.C. Machado Machado — C.T. 31
- *Teatro Infantil* — Cleber Ribeiro Fernandes — C.T. 31
- *O Bem Triunfa Sempre?* — Sare Spencer — C.T. 34
- *Mais Fácil Chegar à Lua Que Reformar Mentalidades* — Maria Mazzetti — C.T. 39
- *Teatro Infantil Na Grã-Bretanha* — Sonia Maria Machado — C.T. 41
- *O Mundo Não Tão Encantado Do Teatro Infantil* — Gloria Nogueira — C.T. 41
- *Você Vai Escrever Para Crianças?* — Maria Mazzetti — C.T. 41
- *Pequenos Crimes Contra O Teatro* — Maria Clara Machado — C.T. 41
- *Teatro Infantil* — Henrique Oscar — C.T. 41
- *Teatro Infantil Em Debate* — C.T. 48

- *Teatro para Crianças* — Maria Signorelli — C.T. 53
- *Explosão Infantil* — Marinho de Azevedo — C.T. 55
- *Teatro Infantil Em Debate* — C.T. 59
- *Alegre Bestiário* — Marinho de Azevedo — C.T. 60
- *Teatro Infantil Em Debate* — Carmosina Araujo e Chico Moreira — C.T. 60
- *Platéia Infantil* — Maria Mazzetti — C.T. 62
- *O Poder Infantil* — Maria Helena Kuhner — C.T. 63
- *A Arte Dirigida à Crianças: Um Problema* — Maria Clara Machado — C.T. 65
- *Teatro Infantil Como Forma de Lazer* — Irene Brieztzke — C.T. 65
- *Teatro Dirigido à Criança* — Claude-Pierre Chavannon — C.T. 65
- *Pluft: Vinte Anos* — V. Valli — C.T. 65
- *Violência: Tão Inocente Quanto As Próprias Crianças?* — Guilherme Bigliani — C.T. 74

TEATRO NOS PAISES

- *Teatro Oriental* — Vera Pedrosa — C.T. 2
- *O Teatro de estudantes da Polonia* — R. Szydlowski — C.T. 13
- *Teatro português condenado ao silêncio* — C.T. 30
- *Nota breve sobre o teatro amador português* — C.T. 38
- *Teatro Americano: um teatro à procura de uma continuidade* — S. Viotti — C.T. 40
- *A Maturidade do teatro japonês*, C.T. 42
- *Japanese National Commission for Unesco* — C.T. 42
- *Teatro Contemporâneo no Japão* — C.T. 42
- *Teatro Japones* — Noh e Kabuki — C.T. 42
- *Teatro Sueco hoje* — I. Biorksten — C.T. 42
- *A Lanterna Mágica*, J. Groosman, C.T. 46
- *Teatro de Bali* — C.T. 47
- *Teatro na Venezuela* — M. Torrence — C.T. 46
- *Grupo Aleph* — S. Vodanovic — C.T. 53
- *Teatro Chicano* — J.A. Huerta, C.T. 59
- *Teatro no Uruguai* — A. del Cioppo — C.T. 61
- *Polonia* — *O Teatro S.T.U.* W. Szperl — C.T. 63

- Teatro Chileno — 1971/73, H. Ehrmann — C.T. 63
- *Formas populares do Teatro Japones* — V. Valli — C.T. 65
- *Paraguai: Grupo de Teatro Aty-Ne'e* — C.T. 67
- *Destino do Teatro popular dentro do Teatro Soviético* — N. Goufinkel — C.T. 70
- *Teatro popular na Polonia* — R. Szydlowski — C.T. 71

TEORIA TEATRAL

- *Teatro Elizabetano* — Barbara Heliodora — C.T. 5 e 27
- *Idéias sobre o teatro* — C.T. 5
- *A Commedia Dell'Arte* — R. Jacobbi — C.T. 7
- *Conversa sobre Teatro Garcia Lorca* — C.T. 11 e 72
- *Necessidade de comunicar* — G. Ratto — C.T. 12
- *O Fenômeno do Teatro* — J. L. Barrault — C.T. 17
- *O Ator e o teatro na vida contemporânea* — Max Reinhardt — C.T. 18
- *A propósito do teatro de massas* — J. Vilar e outros — C.T. 24
- *O Teatro é um meio de conquista* — Anibal Machado — C.T. 25
- *Teatro e Realidade* — Peter Brook — C.T. 26
- *Falta de Tradição* — E. Buenaventura — C.T. 29
- *Para salvar o teatro é preciso fazer um bom teatro* — A. Nicolai — C.T. 29
- *Problemas Teatrais* — F. Durrenmat — C.T. 29
- *De uma plataforma para grupo teatral* — Cecília Prada — C.T. 30
- *Situação do Autor no teatro contemporâneo* — J. Gassner — C.T. 30
- *Teatro em crise: os atores e autores opinam* — C.T. 41
- *Avant-garde* — E. Ionesco — C.T. 32
- *A Commedia Del'Arte* — C.T. 32
- *Teatro: Educação e divertimento* — B. Brecht — C.T. 33
- *Terei feito um anti-teatro?* E. Ionesco — C.T. 36
- *O que é teatro do absurdo?* M. Esslin — C.T. 36

- *A poesia, linguagem do teatro* — J. Javorsek — C.T. 38
- *Teatro estéril* — K. Puzyna — C.T. 38
- *Teatro de protesto* — R. Brustin — C.T. 40
- *Dez teses para o teatro universitário* — M. Wiebel — C.T. 41
- *A arte não é um luxo* — E. Buenaventura — C.T. 41
- *Um teatro que leva a pensar pela ação* — José Celso M. Correia — C.T. 42
- *Teatro Rico, teatro pobre* — Grotowski — C.T. 44
- *O que é teatro épico?* W. Benjamin — C.T. 44
- *Teatro: existência literária ou existência cênica?* A. Veinstein — C.T. 45
- *Grotowski* — T. Kudlinski — C.T. 46
- *A Violência no teatro* — M. Esslin — C.T. 47
- *O Teatro e a individualidade do homem* — R. Szydlowski — C.T. 48
- *Uma experiência teatral profética* — C. Gilloux — C.T. 48
- *Teatro da Crueldade* — A. Frank — C.T. 48
- *Linguagem e vanguarda* — J. Vannier — C.T. 48
- *O pouco que conheço de moral aprendi nos campos de futebol e no palco* — A. Camus — C.T. 49
- *O Teatro Explodido* — Cecília Prada — C.T. 51
- *Considerações sobre teatro político* — Raczac — C.T. 51
- *Teatro profético* — C.T. 52
- *Teatro Amador: uma experiência positiva.* — Maria C. Machado — C.T. 53
- *Participação da platéia* — R. Schechner — C.T. 55
- *Ser Humano e representação* — O. Schlemmer — C.T. 56
- *Realidade Teatral* — B. Dort — C.T. 57
- *Literatura dramática e teatro* — C.T. 61
- *O teatro variedade* — Marinetti — C.T. 63
- *O Teatro sintético futurista-1915* — Marinetti, Settimelli e Bruno Corsa — C.T. 63
- *A comédia-farsa japonesa* — V. Valli — C.T. 65
- *Teatro e contestação* — A. Desramaux — C.T. 65
- *Expressionismo* — P. Kornfeld, E. Rice e D. Bablet — C.T. 66

- *Conversa com Ryszard Cieslak* — C.T. 67
- *Grotowski: sua saída do teatro* — C.T. 67
- *Teatro Popular: participação ou crítica?* B. Dort — C.T. 68
- *Projeto para um teatro popular identificador* — M.Z. Olivella — C.T. 68
- *O objeto se torna ator: conversa com Tadeusz Kantor* — T. Krzemien — C.T. 68
- *Teatro Popular e estética* — A. Veinstein — C.T. 69
- *Teatro e Relações Concretas* — I. Barros de Almeida — C.T. 70
- *Stanislavski e o teatro popular* — A. von Civers — C.T. 71
- *O Teatro na era de Einstein* — R. Brustein — C.T. 75
- *Forjadores de Mitos* — J.P. Sartre — C.T. 75
- *O Circo e o novo Teatro* — B. McNamara — C.T. 75

VOZ, DICÇÃO e RESPIRAÇÃO

- *Técnica da Respiração* — Jan Doat — C.T. 2
- *Impostação da Voz* — Jan Doat — C.T. 2
- *A Voz e a Dicção em Teatro* — José Oiticica — C.T. 9 e 10
- *Exercícios para a Voz* — Lilia Nunes — C.T. 15, 16 e 17
- *Voz e Dicção: Exercícios* — Lilia Nunes — C.T. 20
- *Introdução a arte de dizer* — O. R. Cruz — C.T. 33
- *Exercício de Respiração e Adestramento de Voz* — F. Wagner — C.T. 38
- *Técnica Vocal* — Grotowski — C.T. 44
- *Voz e Respiração* — Maria G. Beuttenmüller — C.T. 56

DIVERSOS

- *O Público* — Jacques Copeau — C.T. 1
- *Teatro ambulante: nota sobre Jean Dasté* — Maria Tereza Vargas — C.T. 3
- *O espírito de celebração* — Jaques Copeau — C.T. 3
- *Estímulo ao teatro brasileiro* — C.T. 3

- *A questão do repertório dos grupos de amadores* — Henrique Oscar — C.T. 4
- *O direito do autor* — C.T. 4
- *Conselho a um jovem aluno* — Charles Dullin — C.T. 4
- *Amadores e profissionais: coexistência ou rivalidade* — C.T. 4
- *A autorização do autor* — João Sergio Nunes — C.T. 5
- *Teatro brasileiro* — Décio de Almeida Prado — C.T. 6
- *Os amadores; entrevista com Louis Jouvet* — C.T. 6
- *Profissionalização e outros problemas de um grupo amador* — Maria Clara Machado — C.T. 6
- *O perigo na criação de novas escolas de teatro* — Henrique Oscar — C.T. 9
- *Carta de Carmem Sylvia Murgel: algumas impressões sobre cursos em Londres* — C.T. 10
- *Estão suspensas as entradas de favor* — H. Oscar — C.T. 11
- *O ator e a crítica* — Morvan Lebsque — C.T. 11
- *Experiências com um grupo de artes dramáticas* — Maria Tereza Vargas — C.T. 12
- *Problemas do nosso teatro* — Ruben Castillo — C.T. 12
- *Teatro e religião* — Heloisa Guimarães Ferreira — C.T. 17
- *O Riso no Teatro* — Elizabeth Borisne — C.T. 18
- *Um americano intranquilo: Arnold Moss* — Bárbara Heliodora — C.T. 19
- *George Devine no Brasil* — C.T. 21
- *A guerra das Antígonas* — Georges Lion — C.T. 26
- *Como fabricar as máscaras para o jogo de São Nicolau* — Virginia Valli — C.T. 26
- *O negro no teatro americano* — Nahum Sirotsky — C.T. 27
- *Amadores e o S.N.T.* — Luiza Barreto Leite — C.T. 28
- *Indicações para um repertório de amadores* — C.T. 28
- *Amadores e profissionais* — P.A. Touchard — C.T. 28

- *O direito de deturpar* — Yan Michalski — C.T. 33
- *Coro falado* — Teresinha Cassasanta — C.T. 35
- *Censura veste fraque e cartola* — C.T. 38
- *Censura* — Diktat — C.T. 38
- *Cultura e censura* — André Malraux — C.T. 38
- *O palavrão* — Carlos Drummond de Andrade — C.T. 39
- *O palavrão e a obra de arte* — Alceu Amoroso Lima — C.T. 39
- *Vida e morte do Teatro de Estudantes* — C.T. 39
- *O regionalismo no panorama do teatro brasileiro contemporâneo* — Henrique Oscar — C.T. 39
- *Entrevista com o novo diretor do S.N.T.* Sr. Felinto Rodrigues — C.T. 40
- *A superação da psicanálise no novo teatro americano* — Pierre Dommergues — C.T. 40
- *As regras do jogo dramático* — Maria Clara Machado — C.T. 42
- *O riso* — Henri Bergson — C.T. 43
- *Como fazer sombra chinesa* — C.T. 44
- *As novas linguagens* — Edmund Carperter — C.T. 43
- *O Instituto Nacional de Teatro em debate* — Felinto Rodrigues — C.T. 46
- *Teatro e televisão; convivência ameaçada* — Yan Michalsky — C.T. 50
- *A cura pelo teatro* — Mariane Kohler. — C.T. 53
- *Sugestões para um repertório amador ou escolar* — C.T. 53
- *Sergio Cardoso* — C.T. 54
- *Proliferação de cursos* — Yan Michalski — C.T. 58
- *Licenciatura em atividades artísticas* — C.T. 59
- *Uma experiência em televisão educativa* — C.T. 59
- *Claque: reunião de pessoas para aplaudir* — Virginia Valli — C.T. 59
- *Projeto de falsa regulamentação* — Yan Michalski — C.T. 60
- *O que você deve saber quando desejar montar uma peça de autor nacional ou estrangeiro* — SBAT. — C.T. 65
- *De um debate sobre censura promovido pela revista "Visão"* — C.T. 66

- *O vício da competição num festival de premios* — Yan Michalski — C.T. 67
- *Ator existe? Regulamentação da profissão de ator* — Fernando Peixoto — C.T. 60
- *Entrevista com Fernanda Montenegro* — M. Luiz — C.T. 77

CREDORES

August Strindberg

“Quando se diz Strindberg, em que se pensa antes de mais nada? Num incessante ajuste de contas entre indivíduos que se defrontam, numa contínua reivindicação, num contínuo protesto. Indivíduos que aos gritos lançam à cara uns dos outros a conta de todos os seus atos censuráveis, atos do passado que mancham o presente e comprometem o futuro...”

Nestas palavras de Arthur Adamov significativamente se resume a obra multiforme do genial dramaturgo sueco, que evoca (mesmo para além do que há nela, e muito, de autobiográfico) um acerto de contas, impiedoso e implacável, com toda a humanidade. Paradigmático desse tema, que obsessivamente recorre no seu teatro, é o drama em um ato *Credores* (título original: *Fordringsägare*; escrito em 1888, logo após *A Senhorita Júlia*, e estreado em Copenhague no ano seguinte), cuja ação o próprio Strindberg definiu como uma “luta de cérebros”, um “assassinato psíquico”, e que, pela sua extrema (mas quão violenta) contensão, mais ainda que a *Senhorita Júlia* se aproxima do que ele chamou “a fórmula íntima”, ou seja: “um tema restrito, tratado em profundidade, com poucos personagens mas com livre imaginação”. Resta-nos acrescentar: e com uma terrível, destruidora força dramática.

Personagens:

GUSTAVO,

ADOLFO,

TEKLA,

Um criado, duas senhoras.

A cena representa uma sala num hotel de uma estância balneária. Ao F. e ao centro, uma porta que dá para uma varanda, de onde se avista o mar. Portas interiores à D. e à E. (em relação aos atores); junto da porta da E., o botão de uma campainha elétrica. À D., mesa com jornais, copos e um sifão. À E e à D. da mesa, uma cadeira e um divã.

Fim de uma tarde de verão.

(Ao subir o pano, estão em cena

ADOLFO e GUSTAVO; este, enquanto fuma, passeia do proscênio até ao F. e depois em sentido inverso. Sentado no sofá, Adolfo modela uma figura de cera sobre um pequeno cavalete. Ao seu lado, as muletas em que se apoia para andar.)

ADOLFO: E é a ti que eu devo tudo isto.

GUSTAVO: Que exagero!

ADOLFO: Sem dúvida nenhuma! Nos primeiros dias, depois de a minha mulher se ir embora, deixei-me ficar estendido neste sofá, sem forças, sem vontade de me mexer. Foi como se ela tivesse levado consigo as minhas muletas. Uns dias depois comecei a sentir-me melhor; pouco a pouco fui recobrando a forças; os pesadelos que me atormentavam o espírito foram-se desvanecendo. O meu cérebro acalmou-se, voltou a trabalhar com dantes. E um desejo que às vezes sentia veio de novo à superfície: o desejo de criar, de dar vida à matéria informe... E foi então que tu apareceste.

GUSTAVO: Devo confessar-te que cheguei a ter pena de ti, quando te encontrei. Andavas a custo, apoiado às tuas muletas; o teu aspecto era o de alguém que descera aos infernos... Mas isso não prova que tenha sido a minha presença a curar-te. Simplesmente, necessitavas de repouso — e da companhia de um amigo com quem falar.

ADOLFO: Tens razão, como sempre. Antes de me casar tinha amigos; depois, julguei que podia passar sem eles. Bastava-me a companhia daquela que eu escolhera para minha mulher. Fiz novos conhecimentos, é certo. Mas a minha mulher, como o seu feitio ciumento, exigia que eu me dedicasse inteiramente a ela — e, o que é pior, que os nossos amigos fossem apenas amigos dela. E assim foi que eu acabei por ficar sozinho... sozinho com o meu ciúme.

GUSTAVO: Era uma tendência que havia já em ti, bem sabes.

ADOLFO: Tinha medo de a perder, e procurei evitar que essa desgraça acontecesse. Haverá nisto alguma coisa de estranho? Mas nunca rechei que ela me fosse infiel.

GUSTAVO: Nenhum marido tem esse receio.

ADOLFO: É curioso, não é? O que eu receava era apenas a influência que os nossos amigos pudessem exercer sobre ela e, indiretamente, sobre mim. Não podia suportar essa idéia.

GUSTAVO: Quer dizer: tu e a tua mulher não tinham os mesmos pontos de vista. Não é assim?

ADOLFO: Depois do que eu te disse, não vejo razão para que não saibas tudo. Minha mulher tem um espírito muito independente. (*Gustavo ri.*) Porque estás a rir?

GUSTAVO: Continua... Tem um espírito independente, dizias tu?

ADOLFO: Não quis nunca receber de mim o que quer que fosse.

GUSTAVO: E dos outros?

ADOLFO (*após uma pausa*): Dos outros... Sim, tive sempre a impressão de que ela detestava as minhas idéias apenas por serem minhas, e não porque estivesse em desacordo com elas. As vezes acontecia-lhe esquecer-se de que eram minhas, e depois de as ter combatido defendia-as contra mim próprio... Outras vezes elogiava aos nossos amigos idéias que, sem ela saber, lhes haviam sido expostas por mim... Tudo lhe parecia certo, desde que não viesse de mim.

GUSTAVO: Por outras palavras: não és completamente feliz.

ADOLFO: Enganas-te. Sou um homem feliz. Tenho a mulher que desejei, e nunca desejei ter outra.

GUSTAVO: Nem aspiraste a ser livre?

ADOLFO: Verdadeiramente, nunca. Bem entendido, uma vez ou outra te-rei pensado que, se fosse livre, poderia descansar. Mas assim que ela saía de ao pé de mim sentia logo a sua falta, como se tivesse perdido os braços e as pernas... E o meu único desejo era que ela voltasse. É estranho, mas quando estou sozinho tenho a impressão de que ela não existe fora de mim, que faz parte integrante de mim — entendes? —, como uma víscera que tivesse absorvido toda a minha vontade, a minha alegria de viver... Ela é a substância do meu próprio ser, — compreendes-me?

GUSTAVO: Talvez tenhas razão. Talvez seja, de fato, assim.

ADOLFO: Mas é absurdo! Não faz sentido. Ela é uma criatura indepen-

dente, com as suas idéias pessoais bem assentes — e eu, quando a conheci, era apenas uma criança com dotes artísticos que ela desenvolveu e educou...

GUSTAVO: Mas depois tu educaste-a também, apuraste as suas idéias, não é assim?

ADOLFO: Não... Ela ficou igual ao que era. Eu é que me transformei.

GUSTAVO: É verdade que depois do seu primeiro livro o seu talento literário começou a declinar. (*Senta-se no sofá, ao lado de Adolfo.*) Ouvi dizer que a personagem principal do romance era o retrato do seu primeiro marido. Chegaste a conhecê-lo? Devia ser um perfeito imbecil!

ADOLFO: Nunca o encontrei. Mas, a avaliar pela descrição que ela faz, devia efetivamente ser um imbecil. E eu tenho a certeza de que a descrição é exata.

GUSTAVO: Acredito. Mas então porque se casou com ele?

ADOLFO: Porque não o conhecia bem. Só depois do casamento é que as pessoas ficam a conhecer-se.

GUSTAVO: Tens razão: as pessoas só deviam casar-se... depois. Esse homem era um tirano, evidentemente. Como todos os maridos, aliás. (*Uma pausa; e depois, em tom casual.*) Como tu, não é verdade?

ADOLFO: Um tirano, eu?! Eu, que deixo a minha mulher entrar e sair de casa quando lhe apetece!

GUSTAVO (*levantando-se*): E o que é que isso prova? Não havias de fechá-la a chave, com certeza! (*Debruçando-se sobre ele.*) Mas te é indiferente que ela passe as noites fora de casa?

ADOLFO: Não... Bem sabes que não.

GUSTAVO: Já vê! (*Noutro tom.*) Para te falar com franqueza, acho-te um pouco ridículo.

ADOLFO: Porquê? Por ter confiança na minha mulher?

GUSTAVO: Exatamente. Não há nada que torne um homem mais ridículo.

ADOLFO (*exaltando-se*): Não! Tudo menos isso! Vais ver: daqui por diante...

GUSTAVO (*interrompendo-o*): Não te enerves. Olha os teus ataques.

ADOLFO (*depois de uma pausa*): Mas porque é que ela não parece ridícula quando sou eu que passo a noite fora de casa?

GUSTAVO: Porque é assim mesmo. E enquanto procuras descobrir a razão, as coisas acontecem.

ADOLFO: Que coisas?

GUSTAVO: O primeiro marido da tua mulher era um tirano, e ela casou com ele apenas para ser livre. As mulheres só conseguem a liberdade quando arranjam um marido que lhes serve de capa.

ADOLFO: Isso é verdade.

GUSTAVO: E agora a capa és tu...

ADOLFO: Eu?

GUSTAVO: Não és o marido dela? (*Adolfo toma um ar absorto.*) Não achas que tenho razão?

ADOLFO: Não sei... (*Uma pausa.*) Um homem vive ao lado de uma mulher anos e anos sem uma dúvida, sem uma interrogação, e de repente começa a pensar — e não pára mais. Tu és meu amigo, Gustavo; és o meu único amigo. Durante estes oito dias conseguiste restituir-se a coragem de viver: foste como um relojoeiro que pôs ordem no meu espírito, deu-lhe corda e fê-lo de novo trabalhar. Não é verdade que o meu

pensamento se tornou mais claro, as minhas palavras mais exatas? Dir-se-ia que até a minha voz tem outra vez o mesmo timbre. . .

GUSTAVO: Talvez, sim. Como terá isso acontecido?

ADOLFO: Habitamo-nos a falar baixo com as mulheres. A minha queixa-se sempre de que eu falo alto demais.

GUSTAVO: E tu, é claro, obedeces-lhe, baixas o tom. . .

ADOLFO: Não digas isso! (*Depois de pensar um instante.*) É pior ainda... (*Reagindo.*) Mas deixemos isto. Que estava eu a dizer? — Ah, sim. Apareceste aqui há uma semana, e sem querer abriste-me os olhos para os mistérios da minha arte. É certo que eu já sentia, desde há algum tempo, diminuir o meu interesse pela pintura, que deixara de ser a forma ideal de exprimir o que eu tinha a dizer. Mas desde que tu me explicaste as razões deste desinteresse, os motivos de a pintura já não satisfazer as necessidades artísticas do nosso tempo, tudo se tornou claro para mim. Compreendi, então, que nunca mais poderia tornar a pintar com um sentimento criador.

GUSTAVO: E tens a certeza de que nunca mais voltarás a pintar?

ADOLFO: Absoluta! — Até porque já fiz a experiência. Nessa noite, depois da nossa conversa, recapitulei, ponto por ponto, o teu raciocínio, e reconheci que tinhas razão. No dia seguinte, após uma noite bem dormida, acordei com uma idéia a martelar-me o espírito: e se tu estivesses enganado? Saltei da cama, agarrei nos pincéis e nas tintas, mas. . . nada a fazer. A minha pintura não passava de umas garatujas coloridas, e admirei-me de ter acreditado, e ter

feito acreditar aos outros, que aquela tela pintada pudesse significar alguma coisa. Já não tinha ilusões: era, de fato, impossível tornar a pintar. Tão impossível como voltar atrás no tempo, ter dez anos outra vez. . .

GUSTAVO: Convenceste-te, então, de que as aspirações efetivas do nosso tempo, a sua exigência de uma realidade tangível, só se podem exprimir pelas três dimensões da escultura...

ADOLFO (*hesitante*): Sim, as três dimensões..., o corpo, em suma.

GUSTAVO: E resolveste dedicarte-te à escultura, não foi assim? Se é que não te sentias já inconscientemente atraído para ela... Faltava-te apenas alguém que te indicasse o verdadeiro caminho... Dize-me: tornaste, finalmente, a encontrar o prazer incomparável da criação?

ADOLFO: Sim, graças a ti, hoje vivo!

GUSTAVO: Em que estás a trabalhar neste momento? Deixas-me ver?

ADOLFO (*destapando a escultura*): Um busto de mulher. Sem modelo.

GUSTAVO: Sem modelo? Apesar disso, é dum realismo...

ADOLFO (*abatido*): Sim, mas parece-se com uma determinada mulher. É extraordinário como ela vive em mim — e como eu vivo nela!

GUSTAVO: Que tu vivas nela não tem nada de extraordinário... Sabes o que é uma transfusão?

ADOLFO: Sei.

GUSTAVO: Pois no teu caso, parece-me que a sangria foi demasiado grande! E quando olho para esta escultura, compreendo certas coisas de que, até hoje, apenas suspeitava. Amaste infinitamente essa mulher!

ADOLFO: Sim, amei-a ao ponto de já não saber qual de nós dois existe realmente, onde eu acabo e ela começa. . . Rio quando ela ri, choro quando ela chora, e — por muito estranho que isto possa parecer-te — a verdade é que cheguei a sentir as dores do seu próprio parto.

GUSTAVO: Meu pobre amigo! Custa-me dizer-te, mas apresentas já os primeiros sintomas da epilepsia.

ADOLFO (*transtornado*): Eu? Porque dizes isso?

GUSTAVO: Porque já vi esses sintomas no meu irmão mais novo, que morreu devido aos excessos amorosos a que se entregava.

ADOLFO: Co...como eram?

(*Gustavo gesticula energicamente. Adolfo observa-o com atenção e imita-lhe involuntariamente os gestos.*)

GUSTAVO: Era horrível. Mas não quero atormentar-te com uma descrição minuciosa, porque não sei se serias capaz de suportá-la.

ADOLFO (*angustiado*): Sou, sou capaz! Peço-te que me digas!

GUSTAVO: Ouve então: ele casou com uma mulherzinha de ar inocente, cabelo em caracóis, olhos de pomba, rosto infantil, alma pura e angélica... (*Há nas suas palavras uma surda ironia.*) Estás a ouvir-me?

ADOLFO: Estou, estou... Continua!

GUSTAVO: Pois apesar disso, ela soube assenhorear-se — inocentemente, é claro! — das prerrogativas do marido.

ADOLFO: Que prerrogativas?

GUSTAVO: Refiro-me à iniciativa, evidentemente. De tal modo se passaram as coisas que o anjo a breve trecho mandou o marido para o céu. Mas o pior é que, antes disso, o cru-

cificou, fazendo-lhe sentir os pregos cravados na carne. Acredita: era horroroso.

ADOLFO (*ofegante*): Horroroso, em que sentido?

GUSTAVO (*marcando as palavras*): Por vezes, estávamos a conversar — como nós dois, neste momento — e, de súbito, ele empalidecia, os braços e as pernas retesavam-se, os dedos enterravam-se-lhe na palma das mãos — assim... (*Vai exemplificando com gestos, que Adolfo imita.*) Depois, os olhos injetavam-se-lhe de sangue e começava a bater com os dentes... assim! A saliva fazia um som rouco na garganta, o peito contraía-se como se um tornio o apertasse, as pálpebras batiam sem cessar... Da sua boca escorria um fio de espuma, e ele deixava-se cair para trás, na cadeira, como se estivesse a afogar-se... Depois...

ADOLFO (*num murmúrio*): Pára... Não digas mais...

GUSTAVO: Depois... Mas... estás a sentir-te mal?

ADOLFO: Estou.

GUSTAVO (*dando-lhe um copo de água*): Bebe. E agora, falemos de outra coisa.

ADOLFO (*prostrado*): Obrigado, mas não vale a pena. Podes continuar.

GUSTAVO: Bem! Quando voltava a si, não se lembrava de nada: tinha perdido completamente a consciência. Já te aconteceu isto alguma vez?

ADOLFO: Já tenho tido umas vertigens, mas o médico atribui-as à anemia.

GUSTAVO: Aí tens! É o princípio. E podes crer que se não tiveres cuidado, daí a uma crise mais grave vai apenas um passo.

ADOLFO: Que me aconselhas então?

GUSTAVO: Para começar, uma abstinência total...

DOLFO: Durante quanto tempo?

GUSTAVO: Pelo menos, seis meses

ADOLFO: Mas isso é impossível. Seria destruir a nossa vida conjugal!

GUSTAVO: Então, estás condenado.

ADOLFO (*tapa a estátua com um pano*): Não posso fazer uma coisa dessas.

GUSTAVO: Não podes salvar a tua própria vida?! Mas dize-me, já que mostraste confiar em mim: não haverá outra coisa ainda que te atormenta? Outra ferida, de que não me tenhas falado? Que diabo, não é vulgar existir apenas um motivo único de desentendimento, uma vez que a vida é tão variada, tão fértil em possíveis equívocos e desencontros... Não terás tu um cadáver na consciência, como se costuma dizer, e não o esconderás de ti próprio? Disseste-me, se bem recordo, que vocês tinham um filho e que o haviam confiado a estranhos. Porque é que não ficaram com ele?

ADOLFO: Foi a minha mulher que assim o decidiu.

GUSTAVO: Mas porquê? Vamos, fala! Não tenhas medo.

ADOLFO: Porque, quando ele tinha três anos, ela achou que estava a parecer-se com o primeiro marido.

GUSTAVO: Ah, sim! Chegaste a conhecê-lo?

ADOLFO: Não, já te disse. Vi apenas uma vez um retrato, péssimo, por sinal, mas não lhe encontrei nenhuma semelhança com o meu filho.

GUSTAVO: Isso não quer dizer nada. Bem sabes que os retratos nunca

são fiéis, e as pessoas mudam muito. Mas não tiveste qualquer suspeita?

ADOLFO: Não. A criança nasceu um ano após o nosso casamento, e o marido andava em viagem quando conheci Tekla, precisamente aqui, neste hotel — aliás, é por causa disso que vimos sempre passar aqui os meses de Verão.

GUSTAVO: Sim, de fato, não tinhas razão nenhuma pra desconfiar. De resto, essas parecenças entre os filhos de uma mulher casada em segundas núpcias e o primeiro marido são mais frequentes do que se julga. É desagradável, claro e por isso é que na Índia, o corpo da viúva é queimado juntamente com o do marido. Mas... nunca tiveste ciúmes das recordações que ele deixou? Se fosses dar um passeio com Tekla e o encontrasses na rua, gostarías que ele a olhasse e lhe falasse do seu passado comum?

ADOLFO: Confesso-te que, por mais de uma vez, essa idéia me preocupou.

GUSTAVO: Estás a ver? E há-de continuar a preocupar-te! É que na vida há feridas que nunca chegam a sarar. Portanto, não percas tempo e trabalha, trabalha sem desfalecimento. Com a idade, as tuas idéias evolverão, novos pensamentos hão de sobrepôr-se aos atuais, e mais tarde, muito mais tarde, o cadáver deixará de incomodar-te.

ADOLFO: Desculpa interromper-te, mas, quando falas, pareces-te estranhamente com Tekla: o mesmo jeito de fechar o olho direito, como que a fazer pontaria, o mesmo poder do olhar...

GUSTAVO: Não me digas!

ADOLFO: Mesmo essa maneira de dizer — “não me digas!”, nesse tom

indiferente... Parece-me que a estou a ouvir a ela...

GUSTAVO: Talvez sejamos parentes afastados. Afinal, embora sem dar por isso, pertencemos todos à mesma família. Gostaria de conhecer a tua mulher para ver se existe essa semelhança que dizes. A que horas chega ela?

ADOLFO: Já não falta muito.

GUSTAVO (*olhando o relógio*): No barco das cinco, suponho.

ADOLFO: Tem uma personalidade muito marcante, verás. Julgas que ela emprega uma expressão minha? Nunca. Evita cuidadosamente empregar as mesmas palavras que eu, nunca a vi imitar os meus gestos. E pensar que normalmente o marido e a mulher acabam sempre por se parecer um com o outro...

GUSTAVO (*friamente*): Deixa-me dizer-te uma coisa: essa mulher nunca te amou.

ADOLFO: O quê?!

GUSTAVO: Custa-me dizer-te isto: mas, para uma mulher, amar significa receber, assimilar, e por isso ela nunca poderia amar um homem de quem nada recebeu. A tua, nunca te amou.

ADOLFO: Não pensas que ela seja capaz de amar duas vezes, pois não?

GUSTAVO: Não. Nós só nos deixamos enganar uma vez; depois, abrimos os olhos. Tu nunca foste enganado. Mas desconfia dos que já o foram: são perigosos.

ADOLFO: As tuas palavras são como gumes: cortam qualquer coisa dentro de mim, sem que eu possa impedi-lo. Mas esses golpes fazem-me bem: são abcessos que rebentam, e que jamais se curariam por si. Ela nunca me amou, dizes tu! Então por que é que se interessou por mim?

GUSTAVO: Tens a certeza de que foi mesmo ela que se interessou por ti?

ADOLFO: Que raio de pergunta! Evidentemente, as coisas não aconteceram assim, de repente, com essa facilidade...

GUSTAVO: Se quiseres, eu digo-te como se passaram.

ADOLFO: Não creio que sejas capaz.

GUSTAVO: Ora! Com aquilo que tu me contaste, não me será difícil reconstituir o fio dos acontecimentos. Escuta com atenção. (*Num tom calmo, quase jocoso.*) O marido andava por fora, em viagem de estudos. Ela começou por achar que a liberdade de que momentaneamente gozava lhe era agradável, mas ao fim de quinze dias começou a experimentar uma sensação de vazio... Foi então que tu apareceste, e a tua presença foi preenchendo, pouco a pouco, esse vazio. E quando ela estabeleceu a comparação entre os dois, o marido ausente aparecia-lhe esbatido, quase irreconhecível, apenas porque estava longe. É a velha história, sabes: o quadrado das distâncias... Mas quando vocês sentiram que entre ambos o amor ia nascendo, tiveram medo, medo um do outro, medo de vós próprios. Procuraram, então, um refúgio e, escondidos entre a folhagem das vinhas, brincaram de irmãos; e quando mais o vosso amor se materializava e tornava sensual, mais vocês se esforçavam por lhe conferir um caráter platônico.

ADOLFO: Brincamos de irmãos? Como é que sabes?!

GUSTAVO: Adivinhei! As crianças adoram imitar os pais e as mãos, mas, quando crescem, passam a fazer de irmãos, a fim de esconder o que

não querem que se saiba. Fazem voto de castidade mas jogam às escondidas, e acabam por encontrar-se num local sombrio, longe dos olhares dos outros. (*Com uma severidade afetada*). Mas, no íntimo da sua consciência, têm a impressão de que, mesmo assim, alguém os vê através do escuro. Têm medo, e porque têm medo, a figura do ausente persegue-os como um fantasma que vai crescendo, crescendo, e se transforma no pesadelo que perturba o seu sono de amor, no credor que um dia bate à porta e vem exigir o pagamento da dívida. (*Com a mão bate lentamente três vezes no tampo da mesa.*) A sua mão negra toca na deles, a sua voz hostil ouve-se no silêncio da noite, abafando o bater dos seus corações. É certo que não os impede de se entregarem um ao outro, mas não lhes permite que sejam felizes. E quando eles sentem essa presença invisível, tentam fugir, mas em vão, porque não conseguem libertar-se do fantasma que os persegue, da dívida que contraíram, da acusação que sobre eles pesa. Por fim, já não podendo suportar por mais tempo o peso da dívida, resta-lhes buscar desesperadamente um bode expiatório e matá-lo... Supunham-se livres, mas não têm a coragem de, livremente, dizer ao outro: amamo-nos, sim! Em suma, são covardes, e eis por que precisam de assassinar aquele que, no seu íntimo, os subjuga e tiraniza. Não é assim?

ADOLFO: É, mas esqueces-te de que ela me guiou, me inspirou constantemente, me deu novas idéias.

GUSTAVO: Não esqueci. Mas por que será que ela não foi capaz de orientar o primeiro marido, fazer dele um espírito livre?

ADOLFO: Bem sabes que era um imbecil.

GUSTAVO: Sim, de fato, era um imbecil. Mas essa é uma noção muito vaga, e no romance que ela escreveu a imbecilidade do marido consiste apenas em não compreender a mulher. E, já agora, deixa-me perguntar-te: a tua mulher será assim tão inteligente? Não encontrei nada de particularmente profundo nas coisas que li dela.

ADOLFO: Pois não! Mas confesso que também eu não a compreendo muito bem. Tenho a impressão de que os mecanismos dos nossos espíritos não engrenam, como se alguma peça se me quebrasse na cabeça quando procuro descobrir o que ela pensa.

GUSTAVO: Talvez tu sejas também idiota, como o outro, o primeiro?

ADOLFO: Não, não creio. E a maior parte das vezes parece-me que a culpa é dela. Queres ver? Lê esta carta que recebi hoje. (*Entrega-lhe a carta.*)

GUSTAVO (*dando uma rápida vista de olhos*): Esta letra não me é desconhecida...

ADOLFO: Parece letra de homem, não é verdade?

GUSTAVO: Conheci um homem que tinha uma letra igual (*Lendo.*) Ela chama-te irmão. Continuam então a brincar os dois por detrás das folhas de vinha, já sem dúvida murchas?... Não se tratam por tu?

ADOLFO: Não; seria perder o respeito.

GUSTAVO: Ah! É para te infundir respeito que se diz tua irmã?

ADOLFO: Quero respeitá-la mais do que a mim próprio. Quero que ela seja o melhor que haja em mim.

GUSTAVO: És tu quem deve ser o melhor de ti próprio, embora isso possa ser mais difícil do que viver em função dela. Ou será que preferes mesmo ser-lhe inferior?

ADOLFO: É justamente isso o que eu mais desejo. Tenho um certo prazer em sentir-me um pouco abaixo dela. Por exemplo: fui eu que a ensinei a nadar, e agora agrada-me que ela tenha mais habilidade e seja mais ousada do que eu. A princípio, fingia-me desajeitado e medroso, para lhe inspirar coragem, mas um dia, nem sei como, descobrir que de fato era menos destemido e corajoso do que ela. Como se ela se tivesse apropriado da minha coragem...

GUSTAVO: E não lhe ensinaste mais nada?

ADOLFO: Sim, — bom, mas isto fica entre nós, hein? — ensinei-lhe a ortografia, porque ela escrevia com muitos erros... A partir de então, ela encarregou-se de toda a nossa correspondência, e eu deixei de escrever. Evidentemente, com esta falta de exercício durante alguns anos, acabei por me esquecer da gramática. Pois julgas que ela se recorda de que fui eu que lhe ensinei? Qual! Hoje, o idiota, o ignorante, sou eu!

GUSTAVO: Ah! Já te chama idiota?

ADOLFO: A brincar, é claro.

GUSTAVO: Mas isso é canibalismo puro! Não sabias que os selvagens devoram os seus inimigos para adquirir as suas mais nobres qualidades? Essa mulher devorou-te a alma, a coragem, o saber...

ADOLFO: E a própria confiança! Fui eu que a incitei a escrever o seu primeiro livro.

GUSTAVO (*em ar trocista*): Não me digas!

ADOLFO: Elogiei-a com entusiasmo, mesmo quando a julgava medíocre. Introduzi-a nos círculos literários; mantive os críticos à distância; insuflei-lhe confiança em si própria, e durante tanto tempo o fiz que acabei por perder o meu próprio fôlego. Dei-lhe tudo o que tinha, até ficar sem nada. Ouve, vou dizer-te tudo... Sabes como é estranha a alma humana... Quando os meus sucessos ofuscaram os dela, tentei encorajá-la, rebaixando exageradamente a minha arte e exaltando a sua. Disse-lhe tantas vezes que a pintura ocupava um lugar insignificante no conjunto das artes, inventei tantas razões para isso, que acabei por convencer-me a mim próprio de que, na verdade, assim era.

GUSTAVO: Deixe-me recordar-te que, há pouco, disseste que ela nunca recebera nada de ti.

ADOLFO: Sim, é exato... Hoje, já nada tenho para lhe dar. E quem sabe se ela me tirou ainda mais alguma coisa, sem que eu desse por isso...

GUSTAVO: Podes ter a certeza. E sem tu saberes. É o que se chama roubar.

ADOLFO: Talvez, mesmo, ela não me tenha dado nada m troca...

GUSTAVO: Foste tu que lhe deste tudo. Não duvide. Mas teve artes de convencer-te do contrário. És capaz de me dizer o que é que ela fez por ti?

ADOLFO (*hesitando*): Bem, antes de mais... hmm!

GUSTAVO: Então?

ADOLFO: Isto é, eu...

GUSTAVO: Estamos a falar dela.

ADOLFO: A verdade é que não consigo recordar-me de nada neste momento...

GUSTAVO: Estás a ver?

ADOLFO: Ela fez-me perder todas as minhas convicções, e eu andava desnordeado, até que te encontrei e me deste uma nova esperança.

GUSTAVO (*rindo*): A escultura?

ADOLFO (*hesitando*): sim...

GUSTAVO: Mas tu então acreditas que essa arte abstrata, caduca, velha como o mundo, possa agir sobre a sensibilidade realista do homem contemporâneo, criar a ilusão através da forma pura, sem as cores, sobretudo sem as cores? Acreditas nisso?

ADOLFO (*quase sem voz*): Não!

GUSTAVO: Ah, bem! Eu também não acredito!

ADOLFO: Então, porque é que me disseste o contrário?

GUSTAVO: Tive pena de ti.

ADOLFO: Sim, bem mereço que tenham pena de mim. Isto é o fim, é a bancarrota! E o pior é que nem sequer soube conservar a minha mulher.

GUSTAVO: Conservá-la? Para quê?

ADOLFO: Para que ela fosse para para mim o que Deus era antes de eu ter deixado de acreditar nele; o objeto que eu precisava adorar...

GUSTAVO: Pensa que já não necessitas dela. Por vezes, o desprezo também é salutar...

ADOLFO: A vida, sem nada para respeitar, é-me insuportável...

GUSTAVO: És um escravo!

ADOLFO: Não posso viver sem respeitar uma mulher, sem lhe votar um culto.

GUSTAVO: Nesse caso, mais vale voltares-te outra vez para Deus — já que não podes passar sem fazer o sinal da cruz. Que ateu és tu, que conservas o culto supersticioso da mu-

lher? Um livre pensador que não é capaz de pensar livremente? Sabes o que há de insondável, de misterioso, de profundo, na tua mulher? A estupidéz, pura e simplesmente! Há qualquer coisa nela que não funciona bem, como num relógio muito anunciado mas que, no fundo, não passa de um produto ordinário. O que nela engana é a sua aparência de mulher. Mas se lhe vestires umas calças, se lhes puseres um bigode postiço, e a deixares falar à vontade, nem a reconhecerás! Uma grafonola, repetindo as tuas palavras e as dos outros, muitas vezes sem as ter entendido sequer! O que é uma mulher nua? Um adolescente com tetas no peito, um semihomem, uma criança de crescimento rápido mas incompleto, um ser eternamente anêmico que perde sangue treze vezes por ano! Não há nada a esperar duma coisa dessas!

ADOLFO: Se assim é, como se explica que eu a considere igual a mim?

GUSTAVO: Pura alucinação! É apenas o fascínio das saias! A não ser que... efetivamente vocês se tenham tornado iguais um ao outro: ela pode ter absorvido, por um fenómeno de capilaridade, tudo o que tinhas a mais do que ela. Mas ouve (*vendo as horas*): estamos a falar há uma porção de horas, e ela deve estar a chegar de um momento para o outro. Se fosses descansar um pouco?

ADOLFO (*agarrando-lhe a mão*): Não, não me deixes. Tenho medo de ficar sozinho.

GUSTAVO: Ela já não deve demorar.

ADOLFO: É estranho: apetece-me voltar a vê-la e, ao mesmo tempo, tenho medo dela. Acaricia-me, mostra-se terna, mas os seus beijos quase me sufocam. Sinto-me fraco, humilhado,

como um pequeno acrobata que alguém belisca, nos bastidores para que depois o público admire as suas bochechas rosadas.

GUSTAVO: Meu pobre amigo, mesmo sem ser médico, devo dizer-te que estás às portas da morte... Aliás, basta ver os teus últimos quadros

ADOLFO: Por que é que dizes isso?

GUSTAVO: Na tua pintura predomina um azul deslavado, anêmico, sem consistência; um amarelo desmaiado, que me faz lembrar as tuas faces sem cor.

ADOLFO: Cala-te!

GUSTAVO: E não sou apenas eu que o digo. Já leste o jornal de hoje?

ADOLFO (*inquieta*): Não.

GUSTAVO: Está ali, em cima da mesa.

ADOLFO (*dirige-se para o jornal, mas não ousa pegar-lhe*): Diz-se isso, no jornal?

GUSTAVO: Lê. Ou preferes que seja eu a ler?

ADOLFO: Não.

GUSTAVO: Se quiseres, posso ir-me embora.

ADOLFO: Não, não, fica... Não sei, mas... creio que começo a detestar-te, e no entanto não posso suportar que me abandones. Tiras-me do abismo em que caí, mas quando estou quase a chegar à superfície, empurras-me e eu volto a afundar-me. Enquanto não desvendei a ninguém os meus segredos, não me sentia tão vazio como agora. Conheces aquele quadro dum mestre italiano que nos mostra o suplício de um santo a quem estão a arrancar as tripas com uma grua? O desgraçado vai emagrecendo à medida que os intestinos se vão enrolando na roldana. Pois eu tenho a impressão de que tu engordaste, de-

pois de me ter arrancado tudo, e quando te fores embora, levarás contigo as minhas entranhas, deixando apenas um envólucro vazio.

GUSTAVO: Caramba, que imaginação! Mas, para compensar, quando a tua mulher vier, traz-te o coração.

ADOLFO: Não. Agora que, com os teus sarcasmos, a destruíste, ela já nada me pode trazer: Reduziste tudo a cinzas: a minha arte, o amor, a esperança, a fé.

GUSTAVO: Enganas-te: já estava tudo destruído antes de eu chegar.

ADOLFO: Mas não irremediavelmente. Agora, depois do incêndio que ateaste, é tarde demais. Assassino!

GUSTAVO: Pode semear-se nas cinzas.

ADOLFO: Odeio-te! Maldito sejas! Ah! nunca eu te tivesse conhecido!

GUSTAVO: Ainda bem que dizes isso: é sinal de que ainda tens força. Assim, é mais fácil tirar-te do abismo. Adolfo, estas disposto a ouvir-me e a obedecer-me?

ADOLFO: Podes fazer de mim o que quiseres. Eu obedecerei.

GUSTAVO (*levanta-se*): Olha bem para mim!

ADOLFO (*olhando para Gustavo*): Lá estás tu com esse olhar estranho que me fascina.

GUSTAVO: E agora, presta atenção.

ADOLFO: Está bem, mas prefiro que fales de ti; não digas mais nada a meu respeito, que já não posso ouvir-te!

GUSTAVO: De mim não há muito que dizer, bem sabes. Sou viúvo e professor de línguas clássicas, mais nada. E agora, agarra a minha mão.

ADOLFO: Que força a tua! É como se tocasse numa pilha elétrica.

GUSTAVO: E no entanto, já fui tão fraco com tu. (*Imperativamente*): Levanta-te!

ADOLFO (*levanta-se, e deixa-se arrastar por Gustavo*): Sinto-me como uma criança sem ossos, com o cérebro vazio...

GUSTAVO: Anda uns passos à minha frente.

ADOLFO: Não posso.

GUSTAVO: Anda, senão bato-te.

ADOLFO (*empertigando-se*): O que foi que tu disseste?

GUSTAVO: O que tu ouviste. Se não andas, bato-te.

ADOLFO (*recuando, furioso*): Ah! mas isso é demais!

GUSTAVO: Magnífico! Subiu-te o sangue à cabeça e o teu amor próprio ressuscitou. Agora vou dar-te um choque elétrico. Onde está a tua mulher?

ADOLFO: Onde está?

GUSTAVO: Sim.

ADOLFO: Está... numa... reunião.

GUSTAVO: Que espécie de reunião?

ADOLFO: De... de beneficência.

GUSTAVO: Tens a certeza?

ADOLFO: Absoluta.

GUSTAVO: Separaram-se amigavelmente?

ADOLFO (*hesitando*): N...não.

GUSTAVO: Zangaram-se, então? Que foi que lhe disseste que a irritou tanto?

ADOLFO: Assustas-me! Como é que adivinhaste?

GUSTAVO: É muito simples: havendo três grandezas conhecidas, facilmente se calcula a incógnita. Que foi que lhe disseste?

ADOLFO: Disse-lhe... apenas duas palavras; duas palavras horríveis, de que estou imensamente arrependido.

GUSTAVO: Já não há lugar para arrependimentos. Vamos, dize!

ADOLFO: Chamei-lhe... velha gaiateira.

GUSTAVO: E que mais?

ADOLFO: Mais nada.

GUSTAVO: Mentas. Disseste-lhe mais qualquer coisa, mas não te queeres recordar. Vamos, fala.

ADOLFO: Não me lembro.

GUSTAVO: Pois eu sei o que tu disseste. Disseste-lhe que devia ter vergonha das figuras que fazia, porque com a idade que tem já nenhum homem a desejaria para amante.

ADOLFO: Eu disse isso?! Sim, talvez dissesse... Mas como é que tu sabias?

GUSTAVO: Quando vinha para cá, ouvi-a contar essa história, no barco.

ADOLFO: A quem?

GUSTAVO: A uns rapazes que a acompanhavam. Repara: já tem uma inclinação pelos jovens, como...

ADOLFO: Mas que mal tem isso?

GUSTAVO: Tanto como fazer de irmão e de irmã, quando se é, na verdade, marido e mulher.

ADOLFO: Então viste-a?

GUSTAVO: Vi. Mas tu é que nunca a viste como ela é quando não está contigo. E é por isso que um homem nunca pode conhecer bem a sua mulher, entendes? Tens aí alguma fotografia dela? (*Adolfo tira uma fotografia da carteira.*)

ADOLFO: Aqui tens.

GUSTAVO: Estavas presente, quando a tiraram?

ADOLFO: Não

GUSTAVO: Então, repara: esta fotografia não se parece nada com o retrato que me fizeste dela. Os traços

são os mesmos, mas a expressão é outra. Simplesmente, tu não dás por isso, porque a imagem que transportas contigo impede-te de a veres como ela realmente é. Mas olha para esta fotografia como um pintor, sem pensares no original. Verás apenas uma “cocotte” em busca de aventuras. Repara nesta ruga cínica ao canto da boca, em que, de certo, nunca atentaste; não vês que o seu olhar busca um homem, um homem que não és tu? Não vês o decote do vestido, o penteado, a manga ligeiramente arregaçada? Não vês?

ADOLFO: Sim, de fato, agora vejo...

GUSTAVO: Toma cuidado, meu caro.

ADOLFO: Cuidado? Com quê?

GUSTAVO (*restitui-lhe o retrato*): Com a sua vingança. Não te esqueças de que ao dizer-lhe que ela já não consegue seduzir homem nenhum, fizeste-lhe a maior das ofensas. Se lhe tivesses dito que ela havia perdido o talento, ter-se-ia rido de ti, do teu mau gosto; mas assim, podes crer que se ainda não se vingou, vontade não lhe falta.

ADOLFO: Achas que sim?

GUSTAVO: É preciso tirarmos isso a limpo quanto antes. Se quiseres, eu ajudo-te.

ADOLFO: Está bem. Já que tenho de morrer, que seja agora. Não deve guardar-se para amanhã o que se pode fazer hoje, não é? Estou à tua disposição.

GUSTAVO: Para começar, preciso de saber qual é o seu ponto fraco.

ADOLFO: Não creio que tenha nenhum. É dura..., impenetrável... (*Ouve-se, próxima, a sireia do barco.*)

GUSTAVO: Ouve! O apito do barco no canal... Ela já não tarda aí...

ADOLFO: Tenho que ir esperá-la. (*Dirige-se para o F.*)

GUSTAVO (*detendo-o*): Não, deixa-te estar. E sê desagradável com ela. Já sabes: se ele te insultar, é porque tem a consciência tranquila; mas se te acariciar, é sinal de que se sente culpada.

ADOLFO: Estás absolutamente certo disso?

GUSTAVO: Absolutamente, não. Por vezes, a lebre dá voltas e contra-voltas, mas eu estarei alerta e não a deixarei escapar. O meu quarto é mesmo aqui ao lado. (*Aponta para a porta da D., por trás da divã.*) Será o meu posto de observação. Quando acabares, trocamos de posições, se quiseres: eu venho para aqui e tu irás para o meu quarto donde poderás seguir o debate pelo buraco da fechadura. No fim, encontramos-nos no parque, para trocar impressões. Mas, sobretudo, sê enérgico: se fraquejares, eu bato por duas vezes no chão com uma cadeira.

ADOLFO: Combinado. Mas promete que não te vais embora. Preciso ter a certeza de que estás no quarto ao lado.

GUSTAVO: Podes estar certo de que não sairei de lá. Mas depois, quando chegar a minha vez de intervir, não tenha medo de eu lhe escarpelizar a alma e pôr o conteúdo a nu. Para um principiante, é sem dúvida um espetáculo terrível, mas não te arrepende-rás de assistir a ele. E não te enganes: nem uma palavra sobre o nosso encontro; não estiveste com ninguém durante a sua ausência. Nem uma palavra, entendes? Eu cá me arranjarei para lhe descobrir o ponto fraco. Schiu! parece-me que já se aproxima... Ouve, está a cantarolar... é sinal de que está furiosa. Senta-te

aí, nessa cadeira: assim ela terá de sentar-se na minha, e eu poderei vê-los aos dois. Sentas-te com forças?

ADOLFO: Não sinto coisa nenhuma... Ou melhor, tenho medo do que se vai passar. Mas sei que já não posso impedi-lo. Quando um copo transborda, não é por causa da última gota de água, nem da primeira, mas sim de todas as gotas juntas.

GUSTAVO: Pois bem, que transborde — porque sem isso não poderás ter descanso. Adeus. (*Sai rapidamente.*)

(*Adolfo acena-lhe com a cabeça, rasga a fotografia e deita-a para debaixo da mesa; depois, senta-se na cadeira que Gustavo lhe indicara, ajeita nervosamente a gravata, passa a mão pelos cabelos, apalpa a gola do casaco, etc.*)

TEKLA (*entra, dirige-se a ele e beija-o gentilmente, com sinceridade. Está alegre e atraente*): Bom dia, irmãozinho, como estás?

ADOLFO (*semi-vencido, num tom forçadamente jovial*): Que maldade fizeste para me beijares dessa maneira?

TEKLA: Vou dizer-te: gastei rios de dinheiro.

ADOLFO: Então, divertiste-te?

TEKLA: Imenso! Mas não durante a reunião, que foi uma enorme sensoria. E o meu irmãozinho, com que é que se entreteve, enquanto a sua mana não estava cá?

(*Olha em redor, como que procurando ou farejando alguma coisa.*)

ADOLFO: Aborreci-me mortalmente... O tempo nunca mais passava!

TEKLA: Ninguém veio visitá-lo?

ADOLFO: Não, estive sempre sozinho.

TEKLA (*senta-se na cadeira de Gustavo*): Quem é que esteve aqui sentado?

ADOLFO: Af? Ninguém!

TEKLA: É curioso... O assento ainda está quente, e aqui ainda se nota a marca de um cotovelo. Não me digas que recebeste a visita de uma mulher...

ADOLFO: Eu? Estás a brincar, com certeza!...

TEKLA: Tão corado que ficou! Tenho a impressão de que o meu irmãozinho está a mentir! Vamos, conte lá à sua mana o que lhe pesa na consciência.

(*Puxa-o para si; ele deixa-se arrastar, pousa a cabeça nos joelhos de Tekla.*)

ADOLFO (*rindo*): És um autêntico diabinho, sabes?

TEKLA: Como queres que eu saiba, se me conheço tão mal?

ADOLFO: Nunca te examinas a ti própria?

TEKLA (*desconfiada*): Porque me fazes essa pergunta?

ADOLFO: Põe a mão na minha testa.

TEKLA (*falando como a uma criança*): Tem outra vez esses bichos maus dentro da sua cabeça? Vamos matá-los, sim? (*Beija-lhe a testa.*) Então, já passou?

ADOLFO: Já.

TEKLA: Agora, dize-me lá: o que é que fizeste? Pintaste?

ADOLFO: Não, decidi não voltar mais a pintar.

TEKLA: O quê? Não voltas a pintar?

ADOLFO: Não te zangues comigo... A culpa não é minha. Sinto-me incapaz de voltar a pegar nos pincéis.

TEKLA: Então, que vais fazer?

ADOLFO: Escultura.

TEKLA: Outra vez com novas idéias!

ADOLFO: Já pedi que não te zangasses... Olha para esta estátua.

TEKLA (*destapa a estátua*): Olá! Quem é?

ADOLFO: Adivinha.

TEKLA (*docemente*): Será a tua mana? Não tens vergonha?

ADOLFO: Não achas parecida?

TEKLA: Como queres que te diga, se ainda não tem cara?

ADOLFO: Mas há tantos outros traços... Que te parece?

TEKLA (*dá-lhe uma ligeira palma-da na face, por brincadeira*): Ou te calas já, ou dou-te um beijo.

ADOLFO (*defendendo-se*): Então, querida, então! Pode vir alguém...

TEKLA: Que me importa? Não tenho porventura o direito de beijar o meu marido?

ADOLFO: Claro que tens. Mas deixa-me dizer-te uma coisa: aqui, no hotel, julgam que nós não somos casados, porque vêem beijarmos-nos muitas vezes... e discutir como só discutem os namorados e os amantes...

TEKLA: Oh! mas discutir para quê? Não gostas de ser sempre bom para mim, como agora? Não queres que sejamos felizes?

ADOLFO: Claro que sim. Mas...

TEKLA: Que mais ainda? E quem é que te meteu na cabeça a idéia de que não podias voltar a pintar?

ADOLFO: Quem? Tu julgas sempre que está alguém por detrás de mim, dos meus pensamentos... És ciumenta, é o que tu és.

TEKLA: Sim, sou ciumenta. Tenho medo de que te afastem de mim.

ADOLFO: Bem sabes que nenhuma mulher te pode substituir e que eu não seria capaz de viver sem ti...

TEKLA: Mas não é das mulheres que eu tenho medo. É dos amigos, que te metem idéias na cabeça.

ADOLFO (*observando-a*): Então, tu tens medo... Mas de quê?

TEKLA (*levanta-se*): Esteve aqui alguém! Quem foi?

ADOLFO: Já não podes suportar o meu olhar?

TEKLA: Dessa maneira, não! Não costumavas olhar-me assim.

ADOLFO: Assim como?

TEKLA: O teu olhar fere!

ADOLFO: É para te ver melhor! Para saber o que se passa dentro de ti.

TEKLA: Podes ver à tua vontade. Não tenho nada a esconder. Mas... tu hoje estás a falar duma maneira estranha. Usas expressões diferentes, que não parecem tuas... (*Avança para ele, em ar de ameaça*). Quem te veio visitar?

ADOLFO: O médico, se queres saber.

TEKLA: Qual médico?

ADOLFO: O doutor Sjöberg.

TEKLA: Que te disse ele?

ADOLFO: Disse... bem... entre outras coisas... que eu estou ameaçado da epilepsia.

TEKLA: Entre outras coisas? Que mais te disse?

ADOLFO: Uma coisa muito aborrecida.

TEKLA: Que foi?

ADOLFO: Proibiu-nos de viver, durante algum tempo, como marido e mulher.

TEKLA: Ah! Já estava à espera disso mesmo! Querem separar-nos à todo o custo. Eu bem desconfiava.

ADOLFO: Não é verdade. Ninguém pensou nunca em separar-nos.

TEKLA: Pretendes dizer que estou a mentir?

ADOLFO: Como poderias tu reparar no que não existe, se o receio não te perturbasse as idéias? De que tens tu medo, Tekla? Que eu me sirva dos olhos dos outros para te ver tal como és, e não como aparentas ser?

TEKLA: Cuidado com a imaginação, Adolfo! A imaginação, na alma humana, é como um animal feroz.

ADOLFO: Bravo! Quem te ensinou essa linda frase? Algum adolescente ingenuo e puro que encontraste no barco, não?

TEKLA (*sem se descontrolar*): Pois foi. A juventude tem sempre alguma coisa que nos ensinar...

ADOLFO: Pelo que vejo, começas a amar os jovens...

TEKLA: Sempre os amei, e foi por isso que te amei a ti. Desagrada-te?

ADOLFO: Não, mas gostaria de ser o único.

TEKLA (*comicamente afetada*): Mas irmãozinho, o meu coração é tão vasto, que há nele lugar para outros, além de ti.

ADOLFO: Sim, mas o irmãozinho não quer que haja outros.

TEKLA: Venha cá à sua mana para ela lhe puxar as orelhas, seu ciumento, seu invejoso!

(*Ouvem-se duas pancadas, vindas do quarto de Gustavo.*)

ADOLFO: Agora não me apetece brincar. Estou a falar a sério.

TEKLA: Meu Deus, quer falar a sério! Como ele está mudado! Pare-

ce impossível! (*Beija-o na testa.*) Vá, ria um pouco... — isso, assim!

ADOLFO (*não podendo conter o riso*): Que mulher esta! Creio que me enfeitiças.

TEKLA: Vês? É por isso que tens de ser bonzinho, porque senão a bruxa faz-te desaparecer.

ADOLFO (*levanta-se*): Tekla, deixa-te estar de perfil; não te mexas agora. Vou modelar a cabeça.

TEKLA: Assim?

ADOLFO: Está bem. Não penses em mim agora...

TEKLA: Vou pensar na minha última conquista.

ADOLFO: O tal adolescente ingenuo e puro?

TEKLA: Exatamente. Tinha um bigodinho tão bonito e umas bochechas tão rosadas, que apeteceia mordê-las...

ADOLFO (*deprimido*): Deixa estar essa ruga junto da boca.

TEKLA: Qual ruga?

ADOLFO: Essa aí, cínica, insolente, que eu nunca tinha notado em ti.

TEKLA (*faz uma careta*): Esta?

ADOLFO: Sim, essa! (*Levanta-se...*) Sabes como Bret Hart define a mulher adúltera?

TEKLA (*sorrindo*): Não, nunca li.

ADOLFO: Uma mulher pálida, que não cora nunca.

TEKLA: Nunca? Pelo menos deve corar quando vê o amante, ainda que o marido e o sr. Bret-não-sei-quê não dêem por isso.

ADOLFO (*furioso*): Tekla!

TEKLA: Doidinho!

ADOLFO: Tekla!

TEKLA: Chama-me irmãzinha, se queres ver-me corar por tua causa.

ADOLFO (*vencido*): Estou tão zangado contigo que me apetece morder-te!

TEKLA (*em tom de brincadeira*): Então morde-me. Vá! (*Estende-lhe os braços.*)

ADOLFO (*passa-lhe os braços em torno do pescoço, e beija-a*): Sim, vou morder-te, até te matar!

TEKLA (*gracejando*): Cuidado, pode entrar alguém.

ADOLFO: Quero lá saber! Nada receio, desde que estejas ao pé de mim.

TEKLA: E quando já não me tiveres?

ADOLFO: Então morrerei.

TEKLA: Não tenhas medo. Com esta idade, já ninguém me quer, não é assim?

ADOLFO: Tekla, tu não te esqueceste! Retiro o que disse.

TEKLA: És capaz de me explicar como podes ser tão ciumento e, ao mesmo tempo, teres tanta confiança em mim?

ADOLFO: Não, não sou capaz de explicar-te seja o que fôr. A idéia de que outro homem te possuiu antes de mim alucina-me. Às vezes, parece-me que o nosso amor é apenas uma ficção, uma defesa, uma questão de brio, e o pior, para mim, é pensar que esse homem poderá vir a saber um dia que eu não sou feliz. Nunca o vi, mas só de pensar que secretamente ele deseja a minha infelicidade que todos os dias me amaldiçoa, e que riria às gargalhadas com a minha derrota, — basta essa idéia para me sentir atraído por ti, fascinado, completamente paralisado.

TEKLA: E julgas que eu estou disposta a dar-lhe essa alegria? A aceitar que as suas previsões se realizem?

ADOLFO: Quero acreditar que não.

TEKLA: Então, porque te inquietas?

ADOLFO: Por causa da tua ânsia de agradar aos outros homens. Que interesse achas tu nesse jogo?

TEKLA: Não se trata de um jogo. Quero apenas que as pessoas gostem de mim...

ADOLFO: Só os homens!...

TEKLA: Evidentemente. Bem sabes que nunca uma mulher poderá amar outra mulher!

ADOLFO: Dize-me: (*uma pausa*) tens tido ultimamente notícias dele?

TEKLA: Nenhuma, de há seis meses para cá.

ADOLFO: E nunca mais o tornaste a ver?

TEKLA: Não. Parece que ele mora do outro lado da costa. Mas por que te preocupas agora com isso?

ADOLFO: Não sei. Mas nestes dias, enquanto estive só, pensei bastante nele: no que ele poderia sentir quando se encontrava também sozinho.

TEKLA: Terás tu remorsos?

ADOLFO: Creio que sim.

TEKLA: ...A impressão de o ter roubado, não é?

ADOLFO: Mais ou menos.

TEKLA: Muito bem! Rouba-se uma mulher como quem rouba uma criança ou uma galinha. Por outras palavras, consideras-me como se eu fosse um objeto, uma coisa, como se eu fosse propriedade sua. Muito obrigada!

ADOLFO: Não, Tekla, considero-te minha mulher. E isso conta muito mais do que toda a espécie de propriedade! Um objeto pode substituir-se por outro; uma mulher, não!

TEKLA: Não digas isso! Pensa que ele tornou a casar: todas essas tuas

idéia deixarão de ter sentido. Não tomaste porventura o seu lugar?

ADOLFO: Achas que sim? E tu, tens a certeza de que o amaste?

TEKLA: Naturalmente!

ADOLFO: Sempre?

TEKLA: Até que me cansei dele!

ADOLFO: E se um dia te cansares de mim também?

TEKLA: Não se trata disso agora.

ADOLFO: E se te aparecesse outro homem, com as qualidades que tu mais aprecias, eras capaz de abandonar-me?

TEKLA: Não!

ADOLFO: Mas se ele te seduzisse, ao ponto de não poderes resistir-lhe? Deixavas-me, não é verdade?

TEKLA: Não sei.

ADOLFO: Mas é impossível amar dois homens ao mesmo tempo...

TEKLA: Impossível? Porquê?

ADOLFO: Não te compreendo.

TEKLA: Muitas coisas acontecem sem nós as compreendermos. Não somos todos feitos segundo o mesmo modelo.

ADOLFO: Começo agora a entender...

TEKLA: Não me digas!

ADOLFO: Não me digas?! (*Uma pausa, durante a qual Adolfo se esforça por se lembrar de qualquer coisa que, de momento, lhe escapa.*) Sabes que a tua sinceridade começa a tornar-se dolorosa?

TEKLA: Não me disseste, vezes sem conta, que para ti a sinceridade era a maior das virtudes? E que eu devia esforçar-me por alcançá-la?

ADOLFO: Pois hoje parece-me que a utilizas para esconder qualquer coisa.

TEKLA (*ironicamente*): É a minha nova tática, não sabias?

ADOLFO (*depois de uma pausa*): Não sei bem porquê, mas a estadia aqui está a tornar-se desagradável. Se não te importas, voltamos esta noite para casa.

TEKLA: Que idéia absurda! Cheguei agora mesmo e não tenho vontade nenhuma de me ir já embora. (*Sentia-se no sofá.*)

ADOLFO: E se eu disser que me apetece ir embora?

TEKLA: Não me interessa o que te apetece ou deixa de apetecer. Se quiseres, vai sozinho!

ADOLFO (*gravemente*): Tekla: ordeno-te que venhas comigo, no próximo barco.

TEKLA: "Ordeno-te"? Que queres dizer com isso?

ADOLFO: Sabes que és minha mulher?

TEKLA (*levantando-se*): E tu, sabes que és meu marido?

ADOLFO (*mesmo jogo*): Sim, e sei também que não é a mesma coisa!

TEKLA: Falas-me de uma maneira... Vejo agora que nunca tiveste amor por mim!

ADOLFO: Achas que não?

TEKLA: Acho, porque o amor é uma dádiva.

ADOLFO: Amar, para um homem, é dar, para uma mulher é receber. E eu dei-te tudo, tudo...

TEKLA: É muito, de fato. Mas admitindo que seja assim, eu apenas aceitei o que tu me davas. Irás agora apresentar-me a conta do que me deste? E se aceitei, for porque te amava. Uma mulher só aceita presentes do homem que ama.

ADOLFO: O homem que ama: é exatamente isso. Eu fui apenas o ho-

mem que tu amavas, mas nunca o teu marido.

TEKLA: E não era isso mais agradável do que servir apenas de capa? Mas está bem. Se esse papel não te satisfaz, dispenso doravante os teus serviços. Não preciso de um marido para nada!

ADOLFO: Já tinha dado por isso... Eu bem te vejo, nestes últimos tempos, fugir de mim, como uma ladra, para ires ter com os teus amigos, junto de quem podes brilhar com plumas de empréstimo e as jóias que me roubaste. Resolvi então lembrar-te o que tu me deves, e tornei-me no credor importuno de quem é preciso fugir. Quiseste arrumar as nossas contas, e para não aumentares a tua dívida para comigo, deixaste de recorrer a mim e trataste de procurar outros homens! Mas agora, quer queiras, quer não, sou o teu marido, e não aquele que tu amas. O teu marido, entendes?! (*Torna a sentar-se.*)

TEKLA (*brincando*): Não digas parvoíces.

ADOLFO: Tem cuidado, Tekla: olha que é perigoso pensar que todos são parvos, e que só nós é que somos inteligentes.

TEKLA: Todos mais ou menos pensam assim.

ADOLFO: Começo a desconfiar que o outro, o teu primeiro marido, não era tão parvo como tu dizes.

TEKLA: Oh, meu Deus! Não me digas que começas a sentir simpatia por ele?

ADOLFO: Quase.

TEKLA: Era só o que faltava! Talvez gostasses de o conhecer, de lhe abrir o teu coração, de lhe confiar os teus segredos?... Seria um quadro enternecedor... Pois eu também começo

a sentir-me atraída por ele. Estou ficando cansada de servir de ama-seca... Ao menos, era um homem viril, que tinha apenas o defeito de ser meu marido...

ADOLFO: Fala mais baixo, podem ouvir-nos.

TEKLA: E que tem isso? Não somos casados?

ADOLFO: Pelo que vejo, começas a gostar de homens másculos e de adolescentes ingênuos e puros...

TEKLA: Como vês, as minhas preferências são ilimitadas: o meu coração está aberto a tudo e a todos, ao que é grande e ao que é pequeno, ao belo e ao feio, ao velho e ao jovem... É o mundo inteiro que eu amo!

ADOLFO: Sabes o que isso quer dizer?

TEKLA: Não, não sei nada. Limito-me a sentir.

ADOLFO: Quer dizer que deixaste de ser nova.

TEKLA: Outra vez essa conversa! Tem cuidado, Adolfo!

ADOLFO: Quem deve ter cuidado és tu.

TEKLA: Eu? Cuidado com quê?

ADOLFO: Com o fio da navalha.

TEKLA (*em tom que procura tornar gracejante*): Irmãozinho, não deves brincar com coisas tão perigosas.

ADOLFO: Agora não estou a brincar.

TEKLA: Ah, então é a sério, mesmo a sério?! Pois bem, mostrar-te-ei que estás enganado. Ou melhor, não: tu nunca hás-de ver nada; toda a gente saberá, só tu é que não. Terás apenas dúvidas, suspeitas, e nunca mais acharás sossego. Hás-de sentir-te ri-

dículo, escarnecido, humilhado, mas nunca terás nas mãos a prova do teu infortúnio: um marido nunca consegue essas provas. (*Colocando-se-lhe na frente e olhando-o nos olhos:*) Assim hás de aprender a conhecer-me!

ADOLFO (*tornando a sentar-se*): Odeias-me, não é verdade?

TEKLA: Não, e creio mesmo que nunca poderei odiar-te. Não passas de uma criança.

ADOLFO: Talvez... Mas lembra-te dos dias maus que passamos juntos. Eras como uma criança de peito e choravas; fui eu que te peguei ao colo e te embalei até adormeceres. Era então eu quem olhava por ti; quem te penteava antes de saíres para a rua, quem mandava os teus sapatos para o sapateiro e tomava conta da casa. Sentava-me ao teu lado, pegava-te na mão, e ficava assim horas e horas seguidas, porque tu tinhas medo, medo de tudo e de todos, medo dos teus amigos que te haviam abandonado, medo da opinião dos outros... E eu, para te dar coragem, falava, falava até a garganta me secar, até a cabeça me doer... Fiz-me forte, obriguei-me a ter esperança no futuro, e acabei por te dar um pouco de vida, por te arrancar à espécie de morte em que jazias. E tu admiraste-me; viste em mim um homem, não um atleta, como o que tinhas deixado, mas um espírito robusto, dotado de magnetismo, capaz de fornecer energia nervosa aos teus músculos enfraquecidos e ao teu cérebro esvaído. Então arranjei-te uma pequena corte de amigos, e apelei para a sua amizade para que te admirassem. Fiz-te rainha da minha casa e senhora de mim próprio. Pintei-te nos meus melhores quadros, em

tons rosa e azul celeste, sobre fundo de ouro, e em todas as exposições te reservei o melhor lugar. Tão depressa eras Santa Cecília ou Maria Stuart, como Karin Monsdotter ou Ebba Brahe. Chamei as atenções para ti, obriguei a multidão a olhar-te com os mesmos olhos deslumbrados com que eu te via, impus-lhe a tua figura, até ao dia em que, finalmente, pudeste voar com as tuas próprias asas.

Quando acabei, estava completamente exausto, e deixei-me cair, prostrado de cansaço. Adoeci e a minha doença, agora que a vida começava a sorrir-te, incomodava-te. Muitas vezes pensei que um desejo secreto te impelia a desembaraçar-te do teu credor, do teu cúmplice. O teu amor tornou-se pouco a pouco uma afeição condescendente, fraterna, e à falta de melhor habituei-me ao novo papel de "irmãozinho". Continuaste a ser terna, carinhosa, talvez mais do que eras, mas essa ternura estava cheia de piedade, de desdém, e foi-se transformando em desprezo, à medida que a minha estrela se apagava e que o sol nascia para ti.

Mas, de qualquer modo, a fonte secou, e eu já não podia continuar a alimentá-la, — ou eras tu que tentavas demonstrar que já não tinhas necessidade dela. E assim, lentamente, fomos-nos afundando os dois. Procuraste então alguém que pudesses acusar, um novo responsável, já que não tinhas força para suportar sozinha o peso das tuas faltas. E fui eu o bode expiatório que escolheste. Simplesmente, quando me cortaste as asas, não pensaste que ao mesmo tempo te mutilavas também a ti própria; nem te lembraste de que, com o decurso dos anos, nos tínhamos transformado em irmãos siameses: eu era a árvore e tu a estaca, e quiseste ar-

rancá-la sem esperar que as minhas raízes se cravassem bem no solo. Mas não pudeste crescer sozinha, e a árvore também não pode continuar a viver sem apoio, — e assim morremos os dois.

TEKLA: A que vem tudo isso agora? Só para dizeres que foste tu quem escreveu os meus livros?

ADOLFO: Não, és tu que dizes isso, para logo em seguida me acusares de mentiroso. Eu não me exprimi com tanta crueza. Se falei tanto, foi para traduzir bem todos os matizes, todos os meios-tons, as mínimas transições. Ao passo que tu apenas tens uma nota no teu realejo. É pois natural que não me entendas.

TEKLA: Em resumo, foste tu que escreveste os meus livros?

ADOLFO: Não há nada que resumir. Não podes reduzir um acorde a uma nota isolada; não podes reduzir à unidade o que é múltiplo e diverso, como a vida. Não, não sou tão estúpido que me intitule autor dos teus livros.

TEKLA: Mas, em todo o caso, é o que pensas?

ADOLFO (*furioso*): Também não!

TEKLA: Mas, no fim de contas...

ADOLFO (*ferozmente*): Não há fim de contas sem se ter feito a soma. Há apenas um quociente, uma fração decimal indefinida, quando se faz uma divisão que não acaba em zero. E eu não fiz a soma...

TEKLA: Mas posso fazê-la eu.

ADOLFO: Acredito, mas eu não a fiz.

TEKLA: Em todo o caso, quiseste fazê-la.

ADOLFO (*já sem forças, de olhos fechados*): Não, não quis. E, por favor, Tekla, não digas mais nada;

cala-te, cala-te! Deixa-me! Sinto que estás a destruir-me... As tuas garras, cravadas no meu cérebro, dão cabo dos meus pensamentos.

(*Fica semi-inconsciente, olhando fixamente em frente, os dedos enclavinados.*)

TEKLA (*docemente, debruçando-se sobre ele*): Que tens tu? Estás doente? Adolfo? (*Adolfo agita-se. Tekla molha o seu lenço na água da garraja que está sobre a mesa e com ele umedece-lhe as fontes.*) Adolfo! (*Adolfo estremece.*) Adolfo!

ADOLFO: Sim?...

TEKLA: Confessa que, há momentos, foste injusto.

ADOLFO: Sim, está bem, confesso.

TEKLA: Podes-me perdão?

ADOLFO: Sim, sim, peço-te perdão. Mas não fales mais.

TEKLA: Beija-me a mão.

ADOLFO (*beija-lhe a mão*): Beijote a mão, sim. Mas cala-te.

TEKLA: Agora, vais dar uma volta e tomar um pouco de ar, antes do jantar.

ADOLFO: Sim, bem preciso. Depois, faremos as malas e vamo-nos embora.

TEKLA: Não.

ADOLFO (*pondo-se de pé*): Porque? Tens alguma razão em contrário?

TEKLA: Tenho, prometi que assistia a uma reunião depois ao jantar.

ADOLFOS Prometeste! Disseste, quando muito, que tencionavas ir, o que não te impede de ter mudado entretanto de opinião.

TEKLA: Não, eu não sou como tu que voltas constantemente com a tua palavras atrás.

ADOLFO: Quando se promete, deve-se cumprir, mas não há motivo para nos sentirmos comprometidos por todas as palavras que dizemos. Alguém te pediu que fosses a essa reunião?

TEKLA: Sim.

ADOLFO: Então, pede que te desculpem e explica-lhes que o teu marido está doente.

TEKLA: Não faço uma coisa dessas. E, além disso, não estás tão doente que não possas vir comigo.

ADOLFO: Por que queres tu sempre que eu te acompanhe? Sentes-te assim mais protegida?

TEKLA: Não compreendo o que queres dizer.

ADOLFO: Dizes sempre isso quando sentes que o que eu quero dizer é desagradável para ti.

TEKLA: Não me digas! O que é que poderia desagradar-me neste momento?

ADOLFO: Não comeces outra vez, peço-te. Até logo. E pensa bem no que vais fazer.

(Sai pela porta do F., seguindo para a D. Tekla fica só. Mal Adolfo acaba de sair, entra Gustavo. Dirige-se para junto da mesa, onde está o jornal, como se Tekla não estivesse presente.)

TEKLA *(ao dar por ele tem um sobressalto, mas domina-se)*: Tu?!

GUSTAVO: Sim, sou eu... Desculpa.

TEKLA: Por onde entraste?

GUSTAVO: Por aquela porta. Mas vou-me já embora, porque...

TEKLA: Não, deixa-te estar. *(Uma pausa.)* Passou tanto tempo...

GUSTAVO: É verdade, tanto tempo.

TEKLA: Mudaste bastante, Gustavo.

GUSTAVO: Mas tu, em compensação, estás encantadora, minha querida Tekla: aliás, como sempre. Chegas a parecer mais nova. Desculpa-me: não quero estragar a tua felicidade com a minha presença. Se soubesse que estavas cá, nunca teria...

TEKLA: Peço-te que fiques... a não ser que isso te custe.

GUSTAVO: Por mim, não há inconveniente, mas receio que, diga eu o que disser, acabe sempre por te magoar.

TEKLA: Senta-te; não me magoas absolutamente nada. Sempre tiveste essa qualidade, tão rara, do tato, da delicadeza...

GUSTAVO: És muito amável. Mas duvido que o teu marido tenha pelos meus dons o mesmo apreço que tu.

TEKLA: Pelo contrário, Ainda há pouco me falou de ti com a maior das simpatias.

GUSTAVO: Sim, com o tempo tudo esquece, tudo se apaga, como os nomes que se escrevem nos troncos das árvores. Até a própria aversão se desvanece.

TEKLAS Como poderia ele sentir aversão por ti se nem sequer chegou a conhecer-te? Eu sempre sonhei vê-lo amigos, nem que fosse por um instante, ou, pelo menos, que se encontrassem na minha presença e apertassem as mãos, ainda que logo a seguir se separassem.

GUSTAVO: Também eu alimentei sempre a secreta esperança de ver aquela a quem amei mais do que à própria vida... nas mãos de quem a merecesse. E a verdade é que tenho ouvido dizer muito bem do teu marido. Conheço os seus trabalhos, mas

gostaria ainda, antes de morrer, de lhe apertar a mão, olhá-lo bem nos olhos e pedir-lhe que tivesse cuidadosamente conta do tesouro que a Providência lhe confiou. Assim se apagaria o ódio que, involuntariamente, dentro de mim arde contra ele, e se realizariam os meus votos de encontrar, no fim de minha triste vida, a paz de espírito e a humildade do coração.

TEKLA: Acabas de dizer exatamente o que eu penso. Compreendes-te-me: obrigada, Gustavo. *(Estende-lhe a mão)*.

GUSTAVO: Ora, não passo de um homem sem importância, e sempre fui demasiado insignificante para te fazer sombra. A minha existência monótona, a rotina de toda a minha vida, o ambiente mesquinho em que eu vivia, não podiam satisfazer o teu temperamento inquieto, a tua ânsia de liberdade. Reconheço-o inteiramente. Mas tu, habituada como estás a estudar a alma humana, deves compreender quanto me custou confessar isto a mim próprio.

TEKLA: Há uma certa nobreza em reconhecermos as nossas fraquezas e poucas pessoas são capazes de o fazer. *(Suspira)*. Mas tu sempre foste honesto, fiel, digno de confiança... Estimei-te muito... mas...

GUSTAVO: Não, nunca fui isso que tu dizes, pelo menos nessa altura. Simplesmente, a dor purifica-nos, o desgosto enobrece-nos, e... a verdade é que eu sofri muito.

TEKLA: Meu pobre Gustavo! Perdoa-me. Dize que me perdoas!

GUSTAVO: Perdoar-te? O quê? Sou eu quem deve pedir-te perdão.

TEKLA *(mudando de tom)*: Estamos quase a chorar, como dois velhos...

GUSTAVO (*mudando também de tom, cautelosamente*): Dois velhos! Sim, eu estou velho, mas tu estás cada vez mais nova.

(*Senta-se discretamente na cadeira à esquerda, enquanto Tekla escolhe o divã.*)

TEKLA: Achas?

GUSTAVO: E como te vestes bem!

TEKLA: A ti o devo. Lembras-te de que foste tu quem me indicou os tons que me ficavam bem?

GUSTAVO: Não, já não me recordo.

TEKLA: Recordas, sim! Chegavas mesmo a zangar-te quando eu não usava vestidos cor de rosa.

GUSTAVO: Zangar-me, eu? Nunca me zanguiei contigo.

TEKLA: Ah, pois não!... E quando me ensinavas a pensar, o que aliás eu era absolutamente incapaz de fazer? Também não te lembras?

GUSTAVO: Isso não é verdade, eras perfeitamente capaz de pensar por ti! Toda a gente é capaz. Aliás, tens dado mostras duma extraordinária agudeza de espírito, pelo menos nos teus livros.

TEKLA (*pouco à vontade, falando rapidamente*). Pois, meu querido Gustavo, não calculas como estou contente por tornar a ver-te, e, sobretudo, em tão boa disposição.

GUSTAVO: Ora! Bem sabes que eu nunca fui complicado. E tu foste sempre tão discreta comigo...

TEKLA: Sim, talvez até demais.

GUSTAVO: E eu a pensar que era justamente assim que tu desejavas ser... Pelo menos, segundo aquilo que me dizias, antes de casarmos...

TEKLA: Ah! Sabe-se lá o que se quer, nessa altura! E, além disso, a minha mãe dizia-me sempre que era preciso ter maneiras...

GUSTAVO: Mas hoje tens um ar completamente diferente! Essa vida de artista é bastante livre, e o teu marido está longe de ser o que se chama um burguês.

TEKLA: Até das melhores coisas acabamos por nos cansar...

GUSTAVO (*mudando de assunto*): Agora reparo: continuas a usar os brincos que eu te dei...

TEKLA (*embaraçada*): E porque não. Nunca fomos inimigos, não é verdade? Pensei mesmo em usá-los como recordação, e como prova de que não estávamos zangados. Aliás, não sei se sabes que já não se encontram à venda brincos como estes. (*Tira um dos brincos.*)

GUSTAVO: Tudo isso está muito bem, mas... o que diz o teu marido a isso?

TEKLA: Quero lá saber do que ele diz!

GUSTAVO: Não te preocupa o que ele possa pensar? Mas isso é humilhante para ele. Pode torná-lo ridículo.

TEKLA (*rapidamente, como num aparte*): Ridículo já ele é, de qualquer maneira.

GUSTAVO (*vendo que ela não consegue colocar o brinco, levanta-se*): Dás-me licença que te ajude?

TEKLA: Se não te importas...

GUSTAVO (*dando-lhe um beliscão na orelha*): A tua orelhinha! Imagina que o teu marido nos via agora...

TEKLA: Nem me fales nisso. Fazia uma destas cenas, com lágrimas e tudo!

GUSTAVO: É assim tão ciumento?

TEKLA: Se é ciumento? E de que maneira!

(*Ruído no quarto da D.*)

GUSTAVO: Quem está naquele quarto?

TEKLA: Não sei... Mas dize-me, o que é que tu fazes agora?

GUSTAVO: Prefiro que me fales de ti.

(*Tekla, embaraçada, retira maquinalmente, o pano que tapa a estátua*). Mas... quem representa esta estátua? Hein? És tu?

TEKLA: Não creio.

GUSTAVO: Mas parece-se contigo.

TEKLA (*cinicamente*): Achas?

GUSTAVO: Isso faz-me lembrar aquela anedota: como pode Vossa Majestade perceber que era eu?

TEKLA (*soltando uma gargalhada*): Tens sempre boas histórias para contar! Sabes alguma nova?

GUSTAVO: Não. Mas tu, com certeza, sabes.

TEKLA: Também não. Já ninguém me conta histórias picantes.

GUSTAVO: É tímido, o teu marido?

TEKLA: Bastante... E agora então, que está doente...

GUSTAVO: Pobre homem! Mas também quem lhe mandou meter o nariz onde não era chamado?

TEKLA (*rindo*): Oh! Gustavo!...

GUSTAVO: Passamos aqui a nossa lua de mel. Recordas-te? A mobília é que era diferente: havia aqui uma secretária, perto da coluna, e ali ficava a cama.

TEKLA: Cala-te!

GUSTAVO: Olha para mim.

TEKLA: Pronto.

(*Olham-se fixamente durante um momento.*)

GUSTAVO: Julgas que se pode esquecer aquilo que um dia se gravou profundamente no nosso espírito?

TEKLA: Não. E sei também que é grande o poder das recordações; sobretudo as da nossa juventude.

GUSTAVO: Lembras-te da primeira vez que nos encontramos? Era uma criança encantadora, uma pequena ardósia na qual os teus pais e a tua ama haviam desenhado umas quantas garatujas que eu depois apaguei, para em seu lugar inscrever as minhas idéias. Lá ficaram, até ao dia em que te apercebeste de que eu tinha enchido a ardósia inteira... É por isso que eu não gostaria de estar no lugar do teu marido — bem, o problema é dele —, e é por isso, também, que estou radiante por te encontrar. Os nossos pensamentos completam-se perfeitamente: quando falo contigo, tenho a impressão de estar perante um vinho velho que eu próprio havia engarrafado, mas que tem agora um aroma delicioso. Vou tornar a casar-me, sabes? E escolhi de propósito uma rapariguinha que poderei educar à minha vontade, porque a mulher deve ser uma criança do marido, senão é o marido que fica subordinado à mulher, e isso é o mundo às avessas.

TEKLA: Vais casar-te outra vez?

GUSTAVO: Sim, vou tentar outra vez a sorte, mas desta vez terei as rédeas bem seguras.

TEKLA: E ela é bonita?

GUSTAVO: Eu acho que sim. Mas é possível que já tenha gostos de velho. O que é estranho, agora que o acaso me permitiu reencontrar-te, é que pergunto a mim mesmo se poderei jogar ainda outra vez esse jogo...

TEKLA: Que queres dizer como isso?

GUSTAVO: Sinto-me ainda profundamente ligado a ti, e as feridas que eu julgava completamente cicatriza-

das estão de novo a sangrar. És uma mulher perigosa, Tekla.

TEKLA: Não me digas! O meu marido pretende que eu já não sou capaz de conquistar nenhum homem!...

GUSTAVO: O que significa que ele já não te ama.

TEKLA: Sempre gostaria de saber o que ele entende por amar.

GUSTAVO: Vocês jogaram às escondidas durante tanto tempo um com o outro, que hoje são incapazes de se encontrarem. Às vezes acontece, sabes?

TEKLA: Isso é uma censura?

GUSTAVO: De maneira nenhuma! Aconteceu apenas o que tinha de acontecer. Podia ter sido de outra maneira, mas, se foi assim, é porque era inevitável que assim fosse.

TEKLA: És um homem culto, Gustavo, e nunca conheci ninguém com quem mais gostasse de conversar. Nunca pretendes armar em moralista, e exiges tão pouco dos outros que contigo as pessoas sentem-se verdadeiramente livres. Sabes? Tenho ciúmes da tua futura mulher.

GUSTAVO: Também eu tenho ciúmes do teu marido.

TEKLA (*pondo-se de pé*): Mas agora temos de nos separar. Para sempre.

GUSTAVO: Sim, separemo-nos. Mas antes disso, festejemos a despedida...

TEKLA (*Inqueta*): Não.

GUSTAVO: Claro que sim! Afogaremos as nossas recordações numa volúpia tão intensa que, ao acordar, as teremos varrido definitivamente do nosso espírito... (*Passa-lhe os braços em torno da cintura.*) Um espírito doentio arrasta-te para a terra, contagia-te com a sua debilidade,

mas eu dar-te-ei uma vida nova, farei renascer o teu talento como uma rosa de Outono, saberei...

(*Duas senhoras passam pela varanda; surpreendidas, olham para Tekla e Gustavo, apontam-nos com o dedo, cochicham entre si, riem, e seguem o seu caminho.*)

TEKLA (*solta-se dos braços de Gustavo*): Quem era?

GUSTAVO: Duas hóspedes do hotel.

TEKLA: Deixa-me, tenho medo de ti.

GUSTAVO: Medo? Por quê?

TEKLA: Arrancas-me a alma.

GUSTAVO: Mas dou-te a minha em troca. De resto, tu não tens alma. É apenas uma ilusão de óptica.

TEKLA: Tens uma tal maneira de dizer as maiores insolências, que é impossível uma pessoa zangar-se contigo.

GUSTAVO: Tenho os meus direitos, não é verdade? Portanto, onde? E quando?...

TEKLA: Não! Não posso fazer-lhe uma coisa dessas. Tenho a certeza de que ele ainda me ama, e não quero que sofra por minha causa.

GUSTAVO: É falso que ainda te ame! Queres que te prove?

TEKLA: Como poderias tu provar?

GUSTAVO (*apanha do chão os pedaços a que ficara reduzida a fotografia*): Aqui tens. Vê!

TEKLA: Oh, que vergonha!

GUSTAVO: Já estás convencida? Então, quando?... e onde?

TEKLA: Mentiu-me, o miserável!

GUSTAVO: (*insistindo*) Tekla... quando?

TEKLA: Ele vai-se hoje embora, no barco das oito!

GUSTAVO: Então?...

TEKLA: Às nove horas, aqui (*Ruído no quarto da D.*). Mas quem estará aqui ao lado a fazer tanto barulho?

GUSTAVO (*espreita pelo buraco da fechadura*): Só vejo uma mesa caída e os cacos duma garrafa espalhados pelo chão. Devem ter deixado um cão fechado dentro do quarto. (*Dirige-se para junto dela.*) Portanto, está combinado: aqui, às nove horas?

TEKLA: Às nove horas! A culpa é só dele. Custa a acreditar, uma deslealdade tão grande da parte de quem passava a vida a pregar a sinceridade e insistia comigo para que nunca mentisse! Mas... espera! Há aqui qualquer coisa que... Como é possível? Recebeu-me com uma frieza impressionante: nem sequer me foi esperar ao cais. Depois, falou-me dos jovens com quem eu estive no barco — insinuação que eu fiz de conta não ter percebido. Aliás, como poderia ele saber? A seguir, fez uma longa dissertação sobre as mulheres, chegou mesmo a falar de ti, como quem fala dum espectro, dum fantasma, e acabou por dizer que ia dedicar-se à escultura, que era a arte do futuro — tal como tu dizias, antigamente.

GUSTAVO: Não me digas!

TEKLA: Não me digas?!... (*olhando-o fixamente*). Ah! começo, finalmente, a compreender. És um miserável, um velhaco! Vieste aqui só para o ferir, para cravar as tuas garras no seu coração! Foste tu quem se sentou no divã, quem convenceu o meu marido de que era um epilético, que devia respeitar uma longa abstinência, e que o incitaste a mostrar-se viril e a revoltar-se contra mim, a

sua mulher! Sim, foste tu! Há quanto tempo estás aqui?

GUSTAVO: Há oito dias.

TEKLA: Foste tu, então, que eu vi no barco?

GUSTAVO: Sim, fui eu.

TEKLA: E julgaste que irias reconquistar-me?

GUSTAVO: Não só julguei, como já o consegui.

TEKLA: Enganas-te!

GUSTAVO: Não, não me engano.

TEKLA: Aproximaste-te do meu marido como o lobo se acerca do cordeiro. Trazia contigo o projeto criminoso de destruir a minha felicidade, e fizeste tudo para o conseguir. Mas eu abri os olhos a tempo!

GUSTAVO: Não é bem assim como tu dizes. As coisas passaram-se de outra maneira. De fato, desejava secretamente a vossa desgraça, como é natural. Mas a verdade é que tenho demasiado que fazer para me dar ao luxo de perder tempo com intrigas. E foi quando, por mero acaso, te encontrei no barco, ao pé daqueles jovens, que me ocorreu a idéia de investigar o que se passava com vocês os dois. Vim então para aqui e o teu cordeirinho, inocentemente, veio meter-se na boca do lobo. Tornei-me simpático aos seus olhos, provocando-lhe certas reações de que não ousarei falar-te. A princípio tive pena dele, porque se encontrava na mesma situação que eu, alguns anos atrás. Mas o estúpido achou por bem reavivar a minha velha ferida — o teu livro, sabes?... — e... senti uma vontade irresistível de o esquartejar, misturando de tal maneira os seus bocados que mais ninguém pudesse voltar a reuni-los. E devo dizer-te que o consegui, em boa parte devido ao

magnífico trabalho que tu já havias realizado. A seguir, restava-me tratar de ti, porque tu eras a mola do mecanismo que era preciso destruir, e que eu já ouvia distender-se num zunido... como um balão que se esvazia...

Ao entrar aqui, para falar contigo, ainda não sabia bem o que iria dizer-te. Tinha uma série de planos, como um jogador de xadrez, mas a tática dependia da maneira como deslocasses as tuas pedras. Uma jogada suscita outra jogada, e a sorte veio em meu auxílio, de modo que agora tenho-te bem presa.

TEKLA: Não te convenças disso.

GUSTAVO: Sim, bem sabes que te apanhei. Até porque sucedeu aquilo que tu mais receavas: a sociedade — representada por aquelas duas senhoras que há pouco por aqui passaram, aliás por acaso, sem que eu tivesse combinado nada com elas — a sociedade viu de que maneira tu te reconciliavas com o teu primeiro marido, como voltavas, arrependida, aos seus braços caridosos. Não será isto mais do que suficiente?

TEKLA: Sim, para a tua vingança talvez bastasse. Mas dize-me, já que pretendes encarnar a inteligência e a justiça, e consideras que tudo o que acontece é necessariamente que acontece, que nós não somos livres dos nossos próprios atos..

GUSTAVO (*corrigindo*): Não somos livres, até um certo ponto.

TEKLA: É a mesma coisa.

GUSTAVO: Não, não é.

TEKLA: Diz-me por que razão tu, que me consideras inocente, uma vez que foi a minha maneira de ser e todo um conjunto de circunstâncias que me forçaram a proceder como procedi, te arrogas o direito de te vingares?

GUSTAVO: Justamente pela mesma razão: o meu feitio e as circunstâncias é que me forçam a vingar-me. Não é este um jogo leal? E sabes porque é que vocês estiveram sempre a perder, durante todo este combate? Vou dizer-te (*Tekla tem um trejeito de desprezo.*) Porque eu sou o mais forte e o mais inteligente. Tu é que foste estúpida — e ele também. Já vêes que não são só as pessoas que escrevem romances ou pintam quadros que são espertas. Nunca te esqueças disto!

TEKLA: Tens um coração de pedra.

GUSTAVO: Tenho, sim. É por isso mesmo que sou capaz de pensar e de agir, como acabas de ver.

TEKLA: E tudo isto apenas porque eu ofendi o teu amor próprio!

GUSTAVO: Não foi só por isso. Mas de fato, evita ferir o orgulho dos outros. É sempre um ponto terrivelmente fraco.

TEKLA: Metes-me nojo! És um miserável cheio de rancor.

GUSTAVO: E tu és uma miserável sem vergonha. Também eu tenho nojo de ti!

TEKLA: É esse o meu teperamento.

GUSTAVO: Que sabemos nós do que julgamos ser o nosso temperamento? Deve-se estudar sempre o dos outros antes de se deixar expandir o nosso.

TEKLA: És incapaz de me perdoar!

GUSTAVO: Enganas-te. Eu já te perdoei.

TEKLA: Tu? Perdoaste-me?

GUSTAVO: Evidentemente. Esbocei porventura algum gesto contra vocês o dois durante estes anos todos? Não! Mas bastou-me chegar aqui para a vossa união se desfazer. Fiz-vos

alguma censura? Um sermão, uma lição de moral? Também não. Limitei-me a provocar de leve o teu marido, e tanto bastou para o destruir! Mas para que estou eu a justificar-me, quando a minha posição neste caso é de acusador? Tekla não tens nada a censurar-te?

TEKLA: Absolutamente nada! Os cristãos dizem que é a Providência que guia as nossas ações; outros, que é o destino. Mas em qualquer dos casos não seremos nós inocentes?

GUSTAVO: Sim, até certo ponto. Mas daí em diante, há a culpa, a dívida, e, mais tarde ou mais cedo, os credores acabam sempre por aparecer. Somos inocentes, sim, mas ao mesmo tempo responsáveis. Inocentes perante Aquele que já não existe, em quem já não acreditamos, responsáveis perante os outros e perante nós próprios.

TEKLA: Vens, portanto, reclamar o teu crédito?

GUSTAVO: Venho buscar o que tu me roubaste, não o que eu te dei. Roubaste-me a honra, e eu só poderei reavê-la se te privar da tua. Não é assim?

TEKLA: A honra! E agora, estás satisfeito?

GUSTAVO (*depois de uma pausa*): Estou. Completamente satisfeito.

(*Toca a campainha, chamando o criado.*)

TEKLA: Voltas para junto da tua noiva?

GUSTAVO: Não tenho noiva, nem nunca hei de ter. E também não volto para casa, porque não a tenho nem desejo tê-la. (*O criado entra.*) Traga-me a conta; vou tomar o barco das oito.

(*O criado sai, com uma vênia.*)

TEKLA: Não fazemos as pazes?

GUSTAVO: Fazer as pazes! Tudo palavras que perderam completamente o sentido! Fazer as pazes, como? Vivendo juntos os três? Eras tu que devias ter tomado a iniciativa de uma reconciliação, reparando o mal que fizeste, mas não foste capaz. Durante a tua vida inteira, apenas tiraste o que os outros tinham, para logo dissipares tudo. Que poderias tu devolver? Nada! Ficarias satisfeita se eu te dissesse: Perdoa-me por me teres despedaçado o coração; perdoa-me por me teres desonrado; perdoa-me por ter-te libertado da tirania dos teus pais, das grilhetas da ignorância e da superstição, por ter-te confiado o governo da minha vida, por dar-te uma situação desafogada, por ter feito de ti uma mulher, em lugar da criança que eras quando eu te conheci? Perdoa-me por teres destruído a minha vida? Perdoa-me como eu te perdôo. As nossas contas ficam saldadas. Estamos quites. Vai agora fazer o mesmo com o outro.

TEKLA: Onde está ele? Que lhe fizeste tu? Começo a suspeitar qualquer coisa de horrível.

GUSTAVO: (Que lhe fiz eu? Por que me fazes essa pergunta? Ainda o amas?)

TEKLA: Ainda.

GUSTAVO: E a mim? Quando, há momentos apenas, juravas amar-me, eras sinceras?

TEKLA: Sim, era sincera.

GUSTAVO: Neste caso, sabes o que tu és?

TEKLA: Desprezas-me?

GUSTAVO: Não, tenho pena de ti. Pobre Tekla! É estranho: embora inocente, sinto-me quase tão arrependido... como tu! Mas ao mesmo

tempo talvez seja bom sentires o que eu senti há uns anos. Sabes onde está o teu marido?

TEKLA: Agora julgo saber. Está no teu quarto, aqui ao lado. E viu tudo! E ouviu tudo! E àqueles a quem foi dado ver diante de si o seu próprio destino, já só lhes resta morrer.

(Adolfo surge na varanda, mortalmente pálido; um fio de sangue escorre-lhe da face. Fica imóvel, os olhos sem expressão, uma baba espessa em torno da boca.)

GUSTAVO (num sobressalto): Aí o tens! Ajusta agora as tuas contas com ele; veremos se é tão generoso como eu. Adeus!

.. *(Vai a sair pela D., mas a meio do caminho estaca.)*

TEKLA *(vai ao encontro de Adolfo, de braços abertos)*: Adolfo! *(Este cai redondo; Tekla abraça-se ao seu cadáver, acariciando-o)*. Adolfo! Meu querido! Estás vivo? Dize, fala, dize qualquer coisa! Perdoa-me, querido, perdoa-me, perdoa-me! Irmãozinho, responde! Estás a ouvir? Meu Deus, já não me ouve... Está morto! Meu Deus, Deus de misericórdia, vinde em nosso auxílio, vinde em nosso auxílio!

GUSTAVO: Mas... é espantoso! Ela também o ama! Pobre, pobre mulher!

FIM

DOS JORNAIS

VIAJANDO E APRENDENDO

Por causa de um lamentável extravio de correspondência, a série de reportagens sobre o Teatro das Nações em Caracas saiu desfalcada do seu artigo de abertura. Sem querer retomar em detalhes um assunto sobre o qual já foi publicado um balanço global, não posso deixar de completar um comentário que, na falta de matéria extraviada, resultaria parcialmente deturpado.

É assim que poderia parecer, pelo que saiu publicado até agora, que o Festival teria sucumbido ao seu próprio gigantismo. Não há dúvida de que o gigantismo foi bem a marca registrada do evento. Ele se consubstanciou não só na presença oficial de 28 países representados por cerca de 50 produções espalhadas por 15 espaços cênicos da cidade e pelas ruas e praças onde alguns grupos realizavam apresentações ao ar livre; mas também em inúmeras atividades paralelas, que ocuparam um salão de convenções onde tivemos cinco horas de conferências e debates por dia, uma sala de cinema onde foi projetado um impressionante ciclo de filmes sobre teatro, um pavilhão onde foi montada uma grande exposição, várias salas onde funcionavam laboratórios práticos e um clube de campo destinado à sede social do Festival. Este gigantismo foi inegavelmente prejudicial, sobretudo na parte final do encontro, no que diz respeito aos detalhes mecânicos de funcionamento. Mas ao mesmo tempo ele se constituiu num fator positivo, para a criação de um clima muito especial. No pequeno triângulo formado pelo Ateneo, sede administrativa do Festival, o Caracas Hilton, onde a maioria dos convidados estava hospedada, e o Anauco, onde se realizavam as conferências, circulava permanentemente uma colorida e multilíngue multidão com o emblema da IV Sessão Mundial no peito: um prego retorcido, cuja misteriosa simbologia transformou-se num obrigatório assunto de bem-humoradas indagações. Nesse mesmo triângulo, conheci em poucos dias gente de teatro representando um número bem maior de países do que tive a oportunidade de conhecer em todos os anos da minha atividade.

Estar lado a lado com tantas pessoas que se interessam pelos mesmos problemas que nós; trocar idéias sobre os ângulos que esses problemas assumem em tantos e tão diversos países; ver reunidas em torno de uma mesa ou numa fila de teatro pessoas de tantas raças e tantas ideologias, e ficar tonto de ouvir falar ao mesmo tempo tantas línguas — tudo isso, que só graças ao gigantismo do Festival tornou-se possível, foi fonte de prazer para todos. As pessoas estavam alegres por estarem juntas, e esta alegria flutuou efetiva e concretamente no ar.

Nenhum espetáculo refletiu essa alegria melhor do que o trabalho de animação ao ar livre que o Bread and Puppet americano realizou nos jardins da Universidade. De uma maneira revolucionária, Peter Schumann e seus companheiros reencontraram o espírito festivo e comunitário de teatro medieval. Com as suas máscaras gigantes ou com os seus minúsculos fantoches, com o seu insólito uso dos sons produzidos por uma singela bandinha, com a simplicidade da sua representação, com a beleza das formas que fabricam com materiais pobres, eles recriam misteriosamente a essência do teatro de todos os tempos. Nas pequenas lendas apresentadas nessa sessão de animação, eles falaram bem uma linguagem de todos os tempos; mas falaram do nosso tempo: falaram do guerreiro que matou o dragão que afligia o reino, mas depois matou o rei, a corte do rei, o povo, mas depois morreu: falaram do mundo que nos dá alimento e nos permite crescer se o tratarmos adequadamente, mas que nos envenena se não soubermos tratá-lo bem.

Aliás, o Bread and Puppet já fora responsável por um momento de emocionante beleza na festa de inauguração do Festival realizada no Poliedro, o Maracanãzinho caraquenho, com uma mágica cerimônia de morte e ressurreição de um cavalo, muito próxima do nosso bumba-meu-boi.

A mesma alegria esteve presente nos dois primeiros dos 13 espetáculos com que a Venezuela se fez representar. *Acto Cultural*, de José Ignacio Cabrujas, é um texto fascinante e divertidíssimo: assistimos a uma sessão solene da sociedade Louis Pasteur, uma academiuzinha de letras e artes que pretende enriquecer a vida cultural da sua cidadezinha interiorana. Desta vez, a diretoria da Sociedade oferece aos seus concidadãos uma dramatização da vida de Colombo intitulada *Colón, Cristóbal, El Genovés Alucinado*. Por intermédio deste fio temático, Cabrujas ataca em três frentes: desmistifica o conceito oficializado

de *Cultura*, tão menos palpitante do que a pobre vida particular de cada um dos diretores-atores da Sociedade Louis Pasteur: põe a nu a hipocrisia das pressões que regem a vida da pequena comunidade; e levanta indagações sobre o sentido das descobertas de Colombo e, sobretudo, de todas as suas consequências colonizadoras. O elenco do Nuevo Grupo, dirigido pelo autor, revela o (infelizmente esquecido no Brasil) potencial crítico de uma autêntica composição caricata manejada com lucidez, e contagia o espectador com o prazer da descoberta das idéias que lança.

O outro trabalho venezuelano, *El Candidato*, versão livre adaptada de *El Menu*, do colombiano Enrique Buenaventura, é uma peça singularmente atual não só para a Venezuela, onde a campanha eleitoral está nas ruas. Trata-se de uma aguda análise de uma certa parafernália que cerca o lançamento de uma candidatura presidencial. Assistimos aos preparativos de um banquete, promovido pelo Círculo Social de Empresários, no qual o candidato será conhecido mais de perto. Para criar a cor local de uma *decoração tropical*, são arrebanhados cinco mendigos em adiantado estado de decadência física e mental. Quando o candidato, lampeiro e seguro de si, surge no banquete, o seu contato com os mendigos provocará uma explosão de violência que mudará os rumos da campanha e revelará alguns dos segredos em que repousam as estruturas do poder. O diretor Carlos Gimenez abordou o tema com uma visão bunueliana, jogando com figuras gigantes e repelentes, corpos deformados e desnudos, caracterizações grotescas. O elenco do Rajatabla, talvez o mais experiente grupo experimental do país, foi capaz de sustentar o clima com uma mordacidade muito comunicativa, apesar de alguns excessos de prolixidade e alguns clichês de encenação.

A mesma alegria pulsou até mesmo num espetáculo não propriamente teatral, a apresentação da Nova Companhia de Canto Popular de Nápoles. Apesar de algumas pequenas dramatizações inspiradas na *commedia dell'arte*, o trabalho não tem pretensões teatrais e assume o seu caráter de recital de música. Mas no maravilhoso material recolhido pelo conjunto no acervo popular dos séculos 16 a 18, na vibração das vozes dos seis instrumentistas-cantores, no colorido dos seus curiosos instrumentos, na entrega com que eles executavam o repertório, havia uma carga de vitalidade que acabou dando ao recital uma surpreendente configuração dramática.

E a mesma alegria esteve também presente no infelizmente único filme que consegui ver no fabuloso ciclo de teatro filmado: um magnífico documentário sobre o processo de trabalho de Giorgio Strehler para a famosa produção da *Ópera dos Três Vinténs* pelo Piccolo Teatro de Milão. Representando e cantando todos os papéis da peça, o diretor literalmente insufla nos seus atores a vitalidade e a alegria de representar, graças às quais vemos a encenação crescer passo por passo diante de nossos olhos.

O monumental investimento de dinheiro e de trabalho feito pelos organizadores venezuelanos resultou, assim, numa Torre de Bebel teatral que teve, em grande parte, a alegria como marca registrada. Se em não raros momentos essa alegria foi substituída pela irritação, sobretudo por causa da excessiva dose de força física que era necessária para conseguir penetrar nas apresentações mais importantes, ainda assim havia algo de alegre nesse violento empenho de milhares de pessoas em não perderem nenhum dos acontecimentos mais significativos que estavam a seu alcance. E se o espetáculo que acabou ganhando merecidamente o prêmio da melhor realização, *A Classe Morta*, do grupo polonês Cricot 2, era todo ele construído com aterradoras imagens da morte, existia nele uma tamanha concentração de beleza que mesmo nesse caso não havia como não nos sentirmos, como sempre nos sentimos diante da beleza, alegres e satisfeitos, ainda que atemorizados.

(Yan Michalski — Jornal do Brasil 8-8-78)

MOVIMENTO TEATRAL

Julho/Agosto/Setembro — 1978

TEATRO DO BNH

Para Mulheres Que Pensaram Em Suicídio, Enquanto o Arco Iris Basta, de Ntozake Shange. Direção de Elida Brito, com Angela Leal, Ada Chaseliov, Regina Costa e outros. Ingresso: 100,00

TEATRO DE BOLSO

A Noite Das Mal Dormidas, de Peterson. Direção do autor, com Guilherme Osty, Petersen e Renato Bastos. Ingresso: 100,00

TEATRO CACILDA BECKER

Um Grito Parado No Ar, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Julio Cesar Cavalcanti, com Paulo Sergio Carvalho, Raquel Nader e outros. Ingresso: 40,00

Maria e Seus Cinco Filhos, de João Siqueira. Direção coletiva, com Jackson Leal, Irena Leonore, Romulo Junior e outros. Ingresso: 40,00

B... Em Cadeira de Rodas, de Ronald Radde. Direção de Miguel Oniga, com Fernando Palitot e Antonio Antonino. Ingresso: 40,00

TEATRO COPACABANA

Lá Em Casa É Tudo Doido, de João Bethencourt. Direção do autor, com Heloisa Mafalda, Milton Carneiro, Estelita Bell e outros. Ingresso: 100,00

TEATRO DULCINA

O Amor Do Não, de Fauzi Arap. Direção do autor, com João José Pompeu, Carlos Alberto Ricelli e Alvaro Guimarães. Ingresso: 80,00

TEATRO GLÁUCIO GIL

Era Uma Vez Nos Anos 50, de Domingos de Oliveira. Direção do autor, com Claudio Cavalcanti, Osmar Prado, Ricardo Blat, Maria Cristina Nunes e outros. Ingresso: 80,00

TEATRO GINÁSTICO

A Ópera Do Malandro, de Chico Buarque de Holanda. Direção de Luiz Antonio Martinez Corrêa, com Marieta Severo, Otávio Augusto, Maria Alice Vergueiro, Ario Fontoura, Elba Ramalho e outros. Ingresso: 150,00

TEATRO GLÓRIA

Roda Cor de Roda, de Leilah Assunção. Direção de Gracindo Junior, com Susana Vieira, Edwin Luisi e Natália do Valle. Ingresso: 100,00

TEATRO IPANEMA

Se Minha Empregada Falasse, de Mauro Rasi. Direção de Nelson Xavier, com Thais Portinho e Sonia Claudia. Ingresso: 60,00

TEATRO DA LAGOA

Leonardo La Ponzina, de Marilena Ansaldi e Lennie Dale. Direção de Iacov Hillel, com Lennie Dale, Vera Setta, Carlos Wilson Silveira e outros. Ingresso: 150,00

TEATRO MAISON DE FRANCE

É..., de Millor Fernandes. Direção de Paulo José, com Fernanda

Montenegro, Fernando Torres, Neila Tavares e outros. Ingresso: 100,00

TEATRO MESBLA

No Sex... Please, de Anthony Mariott e Alistair Foot. Direção de Flavio Rangel, com Elizabeth Savalla, Marcelo Picchi, Andre Valli e outros. 100,00

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

A Muda, de Vanda Fabian. Direção de Margarida Rey, com Maria Teresa Amaral e Eliana Dutra. Ingresso: 60,00

A Burguesa Isaura, de Pedro Porfirio. Direção de Clóvis Levi, com Maria Pompeu, Camilo Bevilacqua, Nair Prestes e outros. Ingresso: 60,00

Dois Pontos, roteiro, direção e interpretação de Jonas Bloch e Tania Alves. Ingresso: 60,00

A Rainha do Rádio, de José Saffioti Filho. Direção de Dina Moscovici, com Beyla Genauer. Ingresso: 60,00

O Sol Feriu A Terra E A Chaga Se Alastrou, de Vital Santos. Direção de Luiz Mendonça, com Nadia Carvalho, Isa Fernandes, José Rocha e outros. Ingresso: 60,00

TEATRO OPINIÃO

Jogos Na Hora Da Sesta, de Roma Mahieu. Direção de Paulo Medeiros de Albuquerque, com Cristina Pereira, Walter Breda, Nirce Lewin e outros. Ingresso: 80,00

Requiem, de Leonel Fischer. Direção do autor, com Maria Helena Pader, Nena Ainhoren, Marco Antonio Palmeira e outros. Ingresso: 50,00

TEATRO DA PRAIA

Camas Redondas, Casais Quadrados, de Roy Cooney e John Chappman. Direção de José Renato, com Felipe Carone e outros. Ingresso: 100,00

TEATRO PRINCESA ISABEL

Apareceu A Margarida, de Roberto Athayde. Direção de Aderbal Junior, com Marília Pera e Francisco Ozanam. Ingresso: 100,00

TEATRO DOS QUATRO

Os Veranistas, de Máximo Gorki. Direção de Sergio Brito, com Renata Sorrah, Nildo Parente, Rodrigo Santiago, Yara Amaral e outros. Ingresso: 120,00

TEATRO SERRADOR

Dolores Três Vezes Por Semana, de João Bethencourt. Direção do autor, com Suely Franco, Nelson Caruso e Felipe Wagner. Ingresso: 100,00

TEATRO SESC DA TIJUCA

Medida De Segurança, de Marcio Augusto. Direção de Nelson Xavier, com Erico Vidal, Beth Erthal e outros. Ingresso: 60,00

TEATRO VANUCCI

A História É Uma História, de Milor Fernandes. Direção de JÔ Soares, com Antonio Fagundes, Sandra Bréa e Olney Cazarré. Ingresso: 150,00

OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos locais foram apresentados os seguintes espetáculos:

Rezas de Sol Para Missa de Vaqueiro, de Janduhy Finizola; *Re-*

quem, de Leonel Fischer; *Exposição*, pelo grupo de Teatro Aberto; *Requinte*, de Edgar Ribeiro; *Labi-rinto*, de Oswaldo Montenegro; *Museu de Cera*, de Leonardo Alves; *A Inquebrável*, de Vanda Fabian; *Instituto Naque de Quedas e Rolamentos* de Isis Baião; *Kere e Lorna*, de Denize Tirre; 1848, de Ana Lucia Bruce; *Quintanda Verbal*, de Gilson Moura; *A Rua de Nossa Gente*, de Carlos Nobre; *Striptease*, de Mrozek; *Maria Pepita Yemanjá*, de Elmo Muniz; *Rei Momo*, de Cesar Vieira; *Cara a Cara*, de José Maria Rodrigues; *A Flor e o Fato*, colagem de Jesus Chediak; *Vicent e Silvia*, de Cacá Fraga Melo; *A Grande Estiagem*, de Isaac Goudim Filho; *O Assalto*, de José Vicente; *A Muda*, de Vanda Fabian; *O Escorial*, de Michel Ghelderolde; *Sanduíche*, colagem de Ari Coslov.

TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

Ilhas do Dia-A-Dia, de João Siqueira e Irene Leonore.

Quem Matou o Leão?, de Maria Clara Machado.

O Mago Das Cores, de Veronique Rateau.

Tá Na Hora, Tá Na Hora, pelo grupo Navegando.

O Leão Sonhador Na Cidade Egoísta, de Luiz Sorel.

A Viagem De Um Barquinho, de Sylvia Orthof.

O Leiteiro E a Menina Noite, de João Das Neves.

Alice No País Das Maravilhas, de Jair Pinheiro.

Um... Dois... Três, de Luiz Sorel.

Expedição Ao Castelo do Príncipe Amigo, de Ioene Matos.

Chapeuzinho Vermelho, de Roberto de Castro.

O Sapo Dourado, de Dilu Melo.

Escada Colorida, de Hector Grillo.

Pedro, O Guitarrista, de Celso Baquil e Hector Grillo.

Matuta, de M. Cena.

Festa No Sítio, de Brigitte Blair.

Eu No Mundo da Fantasia, de Flavio Cerqueira.

As Fábulas de La Fontaine, pelo grupo Teco.

A Bruxinha Que Era Boa, de Maria Clara Machado.

Inventarolar, pelo grupo Caleidoscópio Mágico.

João Da Lua, de Pierre Denervaud.

A Menina Sem Nome, de Guilherme Figueiredo.

O Canhão Eletrônico, de Ricardo Mack Filgueiras.

Jujuba, Triguelim E A Montanha Lilás, de Elza de Andrade e Hélio Asp.

Seu Sol, Dona Lua, de Marcos Sá.

A Revolução Dos Patos, de Walter Quaglia.

Caliban, Caliban, pelo grupo Tisa.

A Fada E O Dragão, de Carlos Lira.

O Jardim Dos Ventos, de João Gomes Neto.

Chá Das Bruxas, de Oscar Felipe.

A Bruxinha Do Caldeirão Verde E O Circo De Dom Pepe, Pepito e Pepon, pelo grupo Quintal.

Textos à
disposição dos
leitores na
Secretaria
d'O TABLADO

Aman-Jean	<i>O Guarãa dos Passaros</i>	64
Anônimo	<i>Mestre Pedro Pathelin</i>	69
Anônimo	<i>O Pastelão e a Torta</i>	69
Anônimo (século XV)	<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
	<i>O Mendigo</i>	76
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>	46
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>Conversação Sinfonieta</i>	48
	<i>Um Gesto por Outro</i>	64
Valli Virgínia	<i>Morte Natural na Força</i>	76
Vian, Boris	<i>Construtores de Império</i>	77
Yeats	<i>O Único Ciúme de Emer</i>	43
Wedekind Frank	<i>A Morte e o Demônio</i>	66

64	O Guarã dos Passaros	Man-Jean
60	Mestre Pedro Parelhin	Anônimo
60	O Pastelão e a Torta	Anônimo
62	Todomundo	Anônimo (século XV)
52	A Morte	André Oswald
50	Guernica	Artal Fernando
52	Piquenique no Front	Bartos Almeida Inês
54	O Jogo da Independência	Bocconi, Settimelli, Marinetti
62	Teatro Futurista	Borges J. C. Cavalcanti
54	Em Figura de Gente	Brandão Raul
63	O Doide e a Morte	Brecht Bertolt
61	Escrevo e a Respira	
71	Alguns que diz Sim, Aquela que diz Não	
72	Quando Cusa o Fero	

INDICE

76	O Teatro na Formação Estética da Criança . . . A.	
53	Parodi	1
63	O Tribunal dos Divórcios	Cervantes
67	O Cenário	P. Van Tregghen 2
58	Cinco Maneiras de dizer a Verdade B. Brecht	7
46	Índice de Artigos já Publicados	14
46	Credores	Strindberg 27
68	Dos Jornais	46
49	Movimento Teatral	48
66		
47		
43		
61		
72		
47		
57		
56		

À venda na Secretaria d'O TABLADO

Autora: MARIA CLARA MACHADO

70-71	Cem Jogos Dramáticos	15,00
65	Embarque de Noé (música-gravação)	50,00
73	Tribobó (gravação-música)	10,00
74	O Patinho Feio (música-gravação)	50,00
68	CARTAZES	10,00

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.os) 60,00

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 pela GRÁFICA EDITORA DO LIVRO, LIDA.

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