

99

cadernos de teatro

— O TEATRO ABERTO DE L. ATTOUN — M. Audebert
e G. Bruit

— ELEMENTOS CENOGRÁFICOS PARA ESCOLAS
DE TEATRO — D. Westin,
L. A. Barros,
L. Bittencourt

— O TRIUNFO DA RAZÃO — Domingos de Oliveira

— ALGO QUE NÃO É FALADO — Tennessee Williams

CADERNOS DE TEATRO N. 99

Outubro/Novembro/Dezembro 1983

patrocínio INACEN

**ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS
SECRETARIA DA CULTURA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA**

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

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. Lincoln 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 TEATRO ABERTO DE L. ATTOUN

M. Audebert e G. Bruit

Criado por Lucien Attoun em 1971, o "Teatro Aberto" tem por meta sensibilizar a criação contemporânea através de diferentes tipos de ação que apresentam a dupla preocupação de afirmar a necessária aprendizagem de autores sem experiência na técnica da escrita dramática e de tentar favorecer o intercâmbio, tentando reunir uma profissão na qual o autor, freqüentemente isolado, sente-se excluído. Esta política visa descobrir e desenvolver na França autores novos, peças e estilos. São os seguintes os tipos de ação:

A Bancada: 1ª audição de uma peça original e inédita, escolhida por seu autor, sem seleção prévia. A leitura, feita pelo próprio autor e auxiliada eventualmente por um ou dois atores sua escolha, é seguida por um diálogo com o público que é assim convidado gratuitamente a ouvir e talvez a descobrir uma nova voz.

A Encenação: descoberta de peças novas de autores de expressão, escolhidas por diretores. Não se trata de uma leitura-espetáculo, nem de um espetáculo em miniatura. O "Teatro Aberto" apresenta, pela 1ª vez, uma peça nova sendo encenada sem cenário nem figurinos, eventualmente com o texto na mão: cabe ao espectador imaginar o possível espetáculo futuro. Os diálogos entre o autor, sempre relacionado com o trabalho, o diretor, os atores e o público fazem o elemento complementar desta primeira abordagem do texto.

A Célula de Criação: confrontação entre um texto ainda em fase de criação e a representação dos atores, em público ou não, segundo os métodos de trabalho escolhidos pela equipe, de acordo com o "Teatro Aberto" e sem obrigação de vir a ser um espetáculo. O direito à pesquisa teatral — e aos meios que ela implica — é

assim reivindicado pelos autores e profissionais do teatro.

Textos datilografados: a equipe do Teatro Aberto recebe e lê cada ano uns trezentos textos. Alguns merecem ser conhecidos logo, pois a maioria das vezes os autores não têm a possibilidade de publicar e difundir seus textos. Cada ano o "Teatro Aberto" escolhe uma dezena de peças novas de autores expressivos e os datilografa, a custos relativamente baixos. Cada peça, com tiragem de 500 exemplares, é enviada a diretores, "metteurs en scène", atores, jornalistas e agentes literários no estrangeiro, assim como ficam à disposição do autor, gratuitamente 50 exemplares. Os textos são difundidos nos concursos do "Centro National des Lettres" e da "Société des Auteurs".

As Moléculas: uma parte importante do trabalho subterrâneo do "Teatro Aberto" é exercido nos textos não concluídos de autores inexperientes. Cada texto retido é objeto de trabalho sem a presença do público, com duração limitada de uma semana, conduzido por um "metteur en scène" com um elenco reduzido de atores que desejem ficar como técnicos à disposição do autor. A finalidade é permitir ao autor tomar consciência, de maneira concreta, das realidades da escrita dramática. A equipe segue as eventuais correções do autor resultando daí a escrita definitiva da peça.

Teatro Aberto — Textos: um boletim difundido periodicamente dá informações concernentes aos autores e seus trabalhos e tenta testemunhar e determinar a criação teatral contemporânea.

As Terças-feiras do Teatro Aberto: a equipe recebe regularmente sem ordem de dia as pessoas que fazem teatro e autores que, até aqui, se cruzaram sem terem se encontrado, só pelo prazer de haver uma troca de idéias entre as pessoas do mesmo "métier".

A Leitura: primeira leitura pública feita por várias pessoas e dirigida por um diretor de uma peça expressiva, escolhida pelo "Teatro Aberto". Ela é seguida por um debate entre o autor, o diretor, os autores e o público.

ENTREVISTA COM LUCIEN ATTOUN, diretor do TEATRO ABERTO

O "Teatro Aberto" nasceu no momento em que o teatro da moda era o que se chamava "teatro do grito,

teatro do corpo”, representado sob formas e com motivações diferentes como do por exemplo, Living Theater ou de Grotowsky.

Muitos então declaravam ser o texto inútil ou simples e longínquo pretexto: “uma civilização que não sabe mais o que dizer põe-se a gritar; é mais natural”. Ao mesmo tempo declarava-se que não existiam mais autores. E a verdade é que quase não se os via. É verdade também que não se fazia nenhum esforço para vê-los; um grande editor não recusou um texto alegando que: “não podemos ficar com sua peça porque ela foi escrita para o teatro?” Era preciso esclarecer isto: saber se os autores existiam, se eles podiam interessar os leitores e espectadores; era necessário por um lado que eles tivessem a possibilidade de se fazer ouvir, por outro, suscitar a vontade e condições para que isso fosse possível. Neste projeto estava subentendido uma idéia simples; “A prática de cena é uma prática necessária ao desenvolvimento de um autor dramático”; vê-se isso muito bem nos maiores nomes do teatro ocidental (Ésquilo, Shakespeare, Molière) bem como nos autores contemporâneos, como o ex-ator André Roussin, o ex-diretor Marcel Acharé ou no estreitamento ligado à direção Jean Giraudoux; um autor não pode progredir se fica “só no seu quarto a escrever”, e é necessário compreender que uma “obra existe a partir do momento em que ela se faz ouvir”.

Partindo desse princípio, a aventura do “Teatro Aberto” tomou corpo sob o impulso de Lucien Attoun. Após ter criado para France-Culture, a pedido de seu diretor, um repertório dramático de obras contemporâneas lançado pela Edições Stock, uma coleção teatral que publica autores inéditos, ele partiu para Avignon em seguida a um desafio amigável que lhe fez Jean Vilar, o projeto de um Teatro de Laboratório e Criação que devia firmar-se economicamente num triplo suporte: o do Festival que oferecia uma estrutura receptiva de patrocínio, o de France-Culture que comprava os direitos de difusão dos espetáculos apresentados e o do Ministério para Assuntos Culturais através de uma subvenção.

Foi assim que “O Teatro Aberto” apresentou suas primeiras realizações em 1971, diversificando-se a partir de 1976, e tornando-se permanente ao mesmo tempo que itinerantes, sem um lugar fixo, instalando-se na ocasião tanto em Strasburg como no Centro Pompidou; em 1979 foi afastado do Festival d’Avignon, mas em 1980 uma subvenção mais substancial do Ministério e da Prefeitura

ra permitiu restabelecer-se; “vamos nos instalar no Jardim de Inverno do Moulin Rouge, o que vai nos permitir concentrar todo o nosso trabalho”. Não se trata de criar um teatro novo mas de seguir a obra começada sem deixar nada se perder: “mas lá teremos a possibilidade de apresentar também espetáculos; haverá em média três espetáculos por ano, que serão criações... Teremos escritórios para trabalhar, espaços para ensaio e hospedagem, duas salas, uma de cem, outra de duzentos lugares... O que queremos é continuar a ser um viveiro, mas poder também, quando necessário, descansar”.

Nesse empreendimento, o setor mais original, o qual Lucien Attoun mais acentuou, é o da encenação; “escolhia os diretores dizendo-lhes que tinham carta branca; eles próprios escolhiam uma peça inédita de um autor francês: sua escolha era automaticamente aceita.

Assim estava superada o que se podia considerar como uma primeira barreira; o de um diretor recusando montar uma peça por esta ou outra razão. “Eles tinham também liberdade para escolher os atores e seu modo de atuar. O que se pedia a eles era respeitar as regras do jogo; poucos ensaios, não ter cenários ou figurinos para não se arriscar a mascarar o texto e, assim fazer uma primeira abordagem de uma peça”. Isto tinha sido entendido pelo público e pelos profissionais e pelo autor também; podia-se descobrir suas eventuais falhas ou passar ao estágio de uma verdadeira representação; “a metade das peças que passaram pela encenação foram em seguida trabalhadas nas condições normais por que passam as criações na França”, isto é, em função dos meios — muito variados — colocados à disposição daqueles que as montam. Mas, é necessário insistir: “a noção de colocar no espaço é em princípio deontológico” pois é preciso não enganar os espectadores eventuais que serão informados que não verão uma criação, nem se fornecerá aos poderes públicos argumentos em favor da possibilidade de uma criação barata.

Assim podemos afinal responder à questão inicial: havia autores sim, ficando entendido que era preciso procurá-los a partir de uma certa concepção do teatro que nem quer excluir o texto nem um teatro literário que tende a se reduzir só ao texto; um teatro “que se apoie no texto, nos atores e no espaço. E se há uma conquista a fazer para o teatro, é o do espaço, graças aos atores, esses apoiados por um texto e apoiando um texto”.

Desses autores — é preciso falar agora sobre eles com mais precisão. Primeiro ao nível de suas pesquisas e de sua acolhida: a equipe do Teatro Aberto é constituída por sete pessoas e recebe cerca de trezentos manuscritos por ano de origens bem diferentes; nós nos consideramos um pouco como um serviço público. Em princípio aceitamos receber todos os manuscritos desde que se tratem de textos inéditos de expressão francesa e nos comprometemos a ler todos que recebemos”. Sem dúvida, não é toda a equipe que lê cada texto mas todos eles são lidos e sobretudo “é garantido que todos receberão uma resposta”; esta é sempre uma explicação, mesmo e principalmente no caso de uma recusa: “tentamos dizer porque não ficamos com uma peça”. Eventualmente, se o texto, ainda que não concluído, apresenta algum interesse, podem ser dadas indicações, ser proposto um encontro. Assim um manuscrito pode ter sortes diferentes; “não-diálogo, diálogo por carta, um contato mantido com profissionais ou publicação datilografada”. Há muita gente que escreve, mas os textos que podem ser imediatamente utilizados são muito poucos; o que tem afinal pouca importância pois o verdadeiro problema e o interesse mesmo da fórmula é o da não estagnação; está aí nosso desafio, é aí onde podemos intervir”.

Mas esta intervenção, independente de seu aspecto técnico, não desemboca na estética ou sobre esta? Ou mais ainda, não é ela comandada por uma estética? E o que significa esta afirmação: “Há um trabalho que deve ser feito e que nós escolhemos fazer, que é testemunhar o que se passa na nossa sociedade. Um teatro que fala daqui e de agora: “A resposta é cheia de nuances “sem dúvida, tendo tudo sido declarado, sobre o assunto temos mesmo assim algumas idéias: Se me proporem hoje uma peça que fale de um dia da revolução de 1905 na Rússia, isso não me interessaria muito. O que me interessa é que falem — em termos teatrais, sem cair nos *slogans* — o que se passa entre nós e se possível, hoje”. Então um “teatro do cotidiano”? “Não especificamente, pois se falamos, com efeito de um tal teatro, isso faz com que os autores se fechem nessa denominação e fiquem muito distantes uns dos outros, muito diferentes; “não há escola de teatro na França, não há mesmo movimentos... Há ondas” e, se certos autores têm alguma afinidade é mais por suas recusas que por adesão à alguma estética em particular. Simplesmente “todos dizem em comum: o que faço aqui

hoje? Há qualquer coisa que faz com que eu não esteja em meu lugar, uma recusa de conhecimentos, uma pesquisa de identidade, uma procura de raízes?”. E quanto a saber se esses autores são ou não autores “importantes” à imagem dos mestres do passado, o problema não é da nossa alçada; “é a história que faz os grandes autores” e isso se verá no futuro. Assim, concluindo: “creio que respondemos que havia autores na França. Mas o que naturalmente mudou hoje é a maneira de escrever para o teatro, também o ponto de partida ou o material de base — uma palavra ou uma forma. Não é um acaso ou uma necessidade econômica que leva cada vez mais os atores a tomar esse encargo. Arriscamos em breve a falar de crise de diretores!”

Falar do amanhã, é evidentemente apostar no teatro e seu futuro. Essa aposta é motivada na análise seguinte: existe nesse momento o que se pode chamar de “acontecimentos”, por exemplo, a exposição Picasso no Grand Palais ou algum espetáculo teatral no Palais des Congrès. Fora do quê, é a crise. O mesmo acontece com uma indústria de arte como o cinema, que não parece estar bem.

“Estamos e vamos cada vez mais em direção à uma confrontação entre a civilização de massa e os meios de comunicação, com tudo que isso implica em movimento publicitário, como conteúdo adulterado, mas também como atividade política, e este lado mais modesto que é nossa parte inalienável de sonho e liberdade. Poderíamos pensar que o combate é por demais desigual, a *priori* perdido, mas é preciso ver que os meios de comunicação vão agora fazer as pessoas saírem de si mesmas, não a grande massa, bem entendido, mas “aqueles que têm necessidade de algo mais”. E o futuro do teatro está aí, não em grandes salas que os reúnam mas em pequenas, que os unam.

Este combate não está ganho e implica em condições, como o demonstra o exemplo da música; após o sucesso do disco e dos cassetes, assiste-se hoje ao retorno à música ao vivo e aos concertos; se é obrigado aqui “a importar” intérpretes estrangeiros para preencher o vazio das orquestras francesas. Geralmente “estamos próximos de importar a cultura”. O problema é fundamentalmente de ordem pública: “o que os Poderes Públicos devem compreender é que se conseguimos em um ano fazer um patrimônio é porque antes houve anos de criação e se houve criações, para isso foram necessá-

rias tentativas e pesquisas. E os partidos políticos devem saber que não há combate político total e pleno se não se adiciona ao combate político tradicional o combate cultural". A luta deve ser paciente e cotidiana. Não é suficiente dizer "é preciso mudar isso", é necessário combater para que isso mude, lutar para obter os meios com que lutar, os meios financeiros e os meios de difusão.

Como curiosidade, alguns dados obtidos em 31-12-80 pelo grupo:

- 1) Encenações: 57 peças, 63 autores, das quais 38 representadas pela 1ª vez; 28 peças foram criadas depois.
- 2) "A Bancada": 141 peças, 138 autores; 24 peças foram criadas posteriormente.
- 3) Textos datilografados: 14 peças, 13 autores; 5 peças foram criadas depois ou vão ser durante a temporada 80/81.
- 4) Leituras: 10 peças, 9 autores; 3 criadas depois, ou ainda serão durante a temporada 80/81.

(Extraído de *Theatres. Parcoors Paroles...* Nouvelles Éditions Rationalistes, 1981. Tradução de Carminha Lyra).

ELEMENTOS CENOGRÁFICOS PARA ESCOLAS DE TEATRO (1)

*Denise Gonçalves Westin
Laura Regis Bittencourt
Luiz Antonio dos Santos Barros*

PROPOSTA

O objetivo deste projeto foi o de suprir as escolas de teatro e grupos teatrais com elementos cenográficos fundamentais para a elaboração e execução de um espetáculo.

Assim sendo, foi importante considerar o ambiente teatral, suas necessidades básicas e reais, e tentar projetar de acordo com esta realidade.

DESENVOLVIMENTO

Considerando que o teatro vive e sobrevive com várias dificuldades financeiras, o custo do projeto está adequado às possibilidades do teatro, e seu material de construção pode ser encontrado com facilidade no mercado.

Foram projetados elementos simples, funcionais, dinâmicos, multiplicáveis, reversíveis e desmontáveis; o suficiente para que não inibissem os atores, diretores, e até candidatos a futuros cenógrafos, a criarem como se fossem os "próprios construtores" destes elementos.

Estes elementos podem ser utilizados e reutilizados diversas vezes, com todo tipo de revestimento desejado.

A partir do levantamento de produtos similares realizado em algumas escolas de teatro, observou-se que o material existente é bastante precário e deficiente, constituído apenas de cubos e cilindros de madeira.

(1) Trabalho realizado na cadeira de Planejamento, Projeto e Desenvolvimento — Conclusão do Curso de Desenho Industrial da PUC-RJ.

Este material não se adequa à variedade de cenários que as escolas e grupos experimentais necessitam.

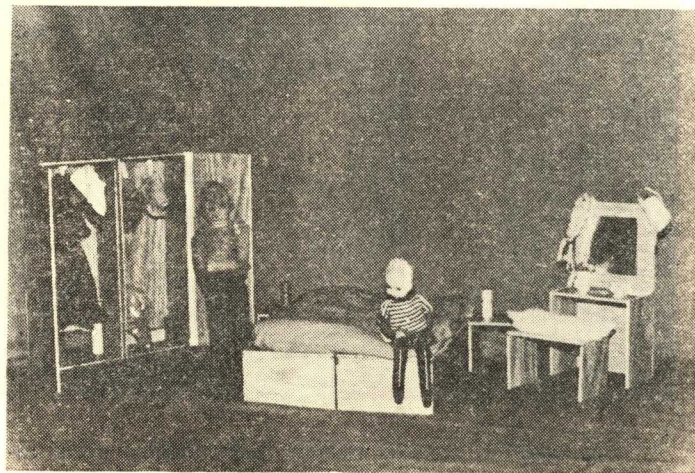
Notou-se também uma grande dificuldade na adaptação dos cubos e cilindros na formação de mobiliários diversos, por não terem estes um estudo antropométrico e por não possibilitarem a multiplicidade de formas.

A seguir foram feitas entrevistas com cenógrafos, atores, diretores, professores, desenhistas industriais e arquitetos e concluiu-se que dos 3 elementos básicos de um cenário — As tapadeiras (suportes verticais), os níveis de piso (suportes horizontais) e o mobiliário — o último é de fundamental importância, e se divide em mobiliário interno e externo.

O mobiliário interno é composto dos ambientes de sala e quarto e necessita de objetos como camas, sofás, etc., para caracterizá-lo. Já o mobiliário externo é geralmente obtido através da iluminação.

Sobre o aspecto do dimensionamento, considerou-se que todo mobiliário de teatro é construído em escala menor à real, devido ao reduzido espaço cênico.

Quando ao material, foi escolhido a madeira aglomerada, pelo seu baixo custo, e por ser resistente o suficiente para fornecer a possibilidade de desmontabilidade e reutilização em outros cenários. Outra vantagem no seu uso, é o de ser este o material normalmente utilizado na montagem do palco e feitura dos elementos cênicos.



Foram escolhidas ferragens para uso em madeira aglomerada. Estas ferragens dispensam o uso de ferramenta especial e proporcionam fácil montagem e desmontagem manual.

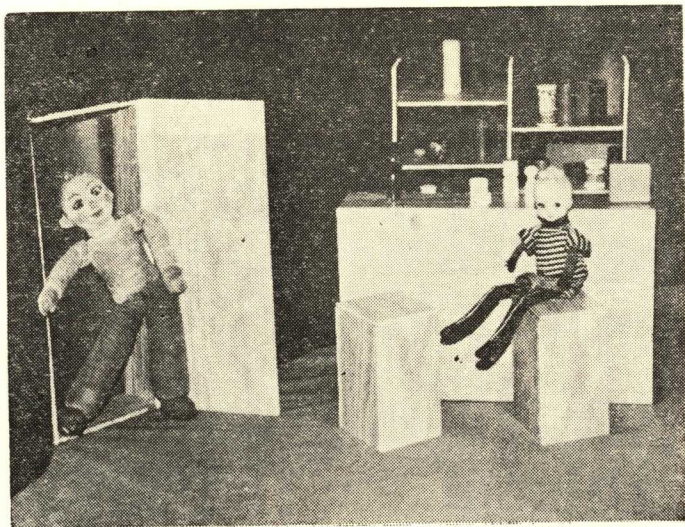
Os elementos escolhidos possibilitam qualquer tipo de revestimento, tais como: tinta, papel, cortiça, isopor, pano, plástico, contact, etc.

Após escolhido o mobiliário interno, foram escolhidos ainda os ambientes de quarto e sala por serem de maior utilização e necessidade nos cenários. A seguir foram escolhidos também os principais elementos que representassem esses dois ambientes.

O ambiente da sala ficou composto pelos seguintes elementos: sofá, 2 poltronas, mesa de centro, estante e mesa de jantar.

O ambiente do quarto ficou composto pelos seguintes elementos: cama de solteiro ou de casal, armário, 2 mesas de cabeceira e penteadeira.

Foram feitos estudos com o objetivo de se chegar a um número de módulos (conjunto de painéis) com medidas padrões que pudessem ser utilizados na maioria dos móveis. A seguir buscou-se um número mínimo de painéis e posteriormente à uma padronização destes painéis.



Em seguida, com os painéis padronizados eram estudadas as dimensões das pranchas do aglomerado e es-

colhida a de $183 \times 275 \times 1.8$ cm, por ser a mais utilizada no mercado pela facilidade de transporte e facilidade de ser encontrada no mercado.

Com a prancha escolhida os estudos buscaram uma racionalização do uso dos painéis na prancha de aglomerado, e ao mesmo tempo, a utilização do menor número de pranchas possível.

SOLUÇÃO DEFINITIVA

O estudo foi concluído com a definição de 5 painéis básicos para a composição de todo o mobiliário.

A seguir foram dadas as possibilidades de uso de cada painel:

Painel A: porta do armário, fundo do armário, tampo do sofá e tampo da cama.

Painel B: laterais do armário, divisórias da estante, frente do sofá, fundo do sofá, e laterais da cama.

Painel C: base do armário, teto do armário, prateleiras da estante, laterais do sofá, frente da cama, fundo da cama, fundo da poltrona, laterais da poltrona, tampo da mesa de centro, tampo da penteadeira, laterais da penteadeira, laterais do pé da mesa e fundo do pé da mesa.

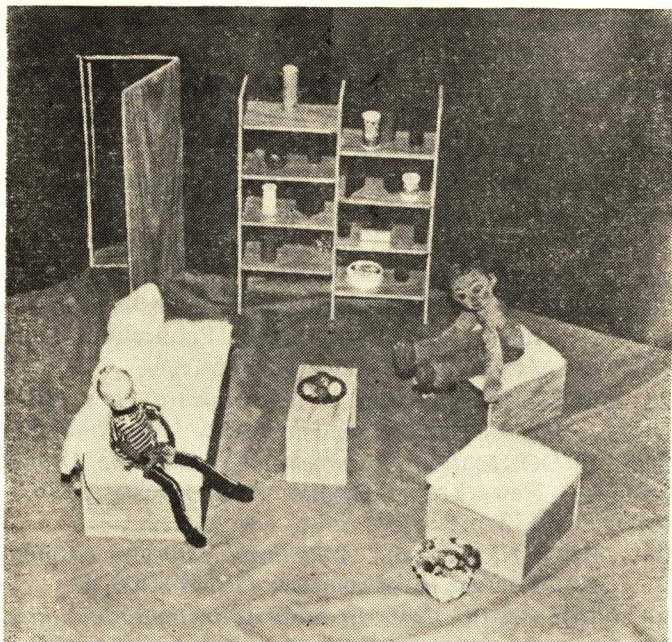
Painel D: tampo da poltrona, fundos da penteadeira e tampo da mesa.

Painel E: laterais da mesa de centro, tampo da mesa de cabeceira, laterais da mesa de cabeceira e tampo do pé da mesa.

Os painéis além de formarem os ambientes sala e quarto possibilitam também a criação de outros ambientes e objetos tais como: balcão de bar, porta, janelas, pilares, cubos de diversas dimensões, bancos, árvores, objetos geométricos, tudo dependendo da necessidade dos cenógrafos, alunos ou grupos em suas montagens, pois o material projetado possibilita a construção dos mais diversos tipos de cenário, inclusive cenários abstratos.

Cada escola de teatro, cada grupo experimental tem suas necessidades específicas, e assim sendo o projeto apresenta diferentes possibilidades de utilização. Dadas as dificuldades financeiras destes grupos e escolas, existem 4 opções de uso do mobiliário, de acordo com a necessidade de cada montagem.

A escola pode adquirir o "PROJETO QUARTO", "PROJETO SALA", o "PROJETO QUARTO E SALA", ou o "PROJETO QUARTO OU SALA", que diferem entre si pelos números de painéis e pranchas de aglomerado e, naturalmente, pelo custo.



A seguir fornecemos a discriminação de cada tipo de projeto:

PROJETO QUARTO — Utiliza 4 pranchas de aglomerado.

PROJETO SALA — Utiliza 3 pranchas de aglomerado.

PROJETO QUARTO E SALA — Utiliza 7 pranchas de aglomerado.

PROJETO QUARTO OU SALA — Utiliza 5 pranchas de aglomerado.

OBS.: Maiores informações acerca do projeto podem ser obtidas junto à secretaria do Teatro O Tablado, no Rio de Janeiro.

UMA BIBLIOGRAFIA DE HISTÓRIA DO TEATRO

Compilada por Bárbara Heliodora

1. ALSINA, José. *Tragedia: religión y mito entre los griegos*. Barcelona Labor, 1971. 245 p.
2. BALDRY, H C. *Le théâtre tragique des grecs*. Paris, François Maspero, 1975. 182 p.
3. BARTON, Lucy. *Costuming the biblical play*. Boston, Walter H. Baker Copany, /1937/. 119 p.
4. ———. *Historic costume for the stage*. London, Adam & Charles Black, /1935/. 609 p.
5. BATY, Gaston. *Vie de l'art théâtral*. Paris, Les Petit-fils de Plon et Nourrit, c1932. 302 p.
6. BAY. *Arte del traje*. Barcelona, L.E.D.A.-Las Ediciones de Artes, s.d.
7. BELLEZA, Newton. *Teatro grego e teatro romano*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1961. 88 p.
8. ———. *Teatro grego e suas conseqüências: raízes do teatro Rio de Janeiro*, Pongetti, 1966. 274 p.
9. BERTHOLD, Margot. *História social del teatro*. Madrid, Labor, 1974. 291 p.
10. BLACK, J. Anderson. *A History of fashion*. London, Orbis Publishing /1975/. 400 p.
11. BOEHN, Max Von. *La moda: História del traje en Europa...* Barcelona, Salvat Editores, /1951/. 333 p.
12. BOIADZHIEV, G. N. *História del teatro europeo, desde la edad media hasta nuestros dias*. Buenos Aires, Futuro, c1957. 272 p.
13. BOLL, André. *Théâtre*. Paris, Sablon, 1944. 162 p.
14. BONNARD, André. *Civilização grega*. Lisboa, Estudios Cor, 1977. 280 p.
15. ———. *Civilização grega*. v. II. Lisboa, Estudios Cor, 1977. 280 p.
16. ———. *Civilização grega* v. III Lisboa, Estudios Cor, 1977.
17. BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, c1968. 286 p.
18. ———. *História do teatro*. São Paulo, Casa do Estudante do Brasil, s.d. 446 p.
19. BOUCHER, François. *Histoire du costume en occident de l'antiquité a nos jours*. France, Flammarion, /1965/ 447 p.
20. BRADSHAW, Angela. *World costumes*. London, Adam and Charles Black, /1969/. 191 p.
21. BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*. Rio de Janeiro, s.ed., c1978. 162 p.
22. BRAUN & SCHNEIDER. *Historic costume in pictures*. New York, Dover Publications, Inc. /1975/. s. p.
23. BROCKETT, Oscar G. *The theatre*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1974, 535 p.
24. BROOKE, Iris. *Costume in Greek Clasic Drama*. New York, Theatre Arts Books, /1962/. 112 p.
25. BRUHN, Wolfgang. *A Pictorial history of costume*. London, A. Zwemmer. /1955/. 200 p.
26. BUCHNER, Carl. *Historia de la literatura latina*. Rio de Janeiro, Labor, /1968/. 491 p.
27. CHENEY, Shelton. *The Theatre: Three thousand years*. New York, Longmans, c1929-1952. 585 p.
28. COHEN, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen age*. Paris, Librairie Honoré Champion, 1951. 351 p.
29. COOK, Robert M. *Os gregos até Alexandre*. Lisboa, Editorial Verbo, /1971/. 274 p.
30. D'AMICO, Silvio. *História del teatro dramático*. Tomo I. Mexico, Union Tipográfica Editorial Hispano Americana, c1961. 174 p.
31. ———, Victor E. *Theater art*. Peoria, The manual Arts Press, 1931. 217 p.
32. DECUGIS, Nicole. *Le Décor de théâtre en France dumoyen age a 1925* Paris, Compagnie Française des Arts Graphiques /1953/.

33. DEMAY, G. *Le costume au moyen age d'après les sceux*. Paris, Librairie de D. moulin et Cie, 1880. 495 p.
34. DOAT, Jan. *Architecture et decors de treatre*. /Paris/ Grenoble, s. d. 55 p.
35. DUARTE FILHO, Oto Carlos Bandeira. *História geral do teatro v.II*. Rio de Janeiro, Minerva, 1951. 107 p.
36. ———: *História geral do teatro v.III* Rio de Janeiro, Minerva, 1951. 110 p.
37. ———. *História geral do teatro v. IV* Rio de Janeiro, Minerva, 1954, 108 p.
38. ———. *História geral do teatro, V. V* Rio de Janeiro, Minerva, 1954. 108 p.
39. DUBECH, Lucien. *Histoire générale illustrée du théâtre*. Paris: Librairie de France, c1931. 236 p.
40. ———. *Histoire générale illustrée du théâtre*. V.II, Paris, Librairie de France, c1931. 300 p.
41. DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre*. Paris, Presses Universitaires de France, 1965. 585 p.
42. ERRANDONEA, Ignacio. *Sofocles y la personalidad de sus coros*. Madrid, Moneda y Crédito, 1970. 238 p.
43. FREEDLEY, George. *A history of the theatre...* New York, Crow Publiher. /s. d./ 688 p.
44. GAEHDE, Cristian. *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona. Labor, 1930.
45. GARCIA VELOSO, Enrique. *El arte del comediante*. Buenos Aires Aires, Angel Estrada, 1928. 507 p.
46. GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo, Perspectiva, USP, 1974. 408 p.
47. GHÉON, Henri. *L'Art du théâtre*. Montreal, Éditions Serge, 1944. 219 p.
48. HARTNOLL, Phyllis. *The concise history of theatre*. New York, Harry N. Abrams Inc. s. d. 288 p.
49. HILL, Margot Hamilton. *The evolution of fashion*. London, Batsford LTD, /1969/. 222 p.
50. HOTTENROTH, Fr. *Le Costume*. Paris, Armand Guérintet Éditeur, /s. d./ 213 p.
51. HUBENKA, Loyd J. *The design of drama*. New York, David Mcéay, c1973. 564 p.
52. KITTO, H D F. *Form and meaning in drama*. London, Methuen, 1956. 341 p.
53. ———. *Form and meaning in drama V.II*. London, Methuen, 1977 341 p.
54. ———. *Greek tragedy: a literary study*. London, Methuen, /1976/. 401 p.
55. LAVER, James. *Costume. The arts of man*. London, Cassell /1963/ 135 p.
56. ———. *Costume in the theatre*. London, Toronto Wellington, /1964/. 223 p.
57. ———. *Drama. Its costume and decor*, London, The Studio Publications. /1951/ 276 p.
58. LISTER, Margot. *Costume*. London, Barrie Jenkins /1974/. 346 p.
59. MAGGOWAN, Kenneth. *The living stage: a history of the world theater*. New York, Prentice-Hall, 1965. 541 p.
60. MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro: das origens aos nossos dias*. Amadora, Livraria Bertrand, c1957. 531 p.
61. ———. *Le théâtre, des origines a nos jours*. Paris, Amiot Dumont, c1957. 438 p.
62. ———. *Traité de la mise en scène*. Paris, Librairie Centrale des beaux-arts, 1948. 178 p.
63. NAGLER, A. M. *A source book in theatrical history*. New York, Dover Publications, 1952, 611 p.
64. NICOLL, Allardyce. *História del teatro mundial*. Madrid, Aguilar, 1964. 939 p.
65. OENSLAGER, Donald. *Stage design*. London, Tahmes & Hudson /1975/ 303 p.
66. OULD, Hermon. *The art of the play*. London, Sir Isaac Pitman, 1948.
67. PANDOLFI, Vitor. *Historie du théâtre V.I*. Turin, Otet, c1964. 5 volumes.
68. PAYNE, Darwin Reid. *Design for the stage*. London, Southern Illinois University Press /1974/. 265 p.
69. PIGNARRE, Robert. *Histoire du théâtre*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967. 126 p.
70. PRAMPOLINI, E. *Il Sistema Scenico*. Roma, Instituto Italo-Latino Americano, 1974.

71. PUPPI, Ubaldo *Em busca da dimensão do trágico*. Ponta Grossa, Universidade Estadual, 1977, 63 p.
72. ROSTOVITZEFF, M. *História da Grécia*. Rio de Janeiro, Zahar, 1972, 341 p.
73. ———. *História de Roma*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973. 305 p.
74. SANDBACH, F. H. *Antient culture and society*. London, Chatto & Windus 1977, 168 p.
75. SÊNECA, Lucio Anneo. *Obras: Medéia. Apokolokyntosis*. Rio de Janeiro, Tecnoprint Gráfica, 1968. 216 p.
76. SONREL, Pierre. *Traité de scénographie...* Paris, Odette Lieutie., 1943. 301 p.
77. TEATRO VIVO. São Paulo, Abril Cultural, 1976. 64 p.
78. LE THÉÂTRE, sous la direction de Daniel et Alain Rey. Paris; Bordas, 1980, 252 p.
79. TOYNBEE, Arnold J. *Helenismo: história de uma civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975. 232 p.
80. VERNANT, Jean Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Duas Cidades, /1977/. 163 p.
81. YOUNG, Agnes Brooks. *Stage costumung*. New York, The Macmillan Company, /1939/. 216 p.



ALGO QUE NÃO É FALADO

de Tennessee Williams

Traduzido por Sérgio B. Café

PERSONAGENS:

Cornélia Scott

Grace Lancaster

(Senhorita Cornelia Scott, uma rica solteirona sulista de sessenta anos está sentada a uma mesa de mogno, posta para duas pessoas. O outro lugar, ainda não ocupado, tem à sua frente uma rosa num jarro de cristal. Sobre a mesa, perto de si, Miss Scott tem um telefone de pé, uma bandeja de prata para correspondência e um bule de café em prata trabalhada. Um toque majestoso é dado pelos reposteiros de veludo púrpura, logo atrás de sua figura à mesa. Na periferia da área iluminada, o móvel do gramofone.

Ao levantar das cortinas, ela está discando o telefone).

CORNELIA — É da residência da Senhora Horton Reid? Estou telefonando da parte da Senhorita Cornelia Scott. A Senhorita Scott sente muito por não poder ir à reunião das Filhas da Confederação esta tarde por ter acordado com dor de garganta, e por isto terá de ficar de cama. Poderia, por favor, transmitir à Senhora Reid suas desculpas por não ter avisado mais cedo? Obrigada. Oh, um momento! Creio que a Senhorita Scott tem mais um recado.

(Grace Lancaster entra na área iluminada. Cornelia ergue a mão, num aviso).

O que é, Senhorita Scott? *(há uma pequena pausa).* Ah. A Senhorita Scott gostaria que a Senhorita Esmeralda Hawkins telefonasse para ela assim que chegasse. Obrigada. Até logo.. *(desliga)* Como você está vendo, tive que personificar minha secretária esta manhã!

GRACE — O dia estava tão escuro que não acordei.

(Grace Lancaster tem quarenta ou quarenta e cinco anos, envelhecida mas ainda bonita. Seu cabelo louro, que pouco a pouco se torna grisalho, seus olhos opacos e sua silhueta esbelta num "robe de chambre" de seda rosa lhe dão um quê insubstancial em franco contraste com a grandeza românica da Senhorita Scott. Existe entre as duas mulheres uma misteriosa tensão, uma atmosfera de algo que não é falado).

CORNELIA — Já abri a correspondência.

GRACE — Algo de interessante?

CORNELIA — Um cartão de Thelma Peterson; está na Clínica Mayo.

GRACE — Oh, e como ela está?

CORNELIA — Ela diz que está "progredindo lindamente", seja lá o que isto queira dizer.

GRACE — Ela teve que extrair alguma coisa?

CORNELIA — Várias coisas, creio eu.

GRACE — Oh, veio a "Revista Quinzenal da Literatura Contemporânea"!

CORNELIA — Para meu grande espanto. Pensei ter cancelado minha assinatura desta publicação.

GRACE — Verdade, Cornelia?

CORNELIA — Claro que você se lembra. Cancelei minha assinatura imediatamente depois que foi publicado aquele ataque grosseiro ao meu primo Cecil Tutwiler Bates, o único romancista digno que o Sul já produziu desde Thomas Nelson Page.

GRACE — Ah, sim, eu me lembro. Você escreveu uma carta de protesto furiosa ao editor da revista e recebeu uma resposta tão conciliatória, de uma redatora associada chamada Caroline alguma-coisa, que você se acalmou completamente e cancelou o cancelamento!

CORNELIA — Nunca ninguém conseguiu me "acalmar completamente" com respostas conciliatórias, nem mesmo parcialmente, e se eu escrevi para o editor chefe e me respondeu uma redatora associada, minha reação àquela impertinência dificilmente seria o que você chama de "me acalmar".

GRACE — *(mudando de assunto)*

Oh, o catálogo novo da loja de discos, em Atlanta!

CORNELIA — *(condescende)* — sim, aí está.

GRACE — Estou vendo que você marcou vários artigos.

CORNELIA — Acho que deveríamos enriquecer nossa coleção de peças alemãs.

GRACE — Você marcou um disco de Sibelius que já temos.

CORNELIA — Está um pouco arranhado *(ela faz uma inspiração profunda e suspira, o olhar fixo sobre*

o telefone silencioso). Você vai ver que eu também escolhi uma ou outra seleção lírica.

GRACE — Onde, quais? não estou vendo!

CORNELIA — Por que você está tão entusiasmada pelo catálogo, querida?

GRACE — Eu adoro discos!

CORNELIA — Gostaria que você os adorasse o suficiente para colocá-los em seus devidos lugares, nos álbuns.

GRACE — Oh, o Vivaldi que queríamos!

CORNELIA — “Nós” não, querida. Só você.

GRACE — Você não, Cornelia?

CORNELIA — Acho Vivaldi uma pálida sombra de Bach.

GRACE — Estranho que eu tivesse a impressão de que você — *(o telefone toca)*. — Atendo?

CORNELIA — Tenha a bondade.

GRACE — *(apanhando o fone)* Residência da Senhorita Scott! *(tal anúncio é feito com um tom de reverência, como se mencionasse um lugar sagrado)*. Oh, não, não, que está falando é Grace, mas Cornelia está logo aqui ao lado. *(passa o telefone)* Esmeralda Hawkins.

CORNELIA — *(rígida)* — Eu estava esperando seu telefonema. *(ao telefone)*. Alô, Esmeralda, querida. Estava esperando seu telefonema. Agora, de onde você está ligando para mim? Claro que sei que você está ligando da reunião, “ça va sans dire, ma petite”! Mas de que telefone da casa? Existem dois, você sabe, o do hall de entrada e o do “boudoir” da anfitriã, onde agora provavelmente as

senhoras estão agora deixando seus agasalhos. Ah, você está no do andar de baixo, está? Bem, a esta hora presumo que praticamente todas as associadas estão reunidas. Agora, vá para o andar de cima e volte a me chamar de lá para que possamos falar com um pouco mais de privacidade, querida, já que eu desejo deixar minha posição bem clara antes da reunião começar. Obrigada, querida. *(desliga, olhando vagamente para o espaço)*.

GRACE — As... Filhas da Confederação?

CORNELIA — Sim! Elas estão tendo sua eleição anual hoje.

GRACE — Oh, que ótimo! Por que você não está na reunião?

CORNELIA — Eu preferi não ir.

GRACE — Você preferiu não ir?

CORNELIA — Sim, preferi não ir...

(toca o peito, respirando profundamente como se tivesse subido correndo um lance de escadas).

GRACE — Mas é a eleição anual dos administradores!

CORNELIA — Sim! Eu disse a você que era! *(Grace deixa cair a colher. Cornelia solta um grito e dá um pulinho)*.

GRACE — Desculpe-me! *(toca a campainha, chamando a criada)*.

CORNELIA — Intriga, intriga e hipocrisia, me revoltam de tal maneira que eu seria incapaz de respirar naquela atmosfera! *(Grace toca a campainha com mais força)*. Porque você está tocando a campainha? Você sabe que Lucinha não está aqui!

GRACE — Desculpe. Onde Lucinha foi?

CORNELIA — *(num sussuro áspero, mas audível)* — Está havendo um grande funeral para negros na cidade. *(limpa a garganta violentamente e repete a frase)*.

GRACE — Oh, querida, você está com aquela laringite nervosa.

CORNELIA — Eu não dormi, não dormi à noite passada.

(o telefone berra perto de seu ombro. Ela grita e o empurra para longe de si como se ele estivesse em brasa).

GRACE — *(apanha o telefone)* Residência da Senhorita Scott. Oh! Um momentinho, por favor.

CORNELIA — *(arrebata o telefone)* — Esmeralda, você está no andar de cima agora?

GRACE — *(Num sussurro alto)* — Não é Esmeralda, é a Senhora C. C. Bright!

CORNELIA — Um momento, um momento, um momento! *(ela empurra o telefone de volta para Grace com um olhar de fúria)* — Como você ousa me fazer falar com esta mulher?

GRACE — *Cornelia, eu não fiz isto, eu ia só perguntar a você*.

CORNELIA — Shhh! *(se afasta da mesa num pulo, olhando-a de soslaio)*. Agora me dê esse telefone *(toma o fone, e fala friamente)*. O que posso fazer por você? Não. Receio que meu jardim não poderá estar aberto à visitação aos Descendentes dos Primeiros Colonizadores. Penso que o cultivo de jardins é um passatempo estético, e não um esporte competitivo. Visitantes isolados serão bem-vindos se avisarem com antecedência, de maneira que eu possa ins-

truir meu jardineiro a servir de cicerone, mas não para bandos de Descendentes dos Primeiros Colonizadores, não depois da devastação que meu jardim sofreu na última primavera, com os tais “descendentes” vindo com cachorros, apanhando flores e — Sim, você será muitíssimo bem-vinda, sim, até logo! (*devolve o telefone à Grace*).

GRACE — Acho que a eleição lhe daria menos tensão se você tivesse ido, Cornelia.

CORNELIA — Não sei do que você está falando.

GRACE — Você não está na concorrência?

CORNELIA — “Na concorrência”? Como assim “na concorrência”?

GRACE — Bem, ha ha! — se candidatando a algum posto!

CORNELIA — Você alguma vez ouviu falar de mim “me candidatando” para alguma coisa, Grace? Toda vez que assumi um cargo numa sociedade ou num clube foi por *insistência* dos membros, porque na verdade tenho verdadeira aversão a ocupar qualquer cargo. Mas agora é outra coisa; uma coisa completamente diferente. É como um teste. Você sabe, eu já sei há algum tempo, há um grupo, uma “clique”, dentro das Confederadas, que é hostil a mim!

GRACE — Ah, Cornelia, tenho certeza que você deve estar errada.

CORNELIA — Não; há um movimento contra mim.

GRACE — Um movimento? Um movimento contra você?

CORNELIA — Um movimento organizado para me manter fora de qualquer cargo importante.

GRACE — Mas você não teve sempre algum posto importante na sociedade?

CORNELIA — Nunca fui presidente do Conselho!

GRACE — Oh, você quer ser presidente?

CORNELIA — Não Você me entendeu mal. Eu não “quero” ser presidente.

GRACE — Hum?

CORNELIA — Eu não “quero” ser absolutamente nada. Eu simplesmente quero acabar com este movimento e é para este propósito que conclamei meus reforços.

GRACE — Seus — *reforços?* (*seus lábios se crispam ligeiramente como se ela tivesse um impulso histérico para sorrir*).

CORNELIA — Sim. Eu tenho alguns amigos na sociedade que resistiram ao movimento.

GRACE — Oh?

CORNELIA — Eu tenho o sólido apoio de todos os membros mais antigos da bancada.

GRACE — Bem, então creio que você não tem nada a temer!

CORNELIA — A sociedade tem se expandido muito rapidamente nos últimos tempos. Têm sido admitidas mulheres que não sentariam sequer nos primeiros bancos da Segunda Igreja Batista! E esta é a infame verdade.

GRACE — Mas já que é uma sociedade patriótica...

CORNELIA — Minha querida Grace. Há duas sociedades das Filhas Confederadas na cidade de Meridian. Há a divisão de Forrest, que é para

a arraia-miúda, e há esta divisão em que eu *deveria* ter um pouco mais de distinção! Eu não sou esnobe. Não sou nada mais que uma democrata. Você sabe disto. *Mas — (o telefone toca. Cornelia o apanha e o passa à Grace)*.

GRACE — Residência da Senhorita Scott! Oh, sim, sim, um momentinho! (*passa o fone para Cornelia*) É Esmeralda Hawkins.

CORNELIA — (*ao telefone*) — Você está aí em cima agora, meu bem? Bem, eu imaginei; levou tanto tempo para você ligar de volta! Oh, mas eu pensei que você tivesse dito que o almoço tinha terminado. Bem, fico satisfeita por você ter se alimentado. Em que consistiu o “buffet”? Galinha à la king? Era de se esperar! É tão característico da pobre Amélia! Com pedacinhos de pimentão-doce e “champignons”? Como terão se arranjado as senhoras em dieta! Coitadas! E depois suponho que tenha havido sorvete de limão e profiteroles. O que? Sorvete de lima? E sem profiteroles? Que começo! Que terrível profanação! Estou pasmada! Ha ha ha... (*trêmula, ela alcança sua xícara*). Agora, o que está acontecendo? Discutindo o Programa dos Direitos Civis? Então eles não vão iniciar a votação até pelo menos daqui a meia hora! — Agora, Esmeralda eu espero *realmente* que você entenda minha posição claramente. Eu não quero exercer nenhum cargo a não ser que seja por aclamação. Você sabe o que isto significa, não sabe? É um termo parlamentar. E usado quando alguém é desejado para um cargo com tal unanimidade que qualquer voto se faz desnecessário. Em outras palavras, eleito automaticamente, simplesmente por nomeação,

sem qualquer oposição. Sim, meu bem, é exatamente isto. Fui tesoureira por três períodos, secretária duas vezes e uma vez capelã — e que cargo monótono era aquele com aquelas preces extensíssimas para os Confederados mortos! Ao todo servi no clube por, vamos ver, quatorze anos! Bem, agora, querida, o assunto é simplesmente este. Se as Confederadas acharem que demonstrei minhas capacidades e lealdade com tal força para que possa simplesmente ser nomeada Presidente sem nenhum voto — por aclamação unânime! — bem, aí, é claro que eu me sentirei na obrigação de aceitar... (*sua voz treme de emoção*). Mas se, por outro lado, a... — ahn — “clique”! — e você sabe de quais eu estou falando! — são descaradas o suficiente para propor mais alguém para o cargo — Você entende minha posição? Nesta eventualidade, mesmo difícil de imaginar como é — prefiro não participar da eleição. No momento que alguma nomeação for lançada e apoiada, a minha deve ser retirada, de uma só vez, incondicionalmente! Entendeu bem, Esmeralda? Bom! Volte lá para baixo para a reunião. Faça a digestão de sua galinha à la king, querida, e me ligue de novo do telefone daí de cima assim que você tiver alguma coisa para me dizer. (*ela desliga e fita o vazio, sombriamente. Grace ergue um pedaço de toranja num garfinho de prata*).

GRACE — Ainda não houve?

CORNELIA — Não houve o que, querida?

GRACE — A eleição!

CORNELIA — Ainda não. Mas parece ser — iminente, entretanto...

GRACE — Cornelia, porque você não pensa noutra coisa até ela acabar?

CORNELIA — O que faz você pensar que eu estou nervosa por causa disto?

GRACE — Você — você está respirando tão depressa!

CORNELIA — Eu não dormi bem à noite passada. Você estava perambulando pela casa com aquele paninho no seu lado.

GRACE — Eu sinto *muito*! Você sabe que não é nada. Uma contração muscular que vem da tensão.

CORNELIA — De que tensão ela vem, Grace?

GRACE — Que tensão? (*ela emite uma débil, perplexa risadinha*). Ora! Não sei.

CORNELIA — A tensão de *quê*? Você gostaria que *eu* te dissesse?

GRACE — Desculpe-me, eu — (*levantar-se*).

CORNELIA — (*abruptamente*) — Onde é que você vai?

GRACE — Vou lá em cima um instantinho! acabei de lembrar que eu deveria ter tomado minhas gotas de beladona!

CORNELIA — Não é bom depois de comer.

GRACE — Creio que não. Não é bom.

CORNELIA — Mas você quer fugir?

GRACE — Claro que não...

CORNELIA — Várias vezes, ultimamente, você tem corrido de mim como se eu tivesse de repente te ameaçando com uma faca.

GRACE — Cornelia! Eu tenho estado... Nervosa!

CORNELIA — É sempre quando algo é quase *falado* entre nós!

GRACE — Detesto ver você tão agitada por causa da eleição de um clube feminino bobo!

CORNELIA — Não estou falando sobre as Confederadas. Não estou sequer pensando nelas, estou...

GRACE — Eu espero que você tire isto completamente da cabeça. Agora seria uma boa ocasião para tocar alguns discos. Deixe-me pôr uma sinfonia no fonógrafo.

CORNELIA — Não.

GRACE — Que tal a peça de Bach para piano e cordas? Aquela que você recebeu de Natal de Jessie e Gay?

CORNELIA — Não, eu disse não e não!

GRACE — Algo bem leve e calmo, então, como os velhos madrigais franceses, quem sabe?

CORNELIA — Qualquer coisa para evitar uma conversa entre nós? Qualquer coisa para esquivar-se de uma conversa, especialmente quando a empregada não está?

GRACE — Oh, aqui está! É isto! (*ela já ligou o fonógrafo. Landowska está tocando peças para cravo. O fonógrafo está na periferia da área iluminada ou imediatamente do lado de fora*).

(*Cornelia olha carrancuda enquanto Grace volta a seu assento com uma afetada expressão de encantamento, entrelaçando as mãos e cerrando os olhos*).

GRACE — (*numa voz de deslumbramento*) — Oh, como isto suaviza as coisas, como é doce, calmo, e... puro...

CORNELIA — Sim! E completamente desonesto!

GRACE — Música? Desonesto?

CORNELIA — Completamente! “Suaviza as coisas” ao invés de falar nelas...

GRACE — “O encantamento da música acalma o coração mais selvagem”.

CORNELIA — Oh, sim, claro, se o coração selvagem permitir.

GRACE — Oh, sublime, sublime...

CORNELIA — (*Malgrado seu*) — Landowska é uma artista de rara precisão.

GRACE — (*em êxtase*) — Com um rosto tão nobre, um perfil tão lindo e forte como o de Edith Sitwell.

CORNELIA — Querida, será que não há alguma coisa que você deixou de reparar?

GRACE — Onde?

CORNELIA — Exatamente debaixo do seu nariz.

GRACE — Oh! Você quer dizer minha flor?

CORNELIA — Sim! Estou querendo dizer sua rosa!

GRACE — Claro que reparei na minha rosa, no momento em que entrei na sala eu a vi aqui!

CORNELIA — Você não fez qualquer alusão a ela.

GRACE — Eu teria, mas você estava tão preocupada com a reunião.

CORNELIA — Eu não estou preocupada com a reunião.

GRACE — A quem devo agradecer por esta adorável rosa? à minha bondosa patroa?

CORNELIA — Você vai encontrar mais quatorze em sua mesa na biblioteca quando você for se encarregar da correspondência.

GRACE — Mais quatorze rosas?

CORNELIA — Um total de quinze!

GRACE — Que maravilha! Porque quinze?

CORNELIA — Há quanto tempo você está aqui, querida? Há quanto tempo você vem fazendo desta casa uma casa de rosas?

GRACE — Que maneira linda de se referir a isto! Ora, é claro! Tenho sido sua secretária por quinze anos!

CORNELIA — Há quinze anos minha acompanhante! Uma rosa para cada ano, um ano para cada rosa!

GRACE — Que jeito adorável de mencionar a ocasião.

CORNELIA — Primeiro eu pensei em pérolas, depois pensei: “não, rosas, mas talvez eu devesse ter dado a você algo de ouro, ha ha! “o silêncio é de ouro”, dizem!

GRACE — Oh, querida, aquele estúpido fonógrafo está tocando de novo o mesmo disco!

CORNELIA — Deixe, deixe, eu gosto!

GRACE — Deixe eu só...

CORNELIA — Sente-se!! Foi há quinze anos atrás nesta mesma manhã, seis de novembro, que alguém muito doce, suave e silenciosa — uma viuvinha tímida, pequena, quieta — apareceu pela primeira vez no número sete da Estrada Edgewater. Era o Outono. Eu estava estendendo folhas mortas sobre as roseiras, para protegê-las da geada, quando ouvi passos sobre o cascalho, passos leves,

rápidos e delicados como a primavera se aproximando no meio do outono, e olhei, e com toda a certeza lá estava a primavera! Uma pessoinha tão leve, que a luz brilhava através dela como se ela fosse feita da seda de uma sombrinha branca! (*Grace emite uma risadinha surpresa. Magoada, Cornelia diz asperamente:*) Porque você riu? Porque você riu dessa maneira?

GRACE — Soava — ha ha! — soava como primeiro parágrafo de um conto numa revista feminina.

CORNELIA — Que observação sarcástica!

GRACE — Eu não queria dar esta conotação, eu —

CORNELIA — Que outra conotação você queria dar?

GRACE — Cornelia, você sabe como eu sou! Sentimentalismo sempre me embaraça um pouco, não é?

CORNELIA — Sim, você tem medo de tudo que deixe ver alguma emoção!

GRACE — Pessoas que não conhecem você bem, quase todas as pessoas que conhecemos, ficariam espantadas em ouvir você, Cornelia Scott, aquela senhora séria e digna, se expressando de uma maneira tão lírica.

CORNELIA — As pessoas que não me conhecem são todas as pessoas! Sim, acho que até *você!*

GRACE — Cornelia, você tem de admitir que ser sentimental não é de você.

CORNELIA — Nada é meu a não ser o silêncio? (*o relógio tiquetaqueia alto*). Estou condenada a silenciar durante toda a vida?

GRACE — Simplesmente não é seu.

CORNELIA — Não é meu, não é meu, o que é que você sabe que é meu e o que não é?

GRACE — Você pode negar o quanto quiser, Cornelia, mas o fato é que você está completamente transformada por sua ansiedade a respeito da eleição das Filhas da Confederação!

CORNELIA — Outro insulto mal disfarçado?

GRACE — Oh, Cornelia, por favor!

CORNELIA — (*imitando seu gesto*) — “Oh, Cornelia, por favor!”

GRACE — Se eu disse alguma coisa errada, peço que você me perdoe. Ofereço minhas humildes desculpas por isto.

CORNELIA — Não quero desculpas de você. (*há um silêncio tenso por sobre o tiquetaque do relógio. Subitamente Grace estende a mão para tocar a venosa e ornamentada mão da Senhorita Scott. Cornelia recolhe sua mão como se o toque a tivesse queimado*).

GRACE — Obrigada pelas rosas.

CORNELIA — Não quero agradecimentos de você tampouco. Tudo o que eu quero é uma pequena retribuição de afeto, não muita, mas de vez em quando um pouco!

GRACE — Você tem isto sempre, Cornelia.

CORNELIA — E uma coisa mais: um pouco de sinceridade, também.

GRACE — Sinceridade?

CORNELIA — Sim, sinceridade, se não é muito a se desejar de uma orgulhosa jovem!

GRACE — (*levanta-se da mesa*) — Eu não sou orgulhosa e não sou jovem, Cornelia.

CORNELIA — Sente-se. Não saia da mesa.

GRACE — Isto é uma ordem?

CORNELIA — Eu não dou ordens a você; eu faço pedidos!

GRACE — Às vezes os pedidos de uma patroa são difíceis de distinguir de ordens (*ela senta*).

CORNELIA — Por favor, desligue a vitrola. (*Grace se levanta e desliga*). Grace! Você não sente que há — *algo que não é falado* entre nós?

GRACE — Não, não acho.

CORNELIA — Eu acho. Tenho sentido há muito tempo algo que não é falado entre nós.

GRACE — Você não acha que entre duas pessoas há sempre algo que não é falado?

CORNELIA — Não vejo razão para isto.

GRACE — Mas muitas coisas não existem sem razão?

CORNELIA — Não vamos transformar isto numa discussão metafísica.

GRACE — Está bem. Mas você está me confundindo.

CORNELIA — É bem simples. E o simples fato de que eu acho que há algo não falado entre nós e que precisa ser falado... Porque você está me olhando deste jeito?

GRACE — De que jeito eu estou olhando para você?

CORNELIA — Com evidente terror!

GRACE — Cornelia!

CORNELIA — Você está, está sim, mas eu não vou calar a boca!

GRACE — Continue, por favor!

CORNELIA — Eu vou sim, eu vou, eu — (*o telefone tilinta e Grace vai apanhá-lo*). Não, não, deixe-o tocar! (*ele prossegue tocando*). Tire-o do gancho!

GRACE — Deixe-me só...

CORNELIA — Fora do gancho, já disse! (*Grace tira o telefone do gancho. Uma voz diz “Alô? Alô? Alô?”*).

GRACE — (*Soluçando subitamente*) — Não posso aguentar isto!

CORNELIA — FIQUE QUIETA! Alguém pode ouvir você!

VOZ — Alô? Alô? Cornelia? Cornelia Scott? (*Cornelia agarra o fone e o bate com força de volta ao gancho*).

CORNELIA — Agora pare com isto! Pare com este estúpido truque feminino!

GRACE — Você diz que há algo que não é falado. Talvez haja. Eu não sei. Mas eu sei que há certas coisas que ficam melhor se as deixarmos não faladas. Também sei que quando o silêncio entre duas pessoas se manteve durante muito tempo, ele é como uma parede, impenetrável, entre elas! Talvez haja uma parede destas entre nós. Uma que é impenetrável. Ou talvez *você* possa rompê-la. Eu sei que não posso. Não posso. Não posso nem tentar. Você é a mais forte entre nós duas e você seguramente sabe disto.

Nós duas nos tornamos acinzentadas. Mas não da mesma espécie de cinzento. Neste seu roupão de veludo você parece o imperador Tibério! Em sua toga imperial! Seu cabelo e seus olhos tem ambos a cor do ferro! Como ferro cinzento. Parece invencível!

As pessoas dos arredores, todas são um pouco — intimidadas por você. Elas sentem sua força e admiram você por isto. Elas vêm a você para que você lhes dê opiniões sobre isto ou aquilo. Quais as peças da Broadway são as melhores da temporada, quais os livros que valem a pena ser lidos e quais são ruins, e quais discos são valiosos, qual a atitude correta perante projetos de lei no Congresso! Oh, você é uma fonte de sabedoria! Além disto, você tem sua — riqueza! Sim, você tem sua *fortuna!* Todas as suas propriedades, seu gado premiado, suas hipotecas, sua mansão na estrada Edgewater, sua... secretariuzinha tímida, seus jardins fabulosos que os Descendentes dos Primeiros Colonizadores não podem pisar.

CORNELIA — Oh, sim! Agora você está falando, agora você está falando! Continue, por favor, continue falando.

GRACE — Eu sou bem diferente! Também estou ficando acinzentada, mas meu tom de cinzento é diferente. Não é o do ferro, como o seu, não é imperial, Cornelia, mas cinzento, sim, cinzento, da cor de... uma teia-de-aranha... (*ela recoloca o disco, que passa a tocar muito baixo*). Algo que era branco e que está ficando sujo, o cinzento de uma coisa esquecida. (*O telefone toca outra vez. Nenhuma das duas parece notá-lo*). E neste caso, sendo esta a diferença entre nossas duas tonalidades de cinza, a sua e a minha, você não deve esperar que eu dê respostas corajosas a perguntas que fazem a casa tremer em seu silêncio! Falar de coisas que não foram faladas durante quinze anos! Este tempo pode fazer do silêncio uma parede que nada, a não ser dinamite, pode quebrar e (*ela*

apanha o telefone) eu não sou forte o suficiente, corajosa o suficiente —

CORNELIA — (*Furiosamente*) — Você está falando para o telefone!

GRACE — (*Ao telefone*) — Alô? Oh, sim, ela está aqui. É Esmeralda Hawkins. (*Cornelia agarra o telefone*).

CORNELIA — O que é, Esmeralda? O que é que você está dizendo, a sala está repleta de mulheres? Um falatório! O que você está tentando me dizer? Elas já fizeram a eleição? Hein, hein, hein? Oh, isto é de enlouquecer! Não consigo ouvir uma palavra do que você está dizendo, parece até Quatro de Julho, uma grande comemoração! Ha ha, agora tente uma vez mais com a boca, mais perto do fone! O que, o que? Se eu gostaria de que? Você não pode estar falando sério! Você está maluca? (*fala para Grace, com pânico na voz*). Ela quer saber se eu gostaria de ser vice-presidente! (*ao telefone*) Esmeralda! Está me ouvindo? O que está acontecendo? Por que você me ligou antes da votação?

Mais alto, por favor fale mais alto, e chegue a boca bem perto do telefone — alguém pode estar escutando! Quem perguntou se eu aceitaria a vice-presidência, querida? Oh a Senhora Colby, é claro! Aquela megera traiçoeira! Esmeralda! Escute! eu não vou aceitar nenhum cargo que não seja o mais alto! Você entendeu? Não vou aceitar nenhum cargo a não ser... Esmeralda! (*num gesto abastado, ela recoloca o telefone no gancho*).

GRACE — Elas já fizeram a eleição?

CORNELIA — (*Pasma*). O que? Não, está havendo um recesso de cinco minutos antes do início...

GRACE — As coisas não estão indo bem?

CORNELIA — Ela perguntou “Você aceitaria a vice-presidência se por alguma razão elas não te elegerem presidente?”. Depois ela desligou como se alguém tivesse tirado o telefone dela, ou se a casa tivesse — pegado fogo!

GRACE — Você gritava tanto que ela deve ter ficado assustada.

CORNELIA — Em quem você pode confiar neste mundo, com quem você pode contar?

GRACE — Acho que você deveria, talvez, ter ido à reunião.

CORNELIA — Creio que minha ausência deve ter tido muito mais efeito.

GRACE — (*levantando-se novamente*) — Posso sair, agora?

CORNELIA — Não! Fique aqui!

GRACE — Se isto é apenas um pedido, eu —

CORNELIA — É uma ordem! (*Grace senta e fecha os olhos*). Quando você veio para esta casa pela primeira vez... Você sabe que eu não esperava que viesse?

GRACE — Ora, mas, Cornelia, você havia me convidado.

CORNELIA — Nós mal nos conhecíamos.

GRACE — Nos encontramos no verão anterior quando Ralph ainda...

CORNELIA — Ainda vivia! Sim, nos encontramos em Sewanes, ele era instrutor de educação física lá.

GRACE — Ele já estava doente.

CORNELIA — Pensei que era uma pena que aquela moça adorável e delicada não havia encontrado nin-

guém em quem pudesse se apoiar, que pudesse protegê-la. E dois meses depois eu soube por Clarabelle Drake que ele havia morrido. . .

GRACE — Você me escreveu uma carta tão amável, dizendo como você ficara sozinha desde que sua mãe havia morrido e me incentivando a descansar aqui até ter passado o choque. Você parecia entender o quanto eu precisava me retirar durante algum tempo do contato com. . . Antigas associações. Eu hesitei em vir. Não o fiz até que você me escreveu uma segunda carta. . .

CORNELIA — Depois que recebi a sua. Você queria incentivo.

GRACE — Eu queria estar bem certa de estar sendo desejada! Eu vim pretendendo ficar apenas por umas poucas semanas. Eu estava com tanto medo de ficar mais tempo do que o desejado!

CORNELIA — Como você foi cega em não perceber o quão desesperadamente eu quis conservar você aqui para sempre!

GRACE — Oh, mas eu vi que — *(o telefone toca)* Residência da Senhorita Scott! Sim, ela está aqui.

CORNELIA — *(Agarrando decididamente o telefone)*. Cornelia Scott falando. Oh. É você, Esmeralda? Bem e como foi? — Eu não acredito! Eu simplesmente não acredito. . . *(Grace senta-se silenciosamente, à mesa)* — A senhora Hornesby eleita? Bem, isto é o que eu chamo de zebra! Menos de um ano no clube. . . Você me. . . sugeriu? Oh, é claro. Mas eu disse para retirar meu nome se — não, não, não explique, não tem importância, já foi o suficiente. Você sabe, eu estou agora fazendo parte das Filhas dos Barões de Runymede!

Sim, já foi fundada, e eu tenho ascendência direta com o Conde de — Não, está ainda sendo posto em ordem, mas já se evidenciou uma linhagem direta, e neste caso é claro que eu também sou elegível para as Damas Coloniais e para a Sociedade Huguenote, e com todas as minhas atividades, bem, eu não teria como aceitar o cargo se elas — quisessem. Ora, claro que eu vou me demitir da divisão local! Ah, vou sim! Minha secretária está logo aqui ao lado. Está com lápis e papel! Vou ditar minha carta de demissão da seção local logo depois de desligar. Oh, não, não, não, não estou danada, nem insultada, de jeito nenhum. Estou só com um pouco — ha ha! — um pouco de vontade de rir. . . *Senhora Hornsy?* Do que a mediocridade é capaz, hein? Obrigada e até logo, Esmeralda. *(ela desliga, atordoada. Grace se levanta)*

GRACE — Papel e lápis?

CORNELIA — Sim. Papel e lápis. . . Eu tenho de — ditar uma carta. *(Grace deixa a mesa. Exatamente na borda da área iluminada ela se volta para olhar os ombros rígidos de Cornelia e um leve, vago sorriso aparece momentaneamente em seu rosto; não malicioso de todo, mas não verdadeiramente compassivo. Então se retira da área iluminada. Um momento após ouvimos numa voz vinha da coxia)*.

GRACE — Que lindas rosas! Uma por cada ano!

PANO

BELAVIDA

Luigi Pirandelo

PERSONAGENS:

BELAVIDA, dono de uma confeitaria

DENORA, tabelião

CONTENTO, advogado

SRA. CONTENTO

ESCRIVÃO DO ESCRITÓRIO

CLIENTE DO ADVOGADO CONTENTO,
ENTRE OS QUAIS O SR. GIORGIO

(ÉPOCA ATUAL)

A cena representa uma saleta entre a parte social e o escritório na casa do advogado Contento. A entrada é no fundo e dá para um corredor. Uma porta a direita conduz à casa do advogado. Duas portas a esquerda: a primeira em comunicação com a sala de espera para os clientes e a outra com o escritório o advogado (direita e esquerda do ator).

Ao levantar o pano, o escrivão, jovem, vestido pobremente mas com pretensões à elegância, cabelos penteadíssimos, pescoço muito alongado, introduz o tabelião. Denora, gordo, calvo, quarentão, rosto avermelhado com espinhas.

ESCRIVÃO — Esteja à vontade, sr. Tabelião.

DENORA — *(Sombrio, contendo a custo a inquietação que o domina)*. Tenho que esperar muito?

ESCRIVÃO — Eh, um pouquinho, acredito. Mas vou logo avisar a senhora. *(Dirige-se para a porta da direita)*.

DENORA — *(Segurando-o)*. Não, deixa! Para que a senhora?

ESCRIVÃO — Para fazer-lhe companhia.

DENORA — Muito obrigado! Posso esperar sozinho.

ESCRIVÃO — Foi o senhor advogado quem mandou.

DENORA — *(Gritando)* E eu não quero!... *(Depois, contendo-se, arrependido)*. Não quero que a senhora seja incomodada.

ESCRIVÃO — Tenho razões para crer que a senhora mesmo...

DENORA — ... terá prazer em fazer-me companhia?...

ESCRIVÃO — Sim, porque disse...

DENORA — Que ela também quer rir a minha custa, entendi!

ESCRIVÃO — Não, sr. Tabelião. Disse-me para avisá-la logo que o senhor chegasse. Mas ei-la aí. *(Entrará pela porta da direita a sra. Contento: sobre os trinta anos, graciosa, nariz retilíneo, olhos ardentes. O Escrivão se retirará pela primeira porta à esquerda)*.

SRA. CONTENTO — Caro Tabelião, chegamos pois a isso, hein?

DENORA — Por favor, minha senhora, deixe-me em paz ou acabo fazendo uma loucura de verdade.

SRA. CONTENTO — *(parando)* Por que? O que foi que lhe disse?

DENORA — Não disse nada, mas peço-lhe que não me faça nenhuma pergunta! Saiba que se o escritório do seu marido está agora cheio de clientes e ele, resolve negócios importantes, deve-o em grande parte a mim! A mim! — e se eu fechar o meu escritório de tabelião e me en-

terrar na província, o dano será seu também. Pois é: pense nisto!

SRA. CONTENTO — Não entendo porque o senhor me fala assim...

DENORA — Porque vejo pelo ar com que entrou, que a sra. também gostaria de gozar com o espetáculo da minha exasperação.

SRA. CONTENTO — Mas não, o sr, me julga mal, sr. Tabelião *(Entrará neste ponto, da segunda porta lateral esquerda, o advogado Contento: vizinho dos quarenta, magro, todo penas, com olhos claros que mexem continuamente de cá para lá, como se sentissem acamados de todas as partes, larga boca sorridente e salivosa, cabelos cinzas, longos, espetados sobre a frente como lanças, ar entre abstrato e desmemoriado)*.

ADVOGADO — Que foi, que foi, meu caro Tabelião?

SRA. CONTENTO — Não sei! Entrei para fazer-lhe companhia como você me tinha dito...

ADVOGADO — Eh! Tenho tanta gente lá!...

SRA. CONTENTO — Ele se irritou.

ADVOGADO — Como, como?

SRA. CONTENTO — Por uma suspeita — desculpe-me caro Denora — que não é digna do sr.

ADVOGADO — Uma suspeita? Que suspeita?

SRA. CONTENTO — Que nós também queríamos zombar dele.

ADVOGADO — Eu, zombar?

DENORA — Não disse zombar!

SRA. CONTENTO — Que queríamos gozar com o espetáculo...

DENORA — Sim... enfim... que vocês também gostariam de rir...

ADVOGADO — Mas, pelo amor de Deus, meu caro Tabelião! Como pode imaginar de mim uma coisa semelhante?

DENORA — Porque é natural! Natural! Parece-lhes que não percebo! O espantoso é isso, que eu vejo o ridículo da minha própria situação; e eu vos juro que riria de qualquer outro — fosse até o meu irmão — que estivesse no mesmo caso! Agora, que eu sofra, enquanto outros riem, como todos riem, é coisa... é coisa que está me fazendo enlouquecer, pois é, enlouquecer!

ADVOGADO — Mas se estou eu aqui para servir-lhe, meu caro Denora; para livrar-lhe deste estado de ânimo que faz tanta pena, assim como a todos que, por suas qualidades, lhe querem bem. Vamos, vamos. Já mandei chamar aquele cacête. Estará aqui dentro em pouco. Para não deixá-lo só enquanto esperava tinha pedido à minha mulher...

DENORA — Mil desculpas, senhora; tenha pena de mim; estou como obcecado.

SRA. CONTENTO — Mas sim, compreendo muito bem.

ADVOGADO — Deixe-me resolver tudo; eu o livrarei num minuto. Apenas ele chegue. Que amolação! Já dei ordens para que seja introduzido aqui imediatamente. Você se retirará com minha mulher e eu falarei com ele como combinamos.

DENORA — O melhor colégio de Nápoles: diga-lhe, hein!

ADVOGADO — Deixe tudo por minha conta! Compreendi tudo, esteja tranqüilo. Até já...

Até já... (*Sai por onde entrou.*)

SRA. CONTENTO — Na minha opinião, eu acho que não se devia ad-

mitir logo que o filho seja seu. Eu duvidaria. Disse isso a meu marido.

DENORA — Não, não. Não tem importância, minha senhora! Mesmo que fosse! Admito tudo! Aceito tudo!

SRA. CONTENTO — Mas porque? Se se pudesse provar que não é...

DENORA — E provar como? Não é só o pai, minha senhora, que não pode ter certeza; até mesmo a mãe não pode saber ao certo se o filho pertence ao marido ou ao amante. Tudo são presunções.

SRA. CONTENTO — Mas diga-me, parece com o senhor?

DENORA — Dizem. Algumas vezes acho que sim, outras que não. Não se pode fiar na semelhança. Além disso não quero discutir sobre esse ponto. Estou pronto a tudo. Adoção, testamento para assegurar-lhe a herança. Não tenho nenhum. E não me importa mais nada! Quero livrar-te dele e do pai de qualquer jeito. Mas dinheiro não tem valor para ele. E será inútil mencioná-lo. Nunca agiu por interesse. Estou desesperado justamente por isso.

SRA. CONTENTO — É verdadeiramente incrível.

DENORA — (*Levantando-se.*) Incrível! Incrível. E devia cair logo para mim um marido daquela espécie!

SRA. CONTENTO — “Belavida” é um apelido, eu imagino.

DENORA — Inveja. Passando diante da confeitaria, vendo-a sempre cheia de clientes e a mulher como uma dama no balcão. “Eh! Que bela vida”.

SRA. CONTENTO — Sabe como é, a gente tinha... Eu passei ontem pela confeitaria. Que pena! Nem se re-

conhecem mais aquelas vitrines laqueadas de branco. Amarelcidas, sujas. E que melancolia aquelas duas velas descoloridas, uma rosa e outra azul celeste sobre o bolo seco e a torta murcha no balcão! Ninguém mais aparece. Ele sustentava a confeitaria com sua ajuda?

DENORA — O que! Calúnia, minha senhora! Pois chegava a ponto de proibir a mulher de aceitar gorjetas minhas. E se recebia o dinheiro do café, quando ia com amigos, era porque lhe parecia dar muito na vista se não aceitasse. Mas estou certo que sofria.

SRA. CONTENTO — Não sei como se pode explicar.

DENORA — Explicar o que, minha senhora? Certas coisas não se explicam.

SRA. CONTENTO — Como se pode ser assim!

DENORA — Quando não queremos saber uma coisa — é muito fácil fingirmos não saber. E acredito que fingimento é mais para nós mesmos do que para os outros, é como, é como se não se soubesse — é até cheio de gratidão por mim.

SRA. CONTENTO — Gratidão?

DENORA — Sim senhora. Por defendê-lo contra a mulher, desde os primeiros dias do casamento.

SRA. CONTENTO — É doentio! Não sei como pôde esposá-lo. Era até de boa família a mulher.

DENORA — Fortuna arruinada.

SRA. CONTENTO — Não sei que consideração ela podia ter por ele!

DENORA — Acusava-o de pouco discernimento, de pouco tato com os fregueses, até mesmo de desajeitado.

SRA. CONTENTO — ...eh! Sim, desajeitado é verdadeiramente...

DENORA — ... e o diz a mim? — que cenas — compreende-se agora que, pacífico como sou e tendo o hábito de ir ao café, eu sofria... tentei arranjar as coisas...

SRA. CONTENTO — Tenta hoje, tenta amanhã...

DENORA — Infortúnios que acontecem...

SRA. CONTENTO — Pois é! Era tão bonita! Parece-me vê-la ainda no balcão, risonha e cintilante, com o narizinho branco e aquele chale de seda com luvas amarelas sobre o seio, os brincos de ouro nas orelhas e aquelas covinhas nas faces quando ria; que simpatia. *(Como Denora, começa a chorar com o estômago durante a descrição e depois, não encontrando os soluços a força para vir para fora, com um fungar contínuo do nariz, esconde os olhos com uma das mãos)*. Pobre Tabelaio, você a amava verdadeiramente!

DENORA — Sim, senhora! E odeio este homem porque não lhe bastou envenenar o único bem da minha vida, mas envenena agora também a minha dor de havê-la perdido! E sabe como envenena? Mostrando-se beato! Sim. Alimentando-se nesta dor em que me acho mergulhado! Olhe — Estou seguro de que se visse agora essas lágrimas ele as beberia! Odeio-o por isso! Porque não me deixa chorar sozinho, como que ria! A senhora, compreende, que tenho nojo, nojo de chorá-la junto dele! Vem encontrar-me depois do enterro com o menino para dizer-me que tinha encomendado duas coroas, uma para mim e outra para ele e que as tinha feito colocar sobre o caixão a

sua e a minha lado a lado. Disse que falavam.

SRA. CONTENTO — *(Espantada)*. Quem falava?

DENORA — As duas coroas. assim lado a lado. Disse que falavam. Devia ler o ódio nos meus olhos. Colocou-se ao meu lado, lastimando-se e chorando desesperadamente, e começou a gritar-me que por caridade não o abandonasse, que tivesse consideração e piedade dele, porque somente eu podia consolá-lo, eu que chorava pela mesma desgraça. Juro-lhe, minha senhora, ao falar-me assim, tinha os olhos como de louco, que me passou a vontade de dar-lhe um empurrão e mandá-lo chorar longe.

SRA. CONTENTO — Não é possível! Não é possível!

DENORA — Ainda tenho aqui nos dedos, viva a sensação daqueles braços magros sob o tecido peludo da roupa negra, quando livre-me da violência com que queria depender-se no meu pescoço. Eu não sei como é! Existem coisas que se percebem em certos momentos e que não se esquecem nunca mais! Ele chorando no meu peito, eu que me volto para a janela do meu quarto, como para procurar uma saída; e, naquela janela, a cruz dos caixilhos sobre o vidro. Toda a tristeza desta minha vida destruída de solteirão a vejo naquela cruz ali, nos vidros sujos da janela, no céu sujo de nuvens, senhora, aquela cruz, os vidros sujos, não posso mais tirar dos olhos!

SRA. CONTENTO — Mas não; vamos, acalme-se pobre Denora. O sr. verá que meu marido agora... *(É interrompida pelo escrivão que entra com grande pressa da primeira porta à esquerda, anunciando)*.

ESCRIVÃO — Ele chegou! Ele chegou!

DENORA — *(Levantando-se)*. Veio?

SRA. CONTENTO — Vamos sair por aqui. *(Indicará a passagem à direita)*. Venha.

ESCRIVÃO — Sim senhora, porque o sr. advogado me disse de fazê-lo entrar aqui nesta sala imediatamente.

SRA. CONTENTO — Vamos, vamos.

DENORA — Eu o matarei! Eu o matarei! *(Sai com a senhora Contento pela passagem à direita. O Escrivão sairá pelo fundo, para reentrar pouco depois, seguido de Belavida Magérrimo, de uma magreza que dá arrepio, pálido como cera, com olhos fixos como num espasmo, estará de luto completo, com um velho terno peludo, tinto de negro há pouco e uma faixa negra de lã enrolada em volta do pescoço, caindo com longas pontas na frente e atrás)*.

ESCRIVÃO — Meu caro Belavida, esteja à vontade. O sr. advogado virá logo. *(Sai pela primeira porta lateral esquerda. Belavida ficará em pé no meio da sala imóvel, especial. Durante uma longa pausa, depois olhará para o lugar de onde saiu o escrivão e suspirará; ficará em pé ainda um momento; por fim, suspirando de novo, sentará na ponta de uma cadeira ao lado de uma mesinha. Logo a seguir, da segunda porta lateral da esquerda entrará o advogado Contento)*.

ADVOGADO — Meu caro Belavida! Sou todo seu.

BELAVIDA — *(Levantando-se de um salto, ao som da voz)* prezadíssimo senhor advogado. *(Mas em seguida, tomado de vertigem, levará uma das mãos aos olhos e se apoiará com a outra à mesinha)*.

ADVOGADO — (*Amparando-o*) Meu Deus, Belavida, o que foi?

BELAVIDA — Nada, senhor advogado... a alegria... como ouvi a voz... levantei-me de um golpe e... estou tão débil, senhor advogado. Mas não é nada, já passou.

ADVOGADO — Pobre Belavida. Sim é verdade, você está muito depauperado. Sente-se, sente-se.

BELAVIDA — Por favor, primeiro o senhor.

ADVOGADO — Muito bem, me sento aqui. Pois é, mandei-o chamar para resolver — ou melhor — para acabar de resolver uma situação, digamos, penosa e delicada.

BELAVIDA — Que situação? A minha?

ADVOGADO — Pois é, a sua, a do menino e a do tabelião: penosa e delicada, caro Belavida. A... a, como se chama... a desgraça que você sofreu... sim, digo... já se encarregara de resolver esta situação de um golpe, brutalmente — com um golpe certo — dolorosíssimo — mas sob um certo ponto de vista — direi: cirúrgico! — Você não quis... — de qualquer maneira vamos ao caso.

BELAVIDA — Sim senhor. Porque eu (*Toca a testa com um dedo*) sabe? Mentalmente também... estou um pouco enfraquecido. De todo este discurso que o senhor teve a bondade de me dirigir, eu não entendi nada.

ADVOGADO — Pois é, pois é; escute-me. Será um grande auxílio para você, caro Belavida. Um grande auxílio de que você tem necessidade urgentíssimo. Como de pão.

BELAVIDA — Sim senhor; a muitos dias que não como, não durmo. Sentado, da manhã à noite numa daquelas cadeirinhas do café.

ADVOGADO — Sim, sim, pois é...

BELAVIDA — Sabe, como se não fosse mais eu mesmo.

ADVOGADO — Vejo, vejo!

BELAVIDA — Como se um outro me tivesse pego pelo braço e me feito sentar ali junto à mesa, como um fantoche.

ADVOGADO — Falávamos...

BELAVIDA — (*Faz sinal de esperar um pouco*). Tenha paciência. Não me chegam.

ADVOGADO — (*Espantado*) — O que que não chega?

BELAVIDA — As palavras, senhor advogado; se o senhor me quer falar assim de repente. Estou... estou meio surdo, atônito. Deixe-me descansar um pouco. Não falo com ninguém a tanto tempo!... Ah! que dias, senhor advogado, que dias que passo sentado ali no café, ao lado da mesinha! Faça assim com o dedo sobre a mesinha: um dedo de pó; só tem pó no café.

ADVOGADO — Eh! Cidadezinha com vento, a nossa! Tem pó pó por todo o lado.

BELAVIDA — E as moscas? Me comem vivo as moscas. Sinto-as zumbir até no cérebro. Quando levanto as mãos para espantá-las, elas fugiram. E fico de costas para o balcão para não ver a balança onde ficou o peso sobre um dos pratos da balança da última venda que a boa alma fez, de um quilo de confeito para o advogado Guímia. (*Contraí horriavelmente toda a face magra para chorar; tira um lenço negro do bolso e o leva aos olhos*).

ADVOGADO — Saiba que, continuando assim, meu caro Belavida, no fim de um mês você estará junto da boa alma!

BELAVIDA — Antes fosse! Se não tivesse Michelino!

ADVOGADO — Aí está! Chegamos — Michelino — mandei-o chamar...

BELAVIDA — (*Rápido, com apreensão*) — ... por causa de Michelino?

ADVOGADO — Imagino que este menino lhe dê grandes apreensões.

BELAVIDA — Se o visse...

ADVOGADO — Pois é! — estando agora sem a mãe...

BELAVIDA — ... Como definha... em tão poucos dias coitadinho... não faço outra coisa que chorar, chorar...

ADVOGADO — Pois muito bem. Tenho uma proposta a fazer-lhe, caro Belavida.

BELAVIDA — Uma proposta? Para Michelino?

ADVOGADO — Exato. Da parte do tabelião.

BELAVIDA — E que proposta?

ADVOGADO — Deixa-me dizer.

BELAVIDA — Mas desculpe, o sr. tabelião teve necessidade de recorrer...

ADVOGADO — ... eu sou o advogado dele.

BELAVIDA — ... tanto pior!

ADVOGADO — ... ah! mas me intrometo somente como amigo!...

BELAVIDA — ... Queria dizer isto! — recorrer a amigos para uma proposta sobre Michelino? Não vai fazê-lo diretamente a mim? (*Agitando-se*). Oh! Deus, senhor advogado...

ADVOGADO — Não se alarme, não se alarme antes de saber de que coisa lhe quero falar!

BELAVIDA — Mas sim senhor, me alarmo. Me alarmo! Porque se o senhor tabelião recorreu ao senhor...

ADVOGADO — ... mas eu também sou seu amigo...

BELAVIDA — Obrigado, sr. advogado — amigo não; — é honra demais — o sr. é meu patrão! — Mas vê? eu... eu... enlouqueço — enlouqueço...

ADVOGADO — Mas não! Vamos! Que diabo! Escuta-me!

BELAVIDA — Oh! Deus, parece que agora o sr. quer me tirar até o ar que respiro...

ADVOGADO — ... propondo-lhe o bem do seu filho?

BELAVIDA — ... em nome do sr. tabelião?

ADVOGADO — Que sempre lhe quis e quer ainda um grande bem!

BELAVIDA — (*Com os olhos subitamente cheios de lágrimas*). Ah!, sim? Ah, sim? E porque agora, desculpe-me...

ADVOGADO — (*Parando as mãos para impedir-lhe*). Deixa-me falar, pelo amor de Deus! O tabelião Denora propõe-lhe colocar o menino num colégio em Nápoles.

BELAVIDA — No melhor colégio de Nápoles.

BELAVIDA — (*Todos olhos*). Porque?

ADVOGADO — Essa é boa! Para lhe dar uma educação melhor.

BELAVIDA — Em Nápoles?

ADVOGADO — Assumindo todas as despesas, entende-se, desde que você consinta em separar-se dele.

BELAVIDA — Eu? Mas o que diz? Eu separar-me do menino?

ADVOGADO — Eh!...

BELAVIDA — Separar-me? Senhor advogado, o que diz.

ADVOGADO — É a proposta do tabelião.

BELAVIDA — Mas, desculpe, porque?

ADVOGADO — Já disse porque.

BELAVIDA — Mas o menino estuda aqui; vai bem na escola; e o senhor tabelião sabe disso. Mandá-lo a Nápoles? E eu? Ah, mas então não quer saber mais de mim?

ADVOGADO — Quem lhe disse?

BELAVIDA — Sem o menino eu morrerei, senhor advogado, estou morrendo do coração, abandonado assim de todos sem saber porque! Mas que mal fiz eu ao senhor tabelião para ser tratado assim, não somente por, mas também por todos os seus amigos?

ADVOGADO — Eu sempre lhe tratei bem...

BELAVIDA — E porque não vai mais ao café?

ADVOGADO — Oh, meu Deus, porque não tenho tempo.

BELAVIDA — Perdoa-me, mas não é verdade! Antes tinha.

ADVOGADO — E agora não tenho mais!

BELAVIDA — Agora que eu fiquei abatido pela desgraça, senhor advogado. Se alguém entre mim e o tabelião, pode ter remorso de haver feito mal ao outro, este alguém não sou eu certamente! E ainda por cima quer levar-me o menino?

ADVOGADO — Se o senhor não me deixa terminar!

BELAVIDA — Terminar o que? O senhor me desculpe mas não devia nem começar. Deixa-me desabafar, senhor advogado! Não é verdade, sabe, não é verdade que ele se preocupa com a educação de Michelino, não! É outra coisa! — Eu sei que é — Mas então me fala de despesas? Ousa falar de despesas — a mim? — E quando recorri a ele para manter o menino? Eu com meus próprios meios, eu! E até que morra quem sustenta o menino sou eu, diga-lhe isto! Não posso mandá-lo a Nápoles. E se pudesse não mandaria. Senhor tabelião, porque me faz dizer isso do senhor? acreditou que eu levasse o menino para obter qualquer coisa?

ADVOGADO — Mas não! Não tenha agora suspeitas indignas, não digo do tabelião, mas do senhor mesmo!

BELAVIDA — Mas desculpe, e porque agora? Nem o menino ele quer ver mais?! A mim, há já bastante tempo que não me vê! — Suspeitas indignas, o senhor me diz?

ADVOGADO — Indignas, indignas e absurdas.

BELAVIDA — Absurdas, não! Compreendi, sabe? Compreendi que as minhas visitas não agradavam mais ao senhor tabelião! Recolhi-me, sofrendo, e não apareci mais a ele. Faço Michelino entrar e me sento quieto na saleta — Sabe, aquela que tem a bússola de pano verde com o olho no meio, ao lado do café! Quando alguém chora, senhor advogado, assoa o nariz fortemente. Pois bem, sabe como assoo o meu? Baixo, baixinho para não perturbá-lo e não me fazer ouvir! Mas compreenderá que

quanto mais faço assim, mais me enteneço dessa minha delicadeza tão mal recompensada! Não queria chorar, mas por força, cada vez choro mais! Estou desfazendo-me, estou desfazendo-me em lágrimas, senhor advogado!

ADVOGADO — Vamos! Vamos! Deixe-me agora dizer de uma vez o que tenho a dizer e terminamos tudo!

BELAVIDA — Está bem, senhor; fala, eu estou aqui para ouvi-lo.

ADVOGADO — Queria, pedir-lhe, já que, como estou vendo, não é muito fácil a parte que devo tomar diante de você, queria pedir-lhe para entender muito para que eu não tenha que dizer demais — pois, é — e isto por uma questão que diz sobretudo a você!

BELAVIDA — A mim? Por caridade, senhor advogado, não me assuste. Diga-me logo o que sucedeu?

ADVOGADO — Mas não sucedeu nada, bendito indivíduo! O que tinha que acontecer... eh!... parece-me que já aconteceu.

BELAVIDA — O sr. diz a desgraça?

ADVOGADO — Isso. E agora você deve deixar seu coração em paz!

BELAVIDA — Mas como, senhor advogado?

ADVOGADO — Mas sim, faça o sinal da cruz e não fale mais!

BELAVIDA — Eu? O sinal da cruz?

ADVOGADO — Não digo de não chorar mais a sua mulher que é morta. Chorai-a quanto lhe agrade! Falo da sua... — como devo chamá-la — remissão, pois é, remissão do que há de inverossímil, meu caro, Belavida, nas suas relações com o tabelião.

BELAVIDA — Remissão?

ADVOGADO — Sim, mas remissão que incomode, incomode como em pesadelo.

BELAVIDA — Desculpe, que quer dizer remissão? Não entendo!

ADVOGADO — Mas Santo Deus. procure compreender!

BELAVIDA — Que eu sempre o respeitei?

ADVOGADO — Pois é! Demais.

BELAVIDA — Respeito demais

ADVOGADO — Respeito que você continua tendo.

BELAVIDA — Não quer mais?

ADVOGADO — Não quer mais!

BELAVIDA — Incomoda-o?

ADVOGADO — Meu caro Belavida entenda, o laço sustinha-se, e era suportável, enquanto era viva a boa alma de vossa esposa; mas agora que sua mulher... — tenhamos paciência! — Você não quer que o sr. tabelião continue ligado a você por uma dor comum, de luto comum por essa perda?

BELAVIDA — E porque não?

ADVOGADO — Mas é ridículo, desculpe-me!

ADVOGADO — Ridículo! Ridículo! Não sei como você mesmo não percebe!

BELAVIDA — Incomoda-o?

ADVOGADO — Mas se a morte rompeu o laço, Belavida! Procure compreender! — A dor, se o tabelião a sofre — e sofre...

BELAVIDA — ... Ah, ele sofre?

ADVOGADO — ... mas sim, ele sofre, ele sofre, — não tem mais ra-

zão, sejamos justos, que o sofra junto com você!

BELAVIDA — Por que teme o ridículo? Compreendi! Eu o respeito, e ele teme o ridículo! Ele que por mais de dez anos me fez objeto do deboche de toda a cidade, agora teme o ridículo.

ADVOGADO — Compreenda, certas situações...

BELAVIDA — Compreendo! E não pode imaginar o quanto me desagradou, senhor advogado! — Ah, por isso quer desfazer-se de mim e de Michelino?

ADVOGADO — Desfazer-se não!

BELAVIDA — Afastar-se; o menino para Nápoles e eu — passar-lhe ao lado, fingir de não o ver ou de não conhecê-lo — mais, não é verdade? Para que a gente não se ria mais quando o cumprimentar... — Compreendi, compreendi. Bem, sr. advogado, por favor, diga-lhe que quanto a visitá-lo em sua casa eu não irei mais, nem sozinho nem com o menino, está bem? Mas quanto a respeitá-lo, eh, quanto a respeitá-lo, me desagradou, mas me é impossível deixar de fazê-lo; diga-lhe isso.

ADVOGADO — O que devo dizer?

BELAVIDA — Eh! Respeitá-lo. Ele pode talvez me proibir? Sempre o respeitei, quando o respeito podia custar-me aviltamento e mortificações; e agora, logo agora, quer que assim de repente não o respeite mais? Não é possível, sr. advogado! — Por força, sempre o respeitarei: diga-lhe isso.

ADVOGADO — Ah, por despeito?

BELAVIDA — Não, que despeito! Desculpe-me: ele me ensina o meio de vingar-me, e não quer que eu aproveite? (Nesse momento, da porta da

direita irrompe com fúria o tabelião Denora, acompanhado da senhora Contento.)

DENORA — Ah! É assim que você quer vingar-se?

BELAVIDA — Eu não, senhor tabelião! Nunca o quis!

DENORA — Você disse agora para o advogado.

BELAVIDA — Mas porque o senhor mesmo deseja. Eu quero respeitá-lo, como sempre o respeitei e nada mais!

DENORA — Para vingar-se!

BELAVIDA — Não senhor! Para mim é respeito. O senhor o faz transformar-se numa vingança: por que o quer impedir-me?

DENORA — Eu não quero mais o seu respeito.

BELAVIDA — Desculpe-me, o senhor não o quer, mas eu o quero.

DENORA — Ah, sim?

BELAVIDA — Diga-me como farei para não respeitá-lo mais, sempre o respeitei...

DENORA — (*Possesso*). Belavida, eu lhe dou um pontapé.

BELAVIDA — Com força, senhor tabelião. Me dá, eu o recebo.

DENORA — Saia, Belavida, que eu dou mesmo!

BELAVIDA — Me dá, me dá! Já disse que o recebo, e ainda lhe agradeço por cima!

DENORA — Ah! seu cretino! (*Se lança contra o outro, furioso*). E agora, toma, toma, toma! Pedaco de canalha!

ADOGADO — (*Interferindo*). Não, pelo amor de Deus! Que faz, Tabelião!

BELAVIDA — Força, força! Deixa ele dar! Eu recebo. Não estou procurando outra coisa! E não basta somente aqui, na rua também! Força! Pontapé! Eu o agradecerei publicamente!

DENORA — (*Levantando a bengala*) Pela Madona, tirem-no da minha frente senão o arreberto! (*Atraídos pelos gritos, entram pela porta à esquerda, sete ou oito clientes do advogado Contento entre eles o sr. Giorgino*).

CLIENTES — Que foi? Que foi? Que aconteceu? O tabelião? Com Belavida?

SR. GIORGIO — (*Interessado, à Belavida*). Te deu pontapés?

BELAVIDA — Sim vê? Porque o quero respeitar, me dá pontapés.

DENORA — Não é verdade, quer vingar-se! Vingar-se!

BELAVIDA — De quê? Do bem que sempre lhe quis? Testemunhem todos se não é verdade!

DENORA — Sim, sim, mas é justamente esta a sua vingança, cachorro!

BELAVIDA — O bem que lhe quis por todo o mal que me fez?

DENORA — Sim, sim! Me enlouqueceu o teu bem.

BELAVIDA — Pelo ridículo em que caiu? — Ah que alívio! Ah! que alívio meus senhores! Posso rir! Posso rir! Chorei tanto! Agora posso rir! Rir e fazer rir do choro que me causou este ingrato! Ah que alívio!

CLIENTE — Mas porque? — Que diz? — Enlouqueceu?

BELAVIDA — A vingança, a nova vingança de nós, maridos enganados! Não entendeu? O sr. também está aqui, sr. Giorgino? (*Todos começam a rir*).

SR. GIORGIO — Eu o que?

BELAVIDA — Sim, venha, venha p'ra frente! O sr. também! Venha, sr. Giorgino!

SR. GIORGIO — Que tenho eu com isso, cretino?

BELAVIDA — Sr. Giorgino, todos sabem.

SR. GIORGIO — (*Furioso. Desvencilhando-se*). Sabem? Que sabem? Tratante!

BELAVIDA — Eh, vamos! Não finja que não sabe! Ouve? Todos riem! Vamos, o sr. também sabe! Cervo, cabrão como eu! Mas não faça caso, que não é nada! Quer vingar-se? — Venere, venere, se ponha a venerar, diante de todos, o amante de sua mulher; olhem como faço aqui com o sr. tabelião! Olhe, olhe! Assim, reverências, cumprimentos — assim! —

DENORA — (*Furioso*). Belavida chega, chega ou te mato! (*Investe contra Belavida, mas é seguro*).

BELAVIDA — Sim, sim, me mate, me mate! Reverências, cumprimentos!

DENORA — (*Desvencilhando-se*). Deixem-me! Deixem-me sair ou o mato de verdade! (*Denora sai entre as risadas de todos*).

BELAVIDA — Olhe, olhe, vai-se embora! Ria, ria! Assim, ante a zombaria de todos! E agora vou atrás dele, e em todas as ruas, inclinações, reverências, cumprimentos; até não lhe dar mais um momento de paz! Vou ao alfaiate! Encomendo um terno de pompa fúnebre de fazer época, e vou atrás dele, a segui-lo a dois passos de distância! Para, eu paro! Anda, eu ando. Ele o corpo, eu a sombra! A sombra do seu remorso! Minha profissão! Deixem-me passar. (*Sai, apartando este ou aquele, entre os risos de todos*).

O TRIUNFO DA RAZÃO

de Domingos Oliveira

(A linguagem desta peça é poética. A Poesia é aquilo para que tende a prosa, na medida direta em que o assunto se aprofunda.

Tenho contra a poesia o fato de ser difícil de ler. Seu tempo é mais lento e seu espaço é mais largo que o cotidiano. Para ler a poesia, é preciso desejá-la.

"O triunfo da razão" pode ser visto como uma anedota sobre o "Fausto", usando situações e personagens conhecidos na estória do homem que vendeu a alma ao diabo. Há mais que isso, porém. "O triunfo da razão" é um trabalho sobre o mistério. Suas 21 cenas devem ser consideradas uma a uma, além de sua função no conjunto narrativo. Consideradas de um modo livre e exacerbado, segundo o delírio dos atores e do encenador.

A razão é o único caminho que conduz ao verdadeiro delírio).

1

PRÓLOGO

ATOR — O espectador amigo não deve esperar desta comédia modesta mais que um jogo intelectual sobre

relações eternas entre a Vida e o Mal. com franqueza e de saída avisemos que tudo finda em esperança insana discurso em forma brechtiana rima pelo prazer de rimar usando ainda material de autor antigo porém com estranheza moderna outra forma de propor que justifica a encenação: Chama-se *O Triunfo da Razão*.

2

CANÇÃO DO TEMPO QUE PASSA

os atores cantam enquanto colocam os andrajos do Povo da Floresta

ATORES — dia do caçador, outro da onça o tempo passa. *Cada gota é um instante, o tempo é um rio delirante em direção a um mar distante.* A espera na margem é uma fera que enfrentamos sem nada na mão enquanto soa esta canção desolada. garra afiada rasga a couraça, o tempo passa.

3

DEPOIMENTO DE FAUSTO

o tempo agora é futuro na sala central do Ministério da Ciência, século vinte e cinco, Fausto depõe, só e aos oitenta anos. Sentimos que aparelhos registram tudo.

FAUSTO — ... estas paredes de metal e vidro ultra-resistente suportaram sem dano a violência de uma guerra neutrônica que dizimou um terço da espécie, no massacre mais assético que o Universo assistiu. Movem-se os músculos de meu rosto e tudo se passa como se ecoasse uma gargalhada...

... acabou, faz muito que acabou. O tempo passa depressa nas consci-

ências culpadas. O equilíbrio: metade do mundo é escravo da outra metade, restabelecendo a ecologia do planeta. Tão simples quanto, havia sido previsto pelo sábio doutor Fausto...

... eu, Fausto — cientista, Nobel de Física, recriador da anti-matéria e ditador do mundo — sinto o tempo passar ... Vejo que a morte sorri com indecência. Não temo. Nenhum homem teve tanto poder quanto eu. Recordo. Deponho. Na sala central dos arquivos do Ministério da Ciência, centro da memória de minha espécie ...

Minha vida não foi uma tragédia, não são estúpidas as tragédias! Aos oitenta anos olho o mundo com o pânico da formiga debaixo de um pé! Meus contemporâneos consideram-me um sábio, foram unânimes nesta opinião ... *No entanto ignoro as razões de meu destino!* Movem-se os músculos de meu rosto e tudo se passa como se ecoasse uma gargalhada ...

Ignoro as razões de meu destino! Recuso o absurdo: a Vida deve ter sentido! Clamo do fundo de minha condição humana e exijo uma resposta! ...

... Preciso *saber* que papel desempenhei no jogo imundo! Se um punhal me rasgasse as veias, o sangue ainda faria esta mesma pergunta ...

Hoje morrerei. Irei sozinho, sem escolta, à Floresta. Caminharei entre o povo da Floresta em direção a seu chefe, o homem Santo Abraão. Provavelmente não chegarei, no caminho alguém cometerá o ato justo ... Mas se chegar, perguntarei sem rodeios:

A QUESTÃO

Fausto na floresta, cercado pelo povo, ajoelhado diante do homem santo ABRAÃO.

FAUSTO — Por que, tendo eu nascido como os outros, almejado apenas a luz, transformei-a em crime? ... Se o absurdo fosse um gigante feroz, ainda assim morreria, meus dentes em seu pescoço! A própria existência de um ser como eu mancha a natureza... por que? Meus joelhos enfraquecem, meu peito espasma, minha mão estende, minha alma arde, minha boca pergunta: por que? Tudo tem de ter sua razão!

ABRAÃO — O assassino é o assassino.

FAUSTO — Sou um homem.

ABRAÃO — Seria imoral explicar.

FAUSTO — Deus existe?

ABRAÃO — Se existe é justo.

5

CANÇÕES EM CONFLITO

os atores se dividem em vários coros.

POVO DA FLORESTA — (*Elegia*). Ninguém tenha pena dos malvado! reclama tarde seus direitos.

DEMÔNIOS — (*Gargalham*). Animal ou gente quem fez tanta maldade então pode ser inocente?

CONSUMISTAS — (*Dançam*). Raiar maravilhoso do século vinte cinco apogeu da tecnologia, todo dia novidade, comprar, sentir, roubar, vender, olhar pegar, querer, levar.

FAUSTO — (*Atônito*). Já naquele tempo havia o povo da floresta. Se-

riam liderados por Abraão? Ele é imortal?

POVO DA FLORESTA — (*Elegia*). Quase cegos pela radioatividade no decorrer da guerra neutrônica temos de ver por sorte irônica que Fausto chora! Quando chora um homem chora a humanidade!

DEMÔNIOS — (*Gargalham*). Será que esta gente cretina não vê que a misericórdia divina concedeu a Fausto, no fim da vida a tortura merecida?

CONSUMISTAS — (*Dançando*). Mas por que a preocupação? Delícia, eu disse! somos a geração dourada que não precisa de nada.

ABRAÃO — (*Ao público*). Estamos assim de volta ao início deste drama, que é de consciência. Fausto é jovem, o mundo é jovem no raiar do século vinte e cinco. Sombrios entretanto, os corredores do Ministério da Ciência.

6

REUNIÃO COM O MINISTRO

Fausto, Margarida, Ministro e assessores. Luz vertical.

MINISTRO — O Leste planeja uma central de Pesquisa.

ASSESSOR — Estamos cinco anos na dianteira.

ASSESSOR — Risco enorme.

ASSESSOR — Doutor Fausto ...

MINISTRO — Os resultados são poucos.

ASSESSOR — Os trabalhos têm ressentido da falta de doutor Fausto.

MARGARIDA — Somos informados diariamente. Ele continua internado.

MINISTRO — Na opinião dos médicos...

MARGARIDA — O processo de alienação se aprofunda.

ASSESSOR — Lástima!

ASSESSOR — Uma potência como a nossa ainda na dependência de indivíduos ...

MINISTRO — O Leste planeja uma central de Pesquisas. Alguns laboratórios funcionam em regime intensivo.

ASSESSOR — Doutor Fausto ...

FAUSTO — ... a recriação da anti-matéria em laboratório terrestre é o projeto mais ambicioso da física atual. Se for possível fazê-lo ... o mundo será outro. Energia sem custo, abundância, controle da poluição, riqueza ... Do ponto de vista da Ciência ... determinação da idade do universo, do próprio momento da Criação.

MINISTRO — O talento sempre conferiu direito ao romantismo. O Ministério da Defesa pensa de outro modo e nos envia amanhã um representante.

ASSESSOR — Verbas?

ASSESSOR — Verbas?

ASSESSOR — Desviadas da defesa?

MINISTRO — O assunto é sigiloso.

ASSESSOR — Multiplicaremos a capacidade dos aceleradores. O que falta é dinheiro!

(*Assessor ri*).

MINISTRO — Chegaremos a resultados.

FAUSTO — De que ordem de grandeza serão as verbas?

MINISTRO — Doutor, seu interesse me anima.

MARGARIDA — Embora nesta mesa sejamos todos portadores da confiança oficial, um dado importante está sendo escamoteado. Como Chefe das Pesquisas Práticas me cabe perguntar: o que a Defesa quer conosco? Somos a Ciência!

ASSESSOR — Nosso encontro de amanhã é à mesma hora?

7

Clima de perigo. Floresta. Fausto e Margarida se esgueiram

FAUSTO — Não estamos sendo seguidos.

MARGARIDA — Desviei o localizador do auto.

FAUSTO — Um vulto!

MARGARIDA — Alguém da floresta. Há muitos.

FAUSTO — Como conseguem sobreviver?

Uma luz se acende diante deles

GUARDA ELETRÔNICO — Zona de segurança: identidade?

FAUSTO — Ciência, Fausto e Margarida. Da Confiança Oficial.

GUARDA ELETRÔNICO — Atenção para a revista.

A luz os esquadrinha, depois apaga. Um computador os envolve

COMPUTADOR — Motivo da visita ao hospital?

FAUSTO — Saber notícias de doutor Fernando.

COMPUTADOR — Qualquer variação no estado teria sido comunicada.

FAUSTO — Queremos vê-lo. Somos amigos.

COMPUTADOR — Irregular. Possível dado à Confiança.

MARGARIDA — Minha ligação com o doente foi íntima.

COMPUTADOR — A informação está no registro. Visita permitida. Porém, inútil.

Surge Fernando, numa gaiola de luz. Louco. Canta.

FERNANDO — Olho de cego noite fechada pata de dragão peito de fada dia do caçador outro da caça.

COMPUTADOR — Fernando. São amigos. Do passado.

FERNANDO — Bão balalão senhor capitão sumiu o relógio na explosão.

COMPUTADOR — Paciente incapaz de ação social. Dispositivo de escuta desligado por trinta segundos, cota de privacidade. Confiança oficial.

Desligam-se as luzes do computador Fernando muda completamente. Abraça Fausto, beija Margarida. Falam muito depressa.

FERNANDO — Minha aparência... Os remédios. (Riem.)

FAUSTO — É sacrifício demais. É preciso acabar com...

FERNANDO — A saída é continuar a fingir. De outro modo não me deixarão ficar fora do projeto. Há outros como eu, mundo afora.

FAUSTO — Não se sacrifica a vida por uma hipótese. Talvez a anti-matéria esteja acima da possibilidade científica...

MARGARIDA — Fernando, a Defesa nos envia verbas. (Silêncio.)

FERNANDO — Então o cerco se fecha. Se os trabalhos começam, virá a Bomba.

FAUSTO — Precisamos de você. Para resistir. Sabotar.

FERNANDO — Impossível. Trabalhamos cercados, outros perceberiam uma fraude.

FAUSTO — Porém se...

FERNANDO — Não podemos nos expor à tentação: se for possível recriar a anti-matéria, desejaremos fazê-lo!

MARGARIDA — Fernando, quanta falta tua eu sinto.

Luzes do computador se acendem, Fernando volta à postura de louco.

FERNANDO — Dia da brecha dia selvagem lança de agonia outro da calma outro da esperança outro da coragem outro da alma.

8

De volta, pela floresta. Fausto e Margarida se esgueiram.

MARGARIDA — Ele se anula pelo que crê.

FAUSTO — Não se detém o conhecimento!

MARGARIDA — O recriador da anti-matéria terá um enorme poder.

FAUSTO — Poderá evitar a construção da bomba!

MARGARIDA — Você nega o sacrifício de Fernando?

FAUSTO — O que é inútil é indigno.

MARGARIDA — Um vulto!

FAUSTO — Outros sacrifícios? O lugar da luta é na arena.

MARGARIDA — Por que tanto ódio?

FAUSTO — Poderemos recriar a anti-matéria, por que nos negar esta glória?

9

SEGUNDA REUNIÃO NO MINISTÉRIO

*Com a presença do representante da
Defesa*

MINISTRO — O Leste está construindo a bomba.

MARGARIDA — Para destruir o continente? Caso contrário as bombas atuais bastam!

ASSESSOR — A questão é política.

ASSESSOR — O poder precisa de equilíbrio.

ASSESSOR — Não importa o uso da Bomba.

FAUSTO — Não somos políticos.

MARGARIDA — Nem construtores de bombas.

FAUSTO — ... o assunto não foi sequer resolvido teoricamente... As equações não fecham, falta um dado talvez, algo acima da inteligência humana.

MARGARIDA — As verbas somente serão liberadas mediante os estudos sobre a Bomba?

MINISTRO — Exato.

MARGARIDA — Estes estudos certamente terão início considerando o efeito da Bomba fora de qualquer possibilidade de controle. Poderíamos explodir a lua, rachar o planeta ou destruir a espécie.

ASSESSOR — Suas divagações são prematuras.

FAUSTO — Acreditamos que a natureza é lógica. Que seus enigmas

podem ser resolvidos pela razão humana. Esta é a fé que move a Ciência. Como toda a fé, é romântica. Pensamentos de aniquilamento da espécie são absurdos. Talvez a natureza seja também assim, absurda.

10

A TENTAÇÃO DE FAUSTO

Sala da casa de Fausto. Livros, cálculos. Madrugada. Fausto debruçado sobre os papéis.

ATORES — (*Sombrio*). Porque é tão esquisito este vento angustiante que tornou a noite gelada? Será o céu, tão bonito? O caminho de estrelas deslumbrante alheio à humana jornada? Porque o negro da noite desceu tão cedo e compacto? Porque a paisagem familiar está fora do lugar? Por que grita o silêncio, como um pranto? Fausto não percebe nada, entretanto.

FAUSTO — Os cálculos. Se houvesse em mim a chama eu destruiria este mistério idiota! Há um erro nas equações, aposto que tem de existir uma solução! Haverá algo que a Razão possa alcançar? Haverá isso realmente? Seremos como crianças nas pontas dos pés, o doce inatingível sobre a mesa dos deuses...

... desde os gregos e muito antes, os amantes do pensamento racional debruçam-se sobre a Natureza, colocando-a dentro de suas regras. Ela escapa sempre, pelos vãos das grades, mas o pensador persegue, lança a rede e, de novo, doma... Assim é desde os gregos e muito antes. ... Ou chegará o dia da questão indevasável? ... Que dirá ao homem, fora! Teu pensamento e o mundo não são feitos da mesma essência ... Pára

de entender, porque a natureza não é humana!

O vento escancara minha janela como um estupro. Ou uma mensagem? Fausto, tua ajuda não virá de fora, tranca-te em ti, lá está o tesouro, envolto na tua lógica! Ó Natureza! Que grande espetáculo! No entanto, apenas um espetáculo?

Alguem bate na porta. É o Homem Santo Abraão, na calada da noite.

HOMEM SANTO — Um prato de comida, por amor de Deus. Nesta casa se acredita em Deus?

FAUSTO — Eu lhe darei o prato de comida. Sou um cientista.

HOMEM — O maior de todos.

FAUSTO — Quem é você?

HOMEM SANTO — Um da floresta. Mais um cachorro, que não é meu. Caminha e não pensava em nada, quando ouvi seus passos ao meu lado. Não é meu.

O homem está acompanhado por um cão negro

FAUSTO — Também para ele há um resto de comida.

HOMEM SANTO — Fui mandado aqui.

FAUSTO — Por quem?

HOMEM SANTO — Quem deseja a Salvação de Fausto.

FAUSTO — É esse o meu nome. Como sabe?

HOMEM SANTO — Ele mandou que eu lhe lembrasse que nem todos os abismos são negros. Alguns têm luz, através da qual também se cai.

FAUSTO — Não entendo esta linguagem. É proibido aos habitantes

da floresta vir à cidade durante a noite. Vou buscar a comida.

Súbito, não há ninguém na porta. O Homem Santo desapareceu porém o cão entrou na casa.

FAUSTO — Então o outro foi. Você ficará melhor aqui. Teu companheiro vive de ilusões. Toma. Coma. Costumas correr atrás do teu próprio rabo? Eu sim, aqui em meus cálculos ... *(O cão morde a mão de Fausto)*. Ah, mordes! Olha, tirou sangue ...

Por um instante o Cão se transforma em Mefistófeles. Depois volta a ser o Cão.

FAUSTO — Que foi isso?! É impossível! Um delírio súbito, talvez...

Mefisto surge em outra parte do palco

FAUSTO — Ouvi uma risada, tenho certeza. Não pode ser. Onde está minha lucidez?

MEFISTO — Se alguém pergunta por mim respondo com muitos nomes. Mefisto sou ou o Senhor do Mundo Asmodeu ou o Senhor do mundo Samael ou o Senhor do mundo, a serpente que conduziu Eva, o Belzebu das cinco cabeças Astarot ou o Senhor do mundo.

FAUSTO — Então existe o Demônio?

MEFISTO — Ah! Reconheço um sábio! O que você não pode sentir caminha léguas à frente o que você não entende perde inteiramente ... o que você não calcula pensa que não é verdade. Não é por estar em sua companhia: nada mais estúpido que a sabedoria.

FAUSTO — Que quer de mim o Demônio?

MEFISTO — Esta pergunta é uma glória — *(ele até parece que não conhece a estória)*. Outra pergunta vem primeiro: que deseja deste seu criado o companheiro?

FAUSTO — Nada! Eu ardo, queimo; minha mente delira ...

MEFISTO — Mentira. Sou o demo falo em rimas para ganhar uma aparência fútil mas podemos falar em prosa a qualquer momento, não ando de cá para lá, não atendo sem ser chamado, também faço parte do todo também, sou muito ocupado, sua chance desta noite deve ser aproveitada. Fala, anda: tenho muito a oferecer o resto é propaganda — em que lhe posso ser útil?

FAUSTO — *(Para si)* Devo reunir minhas forças todas. Seja porque for, este delírio fala de modo racional.

MEFISTO — Somos colegas, minha Ciência é o Mal.

FAUSTO — Enlouqueço.

MEFISTO — Por favor, se fosse possível parar a choradeira seria um prazer não estarmos de brincadeira, temos um negócio a fazer, o público espera. Considere-me uma quimera, uma fantasia ou uma hipótese, se preferir, mas vá logo dizendo o que vim ouvir.

FAUSTO — Quero apenas uma coisa. É isso... que o Demônio veio me dar?

MEFISTO — Não dou. Vendo.

FAUSTO — Qual preço?

MEFISTO — Não custa mais do que vale.

FAUSTO — Minha consciência?

MEFISTO — Sua alma.

FAUSTO — Que é isto?

MEFISTO — Nada. *(e sublinha a palavra com satânica gargalhada.)*

FAUSTO — Não sinto mais medo estou perdido em nome da Razão. Devo vender o que tiver de ser vendido em troca do segredo.

MEFISTO — A antimatéria é a contrapartida da Matéria, estudos fazem supor sua existência. As duas reunidas resultam em aniquilamento total, total transformação em energia, portanto uma grande alegria. Sou e logo existo, matéria e antimatéria, Cristo e anti-Cristo.

FAUSTO — Porém está certa a teoria? Poderei eu recriar, conhecer e controlar esta segunda mão da Criação? Existirá tal poder? Alcançará a humana loucura à tal altura? Se tua resposta é sim... então que seja através de mim!

MEFISTO — Vocês cientistas são engraçadíssimos, além de completamente neuróticos inventaram incestos ontológicos. Ficam disputando com o Deus papai a posse da mãe Natureza. Falando com franqueza assim a casa cai, o que para mim é uma beleza, nem porisso deixando de parecer uma grossa falta do que fazer.

FAUSTO — Sinto que vivo neste instante a última chance boa. Tenho diante de mim o inimigo da vida em pessoa. Vês estes papéis? São meus cálculos e tormentos em algum lugar se desviam. A este nó se reduziram meus sentimentos, sou eu quem me desvio e perco o sentido se me ajudas a resolvê-lo, és meu mestre! — não importas para onde vais nem de onde vieste.

MEFISTO — Mas que é isto? Vaidade? Poderá uma curiosidade ser tão depravada? Ah, compreendo, ou és Deus ou não és nada. Então que seja. Tua Razão terá o que deseja, negócio fechado; mais uma alma em meu reinado. Antes porém uma cançoneta de consolação que gosto de introduzir neste tipo de cena mostrando ao recém-perdido cão que a perda foi pequena. Trata-se de uma vinheta muito querida, um pouco monocórdia chamada “O DESELOGIO DA VIDA” ou “O DIABO E A MISERICÓRDIA”.

(Canta.)

A Vida
meu idiota querido
é uma rameira!
Apaixona por brincadeira
depois joga na sarjeta
o apaixonado ferido
Todos serão por elas traídos.
Todos cairão de boca
em sua deliciosa boceta
Como moscas em teias
não poderão resistir aos prazeres
do sangue correndo nas veias!
o ar, o mar, a luz
seus encantos a todos seduz
MAS ESPERA, imbecil inocente
que a promessa transcendente
logo se reduz a crime vil!
No auge da paixão sublime
compreenderá o infeliz
que a amada entregou-se por
[instantes:
a vida é uma meretriz!
O preço da hora não diz
pode ser amanhã ou agora
não depende do freguês
porém cada um gozará só uma vez!
Depois... é a despedida
Saciada a fome da Vida
ela se irá

Nenhum valor que um homem possa
[ter aquinhoado
nenhum nome que possa ser gritado
nenhuma agonia e nenhuma paz
fará com que olhe para trás...
Outro amante a espera ansioso
para viver o momento delicioso.
Olhem, confesso que mesmo eu
um formidável gênio do mal
não imaginei coisa igual
maldade tão absoluta!
Querido pobre miserável
a vida é uma puta!

FAUSTO — Meu Deus! Que tremor
é este que me invade? Por que me
sacodem as vísceras? Que dor terrível
é esta na minha cabeça? Vejo
tudo claramente... a solução, a fórmula,
o problema resolvido, sei como se
sempre tivesse sabido! Mas...
Que foi?! Desmaei ou morri? Esqueci!!!
a solução, a fórmula, eu tive e
perdi!!! Desespero, por minha alma...

MEFISTO — Calma! Dei e por um
instante retirei! Mas devolvo, juro
pelo fogo eterno. É que há mais uma
condição, cláusula, a novidade do
negócio, o ponto moderno...

FAUSTO — Qualquer coisa. Aceitarei
nada é maior... que o prazer
que senti.

MEFISTO — Sei. A lucidez, como
a droga devia ser proibida por lei.
Explicarei: É que ao longo de tempos
imemoriais tenho perdido demais
em certos tratos que fiz. Fiéis servidores,
brilhantes negociações às vezes
perdidas em instantes... É horrível,
fico desesperado — mas sinto
que não me entende: explicarei por
outro lado — Como homem racional,
o doutor compreende que minha
missão é destruir o mundo. Espero

que não me leve a mal. Destruir num
sentido direito fazendo-o retornar ao
estado inicial, ao nada perfeito! No
entanto o mundo — seja lá isso o
que for insiste em se opor e demonstra
neste particular uma espetacular
resistência! Olhe que temos nos
esforçado inclusive através de outros
Faustos: incêndios, cataclismas, guerras,
holocaustos... e o mundo teima
em continuar sobreviver, para usar
o termo exato! Com os homens
então é de perder a paciência, este é
o fato! Quando chega a hora de cada
um vender sua almazinha (não creia
ser uma exceção) Aceitam, reviram
olhos, imploram, entram em orgasmo...
Incrível! Dão o cú para Belzebu
se me permite baixar o nível
tornando mais clara a explicação.
Depois porém... aí é que vem! De
repente um vento fresco, um sangue
novo inesperado, um nobre sentimento...
o viado entra em arrependimento!
Em geral um momento antes de
morrer quando há pouco para perder...
Então Ele, o Lá De Cima, exerce
sua maior depravação: o perdão!
Desce uma corja de anjinhos todos
de bunda de fora levando embora
o pecador arrependido para que
aos céus suba e tome parte não sei
em qual suruba. Fica aqui o demônio
sifilítico mal pago e fudido —
compreenda que o caso é crítico,
revoltante a injustiça facciosa a
regra do jogo, safazeda, pura
ditadura. Jamais a humanidade
queimará no fogo. Jamais terá
uma verdadeira oportunidade de
perdição enquanto for mantida
esta supervalorização de um
pequeno sentimento como o
arrependimento! Mas enfim,
sempre foi assim. Não discuto,
me calo, estou aqui para destruir
o mundo, não para reformá-lo.
Não adianta discutir com a divina
bondade.

Isto fica para uma segunda eternidade.

FAUSTO — Depois de sujar a consciência, praticar a má ação não é fácil recolocar uma inocência no coração.

MEFISTO — Invenitei um jeito de dificultar mais o feito. Este é o ponto! Não admito mais nenhum pacto com o mal, sem introduzir uma espécie de cláusula contratual, simples item formal: o esquecimento.

FAUSTO — Esquecimento de que fato?

MEFISTO — Do próprio ato. Mefisto negocia com Fausto. Uma alma séria pelo segredo da antimatéria... uma vez selada a negociação desaparece da memória de Fausto qualquer lembrança da situação! Não se lembra de nada, continua achando que a vida é bela. Mefistófeles uma superstição, Deus, uma balela... enfim: esquece! E assim não pode se arrepender daquilo que desconhece! Depois de exalado o último suspiro ou grito, fica sendo um de seus servidores por tempo indeterminado enquanto houver pecadores em alguma parte do infinito. Creio que tudo está dito e feito.

FAUSTO — Aceito.

MEFISTO — Agora se somos sábios, proponho que selemos esta concordância com um terno beijo nos lábios, posto que juntos compartilharemos as chamas do inferno. (*Beija Fausto e desaparece.*)

FAUSTO — Meu Deus! Que tremor é este que me invade? Por que me sacodem as vísceras? Que dor terrível é esta na minha cabeça? Vejo tudo claramente... a solução. a fórmula, o problema resolvido, sei como se sempre tivesse sabido! Mi-

nha inteligência vibra na frequência do Universo! Manipulo a intimidade da Criação, reconheço minha divina origem, sinto a vertigem de meu triunfo que é, na verdade, O TRIUNFO DA RAZÃO.

11

REUNIÃO NO MINISTÉRIO

Luz vertical, presença do Representante da Defesa — sempre de costas.

FAUSTO — ... desde que no mínimo cinquenta por cento das verbas sejam aplicadas fora do campo bélico. Pessoal e equipamento sofrerá reformulação total. Não admitirei nenhuma intervenção, ou sequer sugestão, sobre o caminho dos trabalhos práticos ou teóricos.

MINISTRO — De acordo.

ASSESSOR — De acordo.

ASSESSOR — De acordo.

ASSESSOR — De acordo.

FAUSTO — Dona Margarida é imprescindível ao projeto.

MARGARIDA — Não sei se poderei aceitar.

MINISTRO — Até que ponto, doutor, vai sua certeza de ter encontrado a solução?

REPRESENTANTE DA DEFESA — Como representante da Defesa tomo a liberdade de responder a pergunta. Doutor Fausto não se portaria deste modo caso sua certeza não fosse ABSOLUTA. Quando um homem sabe, ele *sabe* que *sabe*. (*Vemos que o representante da defesa tem o rosto de Mefisto.*)

12

NO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO

A cena tem a mesma rapidez da outra anterior, no mesmo local, com o dispositivo de escuta desligado por trinta segundos.

FERNANDO — Que o levou a decidir?

FAUSTO — Descobri a solução. Ajo em nome da Ciência. Precisarei de muito dinheiro.

FERNANDO — A Bomba?

FAUSTO — Quanto mais dinheiro for gasto com a Bomba, mais dinheiro teremos para as verdadeiras finalidades. Venha comigo, Fernando, eu te convoco. Em poucos anos faremos a humanidade progredir um milênio. Como Einstein, Newton, Prometeu.

FERNANDO — Não.

FAUSTO — A energia antimaterial fará da energia atômica um brinquedo.

FERNANDO — Matou muitos este brinquedo.

FAUSTO — É chegada a hora de reformular esta moral simplista. Se observarmos com agudeza nenhuma invenção moderna trouxe benefícios sem malefícios.

FERNANDO — Cuidado!

FAUSTO — Impediremos a construção da Bomba. Retardaremos, sabotaremos.

FERNANDO — Não. Sua atitude é a do traidor. Já aconteceu antes...

FAUSTO — Fernando, *sei* como se recria a antimatéria. *Sei* de onde veio a energia da Criação. Que quer você que eu faça com este conhecimento? Que o esqueça?!

FERNANDO — Em nome do Homem é preciso esquecer.

FAUSTO — De tanto se fingir de louco talvez você tenha enlouquecido. Não esconda atrás de uma filosofia sua fragilidade. Assuma o poder que está sendo oferecido... ou largue-o nas mãos de quem possa assumí-lo

FERNANDO — Fugirei para a Floresta. Era um povo, diz que não concordam.

MARGARIDA — ...estamos sós, Fernando. O pacto foi quebrado também no Leste. Temos notícias concretas que estão tentando construir a Bomba em algum ponto da Ásia...

FERNANDO — Na Floresta eles são comandados por um homem santo. Ensinarei coisas a eles.

FAUSTO — Vocês dois... são físicos brilhantes, entre os mais brilhantes desta geração. No entanto é você, Margarida, de quem preciso para completar a missão. Você e não ele, tem a força. De afastar o resto, se a Razão assim indica. É chegado o momento de cada um escolher seu caminho.

MARGARIDA — Ficarei com Fausto. (*Fernando foge.*)

13

NA FLORESTA

Fernando discursa para o povo

FERNANDO — Nosso compromisso é sobreviver. Nossa estratégia não é lutar, o sacrifício é sobreviver! Para contar ao futuro nosso tempo desgraçado de como o Poder foi extirpado de seu lugar natural. Nosso compromisso é provar a

possibilidade de uma sociedade onde o ato de pensar é exercido sob o mais rígido controle da consciência. Senhor Deus da Criação, ajudai-nos.

14

MAIS CANÇÕES EM CONFLITO

FAUSTO — (*Para a platéia. Velho depondo*) — Meus cálculos, minha vida! Se eu pudesse desligar a máquina inútil que chamo pensamento.

DEMÔNIOS — (*Gargalham*) — Rio tanto que arrebento! Não teve a Treva tantas belezas desde que a serpente apontou a maçã! Fausto inteligente é nas profundezas a glória de Satã!

FAUSTO — (*Velho, depondo*) — A maior descoberta de todos os tempos foi realizada em estado de inconsciência. Não foi o raciocínio que me conduziu, foi talvez uma coincidência...

DEMÔNIOS — Puta que o pariu, que toleirão! Asno em pele de leão!

FAUSTO — Estou tão cansado.

DEMÔNIOS — Vencido pelo tinho-sábio porém enganado no inferno lançado pela astúcia do Capeta. É mais uma vez a Chama colhendo a borboleta. (*Gargalham.*)

CONSUMISTAS — Computadores. Osciladores na mão, a prancheta na cabeça, obsessão, Fausto e Margarida decidindo nossa vida. (*Dançam.*)

CIENTISTAS — (*Trabalham*) — Aceleradores violentos, formidáveis orçamentos, tecnologia invencível. Posso realizar tudo que você pensar.

DEMÔNIOS — Escuta, gente, entre nós: a cura é improvável. Está séria

a loucura. Mestre Fausto eleva a voz, alcança posteridade incontestemente recriando a antimatéria em laboratório terrestre (antes que o faça o Leste).

MEFISTO — Badalam os sinos da terra toda instalando oficialmente a grande zorra. E o restante que se foda.

FAUSTO — (*Velho*) — Rodam as fitas, registram meu desalento, Fausto sou, que o futuro me julgue! Decida o que faria em meu lugar no dia em que o Caos se anunciou.

15

REUNIÃO NO MINISTÉRIO

MEFISTO — O Leste tem a Bomba. É preciso que tomemos a ofensiva. Estamos sem opção.

MINISTRO — A igualdade de poderio bélico nos mercados dominados é uma situação insustentável.

MEFISTO — Só Deus sabe o que significaria uma disputa livre nesses mercados.

MINISTRO — A crise econômica, o desequilíbrio radical, o debacle de nossas mais importantes tradições econômicas.

MEFISTO — Um recuo de trezentos anos.

MARGARIDA — Examinaremos o significado de uma ofensiva antimaterial: 1) Provável destruição física do Continente. 2) Crise interna descontrolada, impossível negar a força política do Povo da Floresta e seus princípios radicais pacifistas. 3) Caso não haja contra-ofensiva, morte de 4 bilhões de seres humanos.

MEFISTO — 1) A destruição física do continente inimigo será um bem.

A região seria reflorestada, transformando-se no celeiro do mundo — único modo de impedir o desequilíbrio definitivo da ecologia do planeta. 2) Certo que o povo da floresta tem prestígio, não compreendo como permitimos que a situação chegasse a este ponto. Agora teremos de ser severos. 3) Um déficit de 4 bilhões não estabelece ainda o nível ideal de densidade populacional. Mas melhora. Abstraindo, é claro, a questão moral.

MINISTRO — Como permitimos que uma população marginal como o povo da floresta atingisse tal grau de anti-socialidade? Os líderes devem ser presos e julgados pelos seus crimes.

FUÏSTO — Sempre considerei... que a liberdade de pensamento era a fonte de grandeza humana. O povo da floresta não possui armas. Seu crime é negar. Temos o direito de puní-los?

16

CANÇÃO DO LUGAR COMUM

ATORES — Nossa Senhora, que filme mais conhecido! Dá para adivinhar o discurso inteiro antes de proferido! Somos animais doentes, abortos da natureza, dentes trincados, gritando palavras ocas entre babas de pânico. Não será ainda conhecida esta ladainha tediosa segundo a qual homem mata homem, sem sentido ou imaginação? Onde está a originalidade dos caminhos do mal?

MEFISTO (*Para os Atores*) — Por favor, que desagradável esta interrupção, estávamos em meio a uma ação teatral... (*Para Fausto*) — Meu estimado Ministro da Ciência: Temo

que sua maneira de pensar esteja no momento influenciada por fatores pessoais. É *notória* a ligação que o Ministro teve no passado remoto com um dos citados líderes do povo da Floresta.

17

NUMA CLAREIRA DA FLORESTA

(*Fernando, Abraão e o Povo*).

POVO — Despojado e grave surge o sol no horizonte distante. De mão em mão corre um punhal sagrado que Abraão ofegante finca no chão depois agarra uma simples folha e eleva acima de qualquer mão.

ABRAÃO — Benditos sejam os frutos da terra! O grande Espírito Motor prepara-se para enfrentar. O que impede a Glória. Unamos nossas humildes forças, oremos pelo final justo.

POVO — Glória Vitória. Terra Guerra. Bendito Fruto.

FERNANDO — Forças infinitas auxiliem Fausto, luzes ofuscantes iluminem Fausto.

POVO — Eu vi quando a folha caiu da mão por descuido ou intenção. Caiu até onde podia cair. (*A cena é cercada por policiais.*)

POLICIAIS — Inútil resistir. Permaneçam onde estão, presos em nome da comissão.

FERNANDO — Não cometemos violência, não possuímos armas, não transgredimos lei.

POLICIAIS — A lei agora mudou. Morte é vida. Bem é mal. A sentença será proferida pela corte marcial.

POVO — Por que estes soldados expõem suas metralhadoras a este

contraluz? Para onde nos conduz em fila cercada por ambos os lados? Que sentimentos impuros se escondem por trás destes óculos escuros?

ABRAÃO — Vendado e sem direção com tanto medo que do medo libertado sinto que sou do grupo retirado como uma exceção.

18

NUM CORREDOR DO MINISTÉRIO, VIZINHO AO PÁTIO DO FUZILAMENTO

MARGARIDA — Mandou me chamar?

FAUSTO — Decidi lançar a Bomba.

MARGARIDA — Quando?

FAUSTO — Logo. Preferi não esperar a palavra do presidente. Assumo a responsabilidade do ato.

MARGARIDA — Sente culpa?

FAUSTO — Perdi a noção do significado desta palavra.

MARGARIDA — Vivemos juntos glórias e crimes. Nos amamos.

FAUSTO — Nos amamos.

MARGARIDA — Talvez ainda haja tempo! Recue, Fausto, suspenda a ordem!

(*O pelotão fuzila Fernando e o Povo da Floresta, o Homem Santo, foi posto de lado.*)

POVO — Enquanto morremos vemos através das vendas.

FERNANDO — O olhar de uma mulher, outro de um amigo, misteriosas sendas.

POVO — ...de perdições e desencontros. Somos uma raça de deuses ou uma raça de monstros?

(*Morrem.*)

FAUSTO — Pude salvar o homem santo porque sua liderança não é política. Ordenei o fuzilamento dos outros. A Bomba detonará a qualquer momento. Um terço dos homens do mundo serão sacrificados para que os outros dois terços possam prosseguir o caminho vitorioso da espécie. Os fins justificam os meios, não há como fugir desta máxima quando se está no poder. É a Razão, não sou eu quem fala. Tome. É uma arma. Mate-me, agora sou eu quem fala. Te permito apertar o gatilho. Mas te proíbo de pensar que agi fora das ordens de minha consciência.

MARGARIDA — (*Pega a arma*) — Exerço o único direito que não me foi roubado. (*Beija Fausto. Mata-se.*)

FAUSTO — (*Velho depondo*) — Eu, Fausto, ditador do mundo, consciência de minhas ações, declaro que matei quatro bilhões de semelhantes, também Fernando, íntegro líder do Povo da Floresta, também Margarida, única companheira.

19

CANÇÃO DE COMO FOI A EXPLOSÃO

ATORES — ...o dedo tocou o botão como foi, qual cor e qual cheiro, temperatura ou pressão são detalhes imbecis bastando apenas dizer que o terror despiu-se dos disfarces vis... Respirou um mar de sangue sobre as ilhas do medo quebrou nossos ossos contra o rochedo sem no princípio causar vômitos, posto que ao menos terminara a farsa. Então vieram abutres atônitos gritando nomes para ecoar no nada. Uma sereia foi deflorada, os bronzes partiram os cristais, a luz apagou de repente. Num

sinal evidente que luz não houve jamais.

20

UMA PASSAGEM DE MUITO TEMPO

DEMÔNIOS — (*Gargalhando*) — OK, chega de drama, toma lá dá cá, a coisa não tem jeito, para que ficar fazendo rimas a respeito? Porque não correr logo para a cena final, que começa igual ao começo...

(*O povo da floresta se reúne em torno de Fausto, que chora.*)

POVO — Entendemos neste instante porque Deus costuma perdoar os pecadores arrependidos. Diante de um sofrimento extremo toda moral perde os sentidos todo julgamento é inconsequente.

MEFISTO — (*Entrando*) — Não para mim que sou o DEMO.

21

CENA FINAL

MEFISTO — Como os senhores, estou aqui me divertindo à luxúria com os tormentos deste ser abjeto. Estou a salvo e intacto, não há traço de nosso pacto nem no sub, nem no in ou qualquer consciente desta criatura demente que uiva, retorça e implora pelo próprio fim!

Permitam os espectadores que eu os leve para um lugar ainda mais divertido. Vamos para dentro do torturado onde certamente o pranto é mais sentido, o grito mais desesperado...

Dito e feito! É belíssima a paisagem interior. Fausto em seu tormento é

feito apenas de dor, nenhum pensamento, nenhuma lucidez. Toda noção de harmonia perdida agora, em meio a uma ventania de venenos morais. E mais reconhece que os homens não passam de animais sendo a existência uma cruel asneira!

Igualmente impotente e digno de gargalhada o homem santo em seu canto resolve mover o peso dos anos, atravessa a cena e beija Fausto espetacularmente num gesto de pena, nitidamente plageado de livros dostievskanos.

(*O homem santo beija Fausto.*)

MEFISTO — Levando o beijo e por um momento Fausto ordena sua mental excrescência e lembra de outro beijo da vida aquele de Margarida, pouco antes de estourar as céfalicas essenciais.

(*Fausto revive o beijo de Margarida.*)

MEFISTO — Quá Quá Quá, que divertido isto está ou não me chamo Mefisto. Mas como? Lembra também do beijo comigo? Mas isso não pode, é um perigo...

(*Fausto revive o beijo de Mefistófeles*)

MEFISTO — Isto não é coerente, é indecente, não pertence a esta estória! Entre nós dois não há memória! Nosso beijo não pode ser lembrado! Alguma coisa acontece de muito errado!...

...e por que agora está sorrindo...? por Zeus, compreendo! Continua não se lembrando de nada porém está... DEDUZINDO!

Filho da puta, gatinha, vadio cabra da peste, vaca, bichão lazarento, sacana, bexiguento porco fudido, marafona assassina fora de meus pode-

res. Fausto raciocina sobre a origem dos seres concluindo que o mundo jamais teria existido se não tivesse tido uma essência de luz. Da luz raciocina em direção à Treva e, lá, me encontra! Miserável, desgraçado, pantera pústula de pus — deduz então que Deus existe, que existe também eu tão simples assim! Não há dúvida que me fodeu, aposto que agora vai se arrepender terminando de me reduzir a zero. . .

Cagalhão, feto, aborto filho de uma rameira parido pelo umbigo. . . para meu horror vejo que arrependimento é tão sincero quanto grande era a dor. . . (*Fausto recupera a fé, assume a culpa, anseia pelo castigo. . .*)

(*Um homem da floresta pega o facão no mesmo lugar em que um dia ele foi fincado e apunhala Fausto num extertor de vingança e ódio*).

FAUSTO — (*Enquanto morre. Canção da conversão*) — Ó insondável mistério, sentimento que transborda sem dizer se salva ou condena. Ó coisa de mim que nome é tão suave para eu poder te chamar? Se te chamo de pai, mestre ou senhor, parece pouco, preciso de algo mais louco porque te amo! Então te chamo de Vida, Paixão, Querida, minha razão de ser, meu desejo mas ainda isso é nada diante dos encantos Teus. Então, cansado e vencido, sabendo que jamais terei satisfeita a consciência recupero a Inocência e te chamo de Deus. . . (*Morre.*)

MEFISTO — (*Muito cansado*) — Bicho podre, sabujo, chupado de trolha, bolha urubú. . . me desfaço em cansaço! Desapareço, desço, confesso o fracasso, triunfa outra vez a Razão. Que cada um tire o que quiser como lição, por mim acho que

não tem solução: O homem, este animal cretino caminha mesmo para um grande destino.

Se fosse eu o dramaturgo desta peça idiota, assumiria o final banal, tocando o Concerto de Bradenburgo.

(*Sob os acordes gloriosos do Concerto de Bradenburgo, Mefisto sai de cena em plena depressão.*)

FIM

RETIFICAÇÃO:

A prof^a Maria da Gloria Beutenmiller solicita a seguinte retificação: os exercícios contidos no artigo “*Exercícios de Expressão Vocal*” publicado no nº 95 dos C. T. fazem parte, segundo ela, das apostilas “*Método e Espaço Direcional*”, criados e registrados por Maria da Glória Beutenmiller.

— x —

O prof. Henrique Oscar esclarece que o artigo “Uma Bibliografia para a História do Teatro Brasileiro”, publicado no nº 98 de C. T. não é mais do que a 1ª parte do curso de História do Teatro Brasileiro que lecionou durante muito tempo na UNI-RIO. Refere-se esta primeira parte ao espaço de tempo compreendido entre os primeiros momentos do teatro brasileiro e os autores do séc. XX que ainda preservamos o estilo do século anterior.

DOS JORNAIS

O TEATRO EM BUSCA DE SAÍDAS DE EMERGÊNCIA
(8º Congresso da Associação Internacional de Críticos)

Yan Michalski

Cidade do México — As dificuldades econômicas do México são, todo mundo o sabe, parecidas com as do Brasil. Em qualquer conversa com qualquer cidadão mexicano o medo das incertezas que o amanhã lhe reserva transmite-nos um toque tristemente familiar. Com a diferença, talvez, de que para os mexicanos a crise veio mais bruscamente do que para nós, já que até há bem pouco tempo eles estavam mergulhados no confortável sonho do milagre petrolífero.

Tanto maior foi o esforço da Associação Mexicana de Teatologia e Crítica para cumprir o compromisso, assumido há dois anos, de realizar na Cidade do México, no início de novembro, o 8º Congresso da Associação Internacional de Críticos Teatrais, entidade vinculada à UNESCO. Esforço coroado, apesar de imensas dificuldades, de pleno êxito, pois o comparecimento — cerca de 60 profissionais, representando 25 países — ultrapassou os marcos dos sete encontros anteriores da AICT, e a acolhida hospitaleira que lhes foi reservada não deu margem a nenhuma insatisfação.

Não foi um daqueles congressos que servem basicamente de pretexto para turismo, embora não faltassem também oportunidades para que os críticos pudessem tomar contato com algumas tradições locais, com destaque para talvez a mais exótica festa popular do país, que os mexicanos celebram, com uma insólita síntese de misticismo, fatalismo e humor, no Dia dos Mortos. De um modo geral, porém, trabalhou-se muito. De manhã cedo os congressistas eram conduzidos do seu hotel no centro da Cidade para o longínquo e belíssimo campus da Universidade Nacional Autônoma do México — uma universidade gigantesca, com cerca de 300 mil alunos e 25 mil professores — onde chegavam a ouvir e debater até 12 conferências por dia, em princípio girando em torno do tema central do encontro: condições favoráveis e desfavoráveis para o teatro.

As emoções mais fortes não vieram, porém, das reflexões sobre o tema, e sim da agitação dos bastidores. Chegando ao fim o terceiro e último mandato do Presidente Petar Selem, um iugoslavo que nos seus seis anos de gestão havia mantido a AICT num clima de aparente harmonia, a disputa eleitoral ascendeu ao primeiro plano das preocupações, sobretudo porque na mesma ocasião seria também eleito o novo Conselho Executivo, integrado por 10 países, e que nos próximos dois anos

dirigirá os destinos da entidade. Ficou claro, então, que até mesmo no restrito âmbito de uma associação como essa as lutas políticas pela conquista das inevitavelmente modestas fatias do poder existem e reproduzem os modelos das disputas que se travam no organismos internacionais de alcance mais amplo. O setor latino-americano assumiu a liderança das iniciativas, fortalecido não só pelo fato de que a partida era jogada no seu terreno, mas também pela ampliação da sua representação, através da admissão, na abertura do Congresso, de vários novos países-membros latino-americanos; entre estes o Brasil, representado pela Associação Paulista de Críticos de Artes, cujo setor de crítica teatral admitirá agora também inscrições de profissionais de outros Estados.

Representando cerca de um terço do total dos países presentes, os latino-americanos partiram para a ofensiva, reclamando de um alegado *eurocentrismo* da AICT, e pleiteando uma maior atenção para as atividades teatrais do Terceiro Mundo. Contando com um discreto apoio dos representantes da maioria dos países socialistas, eles desafiavam o tradicional predomínio do *bloco ocidental*, integrado pelos representantes da Europa Ocidental e da América do Norte. No final, uma cisão radical que chegou a *pintar* no horizonte foi evitada, com a eleição para a presidência de um candidato único, o austríaco Ulf Birbaumer, e com a manutenção na Secretaria Geral do veterano francês André Camp, apoiado pelos latino-americanos. Mas o novo Conselho Executivo reproduziu o esquema de forças tradicional, com o predomínio dos *ocidentais*, que conquistaram cinco vagas (Grã-Bretanha, Itália, Bélgica, Canadá, Estados Unidos), contra três dos socialistas (Polônia, Hungria e RDA) e dois dos latino-americanos (México e Venezuela). Foi o bastante para permitir ao novo Conselho, já na sua primeira reunião, adiar *sine-die* o exame de uma forte reivindicação latino-americana: a adoção do espanhol como a terceira língua oficial da AICT, ao lado do inglês e do francês.

Disputas como esta podem parecer até ridículas, no âmbito de uma associação que não dispõe de poder algum, e cuja finalidade só pode consistir na troca de experiências e pesquisas entre os críticos dos diferentes países e num esforço comum de contribuir para o desenvolvimento da atividade teatral e do seu estudo em qualquer lugar do mundo. Mas as conferências dos profissionais dos diferentes países confirmaram a existência de dois divergentes ângulos de enfoque pelos quais as tarefas do teatro e da crítica teatral são abordadas nas diversas regiões do planeta. Na América Latina, e de modo geral no Terceiro Mundo, a preocupação essencial é com as condições mínimas de trabalho e com o papel do teatro na sociedade. Problemas como os da liberdade de expressão, das relações com as autoridades, da sobrevivência econômica, da popularização do teatro, do conflito de interesses entre um teatro *popular* e um teatro *burguês*, da resistência contra pressões culturais colonizadoras sobrepõem-se a qualquer outra ordem de considerações. Já nos países *desenvolvidos*, onde existe uma tradição teatral mais sedimentada e as condições econômicas para o dia-a-dia do teatro são mais tranquilas — basicamente através de um apoio estatal que a nós parece inconcebível — as atenções da crítica voltam-se para a análise aprofundada das tendências estéticas e filológicas presentes na criação teatral.

Mas, paralelamente a essas divergências, e até acima delas, as palestras ouvidas no México revelam a existência de problemas e preocupações comuns e universais, sintomáticos da atualidade no mundo.

As primeiras dessas constantes é a indecisa fase de transição em que o teatro mundial ingressou após a revolução dos anos 60/70. Depois da derrubada de muitos valores que pareciam imutáveis no campo do espaço cênico, da representação do ator, do conceito do personagem, da noção de autoria do espetáculo etc., parece impor-se agora a volta a um maior domínio do texto, mas um texto que incorpore na sua feitura as modernas conquistas do espetáculo. Ocorre que a atual crise da dramaturgia, uma crise de caráter mundial, não coloca à disposição dos criadores a matéria-prima literária necessária para a abertura de uma nova etapa de criação.

Outra, e talvez mais importante ainda, constante do panorama teatral parece ser a noção de ameaça que pesa sobre o teatro — e, portanto, também sobre a crítica teatral — em decorrência, sobretudo, do vertiginoso progresso dos recursos de tecnologia audiovisual, que cada vez mais ocupam os espaços tradicionalmente reservados ao teatro, e absorvem muitas das suas melhores cabeças pensantes e dos seus melhores talentos criativos. No caso específico da crítica, essa ameaça é ainda agravada pela progressiva diminuição do espaço disponível na imprensa para as suas reflexões, em benefício de matérias de consumo mais fácil e menos minoritário.

Este assunto foi abordado de modo particularmente provocativo na palestra do autor e diretor mexicano Hector Mendoza, que questionou o sentido que pode haver em dedicar a vida a “esse rinoceronte, essa peça de museu” que é o teatro, e a cultivar um “sentimento de compaixão por uma raça em extinção”. E concluiu insinuando, ironicamente, que talvez a única saída viável para o teatro consistiria em assumir-se como um laboratório no qual seriam testados e desenvolvidos os métodos de trabalho para os meios tecnológicos de comunicação.

Mas a palestra que mais incisivamente resumiu estas preocupações foi a do brilhante crítico francês Georges Banu, para quem o teatro contemporâneo está essencialmente marcado pela noção de perigo. Perigo que ameaça o próprio teatro, mas que ameaça também a humanidade. Para escapar, impõe-se a busca de “saídas de emergência”: soluções encontradas por determinados criadores que souberam captar no ar as necessidades forçadas pela realidade do momento, propondo a partir dali razões provisórias de ser para o teatro, que passam pelo abandono do teatro conhecido e pela estratégia de “enervar o panorama teatral”. A descoberta do espetáculo oriental, um Brecht, um Grotowski, um Living Theatre foram, segundo Banu, algumas das tais “saídas de emergência” para determinados momentos do nosso século, e na atualidade aquilo que, na sua opinião, mais se aproxima de dar corpo a esse metáfora talvez seja o trabalho desenvolvido por Peter Brook em Paris. Mas o essencial do conceito de “saídas de emergência” é precisamente o seu caráter emergencial e explosivo: não se deve aceitá-las como dogmas definitivos, mas como respostas adequadas ao estado de espírito de um determinado momento, a serem oportunamente esgotadas e substituídas por outra, em cuja busca e lançamento o crítico poderá encontrar o seu campo de ação,

marcado pelo mesmo conceito de *emergência* que caracteriza a sobrevivência do teatro na sociedade contemporânea.

LIVROS DE TEATRO

Macksen Luiz

Há nove meses era inaugurada a Livraria Ver e Ler no lugar em que funcionava a bilheteria do Teatro Glauce Rocha, na Avenida Rio Branco — a bilheteria foi deslocada para o outro lado e o hall redesenhado. Em pouco mais de 30m², com entrada única (“por questões de segurança” afirma a responsável pela livraria, Martha Costa) estão à venda mais de mil títulos, grande parte deles editados pelo Instituto de Artes Cênicas (INACEN) como os 12 que serão lançados hoje em festa com a presença da maioria dos 36 autores editados e que estarão, em frente à livraria, autografando suas obras. Mas não apenas de livros sobrevive a Ler e Ver — que até já registra lucro. Além de obras referentes a várias outras manifestações de artes cênicas, também estão à disposição do público material de teatro como refletores e lâmpadas (“há casos de produtores que vêm à noite, fechamos às 21h30min, 22h, para comprar alguma lâmpada que foi queimada e antes de iniciar seu espetáculo”). Há ainda sapatilhas, malhas e futuramente discos e tapes.

Nesse cenário aconchegante, que já está se tornando ponto de encontro do pessoal de teatro, de bailarinos do Teatro Municipal e dos frequentadores das *Segundas Líricas* e dos espetáculos teatrais do Glauce Rocha, pode-se escolher as várias edições do INACEN. Como as que agora são lançadas e que atendem à cláusula do prêmio de publicação do edital de regulamentação dos concursos de dramaturgia (adulta, universitário e bonecos) e de monografias, com textos premiados em 1970 e 1980. Há ainda o volume *Teatro de Roberto Gomes*, integrante da Coleção Teatro Brasileiro Moderno, e o *Anuário do Teatro Brasileiro 1980*. Os preços variam de Cr\$ 500 a Cr\$ 1 mil.

Para Sebastião Uchoa Leite, encarregado do setor editorial do INACEN, esse pacote de lançamentos justifica-se pelo arrefecimento do ritmo de publicações nos dois últimos anos em virtude de problemas financeiros e da falta de uma estrutura editorial que permitisse cumprir os prazos previstos. “Por força dos editais temos que publicar os premiados em nossos concursos. Para os vencedores dos anos de 1981-1982 já adotamos uma solução que nos colocará em dia: serão publicados em revistas especializadas.”

Entre os livros saídos agora estão as peças premiadas no Concurso de Dramaturgia de 1979 que podem surpreender o

leitor pela temática dos textos. Como *Till Sverige: Os Nossos Assassinos*, de Luiz Henrique Cardim, que trata de questões ligadas à repressão política e à tortura, mas de um ponto-de-vista pouco comum: do próprio torturador. Ou *Press Release*, de Orlando Codá, que mistura fatos reais ligados à imprensa com muita ficção. O resultado dramático é bastante forte. Mas falta um teste de palco para verificar a extensão da qualidade da peça. Esses textos e mais os dos diversos concursos ao saírem em livro possibilitam que produtores e elenco tenham acesso a peças que, por méritos, conseguiram obter prêmios e que eventualmente podem vir a interessar para montagem.

Na área de monografia estão disponíveis, entre outros, os ensaios sobre o *Oficina — O Trabalho da Crise*, de Tânia Brandão, *O Teatro, a Literatura e a Montagem Audiovisual*, de Luiza Maria Carravetta, *O Teatro Político de Arena e de Guarnieri*, de Lúcia Maria MacDowell Soares, *Nelson Rodrigues e o Fato do Palco*, de Angela Leite Lopes, e *Os Centros Populares de Cultura: Momento ou Modelo*, de Gilberto e Maria Helena de Oliveira Khüner.

O *Anuário do Teatro Brasileiro 1980* aumentou bastante em relação às edições anteriores, já que houve uma sofisticação das informações — basicamente, a relação dos espetáculos que se apresentaram ao longo do ano em vários Estados brasileiros, sejam locais ou de elencos visitantes, conferências, cursos e shows em teatro. Sebastião afirma que aparentemente este é um volume de fácil confecção, mas que na verdade exige que se mantenha um correspondente em cada Estado, que haja um trabalho de padronização de todas as informações. O *Anuário* torna-se, portanto, um útil catálogo de consultas.

REFLEXÕES DE FERNANDA MONTENEGRO

Carlos Drummond de Andrade

Não se sabe o que mais admirar em Fernanda Montenegro: se a excelência da atriz ou a consciência, que ela amadureceu, do papel do ator no mundo. A primeira qualidade, por ser notória, dispensa argumentação. Da segunda, em que nem todos podem ter reparado, absorvidos como ficam pela riqueza do jogo cênico da artista, dá testemunho a palestra que Fernanda proferiu este ano, na casa de artes de Laranjeiras no Rio de Janeiro.

O número 97 de *Cadernos de Teatro*, publicação de O Tablado que vem dando base teórica e crítica à formação de novos atores brasileiros, estampa a fala da nossa excepcional Fernanda. Poucas vezes terei tido, na leitura de textos sobre a filosofia do teatro, impressão tão forte como a deixada por suas palavras, em três páginas lapidares. Percebe-se que a autora não se preocupa somente em elevar ao mais alto nível sua arte de representar, pois insiste igualmente em meditar sobre o sentido, a função, a dignidade, a expressão social da condição de autor em qualquer tempo e lugar.

É uma aula emocionante, um alerta cordial à mocidade que sonha em dedicar-se ao teatro. Fernanda adverte-a, citando a frase de Camus: “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 que tudo deve morrer um dia.” Compara-se ao viajante, no trânsito infundável entre personagens e situações — “o ansioso viajante das almas”.

Deve o artista sofrer com esse caráter passageiro de sua criação? Fernanda responde que não, na medida em que “nosso ofício é a nossa festa; é o nosso sentido da vida; é o nosso prêmio”.

O aspirante às glórias do palco há de sentir-se confortado ao ouvir que, apesar de toda a precariedade do seu ofício, o ator se congrega numa espécie de igreja de duração infinita, pois ele aprendeu de um ator que aprendeu de outro, e assim sucessivamente. A eternidade da experiência suplanta a limitação de vida de cada um.

O ator não é trabalhador profissional mais qualificado do que outros, não produz coisas imediatamente úteis, como o pai-deiro, o advogado, ou mesmo o escritor, o pintor, o músico.

Ele é, digamos, um visionário, um louco, mas paradoxalmente, seu trabalho tem como base “a lucidez, a realidade, a natureza mesma”. Isso implica deveres de preparação, talento e coragem — ou seja, uma “loucura criativa” que, Fernanda, com a cabeça bem no lugar, exige dos candidatos à cena.

Tratando mais objetivamente dos assuntos do teatro brasileiro, a palestra insurge-se contra o falso critério que estabelece graus de brasilidade para os nossos atores. E diz, lucidamente: “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 brasileiroamente amalgamada. 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?”

A lição que se desprende das palavras incisivas de Fernanda Montenegro é que o aspirante a ator deve preparar-se o mais conscientemente possível para o ofício, muito embora ele não ofereça perspectivas de duração. O preparo há de ser “orgânico, sem divisões e subdivisões”. A busca é de individualidade, e não de individualismo. Ela entende que, num país em abertura, com a possibilidade de discutir, o ator procura “alcançar novamente uma identidade”. Aspira-se a “uma posição menos divisionista, menos sectária, menos preconceituosa”.

O artista é um provedor — *pourvoyeur de plaisir*, como dizia Louis Jouvet? É mais alguma coisa do que isto. Em duas ou três horas de espetáculo, ele “vai até o fim do caminho de saída que o homem da platéia gasta a vida toda a percorrer”. Vive, assim, um papel tríplice: sem deixar de ser ele mesmo, é ao mesmo tempo a personagem interpretada e o espectador que nela mira o seu próprio destino.

Dá conforto ver que nossos artistas têm nesta admirável figura de comediante um exemplo de como a classe pode meditar sobre seus problemas e obrigações, iluminando-se de descobertas e julgamentos. Esta é a força do teatro brasileiro, que indaga, procura, experimenta, diversifica-se e ganha seriedade intelectual sem perder o viço das coisas naturais. Fazendo rir, fazendo chorar, empolgando e seduzindo o público até forçá-lo a buscar também o significado da vida, nossa Fernanda Montenegro tem a sabedoria do talento curtido na ação.

NOTÍCIAS DO INACEN

EDITAL Nº 28/838 V CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA — BONECOS — 1983/84

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 para os anos de 1983/84 o V CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA-BONECOS — PRÊMIO HERMILO BORBA FILHO, instituído pela Portaria nº 56, de 27 de dezembro de 1978, e de conformidade com a Portaria nº 23, de 13 de julho de 1982, o qual se regerá pelas seguintes normas:

1 — DOS CONCORRENTES:

- 1.1 — Os concorrentes deverão ser brasileiros natos ou naturalizados; ou estrangeiros radicados no país, cuja atuação, considerada pela Comissão Julgadora, tenha contribuído para o desenvolvimento das artes cênicas brasileiras.
- 1.2 — Os concorrentes poderão inscrever um ou mais textos de sua autoria, desde que inéditos.

2 — DOS TEXTOS:

- 2.1 — Considera-se inédito o texto não editado, não representado ou não submetido a leituras públicas. Será considerada como quebra de ineditismo a divulgação pelo autor de elementos que permitam a identificação do original, através da imprensa falada, escrita ou televisada. Será considerada, ainda, quebra de ineditismo, a inscrição de um mesmo texto em 2 (dois) concursos do INACEN, simultaneamente; ou em anos sucessivos, se o texto tiver sido premiado por este Órgão.

A caracterização de premiação anterior de um texto implicará em anulação do novo prêmio e devolução da quantia pelo autor premiado ou através de ação judicial.

- 2.1.1 — O resultado do presente Concurso será homologado 30 (trinta) dias depois do julgamento da Comissão Julgadora, período destinado a impugnações, referentes ao ineditismo das peças, após o que, passarão os ganhadores a gozar dos direitos garantidos pelo Edital.

- 2.2 — O original deverá possuir extensão que permita um espetáculo de duração mínima de uma hora.

- 2.3 — O original deverá ser apresentado sob pseudônimo e sem título em número de 5 (cinco) vias datilografadas em espaço 2 (dois) acompanhado de envelope contendo ficha com os seguintes itens:

- a) título da peça
- b) pseudônimo usado pelo autor
- c) nome, endereço, telefone
- d) identidade
- e) CIC
- f) assinatura do autor.

- 2.3.1 — Este envelope deverá ser sobrescrito com o pseudônimo do autor e destinado ao V CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA — BONECOS — PRÊMIO HERMILO BORBA FILHO — INACEN.

- 2.4 — Os originais não procurados no Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas — CENACEN, do INACEN, à Av. Rio Branco, 179, 7º andar, Rio de Janeiro, até 60 (sessenta) dias após a homologação dos resultados, serão inutilizados a fim de se preservar as características de ineditismo, o que permitirá nova inscrição dos mesmos textos em futuros concursos.

3 — DAS INSCRIÇÕES:

- 3.1 — Os originais deverão ser entregues ao Protocolo do INACEN, à Av. Rio Branco, 257/13º andar, nos dias úteis, das 14 às 17 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, contendo a seguinte especificação: PRÊMIO HERMILO BORBA FILHO — BONECOS — 1983/84.

- 3.1.1 — Os originais da cidade de São Paulo deverão ser entregues no Centro Experimental Eugênio Kusnet do INACEN, à Rua Teodoro Baima nº 94 — Vila Buarque, nos dias úteis, das 14 às 17 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, contendo a seguinte especificação: PRÊMIO HERMILO BORBA FILHO — V CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA — BONECOS — 1983/84.

- 3.2 — Uma cópia de cada texto premiado e/ou selecionado para leituras públicas ficará arquivada na Biblioteca do CENACEN, e a inscrição do original neste concurso configura autorização expressa do autor de que a peça possa participar das leituras

públicas e simpósios que vierem a ser realizados pelo INACEN.

- 3.3 — O autor, ao se inscrever neste concurso, concordará automaticamente com a isenção do pagamento de direitos autorais pelo INACEN no caso de leituras públicas e seminários de que trata este Edital, caso não haja cobrança de ingresso.

4 — DA COMISSÃO JULGADORA:

- 4.1 — A Comissão Julgadora será composta de 4 (quatro) membros, sendo um o Presidente do INACEN ou pessoa por ele designada, que exercerá a sua Presidência com direito a voto de qualidade e desempate na contagem dos pontos.
- 4.2 — Os jurados terão um mapa onde escreverão seus conceitos sobre cada peça. Quando da devolução das peças, a sinopse desses conceitos será divulgada, exclusivamente para o autor.

5 — DA PREMIAÇÃO:

- 5.1 — Os prêmios atribuídos pelo presente Concurso denominar-se-ão PRÊMIO HERMILO BORBA FILHO — CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA — BONECOS — 1983/84 e terão os seguintes valores:

- a) ao primeiro lugar a importância de Cr\$ 500.000,00
b) ao segundo lugar a importância de Cr\$ 250.000,00
c) ao terceiro lugar a importância de Cr\$ 200.000,00

- 5.2 — A Comissão Julgadora poderá selecionar até 10 (dez) textos para leituras públicas ou seminários realizados pelo INACEN ou sob seu patrocínio.

- 5.3 — O texto classificado em primeiro lugar terá auxílio parcial de montagem pelo INACEN, até o máximo Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros), e/ou financiamento. O auxílio e/ou financiamento valerão apenas para a primeira montagem que for feita do texto, devidamente autorizada pelo autor, no prazo máximo de um ano após a homologação do resultado do presente concurso.

- 5.4 — Ao INACEN será reservado o direito exclusivo de publicação das peças premiadas pelo prazo de 1 (um) ano a partir da data da homologação do resultado, com o encaminhamento do texto para a licitação pública de edição. Após este prazo, o texto estará liberado para o autor entregar a outro editor, caso seja do seu interesse.

- 5.4.1 — A publicação de que trata este item poderá ser em volume separado, e/ou em volume coletivo e/ou através de revistas, jornais ou tablóides culturais.

- 5.4.2 — Pagar-se-á ao autor 10% (dez por cento) sobre o preço da capa, quando se tratar de livro.

- 5.5 — A entrega dos prêmios será realizada no ano em que sair o resultado.

6 — DOS PRAZOS:

- 6.1 — As inscrições, no local ou enviadas pelo correio, serão aceitas até o dia 30/3/84.

- 6.2 — O prazo para julgamento será de até 90 (noventa) dias a partir do encerramento das inscrições, podendo ser prorrogado em função do número de originais inscritos, ou por qualquer outra razão de força maior plenamente justificada.

- 7 — O concorrente, no ato da inscrição, estará declarando automaticamente o pleno conhecimento dos termos deste Edital.

- 8 — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com homologação do Presidente do INACEN.

Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1983.

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
Presidente do INACEN

EDITAL Nº 29/83

VI CONCURSO NACIONAL DE JORNALISMO EM ARTES CÊNICAS — 1983/84

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 para os anos de o VI CONCURSO NACIONAL DE JORNALISMO EM ARTES CÊNICAS — PRÊMIO VAN JAJA, instituído pela Portaria nº 26 de julho de 1982, o qual se regerá pelas seguintes normas:

1 — DOS CONCORRENTES:

- 1.1 — Os concorrentes deverão ser brasileiros natos ou naturalizados; ou estrangeiros radicados no país com atuação comprovada na área jornalística.

- 1.2 — Os concorrentes poderão inscrever até 5 (cinco) reportagens veiculadas em jornais, revistas, rádio, televisão e cinema. No caso de jornais e revistas os concorrentes deverão apresentar 1 (um) original e 3 (três) cópias de cada reportagem inscrita com um mínimo de 5 laudas. Os concorrentes com matérias veiculadas pela televisão deverão apresentar 1 (uma) cópia em VT (cassete) de cada reportagem inscrita. Se a matéria inscrita houver sido veiculada por cinema, o concorrente deverá apresentar 1 (uma) cópia em 16mm de cada reportagem. No caso de matéria veiculada pelo rádio, o concorrente deverá apresentar 1 (uma) cópia em fita (cassete) de cada reportagem inscrita.

2 — DAS REPORTAGENS:

- 2.1 — Poderão concorrer as matérias escritas em língua portuguesa, publicadas em jornais ou revistas brasileiras, com sede no país, e que se refiram a fatos, pessoas ou acontecimentos ligados às artes cênicas (teatro, circo, dança e ópera), bem como as matérias veiculadas em rádio, televisão e jornal de cinema, sobre os mesmos assuntos, durante o ano de 1983 e janeiro de 1984.
- 2.2 — Em caso de reportagens assinadas com pseudônimo ou publicadas sem assinatura, sua autoria deverá ser atestada através de declaração por escrito, assinada pela direção do veículo comunicador — (Chefe de Reportagem, Secretário de Redação, Editor-Chefe, ou Diretor de Redação).
- 2.3 — Os originais não procurados no Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas-CENACEN, do INACEN, à Av. Rio Branco, 179, 7º andar, Rio de Janeiro, até 60 (sessenta) dias após a divulgação dos resultados, serão incorporados ao acervo do INACEN.

3 — DAS INSCRIÇÕES:

- 3.1 — Os originais deverão ser entregues ao Protocolo do INACEN, à Av. Rio Branco, 257/13º andar, nos dias úteis, das 14 as 17 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, contendo a seguinte especificação: PRÊMIO VAN Jafa — VI CONCURSO NACIONAL DE JORNALISMO EM ARTES CÊNICAS — 1983/84.
 - 3.1.1 — Os originais da cidade de São Paulo deverão ser entregues no Centro Experimental Eugênio Kusnet do INACEN, à Rua Teodoro Baima nº 94 — Vila Buarque, nos dias úteis, das 14 às 17 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, contendo a seguinte especificação: PRÊMIO VAN Jafa — VI CONCURSO DE JORNALISMO EM ARTES CÊNICAS — 1983/84.
- 3.2 — Uma cópia de cada reportagem inscrita ficará arquivada no acervo documental do CENACEN do INACEN, e a inscrição neste Concurso configura autorização expressa do autor no sentido de que a reportagem possa participar das edições que vierem a ser organizadas pelo INACEN.

4 — DA COMISSÃO JULGADORA:

- 4.1 — A Comissão Julgadora será composta de 4 (quatro) membros, sendo um o Presidente do INACEN ou pessoa por ele designada, que exercerá a sua Presidência com direito a voto de qualidade e desempate na contagem de pontos.
- 4.2 — Os jurados terão um mapa onde escreverão seus conceitos sobre cada reportagem. Quando da devo-

lução das reportagens, a sinopse desses conceitos será divulgado, exclusivamente para o autor.

5 — DA PREMIAÇÃO:

- 5.1 — O vencedor do concurso com reportagem veiculada em jornal ou revista receberá um prêmio no valor de Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros).
- 5.2 — O vencedor do concurso com reportagem veiculada em televisão ou cinema receberá um prêmio no valor de Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros).
- 5.3 — O vencedor do concurso com reportagem veiculada em rádio receberá um prêmio no valor de Cr\$. . . . Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros).
- 5.4 — A entrega dos prêmios será realizada no ano em que sair o resultado.

6 — DOS PRAZOS:

- 6.1 — As inscrições, no local ou enviadas pelo correio, serão aceitas até o dia 30/3/84.
 - 6.2 — O prazo para julgamento será de até 90 (noventa) dias a partir do encerramento das inscrições, podendo, no entanto, ser prorrogado em função do número de originais inscritos, ou por qualquer outra razão de força maior plenamente justificada.
- 7 — O concorrente, no ato da inscrição, estará declarando automaticamente o pleno conhecimento dos termos deste Edital.
 - 8 — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com homologação do Presidente do INACEN.

Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1983.

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
Presidente do INACEN

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 para os anos de 1983/84 o VII CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURMAGNO, instituído pela Portaria nº 01, de 09 de janeiro de 1976, e de conformidade com a Portaria nº 24 de 13 de julho de 1982, o qual se regerá pelas seguintes normas:

1 — DOS CONCORRENTES:

- 1.1 — Os concorrentes deverão ser universitários, com matrícula comprovada em estabelecimentos de ensino brasileiro.
- 1.2 — Os concorrentes poderão inscrever um ou mais textos de sua autoria, desde que inéditos.

2 — DOS TEXTOS:

- 2.1 — Considera-se inédito o texto não editado, não representado ou não submetido a leituras públicas. Será considerada como quebra de ineditismo a divulgação pelo autor de elementos que permitam a identificação do original, através da imprensa falada, escrita e televisada. Será considerada, ainda, quebra de ineditismo, a inscrição de um mesmo texto em 2 (dois) concursos do INACEN, simultaneamente, ou em anos sucessivos, se o texto tiver sido premiado por este Órgão.

A caracterização de premiação anterior de um texto implicará em anulação do novo prêmio e devolução da quantia pelo autor premiado ou através de ação judicial.

- 2.1.1 — O resultado do presente Concurso será homologado 30 (trinta) dias depois do julgamento da Comissão Julgadora, período destinado a impugnações referentes ao ineditismo das peças, após o que, passarão os ganhadores a gozar dos direitos garantidos pelo Edital.

- 2.2 — O original deverá possuir extensão que permita um espetáculo de duração mínima de uma hora.

- 2.3 — O original deverá ser apresentado sob pseudônimo e sem título em número de 5 (cinco) vias datilografadas em espaço 2 (dois) acompanhado de envelope contendo ficha com os seguintes itens:

- a) título de peça
- b) pseudônimo usado pelo autor
- c) nome, endereço, telefone
- d) identidade
- e) CIC
- f) assinatura do autor.

- 2.4 — Os originais não procurados no Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas — CENACEN, do INACEN, à Av. Rio Branco, 179, 7º andar, Rio de Janeiro, até 60 (sessenta) dias após a homologação dos resultados, serão inutilizados a fim de se preservar a característica de ineditismo, o que permitirá nova inscrição dos mesmos textos em futuros concursos.

3 — DAS INSCRIÇÕES:

- 3.1 — Os originais deverão ser entregues ao Protocolo do INACEN, à Av. Rio Branco, 257, 13º andar, nos dias úteis, das 14 às 17 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, contendo a seguinte especificação: PRÊMIO PASCHOAL CARLOS MAGNO — VIII CONCURSO NACIONAL DA DRAMATURGIA UNIVERSITÁRIA — 1983/84.

- 3.1.1 — Os originais da Cidade de São Paulo deverão ser entregues no Centro Experimental Eugênio Kusnet

do INACEN, à Rua Teodoro Baima, nº 94 — Vila Buarque, nos dias úteis, das 14 às 17 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, contendo a seguinte especificação: PRÊMIO PASCHOAL CARLOS MAGNO — VIII CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA UNIVERSITÁRIA — 1983/84.

- 3.2 — Uma cópia de cada texto premiado e/ou selecionado para leituras públicas ficará arquivada na Biblioteca do CENACEN, e a inscrição do original neste concurso configura autorização expressa do autor de que a peça possa participar das leituras públicas e simpósios que vierem a ser realizados pelo INACEN.

- 3.3 — O autor, ao se inscrever neste concurso, concordará automaticamente com a isenção do pagamento de direitos autorais pelo INACEN no caso de leituras públicas e seminários de que trata este Edital, caso não haja cobrança de ingresso.

4 — DA COMISSÃO JULGADORA:

- 4.1 — A Comissão Julgadora será composta de 4 (quatro) membros, sendo um o Presidente do INACEN ou pessoa por ele designada, que exercerá a sua Presidência com direito a voto de qualidade e desempate na contagem dos pontos.

- 4.2 — Os jurados terão um mapa onde escreverão seus conceitos sobre cada peça. Quando da devolução das peças, a sinopse desses conceitos será divulgada, exclusivamente para o autor.

5 — DA PREMIAÇÃO:

- 5.1 — Os prêmios atribuídos pelo presente Concurso denominar-se-ão PRÊMIO PASCHOAL CARLOS MAGNO — CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA UNIVERSITÁRIA — 1983/84 e terão os seguintes valores:

- a) ao primeiro lugar a importância de Cr\$ 500.000,00
- b) ao segundo lugar a importância de Cr\$ 250.000,00
- c) ao terceiro lugar a importância de Cr\$ 200.000,00

- 5.2 — A Comissão Julgadora poderá selecionar até 10 (dez) textos para possíveis leituras públicas e/ou seminários realizados pelo INACEN ou sob seu patrocínio.

- 5.3 — O texto classificado em primeiro lugar, se for encenado por um grupo universitário, receberá, do INACEN, um auxílio parcial de montagem. Caso a montagem seja feita por um grupo profissional, o INACEN dará auxílio parcial de contagem e/ou financiamento. Esse item só terá validade para a primeira encenação do texto, desde que a montagem seja devidamente autorizada pelo autor, e dentro do

prazo de no máximo um ano após a homologação do resultado do presente concurso.

5.4 — Ao INACEN será reservado o direito exclusivo de publicação das peças premiadas dentro do prazo de 1 (um) ano a partir da data da homologação do resultado, com o encaminhamento do texto para a licitação pública de edição. Após este prazo, o texto estará liberado para o autor entregar a outro editor, caso seja do seu interesse.

5.4.1 — A publicação de que trata este item poderá ser em volume separado, e/ou em volume coletivo e/ou através de revistas, jornais ou tablóides culturais.

5.4.2 — Pagar-se-á ao autor 10% (dez por cento) sobre o preço da capa, quando se tratar de livro.

5.5 — A entrega dos prêmios será realizada no ano em que sair o resultado.

6 — DOS PRAZOS:

6.1 — As inscrições, no local ou enviadas pelo correio, serão aceitas até o dia 30/3/84.

6.2 — O prazo para julgamento será de até 90 (noventa) dias a partir do encerramento das inscrições, podendo, no entanto, ser prorrogado em função do número de originais inscritos, ou por qualquer outra razão de força maior plenamente justificada.

7 — O concorrente, no ato da inscrição, estará declarando automaticamente o pleno conhecimento dos termos deste Edital.

8 — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com homologação do Presidente do INACEN.

Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1983.

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
Presidente do INACEN

EDITAL Nº 24/83

XIV CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA INFANTIL — 1983/84

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 para os anos de 1983/84 o XIV CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA INFANTIL — PRÊMIO PEDRO VEIGA, instituído pela Portaria nº 24, de 29 de maio de 1969, e conformidade com a Portaria nº 22 de 13 de julho de 1982, o qual se regerá pelas seguintes normas:

1 — DOS CONCORRENTES:

1.1 — Os concorrentes deverão ser brasileiros natos ou naturalizados; ou estrangeiros radicados no país, cuja atuação, considerada pela Comissão Julgadora, tenha contribuído para o desenvolvimento das artes cênicas brasileiras.

1.2 — Os concorrentes poderão inscrever um ou mais textos de sua autoria, desde que inéditos.

2 — DOS TEXTOS:

2.1 — Considera-se inédito o texto não editado, não representado ou não submetido a leituras públicas. Será considerada como quebra de ineditismo a divulgação pelo autor de elementos que permitam a identificação do original, através da imprensa falada, escrita e televisada. Será considerada, ainda, quebra de ineditismo, a inscrição de um mesmo texto em 2 (dois) concursos do INACEN, simultaneamente, ou em anos sucessivos, se o texto tiver sido premiado por este Órgão.

A caracterização de premiação anterior de um texto implicará em anulação do novo prêmio e devolução da quantia pelo autor premiado ou através de ação judicial.

2.1.1 — O resultado do presente Concurso será homologado 30 (trinta) dias depois do julgamento da Comissão Julgadora, período destinado a impugnações referentes ao ineditismo das peças, após o que, passarão os ganhadores a gozar dos direitos garantidos pelo Edital.

2.2 — O original deverá possuir extensão que permita um espetáculo de duração mínima de uma hora.

2.3 — O original deverá ser apresentado sob pseudônimo e sem título em número de 5 (cinco) vias datilografadas em espaço 2 (dois) acompanhado de envelope contendo ficha com os seguintes itens:

- a) título de peça
- b) pseudônimo usado pelo autor
- c) nome, endereço, telefone
- d) identidade
- e) CIC
- f) assinatura do autor.

2.3.1 — Este envelope deverá ser sobrescritado com o pseudônimo do autor e destinado ao XIV Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil — Prêmio Pedro Veiga — INACEN.

2.4 — Os originais não procurados no Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas — CENACEN do INACEN, à Av. Rio Branco, 179, 7º andar, Rio de Janeiro, até 60 (sessenta) dias após a homologação dos resultados, serão inutilizados a fim de se pre-

servar a característica de ineditismo, o que permitirá nova inscrição dos mesmos textos em futuros concursos.

3 — DAS INSCRIÇÕES:

3.1 — Os originais deverão ser entregues ao Instituto Nacional de Artes Cênicas — INACEN — à Av. Rio Branco, 257 — 13º andar, nos dias úteis, das 14 às 17 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, contendo a seguinte especificação: PRÊMIO PEDRO VEIGA — XIV CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA INFANTIL — 1983/84.

3.1.1 — Os originais da cidade de São Paulo deverão ser entregues no Centro Experimental Eugênio Kusnet do INACEN, à Rua Teodoro Baima nº 94 — Vila Buarque, nos dias úteis, das 14 às 17 horas, mediante protocolo ou enviados pelo correio, contendo a seguinte especificação: PRÊMIO PEDRO VEIGA — XIV CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA INFANTIL — 1983/84.

3.2 — Uma cópia de cada texto premiado e/ou selecionado para leituras públicas ficará arquivada na Biblioteca do CENACEN, e a inscrição do original neste concurso configura autorização expressa do autor de que a peça possa participar das leituras públicas e simpósios que vierem a ser realizados pelo INACEN.

3.3 — O autor, ao se inscrever neste concurso, concordará automaticamente com a isenção do pagamento de direitos autorais pelo INACEN no caso de leituras públicas e seminários de que trata este Edital, caso não haja cobrança de ingresso.

4 — DA COMISSÃO JULGADORA:

4.1 — De acordo com o Encontro Nacional de Dramaturgia Infantil realizado em agosto de 1983, a Comissão Julgadora será composta, na primeira etapa do Concurso, de seis membros, sendo um o Presidente do INACEN ou pessoa por ele designada, que exercerá sua Presidência com direito a voto de qualidade e desempate, para indicação de até dez textos que serão selecionados pelo cômputo das notas atribuídas.

4.2 — Numa segunda etapa, após a seleção de até dez textos, serão designados mais cinco membros que passarão a integrar, também, a Comissão Julgadora, ainda presidida pelo representante do INACEN, para então em reunião conjunta decidir da premiação do Concurso.

4.3 — Os jurados terão um mapa onde escreverão seus conceitos sobre cada peça. Quando da devolução das peças, a sinopse desses conceitos será divulgada, exclusivamente para o autor.

5 — DA PREMIAÇÃO:

5.1 — Os prêmios atribuídos pelo presente Concurso denominar-se-ão PRÊMIO PEDRO VEIGA — CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA INFANTIL — 1983/84 e terão os seguintes valores:

- a) ao primeiro lugar a importância de Cr\$ Cr\$ 1.000.000,00
- b) ao segundo lugar a importância de Cr\$ 750.000,00
- c) ao terceiro lugar a importância de Cr\$ 500.000,00

5.2 — A Comissão Julgadora, na segunda etapa de julgamento, poderá selecionar textos para possíveis leituras públicas e/ou seminários realizados pelo INACEN ou sob seu patrocínio.

5.3 — Os textos classificados nos três primeiros lugares terão auxílio parcial de montagem pelo INACEN, até o máximo de Cr\$ 2.000.00,00, (dois milhões de cruzeiros) para cada peça, e/ou financiamento. O auxílio e/ou financiamento, valerão apenas para a primeira montagem que for feita do texto, devidamente autorizada pelo autor, no prazo máximo de um ano após a homologação do resultado do presente concurso.

5.4 — Ao INACEN será reservado o direito exclusivo de publicação das peças premiadas dentro do prazo de 1 (um) ano a partir da data da homologação do resultado, com o encaminhamento do texto para a licitação pública de edição. Após este prazo, o texto estará liberado para o autor entregar a outro editor, caso seja do seu interesse.

5.4.1 — A publicação de que trata este item poderá ser em volume separado, e/ou em volume coletivo e/ou através de revistas, jornais ou tablóides culturais.

5.4.2 — Pagar-se-á ao autor 10% (dez por cento) sobre o preço da capa, quando se tratar de livro.

5.5 — A entrega dos prêmios será feita no ano em que sair o resultado.

6 — DOS PRAZOS:

6.1 — As inscrições, no local ou enviadas pelo correio, serão aceitas até o dia 30/3/84.

6.2 — O prazo para julgamento será de até 90 (noventa) dias a partir do encerramento das inscrições, podendo, no entanto, ser prorrogado em função do número de originais inscritos, ou por qualquer outra razão de força maior plenamente justificada.

7 — O concorrente, no ato da inscrição, está declarando automaticamente o pleno conhecimento dos termos deste Edital.

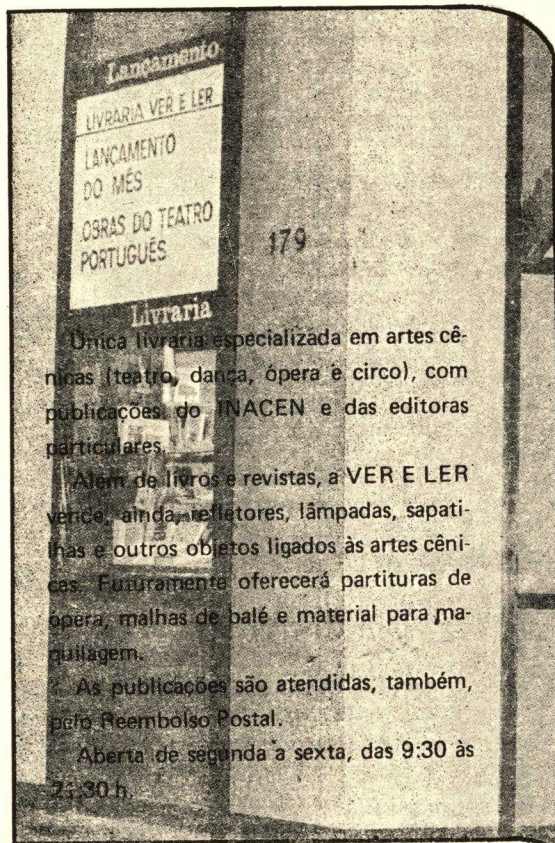
8 — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com homologação do Presidente do INACEN.

Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1983.

ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
Presidente do INACEN

LIVRARIA

LER E VER

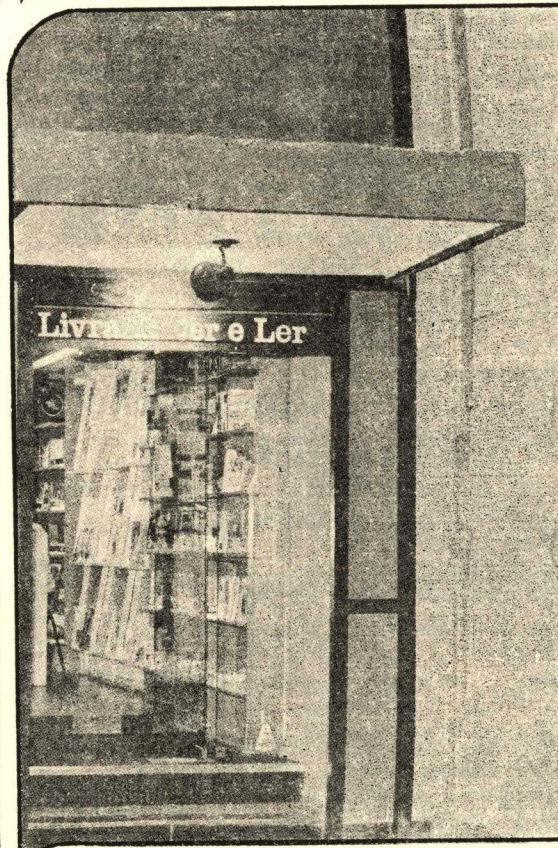


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

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.
- Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
- 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.
- Anouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
- Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92.
- Arrabal Fernando — *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 Não*, nº 71; *Quanto Custa o Ferro*, nº 72; *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93.
- 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.
- Cervantes — *O Tribunal dos Divórcios*, nº 63.
- Cocteau, Jean — *Édipo Rei*, nº 58.
- Checov, Anton — *O Pedido de Casamento*, nº 85.
- Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
- Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
- 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; *Os Velhos*, nº 98.
- Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.
- Girandoux, J. — *O Apolo de Bellac*, nº 92.
- Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
- Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
- Kokoschka, Oskar — *Assassino, Esperança das Mulheres*, nº 66.
- Labiche, Eugène — *A Gramática*, nº 47.
- Largekvist, Paer — *O Túnel*, nº 82.
- Macedo, J. Manuel — *O Macaco da Vizinha*, nº 93.
- Machado de Assis — *Lição de Botânica*, nº 61; *Não Consultes Médico*, nº 72.
- Machado M. C. — *As Interferências*, nº 57; *Um Tango Argentino*, nº 56.
- Marinho, Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.
- Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *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 — *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 — *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.
- Tardieu, Jean — *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; *A Dama da Bergamota*, nº 82.
- Wilder, Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.

ATIVIDADES D'O TABLADO

ÍNDICE

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
sura berditchevsky
maria clara mourthé

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.º) 2.000,00

O Teatro Aberto de L. Attoun — <i>M. Audebert e G. Bruit</i>	1
Elementos Cenográficos para Escolas de Teatro — <i>Denise Westin et al</i>	5
Uma Bibliografia de História do Teatro — <i>Bárbara Heliodora</i>	8
Algo que não é falado — <i>T. Williams</i>	11
Belavida — <i>L. Pirandelo</i>	19
O Triunfo da Razão — <i>Domingos de Oliveira</i>	26
Dos Jornais	37
Notícias do INACEN	41

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 atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.