

97

cadernos de teatro

O ATOR E SEU OFÍCIO — *Fernanda Montenegro*

ROTEIRO DE COMÉDIA DELL'ARTE

O GUARDA DO TÚMULO — *Franz Kafka*

DIÁLOGO DE UM HOMEM VIL — *F. Durrenmat*

CADERNOS DE TEATRO N. 97

Abril/Maio/Junho 1983

patrocínio INACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CENICAS
SECRETARIA DA CULTURA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são
de inteira responsabilidade dos autores.

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, CARMINHA LYRA
ALOISIO FILHO e RICARDO KCSOVSKI

Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

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 ATOR E SEU OFÍCIO

Fernanda Montenegro

PALESTRA REALIZADA NO CENTRO DE
ARTES LIVRES EM MARÇO DE 1983

Albert Camus, falando sobre o absurdo da existência humana, observa: “O ator reina no domínio do mortal. De todas as glórias do mundo, sabemos que a sua é a mais efêmera. E é também o ator quem mais percebe, entre todos os homens, que tudo deve morrer um dia. E para ele, não representar, significa morrer cem vezes com as cem personagens que ele teria animado ou ressuscitado.

Percorrendo assim os séculos e os espíritos, imitando o homem tal como ele pode ser e tal como é, o ator confunde-se com outra figura absurda: o viajante. E como viajante, o ator esgota alguma coisa que percorre sem cessar. Ele é o viajante do tempo e, se é um grande ator, torna-se o ansioso viajante das almas.

Para pegar um copo, ele encontra novamente o gesto de Hamlet erguendo a taça. Por isso, não é assim tão grande a distância que o separa dos seres que ele faz viver. O ator ilustra, todos os dias, essa verdade tão fecunda: a de que não existem fronteiras entre aquilo que um homem “quer ser” e aquilo “que é”.

Quanto mais estreito é o limite que lhe é dado para criar sua personagem, tanto mais necessário que ele tenha talento. Afinal ele vai morrer dentro de duas ou três horas sob um rosto que não é o seu. É preciso que nessas duas ou três horas ele sinta e exprima todo um destino excepcional — isto tem um nome certo: é perder-se para se encontrar. Nessas duas ou três horas ele vai até “o fim do caminho sem saída” que o homem da platéia gasta a vida toda a percorrer.

No passado, a igreja repudiava, na arte do ator, a multiplicação herética das almas, o deboche das emoções, a pretensão escandalosa de um espírito que se re-

cura a viver apenas um destino e se precipita então em todas as intemperanças.

A atriz Adrienne Lecouvreur, no seu leito de morte, quis confessar-se e comungar, mas, recusou-se a renegar sua profissão, conforme lhe exigiam. E por causa disso, ela perdeu o benefício da extrema-unção.

Isso significa que entre Deus e a sua profissão, ela tomou o partido da sua profunda paixão pelo teatro.

E essa mulher, na agonia, recusando-se a renegar aquilo que chama “a sua arte”, mostrava, morrendo, uma grandeza que nunca atingira no palco. Foi o seu papel mais belo e também o mais difícil: escolher entre o céu eterno e uma fidelidade irrisória.

E é esta finalmente a tragédia secular onde nós temos que ocupar nosso lugar: “entre nós e a eternidade, optar por nós.”

Se, como diz Camus, entre nós e a eternidade, optamos por nós, isso significa que temos uma identidade. Uma identidade própria, uma história específica, uma vida singular, com suas necessidades e razões. Muitas vezes as razões do jogo teatral do ator têm razões que a própria racionalidade, melhor dizendo, que o próprio enquadramento da história oficial do teatro menospreza ou mesmo desconhece.

Foi e é mais fácil para a história, para a cultura oficial, colocar sempre e quase unicamente o *autor* como espinha dorsal do fenômeno teatral. O ator ver de cambalhada.

Sem a figura digna do autor (mesmo os denominados “malditos”) não teria sido possível narrar com segurança, grandeza e prestígio cultural, o teatro. Embora sempre se diga, através dos tempos, que sem ator não se faz teatro.

É que, um fato é a literatura dramática, e outro fenômeno ou mistério mesmo, é a mutação que se processa quando o ator vivencia em si mesmo o “verbo”.

O ator e unicamente o ator é o começo e o fim da arte teatral. Somos provedores.

Então, que bicho-papão somos nós para termos, na nossa própria história, uma crônica, praticamente de dependentes, de marginais entre os marginais?

Na verdade, nenhuma atuação teatral viva pode ser arquivada, gravada ou exposta, como, por exemplo, um

texto de Ésquilo, uma partitura de Beethoven, um quadro de Da Vinci.

O fato de não termos uma história tradicional e oficialmente assumida deixa claro que nossa caminhada pelos séculos se fez numa trajetória subliminar, subterrânea e até mesmo subversiva, através do nosso ofício mesmo. E é nessa oficina atemporal que o nosso raconto se perpetua: um ator que viu um ator, que trabalhou com um ator, que foi discípulo de um ator e assim sucessivamente em direção ao passado e por conseguinte, repetindo o mesmo fenômeno em direção ao futuro.

Tomando a mim mesma como exemplo, sei, porque me observo, que em mim estão muito das entonações, gestual e sentimento de muitos e muitos atores e atrizes que eu vi, populares ou clássicos, brasileiros ou estrangeiros. Que por sua vez viram outros atores e atrizes de épocas anteriores, que por sua vez foram influenciados por outros colegas de outro século ou de outros séculos.

Sei que, no momento, muitos outros atores e atrizes estão sendo, de alguma forma, impregnados (principalmente os jovens atores) do muito que estejam vendo nos nossos espaços teatrais.

Deixo claro: não falo de copiar, plagiar. Falo de algum toque imponderável. Falo de uma transferência celular, íntima, intrínseca, numa corrente que nos liga e nos credencia eternamente.

Falaria de uma genética teatral.

E esse testemunho da teatralidade humana vive além do tempo e além das fronteiras. A arte de representar não nasce e morre dentro dos limites de um país. Penso que todos nós nos influenciemos e, embora de comportamentos cênicos distintos, todos nós, atores, nos interdependemos.

Acho estúpido quando ouço muitas vezes a idiotice de que este ator é mais brasileiro, no seu estilo, do que aquele outro. Acho um insulto à nossa história subterrânea e sofrida. O teatro no Brasil é amplo e irrestrito. Todas as influências aqui se fazem presentes de uma forma rica, variada e brasileira amalgamadas. Desde quando, por exemplo, Walmor Chagas é menos brasileiro do que Grande Otelo? Cacilda Becker menos brasileira do que Dercy Gonçalves? Marília Pera mais brasileira do que Lélia Abramo ou Bibi Ferreira (que se formou como atriz na Inglaterra) é menos brasileira por isso do que eu? Paulo Autran é menos brasileiro do que

Louzadinha ou Nelson Xavier, só porque tem um diploma de advogado e sobrenome francês?

Somos personalidades diferentes, jamais estrangeiros em nossos próprios palcos. Pois todos nós pertencemos a uma mesma igreja, no sentido de povo. Formamos uma raça.

Insisto nesse ponto porque pra mim essa diversificação da tipificação brasileira é o que temos de mais rico e penso que qualquer sectarismo e presunção só nos empobrece como artesãos. O paulistano com seu sotaque italianado é tão fundamentalmente brasileiro quanto o baiano de Ilhéus ou o carioca do méier ou o cearense ou o gaúcho.

O que sei é que, de alguma forma, muito de Apolônia Pinto, Lucília Peres, Alda Garrido, Dulcina, chegou até mim. E tenho claro que no ano 2083 alguma atriz estará revivendo algum pulsar meu ou de outra atriz contemporânea. Portanto, a nossa história é uma transferência viva e é essa transferência viva que nos alimenta e nos dignifica.

Shakespeare diz: "Nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos". Se somos feitos da matéria, da substância dos sonhos, pertencemos então, completamente, ao não estabelecido, à uma lógica especial, à uma realidade transfigurada, à fantasia, à liberdade.

Como uma história academicamente narrada poderia nos aprisionar?

Quero deixar claro que não acho que o nosso ofício seja mais qualificado do que o de outros. Porém é notório, principalmente no Brasil, que nós não praticamos um ofício do tipo prioritário: padeiro, médico, serralheiro, advogado, ou mesmo músico, mesmo pintor, mesmo escritor (artes tidas como nobres). Esses ofícios todos têm uma herança científica da sua existência e transferência. Suas conquistas são palpáveis. Deixam sempre algo de concreto. Nosso ofício — falo do teatro — Não deixa provas.

A posteridade não nos conhecerá.

Quando um ator pára o ato teatral, nada fica. A não ser a memória de quem o viu. E mesmo essa memória tem vida curta.

Esse ofício de visionários, portanto de loucos (segundo os ofícios prioritários) tem como base, por incrível que pareça, a lucidez, a realidade, a natureza mesma. Precisamos, mais que em outros ofícios, ter cora-

gem para enfrentar nossos demônios. Somos oficientes de uma realidade transfigurada. Claro, somos feitos da matéria de *Ariel, Caliban, Puck, Titânia...*

É evidente que todos nós somos capazes de representar. O disfarce faz parte da natureza humana. É fascinante a vontade de atuar de qualquer um de nós, não atores. Acho que todo mundo pode entrar no jogo e até jogar bem certos jogos. Por essa vontade e facilidade de jogar, é muito comum confundirem o teatro com terapia, com a necessidade puramente egoísta e vaidosa de se ter “um rosto na multidão”.

Reconheço que o ofício mesmo de representar pode também englobar um pouco de tudo isso: terapia, espaço para doutrinação política, exibicionismo, “porra-louquice”. Porém, o exercício, no tempo, definirá aquele que veio para ficar, seja ele um grande ator ou um ator sofrível. Tchekov define esse “ficar” de “perseverança”. É a perseverança da verdadeira vocação que vai definir o jogo verdadeiro do jogo mentiroso.

O oposto do jogo mentiroso é o ofício da loucura criativa, da responsabilidade, do experimento, da consequência, da sensualidade, do humor.

Nosso ofício é lento, muito lento, desgastante, fugidio.

A percepção do espaço teatral só se desvenda depois de um longo noviciado. Apanha-se todo dia.

É um profissão de absoluta solidão, onde “o outro” é fundamental. Buscar o outro. Confundir-se com o outro. Somar com o outro num só corpo.

Tenho a feliz experiência, como Sergio Britto, aqui ao meu lado, de ter testemunhado 500, 1.000, 2.000 espectadores, mais o elenco, formando absolutamente um só organismo. Uma só respiração.

O chegar ao outro é um longo caminho. Como chegar lá?

Preparando as suas ferramentas.

Não se fechando em preconceitos.

Exercitando a sua sensibilidade.

Absoluta tolerância, mas, nenhuma negligência.

As dificuldades nos acompanham sempre, na medida em que trabalhamos sobre nós mesmos. Não nos vemos. Ah! Se nós pudéssemos nos olhar, lá da platéia!

É tão comum nos ensaios ou laboratórios, sabermos tudo sobre o nosso colega e bloqueamos a nossa percepção no que diz respeito à nossa própria busca.

Passamos nossa vida prestando exames. Diariamente. É uma trajetória de provações.

No Brasil, nós atores, existimos por nossa própria energia. Falo de atores de teatro. Existimos porque teimamos. Somos tão necessários a nós mesmos, como ofício, que essa comoção faz o milagre de nos tornarmos necessários. Sobrevivemos, no teatro, pela força da nossa vocação. E a coletividade social, tocada, nos transfere, a nós atores, a sua carência de transfiguração, de paixão, de integração.

Penso que nosso ofício não tem a condenação bíblica do trabalho. O suor do nosso rosto não é um castigo. Nosso ofício é a nossa festa. É o nosso sentido de vida. É o nosso prêmio. Portanto ao enfrentar as propostas de trabalho, sou de opinião de que tudo soma. Tudo é exercício. Seja no teatro tradicional ou marginal, num palco italiano ou na rua. Na zona urbana ou na periferia. No jogo alienado ou no engajado. Na representação emocionada ou distanciada, o que fica, o que atravessa os anos e os modismos, é o conhecimento do ofício. É o adestramento desse instrumento que você é. Há a famosa frase de que não há nada pior para uma revolução do que um revolucionário mal preparado. Não há nada pior para o teatro do que o homem de teatro mal preparado.

Esse preparo tem que ser orgânico.

Sem divisões e sub-divisões.

Sinto que nossos atores dos anos 80 procuram a sua individualidade no seu semelhante. É a consequência de um país que também está-se abrindo. O cidadão está sendo novamente ouvido e acatado nas suas reivindicações. Nosso país está sendo abertamente discutido. O país voltou a ter protagonistas e antagonistas. Em cena também. Na busca de sua individualidade (não do individualismo) os jovens atores anseiam novamente ficar de pé, ter corpo e voz. Do jogo grupal, tribal, dos anos passados, ele hoje ambiciona alcançar novamente uma identidade.

O corpo e a voz voltam a se amalgamar. Voltam a sentir que o “verbo” não é um som confinado nele mesmo. Essa divisão, corpo e palavra, foi nefasta nesses últimos 20 anos. Penso que os jovens atores dos anos 80

estão partindo para uma posição menos divisionista, menos sectária, menos preconceituosa. É possível que muitos achem que os jovens, em qualquer esfera, deveria ser mais belicosos, mais frontalmente desafiadores e anárquicos.

Aposto, diante do momento que estamos vivendo, numa geração que busca a unidade, a conclusão. Faço votos para que vocês sejam, antes de tudo, aglutinadores.

Poucos de vocês chegarão ao fim do curso. Os que chegarem terão sido preparados por gente competente, vivida e sofrida na sua perseverança de homens de teatro. Sejam totalmente dedicados, mas, não confinados. Repito: Busquem a individualidade, não o individualismo.

Concluo, repetindo aqui as palavras de *Hamlet* aos atores:

“Deixa que teu bom senso seja teu guia. Que a ação corresponda à palavra e a palavra à ação, pondo especial atenção e cuidado em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo o que se opõe à natureza, igualmente se afasta da própria finalidade da arte dramática, cujo objetivo, tanto na sua origem, como nos tempos que correm, foi e é, o de apresentar um espelho da vida. Mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia e características.

Ide preparar-vos”.



ORIGEM DO TEATRO

Raymundo M. Junior

A palavra *teatro* significa um gênero de arte e também uma casa, ou edifício, em que são representados vários tipos de espetáculos. Ela provém da forma grega *theatron*, derivada do verbo “ver” (*theomai*) e do substantivo “vista” (*thea*), no sentido de panorama. Do grego, passou para o latim com a forma de *theatrum* e, através do latim, para outras línguas, inclusive a nossa. Mas o teatro não é uma invenção grega, espalhada pelo resto do mundo. É uma manifestação artística presente na cultura de muitos povos e se desenvolveu espontaneamente em diferentes latitudes, ainda que, na maioria dos casos, por imitação. Antes mesmo do florescimento do teatro grego da antiguidade, a civilização egípcia tinha nas representações dramáticas uma das expressões de sua cultura. Essas representações tiveram origem religiosa, sendo destinadas a exaltar as principais divindades da mitologia egípcia, principalmente Osíris e Ísis. Três mil e duzentos anos antes de Cristo já existiam tais representações teatrais. E foi do Egito que elas passaram para a Grécia, onde o teatro teve um florescimento admirável, graças à genialidade dos *dramaturgos* gregos. Para o mundo ocidental, a Grécia é considerada o berço do teatro, ainda que a precedência seja do Egito.

Mas no continente asiático o teatro também existia, com outras características, que ainda hoje o singularizam. Na China, por exemplo, o teatro foi estabelecido durante a dinastia Hsia, que se prolongou do ano 2205 ao ano 1766 antes da era cristã. Portanto, o teatro chinês é o segundo, cronologicamente, antes mesmo do teatro grego. Como no Egito, surgiu também com características rituais. Mas, além das celebrações de caráter religioso, passaram também a ser evocados os êxitos militares e outros acontecimentos. Assim, as procissões e

danças foram cedendo lugar à forma dramática. A Índia começou a desenvolver seu teatro cinco séculos antes da era cristã, depois do aparecimento de seus poemas épicos Mahabherata e Ramayana, que são as grandes fontes de inspiração dos primeiros dramaturgos indianos. Países tão distantes como a Coréia e o Japão, mesmo sem contatos com o mundo ocidental, desenvolveram a seu modo formas próprias de teatro — a Coréia ainda antes da era cristã e o Japão durante a Idade Média (o primeiro dramaturgo japonês, o sacerdote Kwanamy Kiytsugu, viveu entre os anos de 1333 e 1384 da era cristã).

O TEATRO GREGO

No mundo ocidental, a influência do teatro grego foi avassaladora e se prolonga até os nossos dias, através da sobrevivência de muitas de suas criações, trágicas ou cômicas. O florescimento do teatro grego recebeu grande impulso quando um autor e ator chamado Thespis começou a percorrer as cidades com um carro que fazia as vezes de um palco, ao redor do qual os espectadores se reuniam. Thespis rompeu com a tradição das declamações em *coro*, apresentando-se em papéis destacados, como protagonista, isto é, como principal (*proto*) ator (*agonista*). Para animar o teatro, concursos de tragédia foram instituídos pelo ditador Pisístrato, general vitorioso que se apoderou do governo de Atenas, e Thespis foi o vencedor do primeiro desses concursos, no ano 534 antes de Cristo, mas nem a tragédia vencedora, nem outras que ele escreveu, chegaram até nós. O carro de Thespis não tardou a ser substituído por teatros construídos ao ar livre, com capacidade para centenas de pessoas, acomodadas em assentos dispostos em semicírculos que iam se elevando à medida que se distanciavam da plataforma, ou palco, onde os atores declamavam. As ruínas de alguns desses teatros testemunham, nos nossos dias, o interesse do mundo antigo pelas representações teatrais, a principal forma de diversão popular então existente.

A TRAGÉDIA CLÁSSICA

As características da tragédia eram a linguagem elevada, a luta dos seres humanos contra a fatalidade, ou destinos adversos, a virtude e a nobreza dos sentimentos, o estoicismo em face da morte, do luto, dos sacrifícios de vidas. A finalidade da tragédia era emocionar,

comover, provocar lágrimas, fazer com que o espectador se identificasse com o herói, ou protagonista, e com a causa por ele sustentada, enobrecendo-se ou purificando-se. O mais antigo dos autores trágicos gregos cujas obras chegaram até nós é Êsquilo, que viveu entre os anos 525 e 456 antes da nossa era. Por várias vezes ele concorreu aos concursos de tragédias de Atenas. mas só veio a obter o primeiro prêmio no ano 467 antes de Cristo, com *Sete Contra Tebas*. Depois, conquistou-o por mais doze vezes. Das 70 a 90 peças que escreveu, apenas essa e poucas outras foram preservadas. Entre elas *As Suplicantes*, *Os Persas*, a trilogia da *Orestíade* (contendo *Agamenon*, *Céforas* e *Eumênides*) e *Prome-teu Acorrentado*.

Contemporâneo de Êsquilo e 28 anos mais novo do que este, Sófocles foi outro competidor assíduo dos concursos de tragédias, em que triunfou nada menos de dezoito vezes, sendo em várias outras ocasiões o detentor do segundo lugar. De suas numerosas peças chegaram até nós *Antígona*, *Édipo*, *Electra*, *As Mulheres de Tráquinis* etc. Eurípedes, contemporâneo de Sófocles, nascido no ano 480 antes de Cristo, completa a grande trindade da tragédia grega. De suas oitenta e tantas obras, sobrevivem entre outras as tragédias *Andrômaca*, *Écuba*, *As Troianas*, *Medéia*, *Ifigênia*, em *Táurida*, e *Hipólito*. Foi um verdadeiro reformador da tragédia, tornando o coro independente da ação, comentando-a, mas não participando dela. Era mais patético e mais preocupado com a análise psicológica dos personagens, razão pela qual é mais moderno e está mais perto da nossa sensibilidade do que Êsquilo e Sófocles.

A COMÉDIA CLÁSSICA

Já existiam algumas peças de caráter satírico, de autores trágicos, quando surgiu na Grécia o poeta cômico Aristófanes, considerado o pai da comédia clássica. Enquanto a tragédia exaltava as virtudes e os sentimentos nobres, a comédia satirizava os excessos, a dissipação, a falsidade, o embuste, os sentimentos mesquinhos. E, sendo o avesso da tragédia, não pretendia comover, mas fazer rir. Não foi outra coisa que Aristófanes pretendeu e conseguiu com *As Vespas*, *As Rãs*, *As Nuvens*, *As Mulheres no Parlamento*, *Lisístrata* e outras de suas obras. Escrevendo com grande liberdade e fantasia, sua atividade de comediógrafo foi importantís-

simas, contribuindo notavelmente para a popularização do teatro e levando os gregos a identificar seus próprios defeitos e a rir deles. Aristófanes viveu, ao que se presume, entre os anos 450 e 380 antes da nossa era. Seu sucessor imediato foi Menandro, que se presume ter vivido entre os anos 342 e 291 antes de Cristo, mas nenhuma de suas obras sobreviveu na forma original. Dele existem apenas as adaptações latinas de algumas de suas comédias pelos autores romanos Plauto e Terêncio. Nada sobreviveu de outros autores de comédias que o sucederam, como Filémon, Dífilas e Posídipo.

A COMÉDIA ROMANA

Com o apogeu de Roma, os romanos voltados para a cultura ateniense, admirada a tal ponto que o estudo do idioma grego se tornou generalizado entre suas classes superiores, os espetáculos teatrais passaram a rivalizar com as lutas entre gladiadores. O teatro romano erá, de início, uma simples imitação do teatro grego. Dois notáveis imitadores das comédias gregas foram Tito Maccio Plauto e Terêncio Públio Afro, mais conhecidos como Plauto e Terêncio. Não se sabe ao certo quando nem onde nasceu Plauto, mas apenas que ele teve origem humilde e viveu no segundo século antes de Cristo. Autor de uma centena de comédias, delas só a quinta parte chegou até nós. Entre elas estão *Amphitruo* (*Anfitrião*), *Miles Gloriosus* (*O Soldado Fanfarrão*), *Menaechmi* (*Os Sósias*), *Pseudolus* (*O Trapaceiro*), *Aulularia* (*A Panela*), *Truculentus* (*O Criado Truculento*), *Mostellaria* (*Os Espíritos*) etc. Uma dessas, *Menaechmi*, viria a ser imitada por Shakespeare em *A Comédia dos Erros*. E outra, *Amphitruo*, viria a ser imitada por Molière em *Anfitrião*. Quanto a Terêncio, era um jovem cartaginês que foi escravizado e levado para Roma, onde passou a servir como criado do poeta Lucano, que o fez instruir e o libertou, dando-lhe o seu pronome, Terêncio. O escravo escreveu numerosas comédias, entre as quais *Andria*, *O Eunuco*, *Os Irmãos*, *O Punidor de si Mesmo*, *Formione* e *A Sogra*. Algumas vezes, valeu-se das mesmas fontes gregas a que Plauto recorrera, mas dando a essas fontes um tratamento diverso, com fortes contribuições pessoais. Mais teria deixado se não houvesse morrido com apenas 34 anos, no naufrágio de um navio, a caminho da Grécia, no ano 159 antes de Cristo.

A TRAGÉDIA ROMANA

A tragédia não despertou em Roma o mesmo interesse que as comédias. Seu principal cultor na antiguidade romana foi Lúcio Aneu Sêneca, filósofo que serviu de preceptor ao futuro Imperador Neto. Nascido no ano 4 ou 5 antes de Cristo, Sêneca escreveu uma série de tragédias, mais destinadas a serem lidas do que a serem representadas, em geral imitando os grandes autores gregos. Entre outras *Hércules Furioso*, *As Fenícias*, *Medéia*, *Fedra*, *Hipólito*, *Édipo*, *Agamenon*, umas imitadas de Êsquilo, outras de Eurípedes. Mas não foi simples imitação a tragédia de sua própria vida, primeiro desterrado na Córsega pelo imperador Cláudio como amante adúltero de sua sobrinha Júlia Livilla, e aos 70 anos condenado à morte, como conspirador, pelo ex-pupilo Nero, tendo aberto as veias para expirar junto à esposa. Suas tragédias viriam a ter considerável influência no teatro europeu, depois de traduzidas pelos humanistas do Renascimento.

O TEATRO NA IDADE MÉDIA

Depois do advento do cristianismo, o teatro sofreu acentuado declínio e, durante a Idade Média, foi vivamente combatido pela Igreja Católica, que não via com bons olhos a concorrência que os espetáculos, jogos e diversões de toda espécie faziam às festividades religiosas. As atrizes passaram a ser equiparadas às prostitutas. Contudo, no século VI da nossa era, o Imperador Justiniano I se apaixonou por uma atriz, Teodora, admirada em Constantinopla por sua grande beleza, com ela se casando. Esse soberano do Império Romano do Oriente decretou que os membros do patriciado, isto é, da nobreza, poderiam se casar com atrizes, desde que estas renunciassem à sua profissão. Mas, sob pressão, acabou por decretar o fechamento dos teatros de Constantinopla. Os concílios da Igreja Católica, muito antes disso, como acontecera em Cartago e em Arras, este no ano de 452, já haviam declarado que "histriones (comediantes) não poderiam receber a sagrada comunhão, enquanto permanecessem ligados a tal profissão". Outro concílio, em 691, ameaçou suspender as ordens dos sacerdotes que comparecessem a representações teatrais e tornou os leigos passíveis de excomunhão. O Imperador Carlos Magno, do Império Romano do Ocidente, que reinou do ano 800 ao ano de 814, baixou um decreto proibindo os atores

de se apresentarem no palco em quaisquer vestes sacerdotais, sob pena de castigo corporal ou banimento.

Com o abastardamento do teatro e as perseguições cada vez maiores à profissão teatral, os espetáculos foram reduzidos a simples proezas de *saltimbancos*, *mala-baristas*, cantores ambulantes, *pantomimas* e *palhaçadas*, em feiras e circos, para o gozo da população. Mas a reação começou a se processar, aos poucos, e a própria Igreja Católica, pondo de parte seus preconceitos, acabaria por utilizar o teatro como um meio de fazer proselitismo e de se comunicar com o povo. Cenas bíblicas, transformadas em pequenas peças teatrais, chamadas *mistérios*, passaram a ser representadas em arenas, ou mesmo no adro das igrejas, sendo que os atores eram algumas vezes recrutados entre padres, monges e irmãos leigos. Algumas dessas peças se chamavam *O Jogo de São Nicolau* (escrita no século XIII por Jean Bodel, poeta francês, autor de canções de gestas) e *O Milagre de São Teófilo* (escrita pelo trovador francês Rutebeuf), ao passo que outras eram anônimas, como *Os Milagres de Nossa Senhora*, *A Ressurreição de Lázaro*, *A Natividade de Nosso Senhor*, *A Matança dos Inocentes*, *O Mistério dos Reis Magos*, *O Mistério do Ato dos Apóstolos* etc. Remanescentes desse antigo teatro religioso são ainda em nossos dias as representações ao ar livre do drama da Paixão de Cristo em Oberammergau, na Baviera, um dos estados da República Federal da Alemanha, e em Nova Jerusalém, no Estado de Pernambuco, no Brasil, assim como a famosíssima *Cantata dos Pastores*, que os napolitanos encenam todos os anos na Itália.

(Extraído de *Teatro/I*, Biblioteca Educação e Cultura, MEC, Fename, Bloch, 1980).

COMO DIFERENCIAR OS ATORES

Fitzroy Davis

Um dos comentários mais comuns nos últimos anos com relação às produções teatrais é o de que “os atores vêm de escolas diferentes”. Achei portanto que poderia dar ao público uma ligeira visão das diversas escolas de atores, junto com algumas *pistas* para que vocês mesmos possam identificar os atores nos diversos estilos existentes na arte de Thespis.

O público, provavelmente, não encontrará todos estes estilos numa só produção; apesar de que o autor deste artigo se encontrou uma vez representando uma peça em que havia cinco atores formados pelas cinco maiores escolas. A peça era uma alegoria. Os atores conseguiram sobreviver o encontro de uns com os outros; a peça, porém, não.

Em primeiro lugar, vem a “*Result Actor*,” também conhecida como a “*Caracterização Externa*” ou o “*Ator Estêncil*”, que não aparece mais tão freqüentemente quanto nos dias das companhias de repertório. O ator desta escola não acredita em viver seu papel de dentro para fora: ele acredita e explica a natureza de sua personagem para o público através da maquiagem, do tom de voz, da profissão, etc. Ele é capaz de adotar um certo trejeito, de assumir um certo tipo de voz especial e de adquirir dois ou três gestos idiossincráticos que ele repete vez por outra. Raramente ele dará ao público razão para se queixar quanto ao não poder ser ouvido distintamente. Se está representando um papel de uma pessoa mais velha que ele mesmo, ele se caracterizará de um velho *bem* velho. Se estiver representando um estrangeiro, ele será mais francês do que um francês, mais alemão do que um alemão. O seu *make-up* será exagerado, ele carregará às sobranceiras, usará monóculos, bigodes exagerados, sinais, cicatrizes e perucas amedrontadoras. O seu traba-

balho poderá ser aplaudido pelo público, mas também é quase certo de que este ator será rejeitado pelo Conselho do *Actor's Studio*.

A segunda escola que nunca teve chance na época áurea das grandes companhias, é a escola do “*Não faça nada*”. Os seguidores desta escola podem ter sido levados a isto, por uma repulsa pessoal ao exagero da escola *Result*, ou também por terem passado um tempo de aprendizado em pequenas produções, filmes de televisão e especialmente em filmes documentários, ou podem também ter assumido este estilo por falta de energia e de intensidade teatral, que é visto por eles como naturalismo. De qualquer maneira, o seu maior objetivo é aparentar que não está fazendo teatro, não está num palco e as vezes até de não estar vivo. Este desejo é tão forte que muitas vezes parecem estar andando dormindo. Não importa quão um irrequieto e vivo ator desta escola possa ser fora do palco, ele consegue na hora de pisar no palco suprimir três quartos de sua vitalidade e aparecer perante o público com olhos parados e vazios, com uma expressão estática e com os braços caídos e soltos. Ele move os lábios somente o suficiente para poder deixar sair suas falas e somente usa as mãos quando precisar abrir uma porta, acender um cigarro, ou pegar um copo. Seu objetivo a ser alcançado de qualquer maneira é o de não estimular o público e fazê-los sentir que não estão num teatro. O resultado que consegue é de ser admirado por atores e diretores da mesma escola que confundem o estilo “*Não Fazer Nada*” com o estar representando a verdade. O efeito no público é bem nebuloso. Quando se pergunta ao público a sua opinião sobre um destes atores numa certa peça, a resposta dada é: “De que ator está falando?”

A terceira é a escola de teatro “*Violência Enfurecedora*”, que teve grande êxito no século dezenove, mas que ainda pode ser vista em nossos dias. Os atores desta escola estão intensamente preocupados com a idéia de projetar a imagem do homem como um animal. O seu papel sonhado, por exemplo, é o bandido da história japonesa *Rashomon*, mas Marco Antonio ou o capitão *Ahad* também viria bem a calhar. Eles aspiram por um papel no qual possam mostrar parte de seu peito suado e cabeludo, estar ofegante, grunhir gritar e se lançar ferozmente em cima dos outros atores, tendo em mente ferir o outro. Podem ser identificados pelo seu modo rápido e sincopado de falar, por um hábito de encolher os ombros e deixar os braços caídos em posição de ma-

caco, e por uma mania de passar um dedo debaixo do nariz e depois apontar uma mão musculosa e grande em direção ao outro ator.

As emoções que eles estão interessados em passar são a avareza, o pânico, o medo, a luxúria e o desejo de violentar a atriz mais próxima e mais apetitosa.

O resultado que conseguem alcançar para eles mesmos é o de se verem ou de ter seu trabalho visto como “poderoso”. Já o que conseguem nos bastidores, é um pedido feito pelos outros atores de não serem colocados com eles no mesmo camarim.

A quarta, e esta só surge na “*Segunda Onda de Métodos de Atuação*” que seguiu o declínio do *Group Theatre*, é a *Closet School of Acting*. Estes atores estão preocupados com o *Self*, em parte com o *Self* do personagem que estão representando, mas, principalmente com o seu próprio *Self*. Não estão nada interessados no *Self* de qualquer outro ator do elenco e evitam escrupulosamente comunicar-se com os outros atores no palco, como era o Primeiro Mandamento da “*Primeira Onda de Métodos de Atuação*”. Eles variam consideravelmente no nível da intensidade dinâmica que querem projetar, uns sendo fisicamente irrequietos e outros fisicamente estáticos.

Em ambos os casos, um observador sagaz notará que eles evitam olhar o outro ator diretamente e, se possível buscam se posicionar de uma maneira que seus corpos fiquem numa posição diferente do daquele personagem com quem estão dialogando.

A razão desta técnica é fazer com que a atenção do público se focalize no *Self* que representa em vez de no *Self* do grupo, numa parte da peça ou mesmo na peça como um todo. Leram o seu Kierkegaard e seu Sartre e seu tema musical é “Não há nada como o *Self*”.

Nos ensaios, um verdadeiro ator dessa escola é muito anti-social na sua atitude em relação ao resto do elenco. Ele pode ser encontrado escrevendo um caso histórico do seu *Self*, indo buscar as suas raízes na sua infância, etc.

Nos bastidores, durante o espetáculo, esse ator evita conversar com outros atores, a fim de que possa representar bem e em toda sua forma o seu *self* interiorizado.

O público pode imediatamente identificar este tipo de ator porque ele não procura entrar de imediato na sua “deixa”. Ele está ocupado em sentir o *self* que vai proferir as palavras; Nas suas falas faz várias pausas des-

necessárias e comprida. Ele dirá, por exemplo: “Quando eu estava entrando... na mercearia... eu vi — um cachorro na esquina... levantando sua perna”. Na nota do programa sobre sua pessoa há sempre uma referência de que ele estudou com tal e tal pessoa.

A quinta, é uma volta aos velhos tempos do “*Grande Instrumental Shakespeareano*”, e é a “*Bravura School of Actors*”. Esta escola de atores não teve repercussão nos anos trinta, quarenta e nos primeiros anos da década de cinqüenta, mas recentemente, os seus expoentes estão ganhando terreno, isto porque está renascendo a idéia de que talvez o teatro devesse ser, uma vez por outra, teatral. Certas peças que enfocam a bravura foram revididas e readaptadas como *Medéia*, *Édipo Rei dos gregos*, *o Rei Lear* e *Fedra*. Parte do público, que não se incomoda de saber que o ator está representando, ficou feliz de ter de volta estas peças, enquanto que uma outra parte do público recusa essa linha e se apressa em bater palmas para seu antídoto: a escola de atores “*Não Faça Nada*”. O ator da “*Bravura*” pode ser facilmente reconhecido por uma maior riqueza no tom e na maneira de falar, e por uma maior liberdade no uso das mãos do que as outras escolas, exceto os da “*Violência Enfurecedora*”. A distinção entre esses dois tipos de atores está mais na temática e na variedade de interpretação. O ator de escola “*Violência Enfurecedora*” representará sempre no mesmo tom; o da *Bravura* estará sempre modificando artisticamente seu texto, algumas vezes falado em voz baixa e poupando seus recursos para outros momentos, quando ele então usa o que se chama de *A Grande Voz*. *Cyrano de Bergerac* é a peça ideal para esta escola, porque por sua própria natureza oferece uma oportunidade ideal para estes atores.

Agora, tendo estas notas em mão como uma pista, é o desejo ardente do escritor deste artigo que o público de teatro sabendo da existência destas Cinco Escolas e estando bem informado possa por eles mesmos identificar a que escola os vários atores do nosso teatro pertencem.

(Extraído de *Performing Arts Journal*, 18, VII, nº 1, 1982. Traduzido por Viroca Fernandes.)

A CONDUÇÃO DA REAÇÃO DO PÚBLICO EM SHAKESPEARE

Bárbara Heliodora

Ao romancista, na realização de sua obra, são outorgados não só os dons da onisciência, como também a opção entre a narração descritiva, o diálogo, e o comentário crítico. Ele pode — se assim o quiser — servir de guia inseparável do leitor e determinar — com maior ou menor sutileza sua reação ao que lhe é apresentado pela página escrita, nas privilegiadas condições de relacionamento “eu-tu” que podem ser atingidas porque normalmente o leitor lê sozinho, preferivelmente eliminando interferências estranhas.

A técnica específica da criação de um texto dramático (e por dramático aqui quero dizer um texto cujo objetivo precípuo é o da apresentação num palco, num espetáculo teatral) exige do autor uma atitude consideravelmente diversa. O narrador — identificado ou não — que acompanha todos os passos da ação de um certo tipo de romance, interferindo sempre que isto lhe parece conveniente, é de modo geral vedado a quem escreve para o teatro: há um narrador em NOSSA CIDADE, há prólogos em todos os atos de HENRY V, porém não é normal no palco a presença de um personagem não identificado e não notado pelos protagonistas durante toda uma ação teatral.

Existe, sem dúvida, um tipo de dramaturgia no qual um personagem que veio a ter um rótulo de “raisonner” ficava em cena para representar o ponto de vista do autor a respeito do tema tratado. Geralmente era um amigo do protagonista, pessoa refinada, sofisticada, supostamente brilhante, dotada de suprema acuidade crítica aliada a uma insuperável equanimidade — enfim, um prato particularmente apetitoso para qualquer analista interessado em ver como o autor gostaria de proje-

tar sua própria imagem. Além do que — vale a pena ajuntar — onde andam as peças escritas por tais autores? Não; não é nesse tipo de exibição pessoal do autor que podemos encontrar o melhor da comunicação dramática ou teatral.

Não é permitido ao autor dramático dispender meia dúzia de páginas discutindo, analisando, arrazoando um gesto ou uma frase, deixando interrompida a ação; e poucas idéias a respeito da composição de um texto dramático são tão consagradas quanto a que diz que o melhor dramata é aquele que não se revela em sua obra, com Shakespeare e Molière encabeçando sempre as listas dos exemplos adequados. No entanto, Molière e Shakespeare são autores de obras altamente individuais, que foram produzidas em função de suas respectivas visões do homem, do mundo, do universo. Se a meia hora desta apresentação mal dá para que se toque, superficialmente, em algumas das soluções encontradas por Shakespeare, para o problema da comunicação dramática e teatral, necessariamente terá de ser deixado de lado o notável Molière, cujas técnicas são igualmente fascinantes. Vejamos um pouco, portanto, como um autor teatral razoavelmente representativo, por nome William Shakespeare, enfrentava o problema de conduzir a reação do seu público sem ter a seu dispor os recursos do autor do romance ou da novela.

Dois pressupostos são indispensáveis: o primeiro é o de que Shakespeare tinha alguma coisa a dizer quando escrevia uma peça; o segundo é que o que ele tinha a dizer não era pura e simplesmente contar uma história; pois se assim fosse é provável que tivesse escrito enredos originais. Usando material encontrado nas mais variadas fontes Shakespeare nos dá em sua obra, sobejos exemplos da singela definição de arte que Richard Southern sugere seja aceita para facilitar a vida de todo o mundo: arte é quando se faz uma coisa mas se quer dizer outra. É da natureza da arte dramática que só seja dado ao autor transmitir seu intento por meio da própria ação apresentada: é portanto por meio da forma pela qual ele manipula e apresenta seu material que ele pode dizer essa “outra coisa” da obra de arte, e, além disso conduzir a reação do público. E ele terá de levar em conta, além do mais, que essa reação será, em boa parte, condicionada pelo fato de o espectador ser, durante o espetáculo, parte de um grupo e sujeitado a motivação que lhe chega por meio dos olhos e dos ouvidos, e não ape-

por meio dos olhos (e em isolamento) como na leitura do romance.

Ao contrário do que acontece hoje em dia, Shakespeare partia, de uma confiança total no poder de comunicação da palavra. Para a apreciação adequada de suas peças, temos de ter em mente a total e permanente consciência que ele sempre teve da ação teatral, do peso da presença — ou da ausência do ator, dos relacionamentos espaciais e temporais estabelecidos pelo desenrolar dos acontecimentos testemunhados pelo espectador; mas não podemos tampouco jamais esquecer que a primeira etapa do condicionamento da reação do público é aquela por meio da qual, com as palavras do texto, o autor condicionava os atores, o espetáculo. Na austeridade do palco elizabetano a palavra criava boa parte da ambientação visual: num teatro à céu aberto, com espetáculos normalmente começando às 2 horas da tarde, é a palavra que cria a noite, o vento, o frio das duas cenas na plataforma do primeiro ato do *HAMLET*; é o diálogo entre Jessica e Lorenzo, com sua insistência repetida na frase inicial “In such a night” que cria o clima de luar que domina todo o quinto ato de *O Mercador de Veneza*, para não falar do extraordinário desafio direto à imaginação do espectador dos vários prólogos de *Henry V* e, particularmente, o do quarto ato, no qual a noite de vigília antes de Azincourt, os preparativos, as posições e atitudes de ingleses e franceses são evocadas numa seqüência de imagens de enorme força visual, e o autor ainda tem tempo de reconhecer as deficiências do teatro para apresentar batalhas e congêneres para terminar provocando novamente o espectador, recomendando-lhe que use a imaginação. Esses são condicionamentos ostensivos e de objetivo limitado, porém mesmo assim nem tão simples e singelos quanto se possa imaginar, pois todos tem igualmente a função de condicionar climas emocionais, de preparar o espectador para a ação dramática específica que a eles se segue.

Dada a natureza limitada destes comentários, é possível que melhor seja separar em alguns tipos os vários meios que Shakespeare usa para condicionar as reações de seu público, para indicar-lhe o caminho que pretendeu seguir; mas com a ressalva de que, muito embora cada um deles seja importante em si, e a observação de cada um possa auxiliar na maior apreciação de Shakespeare, nada a não ser todos eles, em conjunto, ou melhor, a obra como obra, tem de ser, em última análise, o objeto da atenção de qualquer um de nós. Se me for permi-

tida uma generalização a respeito dos métodos shakespearianos no condicionamento da reação do público, creio que diria que a tônica de todos eles é a surpreendente habilidade de Shakespeare em levar o espectador por meios que lhes parecerão familiares e simples a ampliar seu campo de apreciação, a reagir em níveis imaginativos dos quais ele possivelmente não se julgaria sequer capaz, se não fosse tão bem provocado, tão bem motivado, tão bem conduzido. A não ser por algumas poucas tentativas bastante ingênuas em suas primeiríssimas peças, Shakespeare nunca foi um autor livresco, e sem entrar pelos recursos específicos de que iremos logo falar, é preciso dizer que uma das razões pelas quais ele conseguia atingir tão totalmente seu público era justamente a capacidade de usar uma linguagem corrente — claro que de forma imaginativa. Seu vocabulário é vasto e variado, mas não pode ser composta de palavras mais singelas a linha mais famosa de toda a literatura inglesa: *To be or not to be, that is the question*.

Mas passemos às características específicas dos métodos de condução da reação do público:

1. Em primeiro lugar, há a permanente relutância de Shakespeare em enveredar por quaisquer discussões abstratas: os temas e problemas que apresenta em sua obra, por complexos que venham a ser, estão sempre totalmente ‘amarrados’ a situações dramáticas vivas que compõem uma imagem do problema tratado. Ação idiossincrática de cada personagem em determinada situação, e consequência dessa ação na modificação da situação podem ser acompanhadas e prescindem de comentários ostensivo porque o seu encadeamento servirá, ele mesmo, como o condicionamento adequado. Se em *Noite de Reis* o tema é a desmedida como elemento prejudicial à vida, logo de saída o exagerado romantismo do duque é caracterizado quando ele pede “If music be the food of love play, on /Give me excess of it”, e o excesso será vivido quando Olívia pretende passar sete anos de luto fechado e isolamento pela morte de um irmão; ou nas puritânicas atitudes de Malvolio. Nas peças históricas inglesas ou romanas, as teses políticas sobre a natureza do governo, dos governantes e dos governados, são debatidas em termos concretos, de conflitos intensos, urgentes, nos quais, vidas e modos de vida são empenhados, sem tempo, elocubrações e sem necessidade delas. Mesmo obras da complexidade de *HAMLET* e *LEAR* tem cada faceta de sua temática expressada em ação dramática, podendo por isso

fazer com que um público tão heterogêneo quanto o que freqüentava o Globo, com seus dois ou três mil lugares, ou o que tem assistido às peças nos últimos três séculos e meio, possa ser conduzido a mundos não sonhados. A ação de Shakespeare é sempre clara e interessante como tal: é amarrando o que tem de dizer numa ação como essa que ele pode conduzir a reação do público como se estivesse dizendo: “Vem comigo; confia em mim que eu te levo”; e os que confiam são recompensados com 37 viagens pela humanidade.

2. Nós, é claro, somos “penetras”, somos público inesperado. William Shakespeare escreveu muito especificamente para o seu público, isto é, o homem de seu tempo e de seu país. E para captar aquela confiança a que me referi acima, ele usava a ética dominante como ponto de referência e a concordância de posições de seu público ante o mundo era praticamente total. Com 200.000 habitantes em Londres, todos obrigados a freqüentar semanalmente a recém estabelecida igreja anglicana, todos ouvindo sempre os mesmos sermões tirados aos dois *Books of Homilies*, redigidos exatamente para evitar que algum pároco local tivesse idéias próprias, não foi difícil a Shakespeare usar idéias sobre o universo, o estado, e o indivíduo comuns a todos no teatro — palco e platéia — para o balizamento do caminho, como um código de comunicação no qual podia ter a inteira segurança do “rapport” desejado. Não quero dizer com isso que ele em todos os momentos estivesse de plena concordância com tais ensinamentos; quero dizer que tinha íntimo conhecimento dos princípios que orientavam esta doutrinação, cujo objetivo proclamado era o conformismo político e religioso, e que por isso tinha à sua disposição toda uma série de idéias que afetavam o público de forma previsível por tratar-se de praticamente reflexos condicionados.

3. Do mesmo modo, Shakespeare com certa freqüência recorria a certas vivências elizabetanas amplamente conhecidas, à fim de provocar reações equivalentes ou, de qualquer modo, para o espectador da situação dramática e suas implicações. O mais fácil é dar exemplos específicos, um pouco ao acaso: Surpreende, hoje, em dia, que o King John não trate da Magna Carta; porém para os elizabetanos tinha mais significação a interpretação (que já aparecera no King John do bispo Bale, pré Shakespeareano) de João Sem Terra como paladino da Inglaterra na luta contra o Papa e a ingerência do Vaticano na In-

glaterra, não só pelos recentes conflitos ao tempo de Henrique VIII, como também em função da recente excomunhão de Elizabeth I, A situação do pequeno exército de Henrique V ante uma força francesa maior em Arincourt (historicamente uma das maiores vitórias inglesas na Guerra dos Cem anos) seria muito bem compreendida pelos que viveram e lembraram a Invencível Armada (o condicionamento aqui é tão eficiente que não surpreende que a peça tenha sido filmada logo após a Batalha da Inglaterra de 1940). De modo geral, nas peças históricas, problemas de sucessão e de perigo de guerra civil são apresentados com sucesso porque a Guerra das Rosas, terminada com os Tudors, foram resultado de problemas sucessórios e Elizabeth, a última Tudor, era solteira e sem sucessor óbvio, se morresse sem “herdeiros de seu corpo”. E ela quase morreu de varíola poucos anos depois de subir ao trono. A ênfase dada ao conflito civil a Romeu e Julieta (e WS efetivamente transformou a história em um sermão contra os males da guerra civil) também se enquadra aqui. Mas talvez o episódio mais complexo, no caso, seja o da motivação do levante popular em “Coriolano”. Em Plutarco os plebeus revoltam-se contra o fato do Senado negar-se a alterar a legislação sobre dívidas, pois os usurários tinham direito às suas pessoas, além de seus bens, no caso de não pagamento. Shakespeare já foi inclusive acusado por McCollum, por exemplo, de alterar a motivação por uma atitude anti-popular. Porém a verdade é a que ao ligar a revolta popular a uma diminuição constante de terras acessíveis ao povo para plantio em benefício dos grandes proprietários que cada vez mais cercava mais terras para pastagens, Shakespeare falava diretamente a seu público, que sentia na carne o problema das *enclousures*. A escassez de trigo, também usada e salientada por Shakespeare é mencionada por Plutarco, mas na Inglaterra de 1606 havia tido todas as características de uma crise grave, com correspondente inquietação popular. Não importa, no caso, discutir a importância relativa de cada motivação em si: mas a intenção de Shakespeare de conduzir a reação de seu público por meio de experiências vividas é incontestável. E assim, com o anti-semitismo que permitiu O Mercador de Veneza, assim a significação que teria o uso das palavras *equivocate* e *equivocator* na cena do Porteiro em Macbeth, popularizadas pelas respostas propositadamente equívocas dos jesuítas julgados poucos anos antes. Assim as fortes chuvas descritas em Sonho de Uma Noite de Verão.

4. Mais um elemento que Shakespeare usa ou aproveita da experiência prévia de seu público: Ainda eram apresentadas em vida do poeta algumas Moralidades, obras dramáticas, que revelam sua natureza medieval acima de tudo pelo uso constante da alegoria. Normalmente construídas em torno de conflitos radicais entre o bem e o mal pela posse da alma humana, as Moralidades tiveram enorme relevância na criação da tragédia elizabetana, e por certo, poucas coisas podem funcionar tão obviamente como condutores da reação de um público quanto a personalização de qualidades abstratas, quando tais personalizações são colocadas no palco, em conflito dramático. Não há dúvida de que Shakespeare prima pela individualização de seus personagens. Até Francisco, que desaparece depois da primeira cena do Hamlet, tem nome, sente frio e medo; portanto, não quero dizer aqui que Shakespeare trabalhava com alegorias, mas reconhecidamente ele fez uso da reação provocada pelos personagens das Moralidades no enfoque de vários personagens: Iago é o Vício; como Falstaff lembra as boas companhias de *Everyman*, e muitos outros adquirem tal aspecto por sua funcionalidade, mesmo que não possa receber rótulos individuais. É mais uma questão de clima, de tom, que Shakespeare condiciona o espectador com mão de mestre explorando essa espécie de memória teatral coletiva.

5. Também por meio de técnicas dramatúrgicas, Shakespeare forja o caminho a ser trilhado pelo espectador. A estrutura aberta, panorâmica, que caracteriza o teatro elizabetano, permite uma série de recursos, todos eles amplamente explorados. De início, a possibilidade de enfoques múltiplos (Basta que pensemos nas três primeiras cenas do Hamlet que nos dão visões diversas da Corte da Dinamarca: a plataforma do Castelo, a Sala do Conselho, a Casa de Polonius; mediante tais recursos é possível ao autor inserir sua ação num contexto maior, e Shakespeare fez isso infinitamente melhor do que qualquer outro de seus contemporâneos, sem dúvida, a razão pela qual suas peças continuam contemporâneas até hoje, Mais especificamente, pela justaposição de cenas, pela apresentação de ações que se iluminam mutuamente, (Hamlet tem que vingar o pai, Fortinbras tem que vingar o pai, Laertes tem que vingar o pai, cada um num plano diverso mas assim mesmo com a mesma tarefa); é fácil dizer que Hamlet evitaria a tragédia se obedecesse, de saída, ao pai — mas Ofélia obteve resultados igualmente catastróficos por obedecer Polonius. Lear e

suas filhas e Gloucester e seus filhos, a loucura de Lear e a falsa loucura de Edgar, a cegueira de Gloucester e a incapacidade de Lear para ver a verdade. Mesmo nas comédias há o paralelo dos dois pares de irmãos de comportamentos diversos, em *As You Like It*: Orlando e Oliver e os dois duques. Essa dramaturgia permite a Shakespeare o uso de um de seus métodos favoritos para conduzir o público: o comentário independente feito por alguém que não está envolvido no conflito, que, vindo-o de fora, mostra que o rei está nú: são os três cidadãos que no início do Henrique IV vaticinam dias negros na minoridade do rei; é o escrivão que, em Ricardo III, diz que só há duas horas descobriu-se que Hastings era um traidor, mas que haviam sido necessárias dez horas para escrever o documento no qual sua traição era relatada: são os coveiros, que vêm com olhos diferentes dos de Hamlet, a vida e a morte e o suicídio de Ofélia, E, ainda, há um outro recurso que Shakespeare usa regularmente, com crescente sutileza e que me parece da maior importância porque é uma forma de construção na qual há um preparo nítido do público, e que ao mesmo tempo poupa ao autor a necessidade de ser moralizante à posteriori. Trata-se de uma técnica de preparação para um efeito oposto, paradoxal, contraditório, irônico. O Duque Humphrey, protetor da Inglaterra, confia plenamente em sua inocência, o fato de jamais ter pensado em nada a não ser o bem da Inglaterra, para ser falsamente acusado e condenado logo a seguir. O Duque de Borgonha jura amizade e fidelidade a Talbot, seu aliado de há muito, exatamente na cena que antecede sua traição. Hastings confia plenamente em Ricardo III logo antes de ser mandado decapitar por ele. Ninguém é tão pródigo em juras de fidelidade a Duncan quanto Macbeth na cena antes do assassinato. Dito assim, em poucas palavras, fora do contexto, isso pode parecer muito primário, porém é impressionante a segurança com que Shakespeare usa esse recurso, preparando o público para a reação à ação subsequente.

6. Elemento altamente eficiente no estabelecimento da posição do público diante do que vê e ouve no palco é o uso de vários níveis de conhecimento ou informação. Mais classicamente esse é um recurso típico de comédia, e bastaria lembrarmos, aqui, o fato de toda a comicidade da *Comédia dos Erros* ser baseada no fato de nós, o público, sabermos que há dois pares de gêmeos na cidade, enquanto que todos os personagens são mantidos na ignorância desse fato até a última cena. Em

As You Like It, Célia, além de nós, sabe que Gannymede é Rosalind disfarçada de homem, e as duas podem se divertir com a brincadeira. Em *Love's Labours Lost*, Berowne entra, só, e confessa que quebrou a palavra apaixonando-se; entra o rei, Berowne e observa: está nas mesmas circunstâncias; os dois observam Longville e os três observam Dumaine. Quando Berowne (que já mandara entregar o seu poema) pensa que está levando a melhor, entra Costard e lhe devolve o bilhete, alcançando assim todos a mesma informação a respeito de todos. Os exemplos sucedem-se, porém gostaria de chamar atenção para o fato de que não é só na comédia que o recurso é usado: se na primeira cena do Hamlet só sabemos que há qualquer coisa de podre no reino da Dinamarca, e o rei tem a chance de fazer sua pomposa primeira intervenção na cena II, a partir do final do primeiro ato, tanto Hamlet quanto nós sabemos que Claudius é o assassino do irmão. Mas, muito mais claro é o uso desse tipo de recurso em Ricardo III: o grande monólogo inicial, no qual ele revela sua intenção e sua maldade, nos coloca numa posição crítica tão privilegiada quanto a permitida pela história de Egeu, no início da *Comédia dos Erros*. Nós sabemos quem é Richard, o que ele quer, e necessariamente toda a reação do público às suas ações é condicionada por essa informação tão espetacularmente fornecida no início da peça. Esse tipo de desnível de informação, de conhecimento, leva, necessariamente, a posições críticas que foram, em última análise, determinadas pela informação dada.

7. Por último, para encerrar estas rápidas notas sobre um assunto de riqueza infinita, falta falar dos recursos encontrados no diálogo, que variam muito em âmbito e complexidade. Pode ser algo tão simples quanto uma rima parelha (*closed couplet*) para informar o espectador que a cena acabou, já que não havia cortina; pode ser a composição de um soneto com as primeiras 14 linhas de diálogo entre Romeu e Julieta, para salientar a importância do momento numa peça onde existe muita rima; pode ser no uso consciente e dramático das alternâncias entre prosa e verso, na beleza mormórea da prosa do íntegro Brutus explicando porque matou Cesar, que logo após à destruída pelo candente e embalador ritmo do verso da demagogia de Marco Antônio; pode ser na precisão da *stichomíthia* do diálogo entre Ricardo e Anne no Ricardo III, ou nos grandes lamentos, repetições, antífonas, da mesma peça; pode ser na felicidade sonora de uma linha na qual forma e conteúdo unem-se

para atingir o impacto intensificado, evocativo, que provoca o espectador de forma excepcional.

Mas há ainda, para conduzir o espectador, o riquíssimo caminho subliminar de uma inacreditável riqueza de imagens que, de um sentido quase decorativo nas primeiras obras, progressivamente vai se transformando para formar uma espécie de teia subjacente que vai criar climas, determinar uma dimensão extra na colocação proposta pelo autor. O mar, a tempestade, dos Henrique IV, a Noite, o Dia, as estrelas de Romeu e Julieta, as dezenas de imagens de animais que salientam comportamentos desumanos em Lear, a doença e a podridão em Hamlet, a noite, o sangue, as roupas que não se adaptam ao corpo em MacBeth, comida em excesso e em putrefação na corrupção de Troilus e Cressida, as inúmeras imagens do estado: a colméia, o jardim, o corpo humano, etc.

Isento na medida em que dá a cada um de seus personagens as suas razões, ausente na medida em que temos um contato com sua obra, não a impressão de que ele escreveu o que queria dizer, mas sim o que precisava ser dito; nem por isso Shakespeare na manipulação do enredo, na caracterização, no diálogo, no conhecimento do mundo de seu tempo — e de outros tempos, também — por todos esses meios e outros ainda, deixa de condicionar o espectador. Seu mérito é o de condicioná-lo para a reação menos mesquinha, mais imaginativa, o de condicioná-lo para a ampliação de seus horizontes.

O PRESSÁGIO

Um grupo numa praia deserta. Sensação de felicidade. Todos admiram o mar, a areia, os penhascos, a paisagem estranha e sentem o ambiente. De repente, no ar, passam voando alguns urubus (marcado pelo tambor). Os alunos distraidamente apreciam o vôo das aves agourentas. Sentem uma sensação desagradável. Outros urubus passam com muito ruído, grasnando e se dirigem para a mesma direção dos primeiros. Os personagens começam a se angustiar. Acompanham o vôo das aves e vêm, à certa distância, um cavalo morto sendo devorado pelos urubus. Sensação de morte, quebra de tranqüilidade. Mudança brusca de sentimento.

A PULGA

Um grupo de pessoas bem vestidas está na sala de espera de um ministério. Esperam ser recebidos pelo ministro. Ambiente de cerimônia. Certa desconfiança mútua entre os personagens. A sala está cheia de pulgas. Todos demonstrando boa educação, cerimoniosos, fingem que não estão sentindo nada. Solidariedade. Os visitantes começam a sentir os efeitos das pulgas e se coçam discretamente. À medida que as pulgas atacam, cada vez mais cresce a aflição. Os personagens vão perdendo a cerimônia. Mais à vontade, acabam por um matar a pulga do outro, numa confraternização e falta de cerimônia total. Podemos chamar este tema de "confraternização pela pulga." Termina com a chegada do ministro (tambor).

SURPRESA NO VESTIÁRIO

Freiras hospedadas num estádio durante um Congresso. Voltando de uma conferência, à procura do dormitório, elas se perdem e vão dar no vestiário dos homens que, no momento, estão despídos, voltando de um jogo. As freiras ao darem com a cena ficam estateladas, tendo várias reações: histeria, curiosidade indistinta, gritos como se tivessem visto o demônio, etc.

Os jogadores também surpresos, procuram se comportar, saindo em grande confusão, provocando balbúrdia geral.

CRIME NO FUNDO DO MAR

Um casal desce ao fundo do mar. Mímica de descida. Começam a explorar o fundo do mar, sempre andando em câmara lenta, maravilhando-se com cada descoberta (conchas, algas, cardumes, etc.). Dois bandidos, sem serem vistos pelo primeiro casal, também chegam ao mesmo local em busca de um tesouro. Quando vêem intrusos, resolvem eliminá-los. Armados de facas, tentam se aproximar do casal, sendo descobertos por aqueles. Começa o jogo de fuga e perseguição (sempre em câmara lenta), que torna o exercício mais difícil. Há então uma terrível luta entre os quatro que, termina com dois vencedores à escolha dos alunos.

O PASTELÃO E OS MENDIGOS (de uma antiga farsa)

O cenário é uma praça com uma padaria. Dois mendigos estão com fome. Batem à porta da padaria. A padeira nega-lhes pão. À chegada do padeiro, os dois se escondem. Ouvem o padeiro dizer à padeira que daí a pouco um mensageiro virá buscar um pastelão para um banquete, mas que ela só deve entregar o pastelão se o mensageiro cantar tal ou qual música (conhecida). O padeiro despede-se e sai. Chega um dos mendigos canta a música, a padeira acredita tratar-se do mensageiro. Entrega-lhe o pastelão. Este sai contente e reparte o pastelão com o amigo. Depois saem satisfeitos, cantando. Volta o padeiro e pergunta pelo pastelão, pois que ele mesmo resolveu vir buscá-lo. É mais seguro. A mulher aflita diz que já o entregou ao mensageiro. O marido pensa que é mentira e bate na mulher com

um pau. Esta chora e jura vingar-se. Voltam os mendigos. O segundo resolve cantar a mesma música para ganhar outro pastelão. Bate à porta. Chega a padeira. Ele canta. A padeira resolve pegar o ladrão. Diz ao falso mensageiro que espere pois tem três pastelões para entregar. Este aguarda contente. A padeira volta com o marido que lhe dá enorme surra. Este diz que foi o companheiro o culpado. "Então vá buscá-lo", diz o padeiro. Ele volta à praça e diz ao amigo que a padeira só dá o pastelão ao primeiro mensageiro. Este acredita. Apanha também uma surra.

A AMNÉSIA

Um médico ou enfermeira conduz seu cliente, que está com amnésia, a um local onde ele havia vivido parte de sua vida. O tema se desenvolve entre a ansiedade do médico (ou enfermeira), para que seu cliente volte a se recordar do passado e o esforço do paciente para se lembrar. Depois de um tempo, finalmente, algum detalhe traz de novo lembranças vividas, que terminam por curar o doente. Sensação de alegria, alívio e felicidade para ambos.

PALAVRAS SOLTAS

Dar aos alunos cinco palavras. Por exemplo: desmaio — susto — mendigo — coragem — lua. Dividir os alunos em grupos e fazê-los inventar uma história onde terão que deixar estas cinco palavras. Só as palavras dadas poderão ser ditas, o resto deverá somente ser representado por gestos e sentimentos. Por exemplo: "inventemos uma história com as cinco palavras dadas. Dois alunos representam ladrões (gestos e atitudes) que vão assaltar uma casa. Um está com receio e o outro diz: CORAGEM. Continuam a caminhar, de repente olham para o céu e dizem: LUA; e se escondem, como se a claridade da lua os denunciasse. Depois continuam, e mostram que estão perto de uma casa. De dentro da casa uma senhora ouve o barulho e, pé-ante-pé vem ver o que acontece. Abre a porta. Surge um dos ladrões, e fingindo-se de mendigo é interrogado pela mulher: MENDIGO? O outro ladrão surge de revólver em punho, a mulher desmaia, um dos ladrões diz: DESMAIO. O outro responde: SUSTO. Esta é apenas uma maneira de usar as cinco palavras dadas numa história. Podem ser inventadas outras his-

tórias com as mesmas palavras, fazendo com que os alunos usem bastante a imaginação e, sobretudo, saibam colocar bem a palavra dentro do jogo dramático, com inflexões e pausas certas. As palavras podem ser cada vez mais difíceis, podendo também ser feita uma variante com pequenas expressões em vez de palavras soltas. Isso torna o jogo mais fácil. As pequenas frases podem ser: automóvel velho — cair debaixo da mesa — moça com fome — árvore baixa — ser vadio, etc.

DE OBSERVAÇÃO VOCAL E EXPRESSÃO DE SENTIMENTO

Muso conhece sete maneiras de ladrar, todas diferentes:

latido de raiva — contra todas as pessoas que entram na casa sem sua permissão;

latido-eco — quando um outro cão chama ao longe;

latido-rugido — contra todas as coisas ameaçadoras e incompreensíveis;

latido-grito-de-dor — quando lhe pisam a pata;

latido-desejo — quando está perto da mesa em que se come alguma coisa boa sem lhe darem sua porção;

latido de alegria — quando o Dono volta para casa.

O LATIDO contra o arco-íris é metade desejo, metade nervoso. Bastante forte e, sobretudo, seco.

LAMENTAÇÕES

Um grupo de homens e mulheres se lamentam. A princípio, baixo, em surdina, depois os gemidos se transformam em gritos até alcançar o paroxismo, e depois se acalmam.

O ESPETÁCULO

Seguindo uma série de sinais combinados no início, com o professor, os espectadores sorriem, murmuram, tornam a sorrir, dão gargalhadas, aplaudem. Entreato. Conversas.

REUNIÃO PÚBLICA

Mesmo início. Os presentes aprovam, vociferam, zombam, gritam, ovacionam segundo as indicações do professor.

NO MERCADO

Comerciantes (determinar a nacionalidade) estão atrás de suas barracas. Um freguês aparece. Cada um tenta seduzi-lo. Um deles é bem sucedido, o que causa raiva aos outros. Novas tentativas de sedução: o freguês vai-se embora sem nada comprar.

INFLEXÃO

Dar uma série de frases, por exemplo: "É noite. O céu está estrelado. A festa vai se acabar. Tudo está misterioso. Tenho fome". Repetir esta mesma série expressando diversos sentimentos ou intenções através das variações de inflexão. Os sentimentos podem ser opostos, ou semelhantes para dificultar o exercício: orgulho, mentira, sono, avareza, cansaço, displicência, enfado, vaidade, dor de estômago, medo, aversão, paixão, fome, cinismo, etc. As frases podem ser tiradas de peças ou ditas por dois alunos em forma de diálogo.

PREGÕES

Fazer os alunos repetirem pregões de rua, por exemplo: o do comprador de coisas usadas, dos camelôs ou de vendedores de rua. Esses pregões variam de uma para outra região. Pesquisar e repetir os pregões do norte, de feiras em diversas partes do país.

DESFILE DE MODAS (murmúrio ininteligível)

Mulheres tagarelam num ambiente de excitação e expectativa. Anuncia-se o primeiro modelo. Silêncio relativo. O modelo desfila. Comentários: lindo, pavoroso. Outro modelo: que encanto... Palmas. Um terceiro. Variações de intensidade de tom das conversas.

O GALO MORTO

No meio do grupo coloca-se qualquer objeto representando um galo morto. Inicia-se, então, um desfile de pessoas de determinado tipo, que se manifestarão, com algumas palavras, diante do galo morto. Cada tipo deverá representar uma profissão que será descoberta pela assistência, conforme sua maneira própria de se expressar. Por exemplo:

O matemático — ao passar pelo galo, vendo-o diz: "Morreu o galo. Vê-se logo que, após ter feito um ângulo de 45 graus com o pescoço, tombou por terra, depois de haver traçado nesta superfície uma circunferência de meio metro, ou seja, de 50 cm de diâmetro".

O cantor de rádio: Morreu o galo. Cococococoró, hoje o galo morreu, e assim por diante.

O gramático: Considerando sob o ponto-de-vista lógico, observamos que o galo nesta oração é sujeito; morreu, predicado; mas se consideramos a oração sob o ponto-de-vista gramatical, o galo é... etc.

O pintor: Se a plumagem verde e vermelha deste galo não fosse atingida pelo rubor do sangue, que maravilhosa combinação daria com o cinza do chão, etc.

O filósofo: Afinal para que serve a vida? e assim por diante, num desfile de profissões, desde a cozinha até o padre, passando pelo veterinário, o macumbeiro, etc.

A FESTA E A MORTE

Festa exótica num castelo abandonado. Ao som de música, os convidados riem, bebem e dançam. Forte batida no tambor. Todos param. Sentem qualquer coisa inusitada. Apenas uma sensação estranha. Logo em seguida recomeça a alegria como se nada tivesse havido. Nova batida do tambor. Já mais assustados, os convidados se retiram para o fundo da sala numa necessidade inconsciente de estarem juntos. Mas é ainda uma impressão. A festa continua. Até que, a novo som de tambor, aparece uma figura (a morte), coberta com um pano preto e com um bastão na mão. Com passos lentos e compassados, dirige-se ao centro da sala. Todos ficam paralisados. Sabem que é a morte e temem-na. A morte, solenemente, depois de fitar a todos, aponta para um convidado; ligeira sensação de alívio invade a todos. Só o escolhido acompanha a morte, que se retira, com a mesma solenidade que entrou, acompanhado pelas batidas do tambor e pela vítima da morte.

(Extraído de *Cem Jogos Dramáticos*, de Maria Clara Machado e Martha Rossman, RJ, 1971).

ROTEIROS DE COMÉDIA DELL'ARTE

IL PELLEGRINO FIDO AMANTE (Coletânea Scala)

Pantalone, um mercador

Flaminia, sua filha

Franceschina, sua criada

Orazio, jovem de boa família apaixonado por Flaminia

Fabrizio, seu criado (Isabella disfarçada)

Capitano Spavento, um soldado fanfarrão

Pedrolino, seu criado

Peregrino, realmente Flavio disfarçado, seguindo Isabella, a quem ama

Arlecchino, seu criado

Doutor Graziano, pai de Isabella

A cena se passa em Gênova

Flaminia está sendo cortejada por Orazio, um jovem que tem Fabrizio por criado. Logo se descobre que na verdade Fabrizio é uma moça em travesti — Isabella, filha de Graziano, um doutor milanês, que estando sendo cortejada por um certo Flavio e não querendo se casar com ele, achou esse modo de fugir da casa do pai. Flavio revela-se o amante perfeito e aparece em Gênova, seguido por seu criado Arlequim, em busca da amada. Um série de complicações aparecem com a presença de um certo Capitano Spavento e seu esperto criado Pedrolino, mas no final o verdadeiro amor vence: o coração de Isabella se deixa conquistar pela dedicação de Flavio e ela lhe concede sua mão, ao mesmo tempo que Orazio conquista Flaminia.

Arlecchino, Pedrolino e Franceschina são as principais fontes de comicidade, mas o tom geral é lírico, por vezes pastoral.

IL VECCHIO GELOSO

Pantalone, um mercador veneziano

Isabella, sua mulher jovem

Pedrolino, seu criado

Dottore Graziano, amigo de Pantalone, apaixonado por Flaminia

Orazio, jovem apaixonado por Isabella

Flavio, seu amigo

Burattino, hortigranjeiro

Pasquella, sua mulher

Olivetta, sua filha

Cavicchio, uma camponês

Flaminia, uma viúva, filha de Pantalone, apaixonada pelo Capitano Spavento

Pantalone, sabendo que sua mulher, jovem e bonita, está sendo cortejada por Orazio, resolveu levá-la para sua vila a cerca de seis milhas de Veneza. Para grande irritação sua, no entanto, o apaixonado e seu amigo os seguem, e as boas maneiras exigem que os dois sejam convidados para um banquete ao ar livre. A primeira cena apresenta o grupo em clima descontraído. Graziano, instado pelos presentes, conta uma história do Decamerone do Gaccaccio; ouve-se música; Cavicchio entra e aumenta o clima de divertimento cantando umas canções e depois contando uma história divertida. Aos poucos, em meio a esse clima de grupo, as personalidades individuais começam a se revelar. O esperto Pedrolino oferece-se para ajudar o jovem Orazio, Isabella mostra-se atraída por seu admirador, Pantalone adverte-a para que preserve sua honra e, quando ela fica zangada, humildemente pede-lhe perdão. Graziano se engraça para o lado de Flaminia, Burattino faz tudo o que pode para ensinar sua filha Olivetta a cuidar do jardim. O ato termina com Pedrolino armando uma situação para enganar o marido ciumento e ajudar os amantes: persuade Pasquella a no momento adequado levar Isabella para um quarto em sua casa (no qual estará escondido Orazio) e suborna Burattino para apresentar a Orazio uma cesta de figos, supostamente presenteada por um vizinho chamado Tofa-

no, para criar uma desculpa para Orazio se ausentar da festa: Pantalone acreditará que ele foi ver Tofano, e suas suspeitas se acalmarão.

Com a situação armada, a peça continua: Cantores ambulantes se exibem, bancos e cadeiras aparecem, e até um número de dança é executado por Olivetta e outras moças da aldeia. Ouve-se trompas ao longe; o Capitano Spavento, que está apaixonado por Flaminia, entra com os caçadores seus companheiros. Toda espécie de doces, frutas e vinhos vão sendo trazidos para as mesas, a alegria vai ficando cada vez mais hilariante, enquanto que Graziano vai ficando cada vez mais bêbado. Finalmente, quando Pedrolino dá o sinal, Isabella diz a seu marido que precisa ausentar-se um pouco, sendo levada por Pasquella para dentro da casa, onde naturalmente encontra-se com Orazio, enquanto o ciumento Pantalone monta guarda à porta com o maior empenho.

Ainda há música no último ato. Isabella pede a Orazio que toque uma ária romana em sua guitarra. Pantalone concorda em deixar Flaminia casar com o Capitano e então, exausto, cochila numa cadeira. O incansável Pedrolino, engana Graziano, levando-o a ir para a cama, na casa, com Pasquella, na ilusão de que seria Flaminia. Pasquella sai, aos gritos, dizendo que foi violada — e nessa altura Burattino, seu marido, ingenuamente indaga de Pantalone se, graças à aventura de Graziano, ele tem, de agora em diante, de se considerar cornudo. Quando Pantalone responde que sim, Burattino declara que, nesse caso, ele não está sozinho, e passa a contar a história de um velho ciumento que tinha ficado tomando conta da porta enquanto a mulher e o amante se encontravam dentro de uma casa. A história é um paralelo tão fiel do que acabara de acontecer que o pobre Pantalone — como era desejo de todos que acontecesse — não pode deixar de compreender como foi enganado. Seus urros de indignação, no entanto, são finalmente controlados por Orazio, quando este afirma que a verdadeira vítima tem sido Isabella; Pantalone se havia casado com ela quando ela ainda era muito jovem, num momento em que ele já sabia que era impotente. Confessando a verdade, o velho entrega a mulher a Orazio, o Capitano casa com Flaminio, e Olivetta é libertada do jardim que odeia para se casar com Pedrolino.

LI TRE BECCHI (Coletânea Corsini)

(Comédia)

Pantalone

Flaminia, sua mulher

Coviello

Cintia, sua mulher

Zanni

Franceschina, sua mulher

Leandro, um jovem

Material de cena:

Uma cesta de roupa com lençóis; uma caixa para limões; um tonel; estopa; fogo; vela; sopa; roupa para um bandido.

ATO I

Coviello e Cintia, têm sua cena de ciúme mútuo. Cintia sai e deixa Coviello para revelar sua paixão por Flaminia, mulher de Pantalone; ele bate à sua porta:

Flaminia aparece. Os dois têm sua cena de amor e no final ela fala a ele sobre a caixa de limões. Coviello entra, Flaminia fica. Nisso Pantalone recebeu dela o pedido de uma caixa de limões; prometeu mandá-los numa caixa. Flaminia entra. Pantalone fica para revelar seu amor por Franceschina, a mulher de Zanni; bate à sua porta:

Franceschina ouviu tudo e declara que prefere Pantalone; ele sai, ela fica; nisso Zanni diz à sua mulher que vá trabalhar; fazem muitas palhaçadas.

Franceschina entra e ele fica, dizendo como ela o irrita; nisso, Coviello pede a Zanni que o carregue numa arca e explica tudo. Os dois saem pela rua.

Leandro declara seu amor por Cintia e bate à sua porta:

Cintia ouve tudo e dá-lhe instruções para que apareça vestido de bandido, mudo e disfarçado. Ela entra e ele sai para se vestir.

Pantalone não pode mais esperar e resolve que chegou a hora. Bate à porta de Franceschina.

Franceschina leva-o em direção à casa e fazem palhaçadas em torno do processo de entrar.

Zanni e Coviello com a arca. Zanni aconselha Coviello a não falar nem se mexer. Bota-o dentro da arca. Nisso Leandro, vestido como mendigo mudo é forçado por Zanni a carregar a arca. Zanni não o reconhece. Nisso Flaminia recebe a arca. Zanni entra. Leandro fica e bate chamando Cintia.

Cintia recebe-o em sua casa, eles têm sua cena e o ato termina.

ATO II

Zanni condena Flaminia pela traição que fez ao marido, e congratula-se consigo mesmo pela honestidade de sua mulher Franceschina; nesse meio tempo ela é ouvida cantando e batendo a roupa que lava. Depois ela sai de casa.

Franceschina aparece com a caixa, que coloca em cima da cabeça do marido, executando o lazzo da torta. Nisso Pantalone sai rindo da casa de Franceschina e volta para sua própria casa. Zanni e Franceschina entram. Pantalone é deixado, chamando pela mulher.

Flaminia depois de criar grande confusão falando, conta o sonho do olho, e obriga o marido a fechar os olhos para não vê-la. Nisso Coviello sai rindo do truque da casa de Flaminia. Vai bater à sua própria porta. Pantalone e Flaminia entram; Coviello bate.

Cintia agrada muito a Coviello e o acaricia, depois lhe conta que está na casa um pobre mendigo que acolheu. Nisso Leandro sai, trazendo um prato de sopa. Coviello reclama e entra na casa com Cintia. Leandro ri-se do engano e, vendo Zanni, novamente finge-se de mudo.

Zanni, depois de muitas brincadeiras, reconhece Leandro e conta-lhe o que tem estado acontecendo na casa de Pantalone. Leandro conta-lhe o que aconteceu na casa de Coviello e entra rindo. Zanni fica e nisso Pantalone descobre por Zanni o golpe do mendigo. Pantalone lhe conta o golpe da arca e Zanni afinal conta a história da caixa de limões e entra. Pantalone fica e Coviello sabe do golpe do mendigo; os três têm sua cena, chamando-se mutuamente de "cornos".

ATO III

Franceschina quer pedir uma cesta emprestada, bate à procura de Cintia que promete dá-la com a roupa para lavar, levando-a para dentro de casa.

Pantalone quer voltar a ver Franceschina, que o agradeceu. Nisso:

Franceschina entra com cesta de roupa. Pantalone explica suas intenções, e ela o faz entrar na cesta, cobrindo-o com a roupa.

Zanni sabe do que está acontecendo, e sabendo que há alguém na cesta de roupa faz muitas palhaçadas a respeito da idéia de jogar toda a roupa no tacho para ferver. Leva a cesta para dentro e ao sair de novo diz à Franceschina que vai para o campo. Ela fica encantada e entra na casa. Zanni desce a rua.

Coviello, diante do sucesso anterior, quer tentar de novo e bate à porta de Flaminia que ouve seus desejos e o recebe novamente, fazendo-o entrar na casa.

Leandro e Cintia fazem o mesmo; Cintia o abraça e o leva para casa de novo.

Zanni volta para certificar-se a respeito da mulher; aproxima-se da porta e ouve a cena de amor lá dentro. Começa a bater na porta com fúria.

Franceschina quando ouve Zanni dizer que vai queimar a casa traz para fora a cesta de roupa, antes que toque fogo em tudo. Com grande barulho.

Pantalone sai do meio das roupas. E com isso todos os casais saem de braços dados ao alarma de fogo. Leandro explica o que cada um fez ao outro e devolve cada marido à sua própria mulher, com a qual ele finalmente vai ficar contente. Todos entram e a comédia acaba.

PROSCRIÇÃO DO GUERREIRO

George Kaiser

tradução: Helena Maria Camacho

PERSONAGENS:

KEFALOS

POLEMARCOS

SÓCRATES

KELOGOS

KEFALOS — Você encontrou Sócrates?

POLEMARCOS — No Pireu. Ele estava entre os espectadores que formavam uma muralha cercando a praça de exercícios. Atenas inteira saiu às ruas.

KEFALOS — O que havia para ver no Pireu?

POLEMARCOS — As tropas se apresentaram pela primeira vez com o novo armamento.

KEFALOS — Que impressão causaram?

POLEMARCOS — Maravilhosa. Fizem um jogo encantador com o vermelho e o ouro. Nas tropas, toda a decoração se baseia no amarelo ardente do latão, enquanto os distintivos dos oficiais refletem-se na prata cintilante das perneiras e das couraças.

POLEMARCOS — Terminou com um parada em volta da praça. Foi um dos mais belos espetáculos que já vi em toda a minha vida. Deve

ser difícil alcançar efeito semelhante num teatro. A multidão irrompeu em aplausos e ao fundo vinha a tropa, acompanhada por música marcante e bandeiras desfraldadas.

KEFALOS — Como estava Sócrates?

POLEMARCOS — Era o único que conservava toda a calma. Estava numa fila de frente e levantou-se, envolto em seu manto deselegante, cor de terra, que formava um grande contraste com os mantos de cores alegres dos atenienses. Antes de reconhecê-lo tive vontade de ir a seu encontro e congratular-me com ele por sua indiferença pública.

KEFALOS — Mas depois você reconheceu Sócrates e cumprimentou-o com uma explosão de alegria.

POLEMARCOS — Nem podia ser de outro modo. Eu não conheço nenhum jovem em Atenas que não o preze como seu mais sublime mestre.

KEFALOS — Mas a nós, os velhos, ele dá dores de cabeça.

POLEMARCOS — Não é culpa dele não ser bem-vindo na sua casa ou nas casas dos pais de meus amigos.

KEFALOS — Eu disse que me opunha à entrada dele? Onde está Sócrates? Porque naturalmente vocês se apoderaram dele e planejam passar a noite com ele. Você quer se ausentar do banquete que eu ofereço ao Kelogos de Esparta para ficar na companhia de Sócrates? Onde vocês combinaram encontrar-se com ele?

POLEMARCO: — Cada um de nós, jovens, convidou Sócrates para sua casa. Ele se informou sobre os convidados que encontraria nesta ou naquela casa. Quando ouviu que você hospedava o Kelogos de Esparta, decidiu-se por mim. E sorriu de uma maneira estranha.

KEFALOS — Então traga Sócrates e seus amigos — eu não posso oferecer ao meu hóspede de Esparta honra maior do que fazê-lo sentar-se ao lado do ídolo atual da juventude grega.

* * *

KEFALOS — Por que você, Sócrates — como meu filho Polemarcos me contou — não participou de nenhuma demonstração de aplausos às tropas que desfilaram hoje, com brilho ofuscante, na praça de exercícios do Pireu?

SÓCRATES — O seu amigo Kelogos de Esparta estragou o meu prazer.

KEFALOS — Você não quer defender-se desta acusação, Kelogos?

KELOGOS — Sócrates, durante a demonstração das tropas eu nem impedi a sua visão nem critiquei as armaduras das tropas. Eu nem estava presente, porque na mesma hora assinava o pacto no Conselho de Atenas.

SÓCRATES — Que pacto é esse?

KELOGOS — Aquela convenção apresentada por mim, em que fica determinada a proscrição da guerra.

SÓCRATES — Por que você quer proscrever a guerra, Kelogos?

KELOGOS — Você me pergunta isto, Sócrates?

SÓCRATES — Pode-se chamar a guerra de terrível e querer-se evitá-la por todos os meios. Mas assim a guerra torna-se um terror importante — igual ao raio que desce das nuvens de Deus com a exterminação em si. Constroem-se altares a tais deuses do raio para apaziguar a sua ira — e para honrá-los. Mas você emprega a palavra proscrever. Você tem uma idéia clara do seu significado?

KELOGOS — Eu compreendo a guerra como uma negociata, que de agora em diante deve ser dada ao desprezo geral.

SÓCRATES — Você lhe tira assim toda a glória. Você não lhe deixa um fio de cabelo de bom. Basta atirar uma coisa bem no fundo do lôdo para torná-la desprezível? Assim como a gente se desvia com nôjo de um vagabundo bêbado como uma vaca, ou como se defende a própria filha de um filho da puta sifilítico, assim é que você quer manter a guerra afastada da humanidade. Como uma imundice, que mancha o nosso lar impecável. Você atira a guerra ao lixo em que um cavalheiro não toca nem de luvas?

KELOGOS — Você dá à guerra a mais dura condenação com o que eu concordo alegremente.

SÓCRATES — Eu admiro a sua justa severidade e a de meus concidadãos atenienses, que assinaram hoje o pacto com você.

KELOGOS — Até agora ninguém em Atenas ouviu um elogio da boca de Sócrates. Você é o primeiro, Kelogos, com quem Sócrates concorda sem restrições. Bebemos à sua honra, Kelogos — Por que você não bebeu nada, Sócrates?

SÓCRATES — Quando olhei a taça, o vinho era completamente transparente, até o fundo. Então eu me envergonhei dessa clareza e larguei a taça.

KEFALOS — De onde vem a sua vergonha?

SÓCRATES — Do horror que é a não-clareza, do pensamento no cérebro humano.

KEFALOS — Mas não do seu cérebro, Sócrates?

SÓCRATES — No de Kelogos.

POLEMARCOS — Este, é o método de Sócrates: com um Sim, atrai-nos da caverna escura, para prender-nos à luz do sol com o laço do seu Não.

SÓCRATES — Você exagera, Polemarcos. Eu não pretendo contradizer o Kelogos agora. Não dou um passo atrás. Pelo contrário — pelo contrário — quero ir em frente com ele. Não se canse, Kelogos, não é nenhuma maratona em que nos atiramos para lutar por paus e pedras. É apenas um passo minúsculo que ainda deve ser dado por você, para que você atinja o seu propósito. Você deixou de atingir o seu objetivo apenas pelo comprimento de um sufixo.

KELOGOS — Onde falta um sufixo?

SÓCRATES — No seu pacto.

KELOGOS — Qual?

SÓCRATES — -eiro.

KELOGOS — Eu não advinho, Sócrates.

SÓCRATES — Eu decidi a proscrição da guerra. Como podem vocês proscrever uma coisa se vocês cumulam os veículos dela com honrarias?

KELOGOS — A que você se refere?

SÓCRATES — Aos seus guerreiros. Então eu não vi, há algumas horas, como estes autores de uma coisa proscrita são aplaudidos? Em praça pública — com música vibrante e bandeiras desfraldadas? Profusão de armaduras e capacetes enfeitados, em homens escolhidos a dedo? Os expectadores caíram em êxtase. E será um êxtase bom o que surge do que vocês proclamam proscrito?

KELOGOS — Você exige a proscrição do guerreiro?

SÓCRATES — Eu não digo o que exijo. O que pode ajudar ao homens não será jamais permitido pelos homens. Eu desejo apenas que alguém pense também, até o fim, o que já começou a pensar. Com a sua proscrição da guerra você pôs em movimento uma poderosa avalanche, mas

por sua culpa ela pára no meio da descida. Você esqueceu o sufixo que purifica tudo. O seu guerreiro permanece um homem honrado — mas a guerra é crime. Mas eu chamo também aos seus homens honrados — criminosos. Expulse-os das praças — conduza-os como corja temerosa da luz, por ruas laterais, sob a luz cinzenta da manhã, antes que o bom povo se levante para o trabalho. Deixe-os ir em andrajos, com as máscaras negras da peste — um horror para as crianças: “Corram, vão embora! Um guerreiro!” Consiga isso: então estará proscrito o que deve ser proscrito à guerra, no guerreiro.

KEFALOS — Você já quer ir, Sócrates?

SÓCRATES — Para permanecer sóbrio. Se não eu me embebedaria completamente nesta noite, porque não tolero nada pela metade. Kelogos me confirmou. Mas eu lhe quero poupar a visão de um Sócrates idiotamente bêbado, para que ele não se envenenhe até a alma. Ele é o seu hóspede de honra, Kefalos.

POLEMARCOS — Nós, os jovens, podemos acompanhá-lo, Sócrates?

SÓCRATES — Para onde?

POLEMARCOS — Para onde você vai?

SÓCRATES — Para novos erros de meus semelhantes.

FIM

DIÁLOGO NOTURNO UM DE HOMEM VIL

F. Durrenmat

PERSONAGENS:

O HOMEM

O OUTRO

— *Tilinta a vidraça de uma janela.*

O Homem, tranqüilo e em voz alta:
Entre por favor. **SILÊNCIO.**

O HOMEM — Vamos lá, entre. Não faz sentido permanecer sentado no parapeito de uma janela a uma altura tão incômoda, uma vez que trepou até aqui acima. Eu vejo-o bem. Lá fora atrás das suas costas o céu, apesar de escuro, sempre está mais claro do que a escuridão deste quarto. (**UM OBJETO CAI NO CHÃO**) Você deixou cair a lanterna.

O OUTRO — Raios me partam.

O HOMEM — Não vale a pena procurá-la pelo chão afora, Eu vou acender a luz. (**OUVE-SE O RUÍDO DE UM INTERRUPTOR**).

O OUTRO — Muito obrigado, senhor.

O HOMEM — Pois bem. Aí está você. Vendo-nos assim, a situação torna-se mais simpática. Mas você é um homem idoso!

O OUTRO — Esperava então um jovem?

O HOMEM — Pois, com certeza. Era isso mesmo que eu esperava. Apanhe a sua lanterna. Está à direita da cadeira.

O OUTRO — Desculpe. (**UM JARRO CAI E DESFAZ-SE EM PEDAÇOS**) Rais me partam uma vez mais. Derrubei agora um vaso chinês.

O HOMEM — Um jarro de vinho, grego.

O OUTRO — Está partido. Lastimo muito.

O HOMEM — Não faz mal. Já não terei oportunidade de sentir a falta dele.

O OUTRO — Afinal a minha profissão não é a de trepar em fachadas e arrombar casas. O que se exige agora de nós é um demônio... lastimo verdadeiramente ter sido tão desastrado, senhor!

O HOMEM — Isso acontece.

O OUTRO — Julgava...

O HOMEM — Julgava que eu dormia no outro quarto. Compreendo. Você não podia adivinhar que a estas horas e na escuridão eu estivesse sentado à minha secretária.

O OUTRO — As pessoas normais estão a estas horas na cama.

O HOMEM — Assim é quando os tempos são normais.

O OUTRO — Sua esposa?

O HOMEM — Não se preocupe. Minha mulher já morreu.

O OUTRO — Tem filhos?

O HOMEM — Meu filho está num campo de concentração.

O OUTRO — E a sua filha?

O HOMEM — Não tenho nenhuma filha.

O OUTRO — O senhor escreve livros? O seu quarto está cheio deles.

O HOMEM — Sou escritor.

O OUTRO — Haverá quem leia os livros que o senhor escreve?

O HOMEM — São lidos por toda a parte onde estão proibidos.

O OUTRO — E onde não são proibidos?

O HOMEM — Detestam.

O OUTRO — Tem um secretário ou uma secretária?

O HOMEM — Do meio de onde vem devem circular as mais disparatadas fantasias sobre os rendimentos dos escritores.

O OUTRO — Portanto não há neste momento mais ninguém em sua casa além do senhor?

O HOMEM — Estou só.

O OUTRO — Está bem assim. Precisamos de sossego absoluto. O senhor deve compreender isso.

O HOMEM — Está claro.

O OUTRO — O senhor faz bem em não criar dificuldades.

O HOMEM — Veio para me matar?

O OUTRO — É essa a minha tarefa.

O HOMEM — Assassinar é para si uma tarefa que lhe encomendam?

O OUTRO — É o meu ofício.

O HOMEM — Tive sempre o vago pressentimento que hoje em dia também deveria haver assassinos profissionais neste Estado.

O OUTRO — Sempre foi assim, senhor. Eu sou o carrasco deste Estado. Há cinquenta anos.

O HOMEM — Com que então és o carrasco.

O OUTRO — O senhor esperava um outro?

O HOMEM — Não... em verdade, não.

O OUTRO — O senhor encara o seu destino com dignidade.

O HOMEM — Expressaste numa linguagem bastante escolhida.

O OUTRO — Hoje em dia trato sobretudo com pessoas instruídas.

O HOMEM — É pelo menos consolador que a instrução volte a ser uma coisa perigosa. Queres sentar-te?

O OUTRO — Sento-me um pouco sobre o canto da secretária, se isso não o incomoda, senhor.

O HOMEM — Faz de conta que estás em tua casa. Dá-me licença que te ofereça um cálice de aguardente?

O OUTRO — Obrigado, mas agora não. Eu nunca bebo antes. Para que a mão conserve a sua firmeza. Só depois, senhor.

O HOMEM — Compreendo. Nesse caso terás que servir a ti próprio. Comprei-a especialmente para ti.

O OUTRO — O senhor sabia que tinha sido condenado à morte?

O HOMEM — Neste Estado está tudo condenado à morte e nada mais resta fazer senão olhar para fora da janela, fixar os olhos no infinito dos céus, e, esperar...

O OUTRO — Pela morte?

O HOMEM — Pelo assassino. E afinal por quem mais poderíamos esperar? Pode-se contar com tudo neste maldito Estado, pois, apenas realmente se compreende o que é primitivo. As coisas seguem um curso tão lógico como se tivessem caído dentro de uma máquina de moer carne. O Presidente do Conselho atacou-me e sabemos o que isso significa: os discursos de sua Excelência costumam ter conseqüências inestéticas.

Os meus amigos tomaram a decisão de continuar vivos e mantêm-se à distância, porque todo aquele que me visita é condenado à morte. Estou portanto fechado no cárcere hermetico da proscricao oficial do Governo. Alguma vez porém ele teria de romper as muralhas da minha solidão. Alguma vez teria de me enviar um ser humano, mesmo que fosse apenas para me trazer a morte. Foi por esse ser humano que esperei, um ser humano que pensasse como aqueles que são os meus verdadeiros assassinos. Eu desejava por mais uma vez, pela última vez, dizer então a esse indivíduo porque razão combati toda a minha vida. Queria mostrar-lhe o que é a liberdade e desejava provar-lhe que um homem livre não tem medo. E agora quem me aparece? Você!

O OUTRO — O carrasco.

O HOMEM — Com quem nem vale a pena falar.

O OUTRO — O senhor despreza-me?

O HOMEM — Mas quem poderia ter consideração por ti, por ti que és o mais vil de todos os homens?

O OUTRO — Teria contudo consideração por um assassino?

O HOMEM — Tê-lo-ia amado como a um irmão, e teria lutado com ele como se luta com um irmão. O meu espírito tê-lo-ia vencido na hora triunfal da minha morte. Porém, apenas me apareceu através da janela um funcionário que mata e que pelas suas mortes um dia receberá uma reforma, um funcionário que poderá adormecer sobre um sofá com o estômago cheio como uma aranha repelenta no canto da sua teia, depois de ter devorado uma vítima. Bem-vindo, ó carrasco!

O OUTRO — Obrigado.

O HOMEM — Sentes-te embaraçado. É compreensível, porque um carrasco não sabe replicar. Muito prazer em o conhecer, carrasco.

O OUTRO — O senhor não tem medo?

O HOMEM — Não. Como pensas em levar a cabo a execução?

O OUTRO — Sem fazer barulho.

O HOMEM — Compreendo. Há que haver consideração pelas famílias que ainda moram neste prédio.

O OUTRO — Trouxe um punhal comigo.

O HOMEM — Portanto, um método cirúrgico. Terei que sofrer muito?

O OUTRO — Será rápido. Acaba tudo em poucos segundos.

O HOMEM — Já mataste muitos desta maneira?

O OUTRO — Sim, muitos...

O HOMEM — Regozijo-me pelo menos por ter o governo mandado um especialista e não um principiante. Que tenho agora que fazer? Alguma coisa em especial?

O OUTRO — Se quiser, desabote o colarinho.

O HOMEM — Antes disso posso acender um cigarro?

O OUTRO — Está claro. É uma questão de honra. Conceder isso a todos. Também com os outros não me mostro apressado.

O HOMEM — São cigarros "Camel". Não queres também um?

O OUTRO — Só depois.

O HOMEM — Está claro, tu fazes tudo, mas só depois. Por causa da mão tremer. Pois então aqui fica o cigarro ao seu alcance.

O OUTRO — O senhor é muito bondoso.

O HOMEM — Os homens são sempre bondosos para os cães.

O OUTRO — Aqui tem fogo.

O HOMEM — Obrigado. E agora já está desabotoado o colarinho.

O OUTRO — Na verdade, senhor, lastimo muito.

O HOMEM — Também eu acho a situação ligeiramente lastimável.

O OUTRO — No entanto devia considerar-se com sorte por tudo ir acontecer esta noite com tanta discrição.

O HOMEM — Sinto-me sem dúvida extremamente favorecido e agradecido.

O OUTRO — O senhor disse então que era escritor...

O HOMEM — E depois?

O OUTRO — Por isso o senhor será pela liberdade.

O HOMEM — Pois é.

O OUTRO — Agora todos vós que eu tenho de matar são pela liberdade.

O HOMEM — Mas ouve, que compreende um carrasco sobre liberdade?

O OUTRO — Nada, senhor.

O HOMEM — Claro.

O OUTRO — O senhor deixou apagar o seu cigarro.

O HOMEM — Eu sei que estou um tanto nervoso.

O OUTRO — Quer morrer agora?

O HOMEM — Mais um cigarro, se me for permitido.

O OUTRO — Fume à vontade. A maioria fuma primeiro um cigarro e depois ainda mais um. Agora os cigarros são americanos e ingleses. Antes eram franceses e russos.

O HOMEM — Compreendo que assim aconteça. Dois cigarros antes de

morrer e uma conversa contigo. Também eu não desejaria perder isso.

O OUTRO — Apesar de me desprezar.

O HOMEM — Nós acostumamos até mesmo ao que há de mais desprezível, mas então, quando isso acontece, chegamos à altura própria para morrer.

O OUTRO — Mais uma vez aqui tem o fogo.

O HOMEM — Obrigado.

O OUTRO — Todos têm, mesmo assim, um pouco de medo.

O HOMEM — Sim, um pouco.

O OUTRO — Uma pessoa despede-se com relutância da vida.

O HOMEM — Quando já não há Justiça, despedimo-nos da vida com facilidade. Mas tu, da Justiça, também nada percebes.

O OUTRO — Nada, senhor, também nada.

O HOMEM — Mas ouve, eu jamais poderia supor o contrário.

O OUTRO — A Justiça é uma coisa de Vós, que mandais lá fora. É difícil compreendê-la. Ela varia sem cessar e tendes sempre uma justiça nova. Por outro lado, eu, há cinqüenta anos que vivo numa cadeia. Mandam-me cá para fora só agora nestes últimos anos e apenas à noite.

De vez em quando leio um jornal. De vez em quando ligo o telefone e torno-me então consciente da rapidez com que o destino muda: a contínua queda e ascensão dos poderosos e cheios de glória; o barulhento cortejo dos séquitos dos fortes e silencioso desaparecimento dos fracos. Para mim, no entanto, fica tudo na mesma. Sempre as mesmas muralhas cinzentas, a mesma humidade a ressumbrar das paredes, o mes-

mo canto mofento lá em cima do telhado que tem quase a forma da Europa nos mapas; o caminho através do corredor comprido e escuro até ao pátio da prisão no pálido cinzento da madrugada; sempre os mesmos pálidos vultos que são conduzidos a mim em camisa e calção do regulamento; sempre a hesitação e receio quando me olham e sempre a tarefa de cutilar indiscriminadamente culpados e inocentes, batendo e voltando a bater como um machado a rachar lenha, e batendo e batendo como um martelo a quem nada se pergunta e nada se diz.

O HOMEM — É que tu és afinal carrasco.

O OUTRO — Sim, eu sou afinal um carrasco.

O HOMEM — Para um carrasco nada tem valor!

O OUTRO — Mas sim, a maneira como se morre, senhor.

O HOMEM — A maneira como se estoura, queres dizer.

O OUTRO — Existem diferenças enormes.

O HOMEM — Nomeia-me essas diferenças.

O OUTRO — O que o senhor quer saber é, de certo modo, a arte de morrer.

O HOMEM — Hoje em dia parece ser a única arte que temos que aprender.

O OUTRO — Não sei se essa arte se pode ensinar nem como se pode aprender. Vejo apenas que alguns a possuem e muitos não, que me aparecem ignorantões nesta arte mas também grandes mestres. Sabe o senhor, talvez tudo fosse para mim mais fácil de compreender se eu conhecesse melhor os homens; como

eles são de fato na vida; que fazem em todo esse longo tempo antes de chegarem até a mim; o que significa casar, ter filhos, fazer negócios, possuir uma honra, manejar uma máquina, jogar e beber, conduzir uma charrua, enfim interessarem-se pela política, sacrificarem-se por uma idéia ou pela pátria, lutar pelo poder e tudo o resto que eles fazem. No entanto, em conformidade com o prisma pelo qual se entendia a vida e conforme permitem as circunstâncias, a família em que se nasce ou então o dinheiro que se tenha ou aquilo a que a fome impõe, podem as pessoas ser boas ou más, banais ou invulgares. Por isso não conheço a verdade absoluta sobre o homem, conheço apenas a minha verdade.

O HOMEM — Mostra essa tua verdade de carrasco.

O OUTRO — A princípio tudo me parecia muito simples. Eu era pouco mais que um animal sem sentimentos, uma força bruta com a função de executar homens. Eu pensava então: tudo aquilo que se pode perder é a vida, pois nada mais existe além da vida e é um pobre diabo todo aquele que a perde. Foi por isso mesmo, com a finalidade de recuperar a vida que eu perdera perante um tribunal por a ter vivido como um animal tosco e primitivo que me tornei carrasco já há cinqüenta anos. Em compensação exigiram que me convertesse num carrasco competente. Havia que merecer a vida. Tornei-me carrasco como qualquer de vós lá fora se torna padeiro ou general: para viver! E viver, para mim, era o mesmo que executar os outros. Não foi isso raciocinado honestamente?

O HOMEM — De certo modo.

O OUTRO — Nada me parecia mais natural que um tipo se defendesse quando tinha que morrer. Que se travasse entre ele e eu uma luta feroz até eu ter a cabeça dele sobre o cepo. Morriam assim os toscos jovens das florestas que haviam morto num acesso de cólera ou então para roubar dinheiro para comprar às suas namoradas um vestido encarnado. Compreendia-os e às suas paixões, amava-os, era um deles. Nas suas ações havia crime, e nas minhas execuções havia a justiça. A conta estava certa e clara e ficava liquidada. Era uma morte sã a destes indivíduos.

O HOMEM — Compreendo o que queres dizer.

O OUTRO — E depois havia os outros que morriam de maneira diferente, embora mesmo assim me parecesse às vezes que a morte fosse idêntica. Eles tratavam-me com desprezo e morriam orgulhosos depois de ter feito magníficos discursos sobre a Liberdade e a Justiça. Escarneciam do governo e atacavam os ricos ou os tiranos de tal modo, senhor, que até causavam calafrios pela espinha acima. Esses morriam assim, penso eu, porque se julgavam com razão — pode ser até que tivessem mesmo razão — e queriam mostrar como lhes era indiferente a morte. Também aqui a conta estava certa e clara, havia a guerra entre eu e eles. Eles morriam em cólera e desprezo, e também no meu golpe havia cólera; a Justiça estava tanto do lado deles como do meu, julgo eu. Uma morte grandiosa, a sua.

O HOMEM — A Morte dos Valentes! Pudessem hoje morrer muitos assim!

O OUTRO — Pois, senhor, é isso mesmo que é de estranhar: hoje já ninguém morre assim.

O HOMEM — Que dizes, patife? Precisamente hoje em dia aqueles que sucumbem às tuas mãos são todos rebeldes.

O OUTRO — Também eu creio que muitos gostariam de morrer assim.

O HOMEM — Cada um tem a liberdade de escolher a maneira como quer morrer.

O OUTRO — Mas não a este tipo de morte, senhor. Ela exige um público, como nos tempos idos dos governos anteriores. Então a execução era um ritual público a que se apreciava com toda a defesa, um padre, alguns jornalistas e outros curiosos, todos vestidos de negro como que para um ato oficial, e algumas vezes, para não faltar imponência à ocasião, havia mesmo o rufar barulhento dos tambores. Ao condenado valia ainda a pena fazer um discurso inflamado e injurioso e o procurador indignava-se freqüentemente ao ponto de morder os lábios. Mas hoje tudo isso mudou. É a sós comigo que morrem os condenados: já não aparece sequer um padre e não há de antemão um julgamento. Visto que sou um desprezado, também já não se fala comigo e a morte também não está certa porque as contas não ficam devidamente saldadas e o condenado é prejudicado. Quando assim é, eles morrem em plena indiferença como meras reses no matadouro, e também essa não é a maneira certa de morrer. Mesmo quando tem havido julgamento porque o Estado tem de tempos a tempos necessidade deles, mesmo quando o procurador e o Juiz aparecem, o réu é já um homem antecipadamente derrotado que deixou que falem dele tudo o que queiram. É uma morte bem triste. Os tempos mudaram, não há dúvida, senhor.

O HOMEM — Os tempos mudaram. Até mesmo o carrasco percebe isso!

O OUTRO — Todavia eu não sei bem qual, na verdade, a causa de todo este mal do Mundo de hoje.

O HOMEM — É o carrasco que anda à solta, amigo. Também eu desejaria morrer como um herói. E agora estou a sós contigo.

O OUTRO — A sós comigo no silêncio imenso desta noite.

O HOMEM — Também a mim nada mais me resta senão morrer como as reses morrem no matadouro.

O OUTRO — Há uma outra morte, senhor.

O HOMEM — Me conta como se faz, em nossos dias, para morrer de uma morte que não a das bestas?

O OUTRO — Morrendo com humildade, senhor.

O HOMEM — A tua opinião é bem digna de um carrasco, canalha! Nestes tempos não se deve ser humilde! A humildade é uma virtude que se tornou indecorosa nas atuais circunstâncias e o dever de cada um protestar até ao último suspiro contra os crimes cometidos contra a humanidade.

O OUTRO — Pode ser esse o dever dos vivos mas é outro o dever daqueles já prestes a morrer.

O HOMEM — O dever dos que estão prestes a morrer é igual. No entanto tem de ser aqui neste quarto às altas horas da noite e apenas na companhia dos meus livros e do produto do meu espírito, que eu tenho de ser morto por um homem vil como você, mesmo antes dos primeiros vislumbres do dia de amanhã e sem ter sido julgado, sem sequer chegar a

ser pronunciado, sem defesa nem sentença, até mesmo sem padre e o mais que se concede a todos os criminosos: secretamente como consta das instruções, para que ninguém saiba, nem mesmo aqueles que dormem nesta casa. E você me pede que seja humilde! Ó desajuizado, a ignomínia dum a época que dos assassinos faz homens de Estado e dos carrascos, juízes obriga os justos a morrer como criminosos. Disseste que os criminosos lutam e disseste bem, carrasco. Eu lutarei contigo.

O OUTRO — Não faz sentido lutar comigo.

O HOMEM — O que torna esta época tão bárbara é que apenas a luta com o carrasco faz sentido.

O OUTRO — O senhor dirige-se para a janela.

O HOMEM — Não é como uma pedra que se afunda, silenciosamente e sem um grito que a minha morte se deve perder na imensidade da noite. Farei ouvida a minha luta. Gritarei através desta janela aberta para a rua, vou gritar para esta cidade oprimida. (*Ele grita*) Escutai, ó povo, aqui luta alguém com o seu carrasco. Aqui é alguém abatido como se fosse uma rês. Levantai-vos da cama, ó povo! Vinde e vede em que Estado vivemos hoje. (*Silêncio*) Você não me impede de gritar?

O OUTRO — Não.

O HOMEM — Então eu continuo a gritar.

O OUTRO — Como queira.

O HOMEM — (*Indeciso*) Não queres lutar comigo?

O OUTRO — A luta começará quando eu me decidir a por-te as mãos em cima.

O HOMEM — Compreendo! És o

gato que brinca com um rato. Socorro! (*Silêncio.*)

O OUTRO — Continua o silêncio na rua.

O HOMEM — Como se eu não tivesse gritado.

O OUTRO — Ninguém vem.

O HOMEM — Ninguém.

O OUTRO — Nem sequer nesta casa se ouve qualquer coisa.

O HOMEM — Nem um passo. (*Silêncio*)

O OUTRO — Volte a gritar mais uma vez.

O HOMEM — É inútil.

O OUTRO — Todas as noites há alguém que grita para a rua como o senhor, e ninguém o auxilia.

O HOMEM — Morre-se hoje sozinho. É demasiado grande o medo. (*Silêncio*)

O OUTRO — Não quer voltar a sentar-se?

O HOMEM — Pouco mais me resta.

O OUTRO — Beba uma aguardente.

O HOMEM — Isso faz bem, quando nos preparamos para lutar contigo. Toma, canalha. (*Cospe*)

O OUTRO — Que exaspero o seu.

O HOMEM — Cuspo-te a aguardente na cara e continuas calmo. Nada te desconcerta.

O OUTRO — Afinal não sou eu que tenho que morrer esta noite, senhor.

O HOMEM — O carrasco vive eternamente. Até agora eu tenho lutado com aquelas armas que são dignas de um homem, com as armas do espírito. Fui um D. Quixote que avançou sobre uma besta feroz, armado apenas de boa prosa. Que ridículo! E

agora, machucado e esfarrapado pelas suas patadas, sou obrigado a defender-me à dentada. Que perspectiva tão animadora, que comédia! Eu luto pela liberdade e nem sequer posuo na minha casa uma arma para matar a tiro o carrasco. Posso fumar ainda mais um cigarro?

O OUTRO — Não necessita pedir, e se ainda quiser lutar comigo...
(*Silêncio*)

O HOMEM — (*Baixinho*) Eu já não posso lutar mais.

O OUTRO — Nem é preciso que o faça.

O HOMEM — Sinto-me cansado.

O OUTRO — Isso acontece a todos.

O HOMEM — Perdoa-me por ter cuspido a aguardente na cara.

O OUTRO — Eu compreendo que o tivesse feito.

O HOMEM — Tens de ter paciência comigo. Morrer é uma arte muito difícil.

O OUTRO — O senhor treme e esmaga novamente o fósforo com os dedos. É melhor que eu lhe dê fogo.

O HOMEM — Como das duas vezes anteriores.

O OUTRO — Exatamente.

O HOMEM — Obrigado. Apenas mais este e então não te criarei mais dificuldades. Entrego-me com resignação a ti.

O OUTRO — Como os humildes, senhor.

O HOMEM — Que queres dizer?

O OUTRO — Nada é mais difícil de compreender que os humildes, senhor. Até que lhes façamos jus, demora tempo: a princípio eu insistia em os desprezar, mas reconheci depois serem eles os grandes mestres

da arte de morrer. Aqueles que morrem em indiferença, como as reses nos matadouros, entregam-se-me e deixam-se abater sem resistência. Os humildes fazem também isso, e no entanto é diferente. Não é uma entrega que advenha do cansaço. A princípio eu pensava: é tudo uma questão de medo. No entanto, dava-se o caso de os humildes não terem medo. Finalmente pensei ter encontrado uma explicação plausível: os humildes eram criminosos que aceitavam a sua morte como castigo merecido. Mas o curioso era que também assim os inocentes, essas pessoas que eu sabia de ter certeza ser injusta a condenação.

O HOMEM — Não compreendo.

O OUTRO — Também a mim isso causava confusão, senhor. A humildade dos criminosos compreendia eu, mas que também os inocentes pudessem morrer assim, escapava-me totalmente e no entanto era assim que morriam: como se não fosse cometido nenhum crime ou violência contra eles e no entanto como se aceitassem a sua morte como justa. Durante algum tempo, ter de matá-los era terrível e detestava-me a mim próprio quando o fazia, tão absurda e incompreensível era esse gênero de morte. A execução que eu cumpria não fazia sentido!

O HOMEM — (*Cansado e triste*) Parvos! Que grande parvos! De que serve uma morte assim? Quando se está perante o carrasco, é indiferente a' pose que se adota. A partida está perdida.

O OUTRO — Não concordo.

O HOMEM — És modesto, carrasco. No entanto hoje em dia és o grande vencedor.

O OUTRO — Senhor, apenas posso falar daquilo que aprendi com aqueles que morrem inocentes e humildes.

O HOMEM — O que! Tu aprendes também com os inocentes que matas? Isso é que é ser prático!

O OUTRO — Não esqueci uma única das suas mortes.

O HOMEM — Deves ter uma memória muito privilegiada.

O OUTRO — É da única coisa que penso, senhor.

O HOMEM — Que te ensinaram os inocentes e humildes?

O OUTRO — Aquilo que eu posso vencer e aquilo que é invencível.

O HOMEM — Tem então um limite o teu poder? (*Silêncio*) Então? Hesitas? Ora, como chegamos à miséria de apenas os carrascos poderem filosofar, eu escuto.

O OUTRO — O poder que me foi conferido, e que eu, senhor, executei com as minhas mãos, o semicírculo cortante e prateado do cutelo, o reluzir silencioso do punhal que procura na escuridão da noite o seu alvo ou a corda macia com que enlaço um pescoço, constitui apenas uma pequena parte do poder daqueles que oprimem os homens neste mundo. Todas as violências se assemelham e portanto o meu poder, é também o dos poderosos; quando eu mato, são eles que matam por meu intermédio, eles estão em cima e eu em baixo. Os seus pretextos variam desde o mais espiritual e elevado até o mais vil. Só eu não tenho pretextos. Eles fazem o mundo andar às voltas, eu sou o eixo silencioso em redor do qual a sua terrível roda se move. Eles dominam e na base do seu terror está o meu rosto taciturno; é nas minhas mãos ensanguentadas que a força deles encontra finalmente a sua

ultima forma, como pus que se acumula e junta num abcesso. Eu estou ali porque todo o ato de violência está errado e assim — como sou eu que me encontro sob a luz deste candeeiro sentado em frente da minha vítima, e como por baixo desta velha e coçada gabardina aperto o cabo dum punhal — todos me desprezam. A ignomínia é assim retirada aos poderosos da Terra e lançada sobre os meus ombros para que suporte o peso de todas as suas infâmias. Eu sou temido: porém os poderosos são temidos mas também admirados e invejados pelos outros; e gozam a sua boa fortuna, porque o poder seduz de modo que eles se fazem amados por aqueles que deviam odiar. É assim que aderem aos poderosos os cúmplices dos cúmplices, e como cães esfomeados, mordem-se uns aos outros para disputar os restos que o déspota deixa cair para se servir deles. Quem está em cima vive do poder concedido pelos que estão cá em baixo, e vice-versa. Há uma amálgama de violência e medo, de cobiça e de baixeza que tudo envolve, e que no fim produz um carrasco a quem se teme mais do que a mim; a tirania em cadeia que leva sempre cada vez mais indivíduos para o matadouro, a tirania sem sentido porque nada muda e apenas consegue destruir, pois uma violência gera sempre uma nova violência, uma tirania, uma outra tirania, e continuamente assim, sempre neste círculo vicioso como nas espirais que se afundam no inferno.

O HOMEM — Cala-te!

O OUTRO — O senhor queria que eu falasse.

O HOMEM — (*Desesperado*) Oh, como escapar de ti!

O OUTRO — Do seu corpo eu posso apoderar-me, senhor, ele está na alçada da violência, pois tudo o que se desfaz em pó sujeita-se a ela; mas sobre aquilo porque o senhor tem lutado eu não tenho poder algum, porque não é pó. É isso, que eu carrasco, um homem desprezível, aprendi dos humildes, que o meu cutelo decepara e que não se defendiam de mim: aquele que na hora duma morte injusta se despoja do orgulho e do medo, e também do seu direito, para morrer como as crianças morrem, sem amaldiçoar o Mundo, alcançar uma vitória, como nenhuma alcançada por um déspota. Na maneira silenciosa e clara como eles desfalecem, na sua paz de espírito, que também a mim me protege e envolve, como uma oração; na monstruosidade duma morte que repugna a própria razão, sim nestas coisas — que para o mundo nada mais são que uma gargalhada, ou menos ainda, um mero encolher de ombos — revela-se impotência dos injustos, a vacuidade inútil da Morte e a realidade da existência daquela Verdade sobre a qual eu não posso ter autoridade nenhuma e que nenhum esbirro aprisiona e nenhuma prisão encarcera, de que nada mais sei além de que existe, pois cada opressor, cada indivíduo que recorre à violência está encarcerado dentro da escura e abafada marmorra de seu próprio ser. Se o homem fosse apenas corpo, seria tudo muito fácil para os tiranos. Eles poderiam construir os seus impérios, como se constrói uma muralha, bloco a bloco até formar um mundo feito de pedra. Os tiranos, é certo, podem construir muito, erguer mesmo palácios gigantescos e dispor de meios prepotentes; podem engenhar planos ousados e recorrer a intrigas astucio-

sas. Porém, adentro dos corpos dos indivíduos que eles aviltam e usam para executar os seus planos — sim, mesmo nessa fraca e débil matéria-prima — arquejará a consciência viva de como deveria ser o mundo, e a verificação de como ele de fato é; e serão lembrados as finalidades de Deus ao criar o homem para se concluir que este mundo terá de ser destruído para que venha a nós o Reino de Deus, como uma força que irrompe com mais potência que a do átomo e que voltará a formar o Homem sempre de novo; como fermento existente na massa inerte que ao levantar-se rebentará os redutos da violência do mesmo modo que a água mole obriga a pedra dura, e o poder desta, a ficarem reduzidos a pó e areia com que até uma criança brinca e deixa escorrer pelas mãos.

O HOMEM — Trivialidade! Apenas trivialidade!

O OUTRO — Hoje em dia só as trivialidades têm importância. (*Silêncio*)

O HOMEM — Acabou-se o cigarro.

O OUTRO — Mais um?

O HOMEM — Não. Já não.

O OUTRO — E agora?

O HOMEM — Fecha a janela. Lá fora passa o primeiro elétrico.

O OUTRO — Pronto, já fechei a janela, senhor.

O HOMEM — Quis eu falar ao meu assassino de coisas elevadas e foi ele que me falou de coisas simplistas. Lutei por uma vida melhor neste mundo, para que não fôssemos explorados como bestas de carga que se atrela à frente das charruas: *Arre burro! Produz o pão dos ricos!* Além disso para que existisse a liberdade, de modo a não podermos ser apenas prudentes como as serpentes, mas

também dóceis como as pombas; e, finalmente, para que não tivéssemos de ser estourados em qualquer matadouro, em qualquer terreno despovoado e lodoso, ou mesmo nas tuas mãos sujas de sangue; para que não tivéssemos de passar este medo, este medo aviltante que se tem ao teu ofício. Era uma luta por necessidades perceptíveis — triste época em que temos de lutar pelas necessidades perceptíveis! Mas quando se chega ao ponto do corpo monstruoso vir do céu vazio e penetrar no íntimo do nosso quarto, então pode-se ser novamente humilde, por nossos pecados e a paz da nossa alma. Depois disso o que se segue já não é da nossa competência, já não está nas nossas mãos. A luta que travamos foi boa mas a nossa derrota é melhor ainda. Nada do que fizemos se perdeu. A nossa luta será sempre retomada de novo, sempre, em qualquer sítio, por qualquer um e a cada minuto. Anda, apaga a luz, carrasco, os primeiros raios da madrugada conduzirão as tuas mãos.

O OUTRO — Como melhor desejar, senhor.

O HOMEM — Está bem assim.

O OUTRO — Levante-se, senhor.

O HOMEM — Nada mais tenho para dizer. Já chegamos onde tínhamos de chegar. Pega agora a faca.

O OUTRO — Sente-se bem nos meus braços, senhor?

O HOMEM — Muito bem. Pode cravar.



O GUARDA DO TÚMULO

De Franz Kafka

Tradução de Anibal Machado e Willy Keller

Pequeno quarto de trabalho, janela alta, em frente o topo de uma árvore desfolhada. O Príncipe (à escrevaninha, recostado na cadeira, olhando pela janela), o Camareiro (barba branca, ar jovem, usando um uniforme apertado, encostado à parede, ao lado da porta central.)

(Pausa)

PRÍNCIPE — *(Desviando os olhos da janela)* Então?

CAMAREIRO — Não aconselharia uma coisa destas, Alteza.

PRÍNCIPE — Por que?

CAMAREIRO — Não posso, de momento, formular de maneira precisa os meus receios. Estou longe de expressar tudo o que pretendia dizer e, por enquanto, limito-me a citar este ditado tão conhecido: Aos mortos, deixamo-los em paz.

PRÍNCIPE — É também a minha opinião.

CAMAREIRO — Neste caso, quem compreendeu mal fui eu.

PRÍNCIPE — Parece que sim.

(Pausa)

PRÍNCIPE — O que está criando confusão em você talvez seja o fato estranho de, em vez de tomar a medida, sem mais nem menos, eu o tenha prevenido antes.

CAMAREIRO — O fato de ser advertido aumenta por certo a minha responsabilidade. Tudo farei para estar à altura.

PRÍNCIPE — Nada de responsabilidade!

(Pausa)

PRÍNCIPE — Mais uma vez quero frisar: Até hoje o túmulo do Parque Frederico foi vigiado por um guarda, que mora numa casinha mesmo à entrada do parque. Haverá em tudo isso alguma coisa que pudesse ser criticada?

CAMAREIRO — Claro que não. O túmulo tem mais de quatrocentos anos e sempre foi guardado dessa maneira.

PRÍNCIPE — Poderia ser um abuso. Mas será abuso?

CAMAREIRO — É uma instituição necessária.

PRÍNCIPE — De acordo, uma instituição necessária. Ora, acontece que vivendo há muito tempo aqui no castelo, aprendo a ver em certas particularidades que, até então, eram confiadas a estranhos — eles se arranjam como podem — e cheguei a esta conclusão: o guarda colocado lá em cima no parque não basta; é preciso também um guarda lá em baixo para vigiar o túmulo. Provavelmente, não será função muito agradável. Mas a experiência ensina que para cada posto sempre se encontra gente com aptidão e boa vontade.

CAMAREIRO — Tudo o que Vossa Alteza determinar será cumprido, mesmo que não se compreenda a necessidade das ordens.

PRÍNCIPE — *(Exaltando-se)* Necessidade! Será necessário o guarda na porta do parque? O Parque Frederico é um trecho do parque do castelo e por ele cercado de todos os lados. O próprio parque do castelo é muito bem guardado, mesmo militarmente. Para que então uma guarda especial no Parque Frederico? Não será pura formalidade? Um apazível leito de morte para o pobre ancião que ali monta guarda?

CAMAREIRO — É uma formalidade, mas formalidade necessária, uma prova de veneração para com os grandes mortos.

PRÍNCIPE — E que me diz de um guarda no próprio túmulo?

CAMAREIRO — A meu ver teria, além do mais, uma significação policial; seria vigilância real a coisas irreais, distantes de tudo o que é humano

PRÍNCIPE — Esse túmulo representa, na minha família, a fronteira entre o mundo dos homens e o outro; e nessa fronteira quero colocar uma sentinela. Quanto à necessidade policial a que você se refere, podemos ouvir o próprio guarda. Mandei chamá-lo. *(Toca a campainha)*

CAMAREIRO — Se Vossa Alteza permite a expressão, é um velho caduco e desmandado.

PRÍNCIPE — Nesse caso, seria mais um argumento a favor do reforço da guarda que tenho em vista.

(Criado)

PRÍNCIPE — O guarda do túmulo!

(O Criado faz entrar o Guarda, sustentando-o firmemente pelas axi-

las, para que ele não caia. Uniforme vermelho de cerimônia, flutuando em torno dos membros, botões de prata bem lustrados, diversas condecorações. Treme sob o olhar dos senhores.)

PRÍNCIPE — No divã!

(O criado deita o guarda no divã e sai. Pausa. Ouve-se a respiração surda do guarda.)

PRÍNCIPE — (Sentado novamente na sua poltrona) Estás escutando?

GUARDA — (Esforça-se para responder, mas não consegue. Está esgotado e tomba no divã.)

PRÍNCIPE — Faze um esforço. Nós esperamos.

CAMAREIRO (Inclinando-se para o Príncipe) Que informações, principalmente informações importantes e dignas de fé poderá prestar este homem? Melhor seria levá-lo quanto antes para a cama.

GUARDA — Não na cama... ainda me sinto forte... relativamente... sei ainda ser um homem.

PRÍNCIPE — Assim devia ser. Tens apenas sessenta anos. É verdade que parece muito fraco.

GUARDA — Vou me restabelecer já... já, já me restabeleço.

PRÍNCIPE — Não é censura. Lamento somente que estejas passando tão mal. Tens alguma queixa a fazer?

GUARCA — Duro serviço... duro serviço... não me queixo... mas enfraquecido, muito... lutas todas as noites...

PRÍNCIPE — Que estás dizendo?

GUARDA — Duro serviço.

PRÍNCIPE — Diziais mais alguma coisa.

GUARDA — Lutas corporais.

PRÍNCIPE — Lutas corporais? Que lutas são essas?

GUARDA — Com os bem-aventurados mortos.

PRÍNCIPE — Não compreendo. Tens pesadelos?

GUARDA — Nem sonhos... não chego a dormir.

PRÍNCIPE — Então conta-me dessas lutas corporais.

(O guarda não responde)

PRÍNCIPE — (Ao camareiro) Porque ele não responde?

CAMAREIRO — (Corre para junto do guarda) Está às portas da morte.

GUARDA — (Enquanto o camareiro lhe toca o ombro) Vai, vai, vai.

(Luta com os dedos do camareiro, depois se atira ao divã).

PRÍNCIPE — Estamos a torturá-lo.

CAMAREIRO — Como?

PRÍNCIPE — Não sei.

CAMAREIRO — Vir ao castelo, comparecer diante de Vossa Alteza, ver Vossa Alteza, sofrer interrogatório... — êle não tem ânimo suficiente para enfrentar tamanhas emoções.

PRÍNCIPE — (Olhando constantemente para o guarda) Mas não é bem isso. (Dirige-se ao divã, inclina-se sobre o guarda, toma entre as mãos o seu pequeno crânio) Não debes chorar. Então, por que choras? Nós te queremos bem. Eu mesmo não acho que seja fácil o teu ofício. Não há dúvida que tens servido bem à minha casa. Vamos, não chores mais e conta.

GUARDA — Se tenho tanto pavor dele... (Olha para o Camareiro com ar armeçador e nada tímido).

PRÍNCIPE — (Ao camareiro) Se queremos que ele fale, tu deves sair.

CAMAREIRO — Repare, Alteza, ele põe espuma pela boca! Está gravemente enfermo.

PRÍNCIPE — (Distraído) Sim, vai-te. Não demores muito.

(Camareiro sai)

PRÍNCIPE — (Senta-se à beira do divã).

(Pausa)

PRÍNCIPE — Por que estavas com medo dele?

GUARDA — (Extremamente concentrado) Não estava com medo. Eu, ter medo de um criado?

PRÍNCIPE — Não é nenhum criado. É conde, livre e rico.

GUARDA — Entretanto, não é mais que um criado; tu és o senhor.

PRÍNCIPE — Já que assim o queres. Mas tu mesmo disseste que estás com medo.

GUARDA — Tive de contar diante dele, coisas que deves ser o único a saber. Já não disse demais na sua presença?

PRÍNCIPE — Somos, portanto, confidentes e é hoje a primeira vez que te vejo.

GUARDA — Tu me vês hoje pela primeira vez, mas sabes desde sempre que exerço a função mais (levanta o index) importante da Corte. De resto, tu mesmo o reconheceste publicamente, condecorando-me com a medalha de "Fogo Vermelho". Aqui! (Mostra a medalha no peito).

PRÍNCIPE — Não, esta não. É a medalha dos vinte e cinco anos de serviço na Corte, que te foi conferida

pelo meu avô. Mas vou também condecorar-te.

GUARDA — Faze como entenderes e melhor convier à importância dos meus serviços. Há trinta anos que te sirvo, como guarda do túmulo.

PRÍNCIPE — A mim, não. Que o meu governo não chega a ter um ano.

GUARDA — (*Pensativo*) Trinta anos.

(*Pausa*)

GUARDA — (*Voltando, vagamente, à observação do Príncipe*) Noites, lá, duram anos.

PRÍNCIPE — Nunca recebi relatório algum de tua seção. Como anda o serviço?

GUARDA — Monótono, todas as noites, a ponto de arrebentar as artérias do pescoço.

PRÍNCIPE — Mas só tens serviço de noite? Serviço de noite para um velho como tu?

GUARDA — Exatamente, Alteza. É serviço de dia. Emprego para desocupado. A gente fica sentado diante da porta, apanhando sol, de boca aberta. De vez em quando, o cão da guarda coloca as patas dianteiras nos nossos joelhos e deita-se de novo. É a única distração.

PRÍNCIPE — Então?

GUARDA — (*Balançando a cabeça*) Mas foi transformado em serviço noturno.

PRÍNCIPE — Por quem?

GUARDA — Pelos Cavalheiros do túmulo.

PRÍNCIPE — Tu o conheces?

GUARDA — Sim.

PRÍNCIPE — Eles te procuram?

GUARDA — Sim.

PRÍNCIPE — Também na noite de ontem?

GUARDA — Também.

PRÍNCIPE — Como foi?

GUARDA — (*Erguendo-se*) Como sempre.

PRÍNCIPE — (*Levanta-se*).

GUARDA — Como sempre. Até meia-noite, é a calma. Estou deitado — desculpe-me — na cama e fumo cachimbo. Minha netinha, na cama ao lado. À meia-noite ele bate pela primeira vez à vidraça. Olho o relógio. Sempre pontual. Batem ainda duas vezes; as batidas se confundem com as do relógio da torre e não são menos fortes. Não são dedos humanos. Mas já sei do que se trata e não me mexo. Depois, ouve-se um pigarro lá fora; há de estranhar que eu não abro a janela, apesar das batidas mais fortes. Que Vossa Alteza Sereníssima admire! Lá está sempre o velho guarda! (*Mostra a mão fechada*).

PRÍNCIPE — Isto é ameaça para mim?

GUARDA — (*Não compreende logo*) Não a ti. Mas aquele que está diante da janela!

PRÍNCIPE — Quem é ele?

GUARDA — Mostra-se logo. De uma só vez, vidraça e janela se abrem. Mal tenho tempo de jogar o lençol sobre o rosto da minha netinha. A tempestade invade o quarto. A luz se apaga, de repente. O Duque Frederico! Seu rosto, de barba e cabelo, ocupa inteiramente a minha pobre janela. Como se desenvolveu no decorrer dos séculos! Quando abre a boca para falar, o vento lhe sopra a velha barbaça entre os dentes e ele a morde.

PRÍNCIPE — Espera, tu dizes: o Duque Frederico? Que Frederico?

GUARDA — Duque Frederico, apenas. Duque Frederico.

PRÍNCIPE — É assim que ele diz o seu nome?

GUARDA (*Timidamente*) Não, ele não diz.

PRÍNCIPE — No entanto, tu sabes (*Interrompendo-se*) Continua a tua história.

GUARDA — Devo continuar?

PRÍNCIPE — Claro que deves. Isto me interessa muito particularmente; está havendo erro na distribuição de trabalho. Estavas sobrecarregado.

GUARDA — (*Caindo de joelhos*) Não me afastes do meu cargo, Alteza. Já que por tanto tempo vivi a teu serviço, consente que eu agora, também morra por ti! Não deixes fechar diante de mim, o túmulo a que aspiro. Sirvo com boa vontade e ainda tenho capacidade para servir. Uma entrevista como a de hoje; um repouso, junto ao meu senhor, dão-me forças para dez anos.

PRÍNCIPE — (*Senta-se novamente no divã*) Ninguém te privará do teu cargo. Como poderia dispensar a tua experiência? Mas vou nomear outro guarda e tu serás o guarda-chefe.

GUARDA — Por acaso, não basto? Algum dia deixei passar alguém?

PRÍNCIPE — No Parque Frederico?

GUARDA — Não. Quis dizer: sair do parque. Quem quer entrar? Se um transeunte se planta à grade de minha janela, faço um sinal com a mão e ele se retira. Mas sair, sair é o que todos querem. Depois de meia noite, poderás ver reunidos todas as vozes da sepultura. Creio que se não formassem um bloco tão compacto, entrariam todas, de roldão, pela fresta estreita da minha janela, com tudo o que representam. Entenda-se: quando ultrapassam os limites, apanho a

lanterna debaixo da cama, balanço-a no ar e eles se dispersam entre risos e gemidos, criaturas incompreensíveis; depois, fico a ouvi-los, sussurrando, até a última moita, no fundo do parque. Mas não tardam em reunir-se de novo.

PRÍNCIPE — Pedem alguma coisa?

GUARDA — De começo, dão ordens. Principalmente o Duque Frederico. Nenhum vivo têm tamanha sobrançeria. Há trinta anos que todas as noites espera encontrar-me submisso.

PRÍNCIPE — Se vem há trinta anos, não pode ser o Duque Frederico, que morreu há quinze anos. No entanto, é o único que tem esse nome na sepultura.

GUARDA — (*Demasiadamente comovido pela narrativa*) Isso não sei. Ainda não averigüei. Sei, apenas, como ele começa: “Cachorro velho”, assim começa, perto da janela, “os teus patrões batem e permaneces no teu leito imundo!” É verdade, as camas têm sempre o dom de excitar a cólera dessa gente. E todas as noites dizemos quase o mesmo. Ele, do lado de fora, eu, defrontando-o, encostado à porta. Digo: “Só estou de serviço durante o dia.” O patrão volta-se e grita, na direção do parque: “Só está de serviço durante o dia!” O que desencadeia uma gargalhada geral na nobre assembléa. Em seguida, o Duque dirige-se de novo a mim: “Mas é dia.” E eu, secamente: “Estais enganado.” O Duque: “Dia ou noite, abre a porta.” Eu: “É contra o meu regulamento”. Aponto, com o cabo de meu cachimbo, para um papel colado ao muro. O Duque: “Não esqueças de que és o nosso guarda”. Eu: “Vosso guarda, mas a serviço do Príncipe Regente.” Ele: “O principal é que és o nosso guarda. Então, abre

logo”. “Eu: “Não”. Ele: “Imbecil, vais perder o teu lugar. O Duque Leo convidou-nos para hoje”.

PRÍNCIPE — Eu? (*Rápido*)

GUARDA — Tu.

(*Pausa*)

GUARDA — Quando ouço o teu nome, perco toda a firmeza. Por isso, tomo logo o cuidado de encontrar-me à porta, pois atualmente, é quase o único meio que me resta de manter-me de pé. Do lado de fora, todos eles cantam o teu nome. “E o convite?” pergunto, quase sem forças. “Verme preguiçoso”, exclama ele, “então duvidas da minha palavra ducal?” Eu digo: “Não tenho instruções e por este motivo não abro, não abro, não abro.” “Ele não abre”, exclama o Duque do lado de fora, “então, para a frente, todos, toda a dinastia, para o assalto à porta; nós mesmo abriremos”. E, num segundo, a frente da minha janela fica vazia.

(*Pausa*)

PRÍNCIPE — Só isso?

GUARDA — Como? Mas é justamente agora que começa o meu serviço, propriamente dito. Salto para fora, dou volta a casa e eis-me atracado com o Duque, balançando-nos, os dois, na luta. Ele, tão grande, eu, tão pequeno; ele, tão forte, eu, tão frágil; luto só com seus pés, mas às vezes, ele me suspende e, então, combato também no alto. Todos os seus companheiros fazem roda em torno de nós e se riem de mim. Um deles, por exemplo, corta a minha calça na trazeira e, então, põem-se todos a brincar com a fralda da minha camisa, enquanto eu luto. Não compreendo porque riem, pois, até agora, sempre ganhei.

PRÍNCIPE — Mas como é possível que possas ganhar? Tens armas?

GUARDA — Armei-me somente nos primeiros anos. De que me serviriam as armas, na luta contra eles? Só para pesarem mais. Lutamos somente com os punhos, ou melhor, com a única força dos fluidos. E tu, sempre nos meus pensamentos.

(*Pausa*)

GUARDA — Nunca porém duvido da minha vitória. Apenas, às vezes, temo que o Duque possa perder-me entre os seus dedos e não saiba mais que está lutando.

PRÍNCIPE — E quando é que saís vitorioso?

GUARDA — Quando chega a madrugada. Ele então me atira longe e me cospe em cima, e é desse jeito que se confessa vencido. Mas, quanto a mim, tenho que ficar deitado uma hora inteira antes de retomar a respiração normal,

(*Pausa*)

PRÍNCIPE — (*Levanta-se*) Mas dize-me: sabes o que eles todos querem realmente?

GUARDA — Sair do Parque.

PRÍNCIPE — Por que?

GUARDA — É o que não sei dizer.

PRÍNCIPE — Nunca perguntaste?

GUARDA — Não.

PRÍNCIPE — Por que?

GUARDA — Sinto-me acanhado. Mas se fazes questão, perguntarei hoje.

PRÍNCIPE — (*Com medo, levanta a voz*) Hoje?

GUARDA — Sim, hoje (*Com ar suficiente*).

PRÍNCIPE — Não tens nenhuma idéia do que eles querem?

GUARDA — (*Pensativo*) Não.

(*Pausa*)

GUARDA — Às vezes — talvez deva dizer isso ainda — enquanto fico assim, deitado, sem fôlego, fraco de não poder abrir os olhos, vem cedo uma criatura delicada, úmida e cabeluda ao meu tato; uma retardatária... a Condessa Isabela. Apalpa-me todo, mergulha a mão na minha barba, deslisa o seu vulto pelo meu pescoço, junto ao queixo, e costuma dizer: “Os outros, não, mas eu, eu, deixame sair!”. Sacudo a cabeça o mais que posso. “Para ir ver o Príncipe Leo, para estender-lhe a mão!” Não paro de sacudir a cabeça. “Mas eu, eu...”, ouço ainda e depois, ela desaparece. A minha netinha vem com os cobertores e me agasalha, e queda-se junto a mim até que eu possa caminhar sozinho. Uma garotinha extremamente boa.

PRÍNCIPE — Um nome desconhecido, Isabela.

(*Pausa*)

PRÍNCIPE — Estender-me a mão. (*Vai até a janela e olha para fora*) (*Criado, pela porta do meio*)

CRIADO — Alteza, Sua Alteza, a mui digna senhora Princesa pede a vossa presença.

PRÍNCIPE — (*Olha distraidamente para o criado. Ao guarda*). Espera a minha volta. (*Sai pela esquerda*).

(*Entra logo, pela porta do meio, o Camareiro; depois, pela porta direita, o Grande Intendente — homem jovem, uniforme oficial.*)

GUARDA — (*Agachando-se atrás da divã, como se estivesse vendo fantasmas; agita as mãos*).

INTENDENTE-MOR — O Príncipe saiu?

CAMAREIRO — De acordo com as vossas ordens, Sua Alteza a Princesa acaba de chamá-lo.

INTENDENTE-MOR — Bem. (*Volta-se bruscamente e inclina-se para trás do divã*). E tu, miserável fantasma, tens coragem de vir até ao castelo do Príncipe. Não temes o formidável pontapé que te vai despachar para o outro lado da porta?

GUARDA — Estou... estou...

INTENDENTE-MOR — Cala-te, cala-te, antes de mais nada, cala-te completamente e senta-te ali, no canto! (*Ao camareiro*). Agradeço-vos o me terdes posto ao corrente do novo capricho do príncipe.

CAMAREIRO — Vossa Excelência me perguntou.

INTENDENTE-MOR — Não tem importância. E agora, cá entre nós, uma palavra confidencial. De propósito, diante daquela coisa ali: Vossa Excelência, senhor Conde, anda de namoro com o partido da oposição?

CAMAREIRO — Vossa Excelência me acusa?

INTENDENTE-MOR — Por enquanto, preocupo-me.

CAMAREIRO — Então posso responder. Não ando de namoro com o partido da oposição, porque não consigo diferenciá-lo do outro. Sinto as correntes, mas não mergulho nelas. Sou ainda do tempo da política às claras, que se praticava no governo do Duque Frederico. A única política na Corte consistia então em servir o Príncipe. Como era solteiro, a tarefa tornava-se mais fácil; mas nunca devia ser difícil.

INTENDENTE-MOR — Muito razoável. Só que o faro pessoal —

mesmo o mais fiel — jamais aponta o caminho certo; somente a razão o indica. Mas é preciso que esta decida. Suponhamos que o Príncipe tome o caminho errado: devemos, se queremos servi-lo, acompanhá-lo em sua queda, ou, com toda devoção, forçá-lo a voltar atrás? Sem dúvida alguma, forçá-lo a voltar atrás.

CAMAREIRO — Vossa Excelência acaba de chegar, com a Princesa, de uma corte estrangeira; Vossa Excelência encontra-se aqui há seis meses, e quer logo decidir do que é bom e do que é mau, nos negócios complicados da Corte.

INTENDENTE-MOR — Quem pisca os olhos só vê complicações. Quem os mantém abertos, vê a evidência eterna, tanto na primeira hora, como cem anos depois. Neste caso, a evidência é triste, mas por estes dias, assim o esperamos, se encaminhará para uma solução feliz.

CAMAREIRO — Não posso acreditar seja feliz a solução que Vossa Excelência nos quer apresentar, e da qual só tomei conhecimento por me haver sido notificado. Receio que Vossa Excelência se engane a respeito do nosso Príncipe, da Corte e de tudo mais.

INTENDENTE-MOR — Compreensão ou equívoco, o estado atual é insustentável.

CAMAREIRO — Pode ser que seja insustentável, mas decorre da própria natureza das coisas aqui, e nós o manteremos até o fim.

INTENDENTE-MOR — Não porém a Princesa, nem eu, nem nenhum dos que estão do nosso lado.

CAMAREIRO — Onde estais vendo, então, o insustentável?

INTENDENTE-MOR — Precisamente em vista da decisão é que vou fa-

lar, de coração aberto. O Príncipe tem dupla personalidade. Uma, ocupa-se do governo e flutua, de espírito ausente, diante do povo, desdenhando os seus direitos. A outra, anda à procura, e por sinal, de maneira muito precisa, de um meio de consolidar as suas bases. Procura-o no passado, cada vez mais profundamente. Que desconhecimento dos fatos! Desconhecimento que não é destituído de grandeza, mas que se torna maior ainda, na sua falsidade, do que na aparência. Será que isso escapa à Vossa Excelência?

CAMAREIRO — Não me insurjo contra a descrição, unicamente contra a maneira de julgar.

INTENDENTE-MOR — A maneira de julgar? Mas na esperança de obter o consentimento de Vossa Excelência, eu me pronunciei com menos rigor do que realmente penso. Ainda reservo o meu juízo para poupar Vossa Excelência. Só digo uma coisa: O Príncipe, na verdade, não tem necessidade alguma de consolidar suas bases. Empregue ele todos os seus meios atuais de poder, e verá que bastam, para cumprir tudo o que a mais alta responsabilidade, diante de Deus e dos homens, pode exigir-lhe. Mas o Príncipe tem horror ao equilíbrio da vida, e está no caminho da tirania.

CAMAREIRO — Ele, de natural tão modesto!

INTENDENTE-MOR — Modéstia de uma das suas personalidades, porque precisa de todas as forças para a outra, a que está juntando alicerces de fundações, que não estão longe de bastar para a Torre de Babilônia. É preciso impedir esse trabalho; esta devia ser a única política daqueles que se apegam à sua própria existên-

cia, ao Principado e talvez até ao Príncipe.

CAMAREIRO — “Talvez até...” — Vossa Excelência é franco demais. Para falar a verdade, sua franqueza me faz tremer diante da solução anunciada. E lamento, como tenho lamentado cada vez mais, nestes últimos tempos, ser fiel ao Príncipe, a ponto de ver-me reduzido à imbecilidade.

INTENDENTE-MOR — Está claro. Vossa Excelência não só está de namoro com o partido da oposição, como chega a estender-lhe uma das mãos. Uma só, o que é louvável, num velho cortesão. Só lhe resta, entretanto, uma esperança: a de ser arastado pelo nosso grande exemplo.

CAMAREIRO — Tudo o que puder fazer contra, farei.

INTENDENTE-MOR — Isso já não me atemoriza mais. (*Apontando o guarda*). É tu, que te sabes conservar tão quieto, compreendeste tudo o que acaba de ser dito?

CAMAREIRO — O guarda do túmulo!

INTENDENTE-MOR — O guarda do túmulo. Provavelmente é preciso vir do estrangeiro, para reconhecê-lo. Não é verdade, rapaziada, corujinha velha? Nunca o vistes esvoaçar de noite pelo bosque — o mais hábil atirador não o alcançaria. Mas, durante o dia, encolhe-se ao menor sinal.

CAMAREIRO — Não compreendo.

GUARDA — (*Quase chorando*) Estás ralhando comigo, senhor, e eu não sei porque. Deixa-me voltar para casa, por favor. Não sou tão ruim assim. Sou, apenas, o guarda do túmulo.

CAMAREIRO — Vossa Excelência desconfia dele?

INTENDENTE-MOR — Desconfiar? Não, é insignificante demais para isso. Mas, de qualquer maneira, quero tê-lo à mão. Penso — seja capricho ou superstição — que não é somente um instrumento do mal, mas um operário que, muito honradamente, trabalha para o mal, por conta própria.

CAMAREIRO — Há trinta anos que desempenha tranqüilamente as suas funções na Corte, sem, talvez, nunca ter posto os pés no castelo.

INTENDENTE-MOR — Ora! Toupeiras desta espécie constroem compridas galerias, antes de saírem à luz do dia! (*Voltando-se bruscamente para o Guarda*) Antes de mais nada, fora com ele! (*Ao criado*) Leva-o ao Parque Frederico, fica junto dele e não o deixes sair, até novas ordens.

GUARDA — (*Com grande medo*) Preciso esperar Sua Alteza, o Príncipe.

INTENDENTE-MOR — Engano — Fora!

CAMAREIRO — É preciso tratá-lo com jeito. É um velho doente e, de certa maneira, o Príncipe se interessa por ele.

GUARDA — (*Faz uma reverência profunda, diante do camareiro*)

INTENDENTE-MOR — Como? (*Ao criado*) Trata-o com cuidado. Mas tira-o finalmente daqui! Depressa!

CRIADO — (*Quer agarrar o Guarda*).

CAMAREIRO — (*Interpondo-se*) Não, é preciso mandar chamar um carro.

INTENDENTE-MOR — Eis o ar que se respira na Corte. Até um grão de sal perde aqui o sabor. Então, que mandem chamar um carro. Levarás pois, esta preciosidade num carro. E

agora, sumam-se os dois. (*Ao camareiro*) A conduta de Vossa Excelência me diz...

GUARDA — (*Cai no chão com um pequeno grito, antes de chegar à porta.*)

INTENDENTE-MOR — (*Bate com os pés*) É, então, impossível livrar-nos dele? Mas carrega-o, se não podes fazer de outra maneira. Compreende, enfim, o que se quer de ti.

CAMAREIRO — O Príncipe!

CRIADO — (*Abre a porta à esquerda*)

INTENDENTE-MOR — Ah! (*Lança um olhar ao guarda*) Devia sabê-lo, os fantasmas não são transportáveis.

PRÍNCIPE — (*Avança com passos rápidos. Atrás a Princesa, mulher jovem e sombria, permanece de pé, junto à porta, com os dentes cerrados.*) Que aconteceu?

INTENDENTE-MOR — O guarda sentiu-se mal e eu queria mandar levá-lo.

PRÍNCIPE — Deviam ter me avisado. Chamaram o médico?

CAMAREIRO — Mandei chamá-lo. (*Sai rapidamente pela porta do meio e volta logo depois.*)

PRÍNCIPE — (*Ajoelhando-se junto ao guarda*) Preparem-lhe uma cama! Providenciem uma maca! O médico já vem? Por que demora tanto? Por que demora tanto? O pulso está tão fraco! Já não se sente mais bater o coração. Este miserável amontoado de costelas. Como tudo está gasto. (*Levanta-se rapidamente, vai buscar um copo d'água, olhando em volta*). Todo mundo fica impassível. (*Ajoelhando-se de novo, umedece o rosto do guarda*). Já respira melhor. Não será tão grave. É de boa raça, mesmo em extrema desventura não se entrega. Mas, o médico, o médico!

(*Enquanto olha para a porta, o guarda, levantando a mão, acaricia o rosto do Príncipe*).

PRINCESA — (*Desvia o olhar para a janela. Os criados entram com a maca e o Príncipe ajuda a colocar nela o guarda*).

PRÍNCIPE — Segurem com jeito! Ai! com as patas! Levantem um pouco a cabeça. Mais perto, a maca. A almofada, mais embaixo das costas. O braço! O braço! Vocês são péssimos enfermeiros, péssimos. Não sabem que um dia talvez estarão tão fatigados como este que está na maca — Assim. — Agora sigam a passo lento, muito lento, o mais lento possível. E, sobretudo, regular. Fico atrás. (*No limiar da porta, dirigindo-se à Princesa*) Este é o guarda do túmulo.

PRINCESA — (*Inclina a cabeça*).

PRÍNCIPE — Pensava mostrá-lo a ti, de outra maneira. (*Dá mais um passo*) Não queres acompanhar-nos?

PRINCESA — Sinto-me tão cansada...

PRÍNCIPE — Voltarei logo que tiver falado com o médico. E vós senhores, me fareis um relatório. Esperai-me. (*Sai*)

INTENDENTE-MOR — (*À Princesa*) Vossa Alteza precisa dos meus serviços?

PRINCESA — Sempre. Obrigada pela vossa vigilância. Peço-vos que não a retireis jamais, embora hoje tenha sido inútil. O momento é decisivo. Sabeis mais do que eu. Estou em meus aposentos. Mas sei que isto vai tornar-se mais sombrio, cada vez mais sombrio. Desta vez, o outono é triste, triste a mais não poder...

LEMBRANÇAS E DESESPERO NO TEATRO DE TENNESSE WILLIAMS

Macksen Luiz

TENNESSEE Williams,, ao lado de Arthur Miller, foi o mais expressivo representante do realismo psicológico no teatro norte-americano. Na verdade, este admirador de Tchecov ("especialmente dos contos"), de D. H. Lawrence e de Oscar Wilde morreu bem ao modo da maioria de seus personagens: sozinho em um quarto de hotel, amargando os sucessivos fracassos de suas tentativas de voltar a ter sucesso no palco. Williams, um dos mais fulgurantes talentos da dramaturgia contemporânea dos Estados Unidos, começou a se destacar em 1945, quando estreou *The Glass Menagerie* — incompreensivelmente traduzida no Brasil por *A Margem da Vida*. O texto reproduz uma das mais fundas lembranças infantis, quando se refugiava no quarto — só saía para fazer as refeições — com sua coleção de animais de vidro. Esse isolamento evitava o contato com um pai prepotente, uma mãe muito querida, os avós amorosos e uma indifereçável decadência econômica. Num quadro afetivo tão profundamente marcado por recordações desagradáveis ("só fui feliz nos primeiros oito anos de infância no Mississipi", confessaria nas suas *Memórias*), Williams moldou um painel de solidão, de pessimismo e de extremo moralismo.

Com Tennessee Williams aconteceu um processo semelhante ao do brasileiro Nelson Rodrigues. Com uma obra de temas fortes, situações nas quais os personagens estão em situações-limite, marginalizados, num momento de desesperança, sempre houve uma tendência, especialmente na moralista sociedade americana dos anos 50, de considerá-lo "um autor forte", até certo ponto desagradável aos padrões então vigentes. Confundiam-se as situações extremas por ele escolhidas — Blanche Dubois, de *Street Car Named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*, 1947), por exemplo, enlouquece depois que seu marido homossexual se suicida, mas antes passa pela experiência da prostituição e a convivência dolorosa com seu cunhado, o agressivo Stanley Kowalski — com narrativas escandalosas. O cinema, que praticamente transpôs para as telas a maioria das peças da primeira fase de Williams (de *Glass Menagerie* e *Night of Iguana* — *A Noite do Iguana*, 1966 —, foi um pouco responsável por essa aura de escândalo e sensacionalismo que encobriu por longo tempo os verdadeiros méritos e defeitos de sua obra.

Criticou-se em Williams, especialmente no Brasil, o caráter intimista de seu teatro. Os personagens não configuram arquétipos sociais, mas tão-somente indivíduos cujas histórias passam pelo filtro de suas frustrações, aspirantes que são, por reencontrar alguma coisa perdida no passado. E nessa procura não se constringem em experimentar aos limites do intolterável o seu inferno particular, que, a exemplo da vida do próprio Williams, é cultivado com muito álcool, drogas e sexo.

Há uma indiscutível preferência de Williams por suas personagens femininas, seja Blanche, Maggie, de *Cat On a Thin Roof* (*A Gata em Teto de Zinco Quente*, 1955), Amanda Wingfield de *Glass Menagerie* ou Alma Winemill de *Summer aond Smoke*, *O Anjo de Pedra*, 1947. Concentra nas mulheres toda a sua fragilidade e sensibilidade, incapazes de conviver com a violência do mundo masculino. É indiscutível ainda a extrema fidelidade de Williams a si mesmo. Vistas em conjunto suas peças compõem um quadro de desespero e uma tentativa de estabelecer uma ponte com o outro o parceiro. "Cada escritor — confessou em suas *Memórias* — ao longo de sua vida, exprime um único tema. Para mim, esse tema é a necessidade de compreensão."

Da mesma forma que Miller — e a comparação é mais uma vez inevitável — Williams dispunha daquela técnica de *plawriting* que faz com que os dramaturgos norte-americanos, mesmo os medíocres, tenham um domínio quase diabólico para construir situações, escrever cenas. Williams era habilíssimo no manuseio dessa técnica, ainda que ela não tenha sido capaz de enfrentar a decadência dos últimos anos.

No Brasil as peças de Tennessee Williams foram muito encenadas, a começar pelo Teatro Brasileiro de Comédia que já em 1950 incluía em seu repertório *O Anjo de Pedra* e *Lembranças de Berta*. Mas há registros memoráveis do autor por nossas fronteiras. Henriette Morineau, sob direção de Ziembinski e Maria Fernanda, de Augusto Boal foram inesquecíveis Blanches, da mesma forma que Cacilda Becker marcou em *A Noite do Iguana*, Tônia Carrero em *O Doce Pássaro da Juventude* (*Sweet Bird of Youth*, 1959) e Teresa Rachel em *Gata em Teto de Zinco Quente*. Mas desde *A Noite de Iguana* que Williams foi relegado ao esquecimento por aqui, não exatamente como uma evidência de que o realismo psicológico está esgotado para as nossas platéias. Mas apenas de que o autor que morreu na sexta-feira vivia uma crise de criatividade que ele não conseguia detectar. E que se agravava a cada novo fracasso. Repetindo a sua Blanche, Williams poderia, perfeitamente, ter dito: "Sempre dependi da bondade dos outros". Ou "Nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham as estrelas (*O Anjo de Pedra*). E ainda: "Nada que é humano me repugna". Frases de efeito de uma poética teatral que concentrada em ninfomaníacas sem perspectivas, homossexuais desesperados, atrizes envelhecidas e bêbados compulsivos que gritam do fundo dos Estados Unidos para ganhar ressonância universal.

(Extraído do "Jornal do Brasil" de 01-03-83).

O ATOR, O ESPECTADOR, O AUTOR E O DIRETOR

Artur da Távola

Na arte de representar, o *personagem* é o elo que unifica e funde as várias visões. Teóricos da dramaturgia há, que proclamam a independência do personagem. Ele deve ser o objetivo do ator. Outros preferem acentuar no personagem, certas idéias do ator. Para tal, o ator deve realizar uma interpretação crítica do personagem, isto é, manter seus (dele, ator) níveis de consciência muito atilados e jamais deixar-se possuir pelo personagem nem deixar este possuir o espectador. Se tal ocorrer ator e espectador serão pasto fácil de qualquer manipulação. É o tão decantado *distanciamento crítico*. Mantido algum distanciamento do personagem (para ator e espectador poderem ser livres diante de um ser fascinante) a arte não perderá seu caráter de conscientização. Este era o ideal de dramaturgos como Brecht que concebiam a arte dramática como um exercício de liberdade e não de dominação.

Brecht dizia que os atores são uma espécie de magos da sugestão. Acabada a peça, se ela transcorreu bem e foi um êxito, ninguém vê mais nada, ninguém aprende nada, ninguém conclui nada: está apenas mergulhado na emoção e esta, para ele, tem um fundamento de classe. Brecht dizia — e nisso a meu ver vai um exagero — que as emoções não são universais nem atemporais, elas seriam, sempre históricas.

Com consciência crítica ou dosagem exagerada de emoção; com profundidade ou linearidade, o personagem é o elo que liga os quatro pólos da criação dramática: o *autor*; o *ator*, o *diretor* e o *espectador*. É no personagem que se estabelece esse intrincado e nem sempre revelado jogo de poder. O personagem é ao mesmo tempo uma ficção, pois não existe, salvo na fantasia de seus quatro criadores (autor, diretor, ator e espectador) e uma realidade: a pessoa do ator, o médium no qual se dá essa fusão. O personagem funde os quatro pólos mas como ele não existe, o faz por intermédio da pessoa do ator e este ao realizar a fusão, sai de si mesmo, sem abandonar-se para viver o outro que passa a existir.

O personagem é o eixo de uma intensa dialética expressa na luta pelo poder de determinar como ele será. Confundem-se aí autor, ator, diretor e espectador.

O produto final *personagem* não é definível por qualquer fórmula rígida, venha do método Stanislavski, do antipsicologismo de Antonin Artaud ou do distanciamento crítico de Brecht. Pode haver esta ou aquela predominância de concepção, mas a materialização do personagem é um composto de difícil explicitação na qual, conforme o momento da obra, dá-se o domínio de um dos quatro pólos.

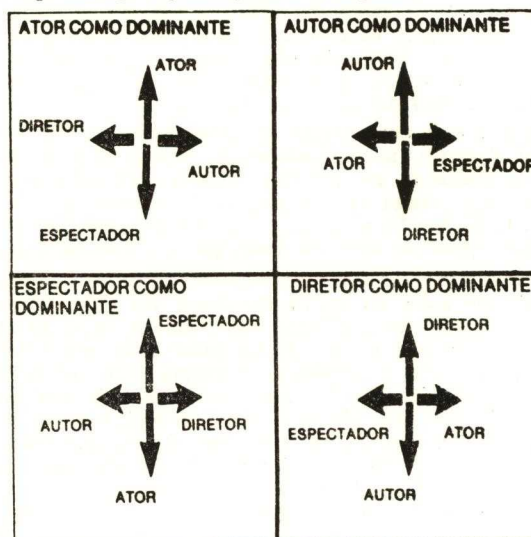
Proponho, então, para clareza da idéia, imaginarmos uma espécie de cruz. No pólo superior está a função dominante. No inferior, a função que se recolheu e mergulhou na subjetividade e nas duas laterais as funções laterais, coadjuvantes.

Assim, por exemplo, há momentos da representação nos quais o personagem está dominado pela *pessoa do ator*. Naquele instante os mecanismos secretos (conscientes e inconscientes)

da pessoa do ator vêm à tona com mais vigor, definem-se, estabelecem-se com clareza e passam a ser o pólo dominante. Nesse instante, a presença do ator e a do diretor refletem para funções coadjuvantes os auxiliares. Elas estão presentes, o ator se recorda da concepção de ambos, mas é a sua pessoa que está dominando. A função *espectador* nesse momento desce para a posição secundária, o que não significa menos importante e sim não-dominante, ocasião em que se afunda na subjetividade.

Noutras ocasiões a cena é particularmente obra da direção. O diretor trabalhou aquela passagem, influenciou decisivamente na concepção e criação daquele determinado "insight" do personagem. Se o *Diretor* ocupa o pólo dominante, seu polarizador dialético, o *autor*, desce para a função secundária e como coadjuvantes da cena funcionam as funções ou pólos *ator* e *espectador*.

A representação gráfica, seria a seguinte:



O personagem, pois, é um ser que sem existir é a fusão de quatro pólos ou funções dramáticas em permanente inter-relação, ora dominando uma, ora outra, mas cada qual e todas funcionando com constância e sem interrupção no momento da representação. As quatro são concomitantes quando o ator está em cena. A cada instante ou conforme o ator, o diretor, o tipo de espetáculo etc. há o predomínio ou a atrofiação de uma ou outra.

O ator realiza, portanto, esse trabalho suplicial: criar um personagem que não existe mas é capaz de ser ele próprio, único, original embora traduzindo vivências e concepções do ator, do diretor, do espectador e dele mesmo como pessoa.

Da capacidade de fundir seres no milagre da identidade de um novo (ser) nasce a dificuldade, a glória e a tragédia da arte de representar, daí o caráter ao mesmo tempo maldito e sacralizado dos atores, o que já é outro assunto.

(Extraído do "O GLOBO", 26-01-83).

ALFREDO SOUTO DE ALMEIDA

32 Anos de Memória Sonora Teatral

Yan Michalski

No dia 11 de maio de 1951, a voz da locutora Arlete Pinheiro (que depois viria tornar-se mais famosa como atriz, sob o pseudônimo de Fernanda Montenegro) anunciava, na Rádio Ministério da Educação, o primeiro programa *Cenas e Bastidores* produzido por Alfredo Souto de Almeida.

Trinta e dois anos depois, a 28 de maio de 1983, Alfredo Souto de Almeida, aposentando-se do serviço público, dava encerrada a trajetória do programa, agora intitulado *Vamos ao Teatro* (e que numa fase intermediária chamou-se *O Assunto É Teatro*). Fechando o ciclo, a voz de Fernanda Montenegro, através da *reprise* de uma entrevista por ela concedida em 1962.

Chegava assim ao fim uma iniciativa única de documentação sonora do dia-a-dia do teatro brasileiro. Iniciativa que chegou a alcançar respeitável audiência, sobretudo na etapa de *Cenas e Bastidores*, quando a própria Rádio MEC tinha um IBOPE que desde então perdeu, e quando o programa tinha 30 minutos de duração e merecia um dos horários nobres da emissora: às 12h30min de domingo. Naquele tempo, a meia-hora de *Cenas e Bastidores* era preenchida por uma reportagem, geralmente uma entrevista, realizada por Alfredo; pelo noticiário local, apresentado em forma dramatizada por um personagem de ficção, o velho porteiro *seu Domingos*; por notícias do teatro estrangeiro; e por um comentário crítico redigido, sob o pseudônimo de Lavinia Soares, por Maria Inês Barros de Almeida, esposa do produtor. Mais tarde, a repercussão do programa começou a ser afetada não só pelo progressivo esvaziamento da audiência da emissora, mas também pela incompreensão das suas sucessivas direções, que reduziram a duração do programa a modestos 15 minutos, modificaram sem razão de ser o seu tradicional título, e foram mudando arbitrariamente o seu horário: em determinada época ele chegou a ir ao ar às 23h45min, e terminou sua existência às 14h15min de sábado, seguindo-se ao indigesto Projeto Minerva.

Se a repercussão jornalística do programa não ficou imune a estas flutuações, o trabalho de Alfredo Souto de Almeida nunca parou de crescer sob o aspecto que hoje constitui a sua maior importância histórica: a progressiva constituição de uma memória sonora do teatro brasileiro contemporâneo. Das aproximadamente 1 mil 600 entrevistas que calcula ter realizado, ele guarda, gravadas em fita, arquivadas e catalogadas, cerca de 600:

um acervo de valor histórico inestimável, e que poderia ser bem maior se não fosse alguns acidentes de percurso que ele lembra com amargo sorriso:

— Inicialmente as entrevistas eram feitas ao vivo, na própria Rádio. Mas como era difícil arrastar os astros do nosso teatro para a Praça da República nas manhãs de domingo, passei a usar o único gravador portátil da emissora, um gravador de rolo, pesando 15 quilos, com o qual eu me deslocava na camionete da Rádio quando ela estava disponível, mas que em outras ocasiões eu transportava pendurado no ombro, viajando de ônibus. Na época eu não me preocupava em constituir um arquivo, gravava uma entrevista por cima da outra, para economizar fita. Com o tempo, comecei a achar que valia a pena guardar parte do material, para utilizar trechos em retrospectivas de fim de ano, por exemplo. Quando a Rádio recebeu do Itamarati uma doação de discos virgens, passei a transcrever as gravações que queria conservar para o acetato, guardando-as num armário que eu mesmo mandei fazer na emissora. Um dia, em 1960, quis montar um programa de *reprises* e dirigi-me ao armário, onde àquela altura estavam guardados uns 100 discos. Havia um grande buraco aberto no armário, que estava vazio. Parece que um servente havia roubado os discos, para revendê-los como matéria-prima a um fabricante.

Entre as preciosidades que assim se perderam havia depoimentos de Itália Fausta sobre o Teatro da Natureza, de Lucília Peres sobre Arthur Azevedo, de Alvaro Moreyra sobre o Teatro do Brinquedo, de Renato Vianna sobre a sua carreira, de Santa Rosa sobre Os Comediantes, além de uma rica documentação sobre o período áureo do TBC e de entrevistas com visitantes ilustres como Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Giorgio Strehler, Vittorio Gasman. Um acervo insubstituível, que teria sido fundamental para a historiografia do teatro brasileiro.

A partir de então, Alfredo começou a fazer as entrevistas em gravadores próprios, e a guardar as fitas em casa (onde, aliás, também não escapou, ano passado, de um roubo, que lhe custou a perda de um gravador e de uma entrevista com Sérgio Britto). Ele pôde acompanhar, assim, de perto a fantástica evolução da tecnologia neste campo:

— Depois do primeiro gravador de 15 quilos cheguei a usar um outro, ainda da emissora, mais aperfeiçoado, mas que pesava 28 quilos. Meu primeiro gravador portátil foi trazido em 1959 de uma viagem aos Estados Unidos, onde aproveitei para gravar entrevistas com Arthur Miller, Lee Strasberg, John Gielgud, Barbara Hutton, Geraldine Page, Lillian Gish. Depois, fui adquirindo aparelhos cada vez mais aperfeiçoados, mas também de operação mais simples, e mais leves. Hoje trabalho com um minacassete de um quilo, além de um microcassete que uso em algumas ocasiões.

Por outro lado, na sua outra atividade profissional — ele é diretor de uma agência de publicidade — Alfredo dispõe de um estúdio de gravação onde pode editar o material recolhido nas entrevistas e limpar a sua qualidade sonora.

Entre as gravações que o repórter lembra com especial carinho, duas preciosidades: É um depoimento de duas horas de duração de Nicolino Milano, autor da música original para *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo; e um outro, dado por Américo Rodrigues, artista que participou da ópera que inaugu-

rou, em 1908, o Teatro Municipal: dois registros vivos de um passado do qual não existe praticamente nenhuma documentação sonora.

Por outro lado, entre as gravações posteriores ao roubo Alfredo cita algumas particularmente preciosas: várias entrevistas com Ziembski, Sérgio Cardoso, Oduvaldo Vianna Filho, Cacilda Becker; nada menos de 15 entrevistas com Fernanda Montenegro, e quase outras tantas com Paulo Autran; gravações de espetáculos como o antológico *O Mambembe*, do Teatro dos Sete, e *Seis Personagens à Procura de um Autor*, com Cacilda Becker; ensaio geral do proibido *Calabar*, seguido de uma entrevista com Chico Buarque que, evidentemente, não foi ao ar na época. Há, também, entrevistas com visitantes famosos, como Vivien Leigh, Helen Hayes, Sartre, Graham Greene. Já uma gravação com sabor todo especial — a da histórica vaia que saudou a estréia de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, junto com a declaração do autor afirmando que essa vaia era o que faltava para a sua consagração — estava no fatídico armário arrombado.

Todo este precioso acervo está sendo doado pelo repórter ao Projeto Memória, do Inacen, com a condição de que o órgão providencie cópias a serem entregues aos Museus da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Claro que 32 anos de reportagem semanal não podem deixar de ser ricos em incidentes pitorescos. É assim que Alfredo sorri hoje quando lembra da ousadia que teve de pedir a Jean-Louis Barrault que interrompesse pelo meio o ensaio geral de *Cristophe Colomb*, no Teatro Municipal, para conceder-lhe uma entrevista. Outras entrevistas — uma de Ziembski, outra com Carlos Kroeber — foram gravadas nos banheiros dos respectivos teatros, únicos lugares que ofereciam o necessário mínimo de isolamento sonoro. Pelo mesmo motivo, uma entrevista com Jar-del Filho foi feita na bilheteria do Teatro Dulcina. Entrevistas gravadas em camarins são inúmeras, mas nenhuma se compara àquela concedida por uma famosa e bela atriz que, ao mesmo tempo em que gravava o seu depoimento, tirava tranquilamente toda a roupa com que havia chegado ao teatro, e a substituiu pela vestimenta com que iria entrar em cena.

O desaparecimento do programa de Alfredo Souto de Almeida é uma perda para o teatro brasileiro. Perda aliviada pela notícia de que o seu acervo ficará, em locais apropriados, à disposição dos estudiosos e outros interessados. E pela certeza de que o trabalho do incansável repórter não terminará com a retirada do seu programa do ar:

— Não pretendo, de jeito nenhum, pendurar as chuteiras. Minhas atividades de empresário permitem que eu continue gravando semanalmente uma entrevista, para ir completando e atualizando o arquivo. E estou começando a constituir agora também um registro sonoro de artistas plásticos, que já conta com depoimentos de Volpi, Bruno Giorgi e Carlos Scliar. Quando penso que conheci de perto gente como Guignard e Portinari, arrependo-me de não ter tido esta idéia antes.

(Extraído de *O Jornal do Brasil*, 11-06-83).

NOVOS AUTORES PREMIADOS

Macksen Luiz

No XII Concurso Nacional de Dramaturgia — Prêmio Nelson Rodrigues do INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas) — inscreveram-se 108 textos, mas apenas oito conseguiram prêmios. Os resultados recém-divulgados premiaram Murilo Dias César com *De Amor Encarcerado* Cr\$ 500 mil mais ajuda para a eventual montagem, Licínio Rios Neto por *Não Seria o Arco do Triunfo um Monumento ao Pau-de-Arara?* (Cr\$ 400 mil), Jaci de Lima Bezerra com *O Gato* (Cr\$ 300 mil) e mais cinco prêmios de leituras públicas para Wilson Sayão (*O Glorioso Hino dos Sicranos*), Mário Prata (*O Salto Alto*), a dupla Zeca Capellini e Cláudia Della Verde (*A Garota do Gangster ou Um Filme de Classe B*), Antônio de I. Holanda Pontes (*Ame-o ou Deixe-o*) e Angela Bochetti (*Cuidado: Frágil*).

Mesmo com as intermináveis lamentações sobre o descompasso entre os resultados dos concursos e a difícil absorção pelo mercado produtor, os participantes desses concursos, a julgar por esta edição e apenas entre os autores premiados, estão investindo na sua própria obra, independente de improváveis montagens. Na maioria jovens, com empenho por permanecer em atividade, esses autores estão iniciando, ao que parece, um novo processo para enfrentar a escrita teatral no Brasil da abertura.

O QUE ESCREVEU

Se analisadas por temas, as oito peças premiadas no XIII Concurso de Dramaturgia no INACEN mostram uma ampliação do universo dos autores em relação às edições anteriores do concurso. Ainda que predominem os temas políticos e referências à repressão dos anos 70, já aparecem de forma bem difusa — com exceção apenas de *Não Seria o Arco do Triunfo um Monumento ao Pau-de-Arara?* — mostrando muito mais as *consequências* deste período do que, propriamente, os fatos acontecidos naquele tempo. E voltam a aparecer os conflitos no seio de famílias classe média, mais adensados por uma investigação das vivências resultantes de choques econômicos, impactos emocionais ou então num mergulho definitivo na fantasia e nos mitos de consumo, especialmente o veiculado pela televisão e pelo cinema.

Não se registram — e *Não Seria o Arco do Triunfo um Monumento ao Pau-de-Arara* é mais uma vez exceção — grandes pesquisas formais, com os autores mais preocupados em escre-

ver bem, em desenvolver os personagens e *amarrar* as situações. Há um maior domínio do material dramaturgico, rigor em construir diálogos que encontrem maior sustentação na própria estrutura do texto do que propriamente na necessidade de criar frases de efeito (uma constante em muitos autores inexperientes). Percebe-se, por outro lado, uma quase obstinação em escrever para ser montado, mas não do ponto-de-vista mercantilista (poucos personagens, nenhum cenário e cenas curtas de comunicação fácil), e sim da nítida visão do rendimento cênico do texto. A verbosidade — tão comum em primeiras obras —, o tom confessional — óbvio quando há uma crise temática — e o panfletarismo — para aproveitar a má compreensão do que seja teatro político — foram cuidadosamente evitados em proveito de uma maior concentração no desenvolvimento da história. Nesse sentido, *De Amor Encarcerado*, o primeiro prêmio de Murilo Dias César, é uma das peças mais bem acabadas dos últimos anos. Utiliza o escritor, poeta e dramaturgo inglês Oscar Wilde para falar da intolerância. Dias César mostra os dolorosos momentos de Wilde na prisão, os antecedentes de seu crime (foi condenado pelas leis vitorianas por homossexualismo) e sua posição em relação ao amor, a arte e à vida. É um texto até convencional na sua forma, mas extremamente bem construído, fundamentado em pesquisa séria sobre o personagem. *De Amor Encarcerado* interessou o ator Paulo Autran, um dos membros do júri, o que pode ser uma possibilidade de breve montagem. Seria uma excelente oportunidade de avaliar uma peça de escrita tradicional, com muitas qualidades, num mercado que parece estar-se abrindo a qualquer estilo, perdendo preconceitos.

“Veja, estou agonizando. Há agonias que servem para alguma coisa, como a de Cristo. A minha não servirá para nada.” Esta a epígrafe, retirada de um dos escritos de Frei Beto, dominicano que se suicidou em 1974 na França depois da experiência de ser torturado em São Paulo, que serve de introdução a *Não Seria o Arco do Triunfo um Monumento ao Pau-de-Arara?*, de Licínio Rios Neto. O autor não pretendeu reconstituir apenas a vida de Frei Beto, da sua prisão à morte, mas de elaborar um quadro sensível e, na medida das informações disponíveis, extenso do processo psicológico que o levou ao suicídio. Para tanto, Licínio utilizou-se de um programa de televisão como artifício narrativo, fragmentando a ação com cortes para os participantes do programa e, algumas vezes, antecipando os acontecimentos a que o espectador irá assistir em seguida. O próprio Frei Beto não aparece, ouve-se apenas sua voz, enquanto os outros personagens gravitam em torno de sua imagem. Um texto aberto, passível de gerar um espetáculo altamente criativo, que sem perder um tom documental e reflexivo busca a emoção da platéia.

O Galo, que deu o terceiro prêmio a Jaci de Lima Bezerra, é quase um cordel teatralizado, extremamente simples e que numa leitura não demonstra suas potencialidades de palco. A velha oposição coronéis — nordestinos deserdados sociais é apresentada sem muita originalidade, mas quem sabe um diretor como Luís Mendonça, tão identificado com o universo do texto, não pudesse recitar sobre o excessivo despojamento da narrativa? *A Garota do Gangster* ou *Filme de Classe B* se apóia numa situação quase absurda, reproduzindo o espírito dos filmes policiais que agora são apresentados nas sessões das madrugadas na televisão. A mistura do filme com o apresentador da sessão que

o exhibe é quase sempre divertida nesta comédia que deixa boa impressão, mas ao mesmo tempo não consegue disfarçar um traço de decepção.

Mário Prata, fiel a seus personagens de classe média, um tanto abalados por frustrações e angústias que canalizam em comportamentos anticonvencionais, conta em *Salto Alto* a história de uma atriz que projeta a sua frustração de não ter desenvolvido sua carreira no filho, que pretende como glória máxima, que seja capa da revista *Manchete*. Uma crítica quase sempre bem humorada, ainda que se estenda em demasia.

Wilson Sayão, com *O Glorioso Hino dos Sicranos*, mantém-se na sua linha de pesquisa de uma linguagem coerente com personagens que vivem impasses, sem conseguir transformar suas vidas. A família retratada se debate na impossibilidade de superar uma rotina massacrante. E tanto Angela Bochetti, com *Cuidado, Frágil*, quanto Antônio de I. Holanda Pontes, com *Ame-o ou Deixe-o*, se ligam a uma linha de expor as mazelas da pequena-burguesia, usando de uma crueldade que não permite dúvidas quanto ao objetivo de seus dardos.

— O QUE PENSAM —

Os autores premiados este ano no Concurso do INACEN podem ser considerados uma geração intermediária: no teatro, na via política, na idade. Entre os oito, a média de idade se situa em torno dos 30 anos, a maioria tem alguma outra profissão (não vivem apenas de escrever para teatro), mas nenhum se considera dileitante como dramaturgo. O carioca Wilson Sayão, autor de *O Glorioso Hino dos Sicranos*, 33 anos, casado, dois filhos, por exemplo, é Fiscal de Rendas Federais e já tem 17 textos teatrais escritos, mas apenas dois encenados. É um veterano em concursos, já venceu 12, mas encontra, por problemas de mercado, dificuldades de chegar aos palcos. Mas, como poucos, conseguiu projetar-se através desses diversos concursos, mantendo-se coerente com uma visão de teatro e de mundo que projeta ao longo dos 18 anos em que escreve. (Começou aos 15, participando do Concurso de Dramaturgia do então SNT.) “O ser humano é o melhor personagem, a despeito de ganchos, situações. Quando ele existe em cena, existe uma peça de teatro.”

Murilo Dias César, paulista, bancário, 39 anos, casado, com dois filhos, o autor de *De Amor Encarcerado*, o primeiro prêmio, escrevendo para teatro há 20 anos, com 10 peças (três premiadas e duas encenadas), gosta de temas “de defesa dos direitos humanos”. Não foi por outra razão que escolheu Oscar Wilde para ser o seu personagem nesta peça agora premiada. “Estabeleço nesta peça um paralelo entre a repressão na Inglaterra na época vitoriana, principalmente a sexual, da qual Oscar Wilde foi a maior vítima, e as condições atuais do Brasil. “Murilo lembra as campanhas moralistas que, vez por outra, assolam o país. Já Licínio Rios Neto, 30 anos, casado, jornalista, tem apenas cinco peças escritas, mas *Não Seria o Arco do Triunfo um Monumento ao Pau-de-Arara?* é, a rigor, o seu primeiro texto concluído. A escolha do Frei Tito como seu personagem-tema responde à sua necessidade de “descobrir a capacidade documental do teatro, que, ainda que seja menor do que a do jornal e da televisão, é igualmente grande”. Já Mário Prata, 37 anos, separado, com dois filhos, com seis peças, todas montadas, escreveu *Salto Alto* pensando em ‘mexer nos mitos do teatro, do

Arena, do TBC, mas com respeito". É otimista quanto à mudança na dramaturgia brasileira atual. "Os dramaturgos de resistência — e eu me enquadrado neles — estão passando por um processo de reciclagem, porque, de repente, não têm muito mais para denunciar. Mas tenho certeza de que o que não existe são produtores nacionais, e não peças."

Zeca Capellini, 29 anos, e Cláudia Della Verde, 32, os responsáveis por *A Garota do Gangster ou Um Filme Classe, B*, não estão tão preocupados com o que dizer, mas com o como dizer. "Usamos muito um trabalho de linguagem, entre a realidade e a fantasia." E vaticinam que o "teatro não é mais importante, não conseguindo suscitar a mesma importância que tinha na década de 60, quando era uma referência cultural. Agora o teatro ficou reduzido a grandes nomes, não existe um movimento generalizado". E de certa forma é que também pensa Angela Bochetti, solteira, 32 anos, professora de Língua Portuguesa e de Educação Artística, que com *Cuidado: Frágil*, intenta "mostrar o relacionamento humano, as tensões sociais, mas refletidas nas atitudes de recolhimento das pessoas, no não enfrentamento delas".

A realidade de Jaci Bezerra, alagoano de Murici, 38 anos, mas que mora em Recife, é bem diversa, já que concentrada na realidade nordestina. *O Galo* é a primeira peça de Jaci, que é um dos diretores da Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco, e para quem o personagem do título "é o símbolo da liberdade. Mata-se o galo, mas permanece a liberdade".

Há uma visível preocupação em não endeusar a tarefa de escrever para teatro em todos esses autores. As peças correspondem a uma necessidade criativa que mesmo encontrando dificuldades de divulgação parece não desanimá-los. Wilson Sayão é quem melhor situa esta questão, já que diz nunca ter ocorrido escrever para qualquer outro gênero. E ao fazê-lo não encontra condições ideais. "Escrevo no meio do movimento doméstico, em frente à janela de meu apartamento na barulhenta Rua Barata Ribeiro." E antes de sentar à máquina não revelam preconceitos com gêneros ou estilos, é como se enfrentassem um vale-tudo com a criação sem mediadores. "Estou numa fase em que a interiorização — comenta Angela Bochetti — está-me puxando mais não quero me permitir a isso, quero ficar livre para qualquer gênero." Mas são poucos os que estão, na amostragem desta edição do Concurso, pesquisando a forma de escrever. Licínio decidiu embrenhar-se por esta linha por não acreditar mais em "obras fechadas", naqueles que no teatro não admitem maior interferência dos componentes do espetáculo. "A minha peça é suficientemente aberta para comportar a incorporação de novos elementos ao texto. Os autores, regra geral, não têm esta preocupação em atualizar."

E as propostas para vencer o ineditismo são difusas e nem sempre muito concretas. O vencedor Murilo Dias César, que recebeu Cr\$ 500 mil de prêmio e o texto, ganhou ajuda para uma eventual montagem, mas sua idéia quanto ao melhor aproveitamento cênico dos textos premiados é de que "a única saída seria a criação de uma sociedade que defendesse efetivamente os direitos dos autores. A função da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) é simplesmente a de arrecadação." Mário Prata, por seu lado, situa o problema junto aos produtores, já que "está surgindo uma nova dramaturgia que ainda não foi enxergada pelos produtores, que ainda estão com a cabeça nos anos

70. Ficam esperando textos dos mesmos autores." Mas a dupla Capellini e Della Verde considera os concursos de dramaturgia como uma forma de aproximar o autor do produtor, "é apenas um canal de divulgação." Para Angela Bochetti "o problema de mercado é fundamental. As pessoas do teatro só dirigem, só atuam, só criticam, não debatem, nem discutem, para descobrir formas criativas para sair do impasse."

Colaboram Leticia Lins (Pernambuco) e Fernanda Torres (São Paulo)

NOTÍCIAS DO INACEN

Edital nº 013/83

Instituto Nacional de Artes Cênicas

Regulamenta a ocupação do teatro Glauce Rocha para arrendamento de espetáculos para adultos e crianças no período de 1º de julho a 1º de janeiro. As inscrições poderão ser feitas para períodos de dois, três ou seis meses.

O INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS da Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura, faz publicar, para conhecimento dos interessados, o seguinte EDITAL que regulamenta a OCUPAÇÃO DO TEATRO GLAUCE ROCHA, no período de 01 de julho de 1983 até 01 de janeiro de 1984, para realização de espetáculos para adultos e crianças.

1 — DA DOCUMENTAÇÃO

- 1.1 — Requerimento ao Presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas;
- 1.2 — Ficha Técnica e Artística do Espetáculo;
- 1.3 — Currículo da Empresa;
- 1.4 — Currículo dos participantes da montagem;
- 1.5 — Duas (2) cópias do texto;
- 1.6 — Fotocópia autenticada do documento de Identidade e do CIC dos representantes legais da empresa;
- 1.7 — Autorização fornecida pela SBAT ou pelo próprio autor;
- 1.8 — Atestado de liberação da peça ou protocolo de encaminhamento do texto à Censura Federal;
- 1.9 — Proposta detalhada da montagem (escolhida do texto, proposta de direção, etc.);
- 1.10 — Registro da Firma e respectiva certidão;
- 1.11 — Atestado de Quitação da Empresa com o Imposto Sindical;
- 1.12 — Comprovação de Inscrição no Ministério da Fazenda. (CGC);
- 1.13 — Comprovação de Inscrição na Secretaria Municipal de Finanças (ISS);
- 1.14 — Certificado de Regularidade de Situação (INAMPS);
- 1.15 — Qualquer dos documentos acima, quando apresentado em fotocópia, deverá estar autenticado, poden-

do a cópia ser autenticada na hora pelo funcionário do INACEN encarregado pelo recebimento das propostas, mediante a apresentação do original.

2 — DA INSCRIÇÃO

- 2.1 — Os pedidos de ocupação do Teatro Glauce Rocha deverão ser encaminhados à sede do Instituto Nacional de Artes Cênicas, situada à Av. Rio Branco 257 — 13º andar — Rio de Janeiro — CEP: 20.040 — PROTOCOLO.
- 2.2 — Pelo ato de inscrição as Empresas declaram conhecer o Teatro Glauce Rocha nas suas dependências internas e externas, inclusive suas disponibilidades técnicas de funcionamento.
- 2.3 — As inscrições poderão ser feitas no horário das 9,30 às 12,30 horas, durante o período compreendido entre 20 de maio e 3 de junho de 1983.

3 — DO RESULTADO

- 3.1 — O resultado será fornecido no dia 10 de junho de 1983 às 9,30 horas, na sede deste órgão e divulgado posteriormente pela Imprensa.

4 — DA COMISSÃO JULGADORA

- 4.1 — A Comissão Julgadora será composta de 3 (três) membros, sendo um o Presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas, ou pessoa por ele designada, que exercerá a sua Presidência, com direito a voto de qualidade e desempate.

5 — DOS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

- 5.1 — No exame das propostas de ocupação referentes a este EDITAL, serão considerados, preferencialmente, os dados fornecidos na "proposta detalhada de montagem", de acordo com o item 1.9 do capítulo DOCUMENTAÇÃO.
- 5.2 — Terão preferência as montagens de autor nacional.

6 — DA OCUPAÇÃO

- 6.1 — A Empresa que vier a ocupar o Teatro Glauce Rocha terá, 5 dias antes do final do primeiro mês de apresentação, uma avaliação realizada pela companhia e pelo INACEN sobre a validade ou não (em função do público) da continuação da temporada até o final.
Caso se conclua pela suspensão da peça, o espetáculo encerrará sua carreira no final do 1º (primeiro) mês da temporada.
- 6.2 — A empresa escolhida para ocupar o Teatro Glauce Rocha deverá, 48 horas após a divulgação do resultado, efetuar o pagamento de uma caução no valor de Cr\$ 300.000,00, (trezentos mil cruzeiros)

em espécie ou outras garantias, que ficará sob a guarda da DIVISÃO FINANCEIRA DO INACEN, sendo devolvida 8 (oito) dias após o término da temporada, debitando-se eventuais danos causados no Teatro. Para o teatro infantil a caução será de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros).

- 6.3 — As sessões deverão obedecer ao estipulado no regulamento de ocupação do Teatro, ou seja:
3ª a 6ª feira às 21:00 hs
Sábados — 20:00 e 22:00 hs
Domingos — 18:00 e 21:00 hs
Sábados e domingos às 16 horas — Infantil
- 6.4 — A Empresa ocupante do Teatro não poderá cobrar na bilheteria, ou através de outras modalidades de ingressos, preço superior a Cr\$ 1.500,00 (hum mil e quinhentos cruzeiros) e estudante Cr\$ 800,00 (oitocentos cruzeiros). Para teatro infantil o preço máximo será de Cr\$ 500,00 (quinhentos cruzeiros).
- 6.5 — A título de aluguel do Teatro, será cobrada uma taxa de 10% (dez por cento) sobre a renda bruta constante em "Bordereaux".
- 6.6 — A Empresa firmará seu compromisso de cumprir integralmente o regulamento para ocupação do Teatro.
- 6.7 — Às 3ªs e 4ªs feiras serão dados convites para entrada no Teatro Glaucé Rocha, mediante apresentação da carteira de estudante, para alunos das escolas oficiais Martins Pena e Centro de Letras e Artes da UNIRIO, desde que haja lugares vagos.
- 6.8 — A Empresa proveniente de outro Estado, que ocupar o Teatro, poderá cobrar pelos ingressos o valor máximo de Cr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros). Para o teatro infantil o valor máximo será de Cr\$ 800,00 (oitocentos cruzeiros).
- 6.9 — A Empresa ocupante se obriga a fazer constar de todo o material de divulgação, interno ou externo (publicidade, fachadas, cartazes, programas, filipetas, etc.) relacionado com o espetáculo e durante todo o tempo em que estiver em cartaz neste Teatro, os seguintes dizeres: "COM O PATROCÍNIO DO SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO — INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS — SECRETARIA DA CULTURA — Órgãos do MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA".
- 6.10 — O INACEN poderá dispor das dependências do Teatro durante os dias e horários que não coincidam com os das sessões previstas no presente EDITAL, comprometendo-se a zelar pelo material cênico fixo, em uso, não permitindo que haja modificações nas marcações de luz e outros elementos técnicos.

7 — DOS PERÍODOS

- 7.1 — O Teatro será cedido para uma ou mais Empresas, pelo período compreendido entre 01 de julho de 1983 e 01 de janeiro de 1984, para períodos de dois, três ou seis meses.
- 7.2 — A critério da Comissão Julgadora, o Teatro poderá não ser cedido, levando-se em conta as propostas apresentadas; ou poderá ser cedido para projetos que no se enquadrem nos limites de dois, três ou seis meses (mantendo-se o período de 01 de julho de 1983 a 01 de janeiro de 1984).
- 8 — Os casos omissos serão decididos pelo Presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas.

Rio de Janeiro, 17 de maio de 1983.

Orlando Miranda de Carvalho
Presidente do INACEN

Edital nº 014

Instituto Nacional de Artes Cênicas

Regulamenta a ocupação do Circo de Teatro Bem-Me-Quer para a realização de espetáculos para adultos no período de 04 de julho de 1983 até 04 de setembro de 1983.

O INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS da Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura, faz publicar, para conhecimento dos interessados, o seguinte EDITAL que regulamenta a OCUPAÇÃO DO CIRCO DE TEATRO BEM-ME-QUER, na Praça Roosevelt, em São Paulo, no período de 04 de julho de 1983 até 04 de setembro de 1983.

1 — DA DOCUMENTAÇÃO

- 1.1 — Requerimento ao Presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas;
- 1.2 — Ficha Técnica e Artística do Espetáculo;
- 1.3 — Curriculum da empresa ou do grupo amador;
- 1.4 — Currículo dos participantes da montagem;
- 1.5 — Duas (2) cópias do texto;
- 1.6 — Fotocópia autenticada do documento de Identidade e do CIC dos representantes legais da empresa;
- 1.7 — Autorização fornecida pela SBAT ou pelo próprio autor, credenciando o requerente a encenar o texto;
- 1.8 — Atestado de liberação da peça ou protocolo de encaminhamento do texto à Censura Federal;
- 1.9 — Proposta detalhada da montagem (escolha do texto, proposta de direção, etc.);
- 1.10 — Registro da firma e respectiva certidão, no caso de empresas profissionais ou estatuto do grupo amador;
- 1.11 — Atestado de quitação da Empresa com o Imposto Sindical, no caso de empresa;

- 1.12 — Comprovação de inscrição no Ministério da Fazenda (CGC);
- 1.13 — Comprovação, de inscrição na Secretaria Municipal de Finanças (ISS), no caso de empresa;
- 1.14 — Qualquer dos documentos acima, quando apresentados em fotocópia deverá estar autenticado.

2 — DA INSCRIÇÃO

- 2.1 — Os pedidos de Ocupação do Circo de Teatro Bem-me-quer, deverão ser encaminhados à representação do INACEN em São Paulo situado à Rua Teodoro Baima nº 94 — SÃO PAULO, e INACEN/RJ.
- 2.2 — As inscrições poderão ser feitas no horário das 14:00 às 17:00 horas, durante o período compreendido entre 26 de maio até 17 de junho de 1983.

3 — DO RESULTADO

- 3.1 — O resultado será fornecido no dia 20 de junho de 1983, na representação do INACEN em São Paulo e divulgado posteriormente pela imprensa.

4 — DA COMISSÃO JULGADORA

- 4.1 — A Comissão Julgadora será composta de 3 (três) membros, sendo um o Presidente do INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS, ou pessoa por ele designada, que exercerá a sua Presidência, com direito a voto de qualidade e desempate.

5 — DOS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

- 5.1 — No exame das propostas de Ocupação referentes a este EDITAL, serão considerados, preferencialmente, os dados fornecidos na "proposta detalhada de montagem", de acordo com o item 1.9 do Capítulo DOCUMENTAÇÃO;
- 5.2 — A critério da Comissão Julgadora, o Circo poderá ser cedido a mais de uma empresa, bem como deixar de ceder, levando-se em conta as propostas apresentadas.

6 — DA OCUPAÇÃO

- 6.1 — A empresa escolhida para ocupar o Circo Bem-me-quer deverá 03 (três) dias após a divulgação do resultado, efetuar o pagamento de uma caução no valor de Cr\$ 100.000,00 (Cem mil cruzeiros) que ficará sob guarda da DIVISÃO FINANCEIRA do INACEN, sendo devolvido 8 (oito) dias após o término da temporada, debitando-se eventuais danos no Circo;
- 6.2 — As sessões deverão obedecer os seguintes horários:
4ª a 6ª feira às 21:00 horas
Sábado — 20:00 e 22:00 horas
Domingos — 18:00 e 21:00 horas

- 6.3 — O preço dos ingressos na bilheteria ou por outras modalidades de venda, deverá ser encaminhado pelo interessado, sendo acertado de comum acordo e servirá como quesito no julgamento das propostas selecionadas pela Comissão Julgadora;
- 6.4 — A título de aluguel do Circo, será cobrada uma taxa de 10% (dez por cento) sobre a renda bruta constante em "bordereaux";
- 6.5 — A empresa ocupante, se obriga a fazer constar de todo o material de divulgação, interno ou externo (publicidade, fachadas, cartazes, programas, filipetas, etc.) relacionado com o espetáculo e durante todo o tempo em que estiver em cartaz neste Circo, os seguintes dizeres: "Com o patrocínio do SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO — INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS — SECRETARIA DA CULTURA — Órgãos do MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA";
- 6.6 — A empresa ou grupo firma seu compromisso, inscrevendo-se neste EDITAL, de cumprir os mesmos itens do Regulamento Interno dos Teatros pertencentes ao INACEN;
- 6.7 — O Circo Bem-me-quer poderá dispor das dependências do Circo durante os dias e horários que não coincidam com os das sessões previstas no presente EDITAL, comprometendo-se a zelar pelo material cênico fixo, em uso, não permitindo que haja modificações nas marcações de luz e outros elementos técnicos.

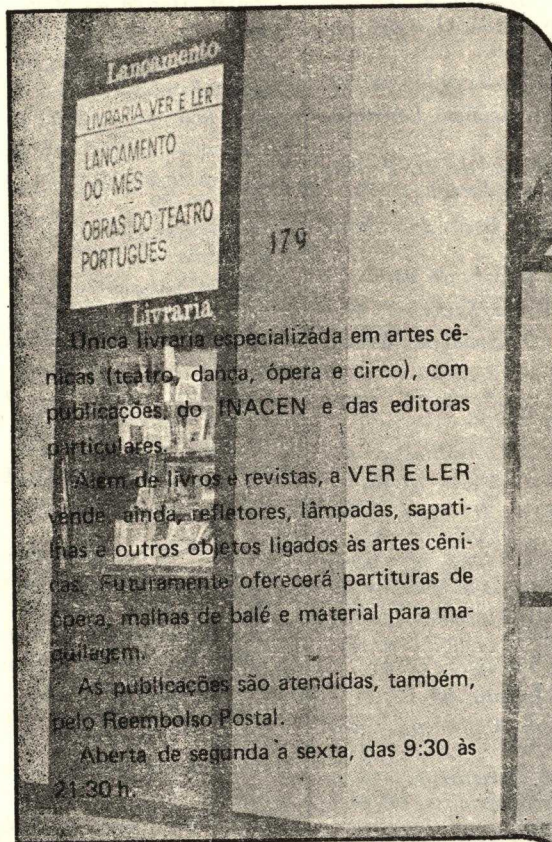
Os dados omissos serão decididos pelo Presidente do INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS.

Rio de Janeiro, 25 de maio de 1983.

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
Presidente do INACEN

LIVRARIA

LER E VER

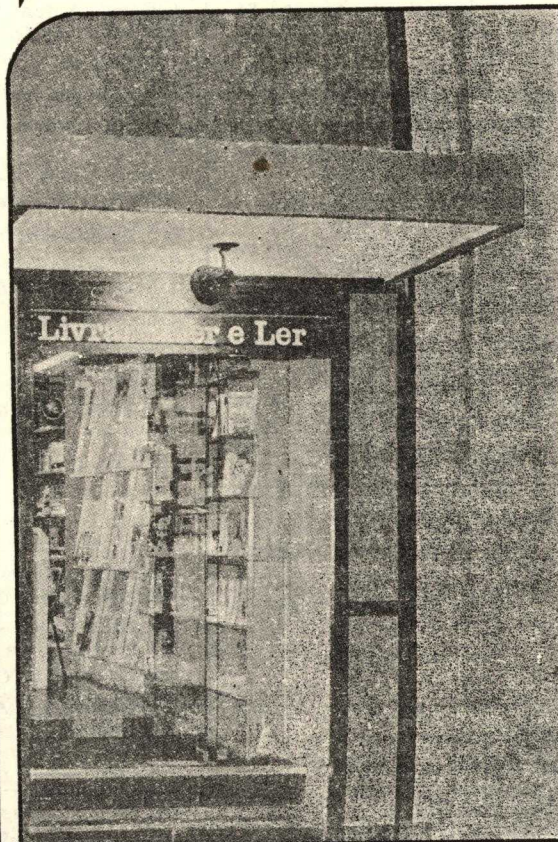


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende ainda refletores, lâmpadas, sapatinhas e outros objetos ligados às artes cênicas. Futuramente oferecerá partituras de ópera, malhas de balé e material para maquiagem.

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

Aberta de segunda a sexta, das 9:30 às 21:30 h.



LIVRARIA

LER E VER

Av. Rio Branco, 179.
CEP 20040.

Ministério da Educação e Cultura -
Secretaria da Cultura

INACEN Instituto Nacional de Artes Cênicas
CENACEN

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Albee, E. — *A História do Zôo*, nº 85.
 Aman-Jean, F. — *O Guarda dos Pássaros*, nº 64.
 Anônimo — *Mestre Pedro Pathelin e O Pastelão e A Torta*, nº 69.
 Anônimo (séc. XV) — *Todomundo*, nº 62.
 Anderson, H. — *O Choque da Identificação*, nº 95.
 Andrade Oswald — *A Morta*, nº 52.
 Anouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
 Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92.
 Arrabal Fernando — *Guernica*, nº 50 e *Piquenique no Front*, nº 55; *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.
 Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.
 Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88
 Barros A. Inês — *O Jogo da Independência*, nº 54.
 Baccioni, Settimelli, Marinetti — *Teatro Futurista*, nº 62.
 Borges, J. C. Cavalcanti — *Em Figura de Gente*, nº 54.
 Brandão, Raul — *O Doido e a Morte*, nº 63.
 Brecht, Bertolt — *A Exceção e a Regra*, nº 61; *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não*, nº 71; *Quanto Custa o Ferro*, nº 72; *O Mendigo*, nº 76.
 Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.
 Byron, L. — *Caim*, nº 89
 Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
 Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.
 Casona, Alejandro — *Farsa do Mancebo*, nº 53.
 Cervantes — *O Tribunal dos Divórcios*, nº 63; *O Retábulo das Maravilhas*, nº 67.
 Cocteau, Jean — *Édipo Rei*, nº 58.
 Checov, Anton — *O Jubileu*, nº 46; *Os Males do Fumo*, nº 46; *O Pedido de Casamento*, nº 85.
 Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
 França Júnior — *Maldita Parentela*, nº 55.
 Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
 Gil Vicente — *Auto da Barca do inferno*, nº 96.
 Ghelderode — *Os Cegos*, nº 68.
 Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.
 Girandoux, J. — *O Apolo de Bellac*, nº 92.
 Kokoschka, Oskar — *Assassino, Esperança das Mulheres*, nº 66.
 Labiche, Eugène — *A Gramática*, nº 47.
 Largekvist, Paer — *O Túnel*, nº 82.
 Macedo, J. Manuel — *O Novo Otelô*, nº 43, *O Macaco da Vizinha*, nº 93.
 Machado de Assis — *Lição de Botânica*, nº 61; *Não Consultes Médico*, nº 72.
 Machado M. C. — *Os Embrulhos*, nº 47; *As Interferências*, nº 57; *Um Tango Argentino*, nº 56; *Os Viajantes*, nº 47.
 Maeterlinck — *A Intrusa*, nº 65.
 Marinho, Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.
 Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *O Inglês Maquinista*, nº 67 e *Os Meirinhos*, nº 94.
Os Ciúmes de um Pedestre, nº 96.
 Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.
 Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.
 Millor Fernandes — *Do Tamanho de um Defunto*, nº 75.
 Monteiro A. Carmosina — *Bumba-meu-Boi*, nº 52; e *Chica da Silva*, nºs 70-71.
 Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.
 Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.
 O'Neill, Eugene — *Antes do Café*, nº 81.
 Pinter, Harold — *Noite*, nº 82.
 Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81 e *O Jarro*, nº 94.
 Qorpo-Santo — *Mateus & Mateusa*, nº 65; *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.
 Racine — *Os Advogados*, nº 73.
 Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89
 Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91.
 Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Só o Faraó Tem Alma*, nº 74; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
 Strindberg, August — *A Mais Forte*, nº 68; *Os Credores*, nº 78; e *Simum*, nº 83.
 Synge J. M. — *A Sombra do Desfiladeiro*, nº 51; e *Viajantes para o Mar*, nº 48.
 Tardieu, Jean — *Conversação Sinfonista*, nº 48; *Um Gesto por Outro*, nº 64.
A Fechadura, nº 89
 Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.
 Valentim, Karl — *Sketches Cômicos*, nº 86.
 Valli, Virginia — *Morte Natural na Forca*, nº 76.
 Vian, Boris — *Construtores de Império*, nº 77.
 Wedekind, Frank — *A Morte e o Demônio*, nº 66.
 William, Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82.
 Wilder, Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.
 Yeats — *O Único Ciúme de Emer*, nº 43.



CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA

CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

DANÇA MODERNA:

andréa fernandes

IMPROVISAÇÃO:

aracy m. mourthé
louise cardoso
thais balloni
carlos wilson silveira
maria vorhees
dina moscovici
bernardo jablonski
milton dobbin
guida vianna
maria clara machado
Ricardo Kosovski
Toninho Lopes

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.º) 2.000,00

O Ator e seu ofício — <i>Fernanda Montenegro</i>	1
Origem do Teatro — <i>Raymundo M. Júnior</i>	5
Como Diferenciar os Atores — <i>F. Davis</i>	8
A Condução da Reação do Público em Shakespeare — <i>B. Heliadora</i>	10
Jogos Dramáticos — <i>M. Rossmam e Maria C. Machado</i>	15
Roteiros de Comédia dell'Arte	18
Proscrição do Guerreiro — <i>G. Kaiser</i>	21
Diálogo Noturno de um Homem Vil — <i>F. Durren- mat</i>	23
O Guarda do Túmulo — <i>F. Kafka</i>	31
Dos Jornais	38
Notícias do INACEN	44

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. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números a rasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.