

61

cadernos de teatro

DRAMATURGIA E TEATRO

A EXCEÇÃO E A REGRA — BRECHT

LIÇÃO DE BOTÂNICA — MACHADO DE ASSIS

DOS JORNAIS

MOVIMENTO TEATRAL

CADERNOS DE TEATRO N. 61

abril/maio/junho-1794

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo
Departamento de Assuntos Culturais (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Redator-chefe — VIRGÍNIA VALLI

Secretário — SÍLVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20

Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

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

RESPOSTA DE BRECHT

No *Colóquio de Darmstadt* (1954), Friedrich Dürrenmatt propôs a seguinte questão:

O mundo de hoje pode ser representado pelo Teatro?

Bertolt Brecht — Uma vez feita esta pergunta, parece-me que merece resposta. Os tempos não são mais aqueles em que sua reprodução pelo teatro possa dar-se unicamente através de uma experiência afetiva. Para provocar tal reação, é necessário que a reconstituição seja fiel.

Muitas pessoas constataam um enfraquecimento no choque emocional produzido pelo teatro. Um número menor percebe a enorme dificuldade que há em restituir o nosso mundo no teatro. É por tê-lo constatado, ou antes, desconfiado disso que alguns de nós, autores e diretores, começaram a pesquisa de novos processos artísticos. Eu próprio, como sabeis, vós que sois da profissão, fiz mais de uma tentativa e experiência para colocar sob as luzes da ribalta o mundo de hoje, a maneira como os homens de hoje vivem em comum.

Eu, que escrevo estas palavras, encontro-me a algumas centenas de metros de um grande teatro, dotado de excelentes atores e de toda a maquinaria necessária, graças a que, ajudado por muitos colaboradores, jovens em sua maioria, posso experimentar todo tipo de coisas; sobre as mesas à minha volta, sob a forma de volumes, os “modelos” de representação de nossas peças, com milhares de fotos de trabalho e a exposição minuciosa dos mais diversos problemas surgidos, bem como suas soluções provisórias. Todas as possibilidades, portanto, estão a meu dispor. Mas não vou dizer que as dramaturgias que, por razões precisas, denomino não-aristotélicas, e particularmente o jogo *épico* dos atores, representem a solução. Há uma coisa, entretanto, para mim de que não duvido mais: o mundo de hoje não pode ser descrito aos homens de hoje a não ser se for representado como transformável.

Para os homens de hoje, os únicos problemas a considerar são aqueles suscetíveis de uma resposta. Os homens de hoje se interessam por situações e acontecimentos sobre os quais, contra os quais eles têm algum poder. Há alguns anos, vi num jornal uma foto, para fins publicitários, mostrando a destruição de Tóquio por um terremoto. A maioria das casas tinha desmoronado, mas alguns imóveis modernos haviam sido poupados. A legenda dizia: *steel stood* (o aço resistiu). Comparem com isso a clássica descrição da erupção do Etna por Plínio o Antigo, e compreenderão imediatamente o que quero dizer.

Isso não será de admirar, se vos disser que a questão: o mundo pode ser descrito, representado pelo teatro? — é uma questão social. Afirmei-o durante anos, e vivo atualmente num país em que são feitos enormes esforços para transformar o mundo. Talvez condeneis os meios empregados, os caminhos seguidos — espero que os conheceis não apenas pelos jornais — talvez não aceiteis o ideal particular de um mundo novo que trabalhamos para realizar — espero que saibais qual é ele, mas ser-vos-á difícil negar que, no país em que vivo, se trabalha para transformar o mundo e as relações sociais entre os homens. E certamente concordareis também comigo que nosso mundo necessita mudar.

Para um texto desse gênero, que peço considerar como uma contribuição amigável ao vosso debate, creio que se pode contentar com a afirmação de princípio: no teatro, como alhures, o mundo de hoje não pode ser representado validamente se não for considerado como suscetível de mudança.

B. BRECHT

1

DIA MUNDIAL DO TEATRO (27 DE MARÇO DE 1974)

LITERATURA DRAMÁTICA E TEATRO

1.

A literatura dramática é que coloca em evidência o processo de desintegração do teatro. Desde o início do século 20 que as tendências evolutivas do drama se afastam das novas tendências da direção. Quase toda a história da reforma teatral pode ser dividida em duas correntes: a primeira, que engloba as mudanças puramente teatrais e a segunda, que se refere à evolução do drama como gênero literário.

A reforma do espetáculo decorria principalmente da tomada de consciência de que teatro era um domínio artístico à parte. Essa reforma proveio da oposição ao drama burguês e ao teatro esquemático do século 19. O novo teatro tinha necessidade de nova literatura dramática, mas as obras cujo aparecimento ele estimulava eram geralmente fracas, de curta duração e efêmeras. Uma prova disso foi o drama expressionista.

Paralelamente, nasceu um novo drama sem relação com o teatro e uma de suas características era a tendência para sobrepujar os modelos literários do século 19. Esse tipo de drama não era concebido como literatura apenas, ao contrário, e seus autores, de Witkacy a Ionesco, visavam em primeiro lugar ao teatro. Seu objetivo era reformar o teatro através da literatura. Essa espécie de vanguarda literária, apesar de atingir uma posição de liderança nos anos 50, afastou-se definitivamente da reforma da arte do espetáculo. Apenas Brecht se constituiu em exceção por ter sabido criar um novo tipo de literatura dramática, ao mesmo tempo que um teatro em íntima relação com aquela.

A coincidência cronológica das mudanças que se operaram no teatro e, um pouco mais tarde, na literatura dramática, levaria a crer que essa evolução era o

resultado da união orgânica dos dois elementos e que se efetuava num plano comum. A pequena revolução no teatro polonês na metade dos anos cinquenta era de resto paralela às mudanças intervenientes no conjunto da vida artística e literária do país, mudanças que, como se sabe, foram antes de tudo o resultado do afastamento das estritas fórmulas do realismo e dos padrões rigidamente políticos.

Hoje, entretanto, podemos ver que o caminho seguido pelo nosso drama, na época, se afastava, sob muitos aspectos, daquele do teatro. Ceteramente a recusa de uma estética ultrapassada, do século 19, subsistiu não só como tendência dominante da literatura e do teatro, mas tanto as descobertas propriamente teatrais como os modelos literários que os inspiravam acabaram revelando-se de natureza diferente.

O teatro voltou novamente ao problema do espaço cênico circunscrito pelas paredes do apartamento burguês ou entulhado pelo cenário naturalista sobrecarregado. De um lado, ele se voltou para a teoria e a prática da vanguarda teatral dos anos vinte e trinta e, de outro, para as artes plásticas contemporâneas, que começou a absorver desenvolvendo suas tendências mais recentes.

A matéria literária que servia de suporte a essas experiências inspirava preocupação. A situação da literatura dramática polonesa, que devia encontrar uma resposta às proposições “revolucionárias” e estilísticas do teatro não era fácil. Os objetivos dos autores e os do teatro eram os mesmos, mas concretamente as diferenças essenciais surgiam. Os dramaturgos podiam ou associar-se às pesquisas levadas a efeito pelo teatro ou imaginar uma forma teatral diferente para suas peças. Essa alternativa acabou por causar muitos insucessos e conflitos.

Entre os autores poloneses, apenas Tadeusz Rozewicz, a partir de sua primeira peça (*Kartoteka*), representada em 1960, entabou seu debate particular com o teatro contemporâneo. Somente ele compreendia que ser autor teatral é ralmente tentar criar o teatro através da literatura, um teatro que se adapte à obra dramática.

A história de sua dramaturgia é muito significativa. Como a maioria dos autores contemporâneos, ele começou por uma revolta contra a literatura dramática tradicional. Ele começara por desintegrar a ação, os personagens, o diálogo. Era a sua maneira de procurar um meio de entendimento com o teatro e com as novas tendên-

cias da direção, que reinavam como soberanas. Foi nessa via que Rozewicz fez inúmeras concessões aos onipotentes diretores. Deixava-lhes passagens em branco para completar, estimulava-os à improvisação e acabou, em *Crescimento Demográfico*, por se confessar incapaz de escrever uma peça, que só poderia ser terminada durante a encenação. Contudo, continuava a escrever. Escrevia porque seu “fraco” pelo teatro nunca foi uma fraqueza. Ao contrário, deixando todo espaço aos diretores, Rozewicz mantinha uma disputa contínua com o teatro, não o tradicional, mas o mais inovador. *O Ato Interrompido* é menos uma peça sobre a impossibilidade de escrever uma do que sobre a impossibilidade de encená-la. Aí, Rozewicz desvendou impiedosamente e com grande precisão as incoerências, os malentendidos, convenções, hábitos e esnobismos que espreitam o diretor. Foi o que lhe inspirou a pequena malícia de marcar nas didascálias a presença de moscas em cena, umas voando, outras pou-
sando.

As fontes principais de conflito entre a literatura e o teatro estão ocultas na poética da peça. Aqui, o melhor exemplo é a peça de Slavomir Mrozek. Desde a sua primeira obra ele se levantou contra o processo desvirtuador da direção: a *Polícia* — escreveu — não deve ser levada em “metáfora”, proibindo também o uso de cacoes para provocar o riso ou salvar a cenografia. O que não quer dizer que Mrozek não tenha a visão cênica de suas próprias peças. Ele as vê através de uma estilização plástica relacionada com as artes gráficas do século 19.

E há mais. Ele é um desses raros autores poloneses que sabem estabelecer uma ligação funcional entre a cenografia, as roupas e a mensagem da peça no seu contexto. Isso se deve ao fato de que ele próprio é um pouco artista plástico. Em *O Peru*, ele não só precisava de uma taverna fantástica, mas também de uma galeria com um sistema completo de passagens e uma mesa cheia de canecos de cerveja onde os Camponeses se sentavam. Também os três senhores numa jangada em *Em Pleno Mar* deviam estar a rigor, e o Carteiro devia ser bem autêntico. A mão gigantesca em *Strip-tease* também tem que ser “real como a vida. . .” E é em uma das peças de Mrozek — apesar de Rozewicz — que uma mosca toma parte — No *Dilema de um Cinólogo*, o protagonista carrega uma mosca, ainda que o autor indique que se trata apenas de um gesto de dedos do ator.

Todavia, é sabido que os espetáculos das peças de Mrozek se baseavam durante muito tempo num malentendido de ordem teatral. Subterfúgios cenográficos e pretextos metafóricos eram acrescentados às suas peças, mas somente os espetáculos realizados exatamente conforme as indicações dos textos tinham êxito. A técnica do grotesco dramático, que é a de Mrozek, demonstrou suas peculiares virtudes cênicas, possibilitando uma concretização válida das experiências da literatura dramática de vanguarda.

O exemplo de Mrozek, o mais expressivo e típico, não é o único. Também outras obras, bem definidas em sua forma literária, tiveram oportunidade de influenciar criativamente o teatro. Uma delas foi justamente *Rei IV*, de Stanislaw Grochowski, uma drama baseado em técnicas de pastiche dramático e colagem. Outra foi o *Comboio Fúnebre*, de Bohdan Drozdowski, uma peça muito teatral, em estilo de reportagem grotesco, um tipo de literatura simplificada.

Tudo isso, de qualquer modo, significará que o teatro baseado na literatura contemporânea está vitorioso sobre o teatro que, cada vez mais, usa as idéias de produção antiquadas que datam dos anos vinte? A questão não é tão simples. Os autores, atualmente, não conseguem realizar o teatro em outro campo que não seja o da produção. Imaginemos um estudante que procure compreender o teatro dos dias atuais tomando como exemplo a obra dos grandes dramaturgos poloneses. Que poderá ele entender? Que poderá compreender acerca da maneira de representar contemporânea através das leituras das peças atuais? Peças construídas sobre o princípio do grotesco combinado com o *pastiche* e a paródia deixam pouca oportunidade ao ator. Os personagens, em tais peças, são os bonecos apenas para serem mostrados ou personagens propositadamente descritos de conformidade com as exigências da psicologia mais tradicional, cuja interpretação para qualquer ator é tarefa relativamente fácil.

A técnica do grotesco na dramaturgia foi como um estimulante para os atores poloneses. Representou um papel vital no abandono de uma psicologia fora de moda obsessivamente “experimentada”. Mas esse papel foi unicamente destrutivo. Não há nenhuma perspectiva de novas construções.

4 No presente desacordo entre dramaturgia e teatro, um elemento, antes ausente, se torna proeminente. Nos

anos vinte o autor podia discordar do diretor, mas escrevia exclusivamente para a cena. E por isso ele se conformava com os postulados tradicionais do palco, tais como papéis variados e vivos, ação, conflitos, desfecho. Os autores de hoje criam literatura dramática mas não escrevem exclusivamente para o teatro. O teatro, para eles, se transformou em mais um dos meios de comunicação de idéias, como o cinema, o rádio ou a televisão.

A divisão da literatura dramática em atos, indicações relativas a iluminação, bastidores, platéia são apenas para guardar as aparências — uma prova de tradição sobrevivente que está se tornando cada vez mais letra morta. Os autores contemporâneos — mesmo quando desejam escrever para o palco — não escrevem mais peças puramente teatrais. E o que ainda é pior, não criam literatura. Eles não estão conscientes da tradição. Nesse contexto, o *Tango*, de Mrozek é certamente uma exceção.

Não é apenas na Polônia que tudo isso acontece.

Em toda parte há uma grande falta de literatura dramática e essa falta está ligada ao desenvolvimento das formas não-teatrais dos espetáculos. E em toda a parte a dramaturgia, tendo perdido contato com o teatro, busca uma nova estética.

2.

O teatro, ameaçado nos fundamentos de sua existência, que é o campo do ator, tenta defender-se com uma intensa atividade no campo da *mise-en-scène*. Tenta por todos os meios provar a sua característica particular a fim de justificar sua existência. Seu *status* social como uma instituição continua sendo ambíguo: metade dirigido a uma elite e metade, popular, sobrecarregado com múltiplas obrigações e tarefas planejadas. E antes de tudo, o teatro não tem qualquer apoio na dramaturgia contemporânea. Isto porque as produções do repertório clássico são as mais válidas como espetáculos do ponto-de-vista artístico. Tais produções, deve-se acrescentar, são muitas vezes mais agressivas e salvam a originalidade e inventiva do diretor, com sacrifício não só da construção da peça como até de sua própria estrutura. Não é de se estranhar que elas provoquem protestos não só quando refletem um esforço válido de pesquisa estética, como quando visam apenas a efeitos de habilidade e talento.

Os clássicos, contudo, não bastam ao teatro. Vê-se, assim, a multiplicação de todos os meios substitutivos da

dramaturgia contemporânea: teatro do fato, espetáculos documentários, produções de romances, de poemas e canções. Vê-se, igualmente, um elemento outrora marginal do teatro — a adaptação — se erguer à categoria comparável à da literatura dramática, da direção e do jogo. Esta é uma atividade marginal muito em voga e em expansão atualmente.

Um novo intermediário — o autor de adaptação — surge entre o dramaturgo e o diretor. Se por sua vez o diretor trabalha também nessa adaptação, essa cadeia de modificações cresce incrivelmente tornando-se, às vezes, difícil reconhecer qualquer traço do drama original no produto final.

As tentativas mais extremadas de fazer espetáculos mais teatrais estão acontecendo fora do teatro regular tradicional. Queremos falar de grupos fechados, independentes da vida teatral regular, semelhantes aos grupos itinerantes medievais dos menestrais ou como o teatro de Grotowski, uma combinação de confraria de iniciados e de instituição científica. Onde as leis comerciais restritivas às atividades das empresas de diversão cessam sua aplicação, ou onde não há planos nem regulamentos de serviços ou administração, aí nasce um novo teatro experimental.

As tentativas de criação de formas originais e autenticamente teatrais do espetáculo têm seu ponto de partida na formação de grupos compostos de atores com verdadeira vocação teatral. Neste caso, o teatro tende a isolar-se de todo elemento exterior, inclusive da literatura dramática. Ora, isso explica a aparição, entre esses grupos de teatro novo, do fenômeno ainda raro da criação coletiva do espetáculo. Esta tem por apoio, não uma obra literária, mas um roteiro *ad hoc*, o que vem negar a razão de ser da literatura dramática. Não é de admirar-se, então, o que diz Marek Rynkiewicz sobre os diretores:

“Eles esperam do escritor não peças de teatro, mas roteiros. E talvez nem isso, pois um *scénario* é um repertório de idéias a serem realizadas, e não são as idéias que faltam aos homens de teatro. Estes gostariam de ter, no escritor, um fornecedor de diálogos, nada mais que diálogos. Mas querem mais: que esses diálogos sejam animados por personagens cujo aspecto e caráter se delineiem durante o espetáculo, e que sejam diálogos compostos de frases que tenham apenas uma significação fônica, cujo sentido, portanto, se definiria no curso do

espetáculo. Penso, em resumo que é isso, nada mais que os homens de teatro (neste caso, os diretores) esperam do escritor.

“Quanto ao resto, eles próprios se encarregam disso e dão provas disso. Mas o autor dramático recusa-se a ser o fornecedor de diálogos amorfos e vazios de sentido para serem usados num espaço cênico qualquer e por personagens cuja natureza ele ignora. Ele não aceita isso, pois seu trabalho consiste e sempre consistiu em construir com palavras significativas situações e personagens significativos. Ele não aceita isso desde que queira ser escritor e não um macaco balbuciente. Desse modo, o autor dramático não é mais necessário à gente de teatro.”

Pode ser que, realmente, os grupos que praticam a criação coletiva não tenham mais necessidade do autor dramático; mas têm necessidade de literatura.

Todas as “peças escritas em cena” recorrem a textos de autores (adaptados), cuja deformação ou transformação definitiva intervem no correr do espetáculo; tudo depende da maneira de dizer o texto, cujo sistema semântico “normal” é misturado em determinadas passagens, frases e até palavras. Na maioria dos casos isso conduz à limitação do papel da linguagem a uma única função, a mais rudimentar, a da expressão que é própria até aos animais. É o que explica a alusão ao “macaco balbuciente” do texto de Rymkiewicz.

Levemos mais além nossa reflexão sobre a criação coletiva. Primeiramente, é necessário indagar se ela merece mesmo esse qualificativo. Geralmente, não é nada disso. Os teatros que se arrogam esse coletivismo estão, muitas vezes, sob o domínio de um absolutismo esclarecido. O espetáculo, tanto quanto o texto, são obra do diretor da peça ou do grupo. Seus colaboradores podem participar em grau variável na criação ou permanecerem ao nível da execução. Em segundo lugar, o diretor ao compor o espetáculo e o roteiro, pratica também a literatura; torna-se autor dramático.

E, no entanto, sempre foi esse o caso da literatura dramática. Os melhores dramas eram geralmente a obra daqueles que os escreviam para o teatro em que eles próprios representavam e assinavam a direção. O teatro nunca foi uma máquina de representar peças. Os maiores homens de teatro não eram simplesmente diretores, ou *maitres de ballet* especialistas nas composições dinâmicas no espaço, combinadas de sons e, mais raramente,

de palavras significantes. Shakespeare certamente fazia um bom teatro mas, além da lembrança que nos legou, recebemos dele uma grande literatura dramática criada em seu teatro. Se um dia virmos nascer “o melhor dos teatros”, esse nascimento deverá conter outro — o de uma nova literatura dramática.

3.

O tema da última guerra obrigou os escritores a reconsiderar o problema da ficção literária, da narrativa de invenção que fará um papel apagado diante de qualquer exposição autêntica da vida nos campos de concentração, relatada por uma estemunha ocular ou narrada objetivamente por um historiador. A literatura se achou, então, diante do dilema que a obriga a escolher entre a tentativa de uma remodelação total de seus meios e processos de modo a poder expressar-se de conformidade com as novas idéias e as realidades que transbordam dos temas antigos, e a abdicação, isto é, a imitação das narrativas autênticas, da reportagem, este gênero literário em maior expansão atualmente.

Que resta das obras sobre temas de guerra? Alguns volumes em prosa, algumas poesias e nem uma única obra dramática.

Não se pode acusar aos autores por evitarem os grandes temas. Não se trata de derrotismo mas, antes, de uma falta de meios para isso. Ainda não foi criada uma dramaturgia adequada à época em que a derrota ou a vitória de um único ser humano possa alcançar dimensões de real grandeza a não ser através de seu confronto com o destino de todo um grupo social ou de uma nação. Grande quantidade de peças foram escritas na Polônia sobre o poder e a autoridade, mas nenhuma é realmente grande. Porque é impossível escrever sobre uma idéia que não tem olhos nem rosto. Dürrenmatt falou sobre isso em suas peças mais do que qualquer outro, mas disse em primeiro lugar que o poder era um conceito e não uma pessoa física. Shakespeare falava da história pela boca daqueles que eram seus artífices: os reis e os príncipes. E ele continua a ser representado, mas ninguém mais escreve peças no seu estilo. Uma obra sobre homem no poder, em nosso século, seria um absurdo, uma peça psicológica a mais em que somente os nomes dos personagens seriam uma referência histórica. Ou nada mais seriam que o grotesco.

6

Parece que o único espetáculo que, realmente atingiu a dimensão do seu tema foi a *Acrópole*, de Stanislaw Wyspianski, transposta por Grotowski e Szajna numa visão teatral de um campo de concentração. Mas para criar esse espetáculo, era necessário ter vivido antes Auschwitz e depois fazer tábua rasa de todo o passado teatral. Triturar e dissecar a literatura tradicional, desintegrar a linguagem, transformar o autor em “macaco balbuciante”, basear o espetáculo num novo tipo de ator, obrigar o espectador a participar da criação e fazê-lo sentir a mais dura ameaça de modo que ele deixe de assisti-lo e de apreciá-lo e comece a ter medo. Tudo isso para que, tendo sido privado da possibilidade de uma percepção intelectual, deixe o teatro transformado e purificado como outrora o espectador grego ao deixar o anfiteatro de Dionysos.

O exemplo de Grotowski, do *Bread and Puppet* e de outros grupos desse tipo, muito diferentes uns dos outros, provam que é o teatro e não a literatura que pode veicular os grandes temas da atualidade. Deve-se deduzir daí que a literatura dramática nada mais tem a dizer ao teatro?

4.

Da temporada de 1968/1969, dois espetáculos românticos, cujos textos a meio século e um século da extinção do romantismo como corrente literária, foram apresentados. O primeiro, intitulado *Crônicas Reais* — era uma adaptação de textos de Wyspianski. Foi representado em Varsóvia. O segundo foi *Todos os Santos em Varsóvia*, (*The November Affair*), de Ernest Bryll, apresentado em estréia no teatro de Wrocław, direção de Krystyna Skuszanska e Jerzy Yrazowski.

O espetáculo da peça de Bryll foi em muitos aspectos semelhante à produção de *Crônicas Reais*. Apesar das diferenças de estilo, ambas foram produções românticas.

Sessenta anos após a morte de Wyspianski, o espetáculo de Ludwik René (*Crônicas Reais*) composto de textos que datam do fim do século 19 e início do atual, revela-se de atualidade quase idêntica à de uma peça escrita em 1968 e não diz menos sobre a atitude para com a tradição romântica no sentido lato do termo e, ao mesmo tempo, mais ainda sobre a nossa época que *Todos-os-Santos em Varsóvia*. É uma prova da força do teatro de hoje e do talento do diretor, mas também uma interrogação sobre a literatura dramática contemporânea.

Após muitos anos, repete-se, justificadamente, que o verdadeiro teatro e a verdadeira literatura dramática devem ter uma cor política em relação íntima com os grandes problemas do tempo. Essa regra é perfeitamente verdadeira, mas apenas as exceções é que a confirmam.

Nunca se chegará a criar um verdadeiro drama contemporâneo, isto é, um drama político, usando-se a evasão ou a espera dócil de dirigismos, regulamentos e estímulos. Uma literatura bem comportada, em atraso em relação às transformações políticas não tem qualquer possibilidade de grandeza, nem sequer de utilidade, tratando-se além disso de uma literatura que foge aos deveres que o mundo lhe impõe, modelo e palco de sua ação. Os autores dramáticos que se comprazem na passividade e no hábito de escrever para o teatro peças divididas em quadros e cheias de didascálias a que nenhum diretor dá mais atenção, cavam para si mesmos um túmulo em cena sem que no futuro alguém queira dar-lhes uma lápide.

Os autores que fazem “peças” para diferentes *mass media* vagam sem rumo nem bússola. Tendo perdido as receitas tradicionais da poética teatral, inclinam-se para velhos padrões porque não conseguiram criar um novo estilo ou uma nova forma universal de drama. Diretores, homens de teatro, pretendem que nada podem fazer sem literatura e às vezes o fazem, se bem que um grande teatro, um novo teatro que é o que se pede realmente, um teatro que cria substitutos para a literatura ainda são exceções que não confirmam a regra. Existem algumas obras dramáticas verdadeiramente significativas e que exploram em profundidade a realidade ou recorrem a novos meios, como existem espetáculos válidos feitos fora da literatura dramática. Por mais rara que seja, a grandeza se incarna tanto no teatro como na literatura, mas o que é certo é que o que denominávamos outrora de teatro ou literatura dramática, não existe mais. Subsistem velhas fórmulas, instituições, hábitos e costumes que se esvaziam progressivamente quanto ao significado. As coisas novas que apareceram ou que começaram a aparecer são diferentes e devem ser diferentes. Mas ninguém sabe o que serão afinal. Não parece plausível que o teatro possa renascer como pura “teatralidade” em espetáculos baseados na própria representação, em que não há intriga, não há sentido, nem mesmo palavras significativas e tendo apenas por suporte e matéria gestos, sons, ações e

movimentos. Isso é antes de tudo o autor dramático ao qual seria válido transformá-lo em “macaco balbuciante” para despertá-lo. Valeria, igualmente a pena torná-lo consciente da imperiosa necessidade de escrever de outra forma de reencontrar seu lugar ao sol numa situação em que o teatro ao qual se acostumou está a ponto de se transformar num museu; de inventar meios de expressão que se adaptem aos temas que ele teme e que, até agora, ele apenas soube diminuir, ridicularizar ou omitir e falsear.

Ignora-se se a nova literatura dramática nascerá na cena ou na mesa de trabalho de um escritor. Também não sabemos se um dia não veremos nascer três gêneros dramáticos distintos: para a televisão, para o rádio e para o teatro. Pode-se indagar se o drama sobreviverá ou se não degenerará em *scénario* ou “partitura dialogada”. Toda previsão, no caso, estará baseada na incerteza, na conjectura ou na predição. O que é certo é que, se o teatro existe, evolui, conserva ou recria seu estilo, não é porque os autores ou atores decidiram assim. Os anos sessenta de nosso século não terão tido sua época no teatro, pois ela foi a do diretor.

(*The Theatre in Poland* — 2/1974)

LUZ NEGRA

Essa técnica, muito usada nos cabarés e *music-halls* a partir de 1950, necessita de três elementos:

- . uma fonte luminosa
- . uma pintura fluorescente adaptável sobre diferentes suportes
- . a obscuridade no espaço cênico.

1. Os projetores:

Seja em *spots* de 150 W, seja sob a forma de ribalta de neon colorido, que só deixe passar os raios U. V. (daí o seu nome de luz negra).

Utilizando-se uma ribalta de neon, basta colocá-la no chão e no centro do proscênio.

2. As pinturas:

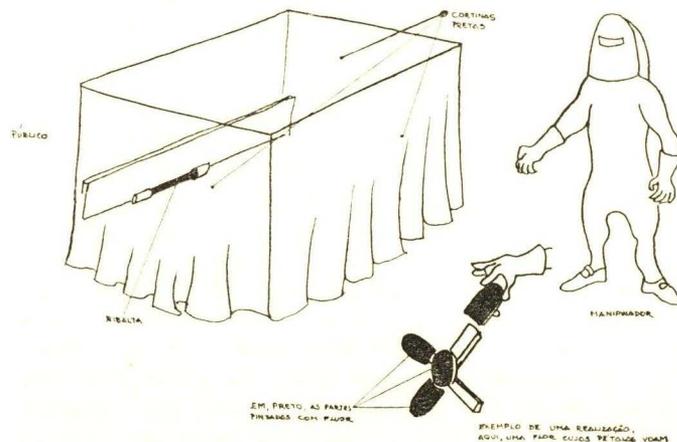
Existem dois tipos de tintas acrílicas indeléveis e a óleo.

As pinturas acrílicas (de água) oferecem maior facilidade de uso e podem recobrir *todos* os suportes, gastando-se cerca de 1 k para 5 m². Existem todos os tons, notando-se que o branco se transforma à luz negra: fica ligeiramente azulado. Todos os elementos que não devem ser vistos serão pintados de preto fosco.

3. Os manipuladores:

Tratando-se de teatro de bonecos, os manipuladores devem estar completamente vestidos de negro: capuzes (com janelas de forro preto para permitir a visibilidade), malha completa, luvas altas, meias e pantufas.

O espaço cênico deve ficar obrigatoriamente oculto. No procênio pode-se armar um painel de uns quarenta centímetros de altura e do comprimento igual ao da cena, que permitirá disfarçar a fonte luminosa e alguns cenários.



Essa técnica de iluminação deu o nome a uma peça do salvadorenho Alvaro Menén Desleal (*Luz Negra*), contista que ganhou nome com essa obra em dois atos e um prólogo, escrita em 1961 e estreada em 1966. Foi publicada em 1967 e traduzida em alemão, francês, inglês, tendo sido representada em diversos países. Para vermos o aproveitamento da técnica, cujo nome é tirado da luz ultra-violeta que se usa em cena para dar o efeito espectral, basta enumerar alguns dos personagens do drama citado. No prólogo aparece um homem sem cabeça, nos dois atos que se seguem são as palavras de duas cabeças decepadas de seus corpos. Os personagens são quase todos mudos, com exceção de um cego. Tudo se passa após a morte, numa praça onde está erguido um patíbulo. Os dois decapitados riem e apenas seus olhos se mexem. O tema da peça é a incomunicabilidade das pessoas antes e depois da morte.

Para esse tipo de teatro que se passa além da vida, a luz negra oferece muitos recursos.

Recusar-se a deixar o espectador vibrar com o herói, se identificar com ele, não quer dizer recusar a emoção e nem suprimi-la. A tese da estética vulgar, segundo a qual não se pode suscitar a emoção no espectador senão fazendo-o perder-se na do ator, é uma tese falsa. Entretanto, uma dramaturgia não-aristotélica deve submeter a uma crítica circunspecta as emoções que procura produzir.

Certas tendências artísticas, como as provocações dos Futuristas e dos Dadaístas e a frieza da música moderna dão testemunho de uma crise da afetividade. O teatro alemão do após guerra (de 1914), encaminhou-se decididamente, nos últimos anos da República de Weimar, no caminho do racionalismo. O fascismo, com sua hipertrofia grotesca do emocional, e também a ameaça de uma queda do racional na estética marxista, nos fizeram insistir energicamente na racionalidade. Mas, em grande número de obras de arte contemporâneas, pode-se falar de uma ausência de efeito emocional pela própria razão de seu sacrifício à *Ratio*; e pode-se falar de um renascimento da emoção (verdadeira) em consequência das tendências racionalistas exageradas. Só se admiram aqueles que vêem a emoção de maneira convencional.

A ligação de certas emoções com certos interesses é relativamente fácil. Qualquer um pode ver surgir nos quadros de Delacroix e no *Bateau Ivre*, de Rimbaud, as aventuras coloniais do Segundo Império. Podem-se fixar certas diferenças entre o imperialismo francês da metade do século 19 e o imperialismo inglês do início do século 20, comparando-se o *Bateau Ivre* com *Este e Oeste*, de Kipling (*). A dificuldade, assinalada por Marx, é explicar o efeito que ainda causam em nós esses poemas. Parece que as emoções que acompanhavam os progressos sociais sobrevivem durante muito tempo nos homens como emoções ligadas a interesses, que subsistem nas obras de arte com força relativamente maior que se imaginaria, visto que nesse interim os interesses em questão se chocam com interesses antagônicos. Cada progresso suprime outro, precisamente porque vai mais longe, mas apoia-se também sobre ele, utiliza-o e em certo sentido ele se mantém como progresso na consciência dos homens,



da mesma maneira que na vida real ele permanece presente nos resultados que provocou.

Daí uma generalização das mais interessantes, um processo contínuo de abstração. Se somos capazes de compartilhar as emoções dos homens do passado, de classes decaídas, graças às obras de arte que nos transmitiram, é preciso admitir que tomamos parte nos interesses que se tornaram de fato simplesmente e geralmente humanos. Por que esses homens mortos há muito representaram os interesses de classes que eram portadoras do progresso.

BRECHT

(*) O jovem Brecht sofreu profundamente a influência de Rimbaud: v. *Baal*, *Na Selva das Cidades*, a evocação das "aventuras coloniais" em *Canto dos Canhões* e na *Ópera dos Quatro Vinténs* e em *Homem por Homem* (que é um anti-Kipling).

MANEIRA DE REPRESENTAR BRECHT

Para representar o triunfo e transmitir aos espectadores esse sentimento, o ator necessita de uma ação. Essa ação pode ser apenas um esqueleto que lhe serve para por seus sentimentos, um trampolim para a paixão, pode-se dizer. Mas nem por isso deixa de ser uma ação. Mostra-se a vida do homem em sociedade; mas para representar essa vida social necessita-se de algo mais que talento interpretativo, algo mais do que condições inatas. Aqui aparece o que se deve estudar. Brecht.

ESTUDO DO PAPEL

1. O mundo do autor não é o único mundo. Há muitos autores. O ator não deve identificar totalmente o mundo com o mundo do autor. Deve fazer distinção entre *seu* mundo e o do autor, e deve acentuar a diferença. Isto influi sobre sua conduta em relação à estrutura da peça.

A estrutura da obra é o mecanismo que determina o que deve ser causa e efeito, o que deve ser efeito de uma causa e assim sucessivamente. Essa maneira de desenvolver o enredo, enfatizando determinadas situações, revela os pontos de vista do autor a respeito do mundo, e o ator deve mostrar seu desacordo com esses pontos de vista.

2. Como o ator descobre os pontos de vista do autor, esses pontos de vista que constituem a base da engrenagem da obra? Descobre-os ao pesquisar aquilo que gera contradição. Porque nem todos os pontos de vista do autor merecem o desacordo do ator. Devem ser ponto de discussão apenas aqueles que revelam o interesse do autor pelo mundo real. O ator deve descobrir esse

interesse partindo da estrutura da obra, e deve estabelecer a que interesses de grupos humanos se assemelha ou serve (porque somente esses interesses podem ser considerados importantes) e a que grupos se opõe. O ator deve identificar-se com os interesses de grandes grupos para representar bem o seu papel e esses interesses, como os do ator, estão apoiados por conceitos decisivos.

3. Ao mostrar o desacordo com o mundo do autor, o ator tem a possibilidade de assinalar os limites desse mundo, suas características, e demonstrar que é combatível. Demonstra isso pondo-se a serviço dos interesses do público. Sua atitude “géstica” é a que deve ser transmitida ao espectador.

4. Permite-se que o ator se mostre atônito diante da engrenagem da peça, mas também ante seu próprio personagem (o que ele deve representar) e até diante das palavras que deve pronunciar. Mostra, atônito, aquilo com que está familiarizado. Ao falar, contradiz o que está dizendo.

5. Para representar um personagem, o ator deve estar ligado a ele por interesses, e por interesses importantes, isto é, interesses que provoquem uma transformação do personagem. O personagem terá dois *eus* e um deles será o do ator. O ator, como tal, deve participar da educação (transformação planejada) de seu personagem, educação que estará a cargo dos espectadores. É ele que deve estimular o público. Ele próprio é um espectador e esse espectador é um personagem a mais que o ator deve esboçar; é o segundo personagem a desenvolver. Mas, para começar, como deve delinear o primeiro personagem?

6. O personagem surge como resultado de suas relações com outros personagens. Na arte dramática da velha escola, o ator criava o personagem e em seguida estabelecia suas relações com as demais figuras. Desse personagem inventado extraía em seguida os gestos e a forma de pronunciar as palavras. O personagem surgia da visão panorâmica da peça. O ator épico, não se preocupa com o personagem. Parte de zero. Conduz todas as situações da maneira mais espontânea e pronuncia as orações uma depois das outras, mas como se cada uma delas fosse a última. Para encontrar o *gestus* — isto é, a atitude

essencial que está subjacente em cada frase ou alocação — que apoia as frases, as mais vulgares, que não dizem exatamente o mesmo que diz o texto, mas que contêm o *gestus* . . .

7. Quando o ator, já no papel que lhe coube representar, explorou todas as relações que a obra propõe, pronunciou as frases com a maior espontaneidade que lhe seja possível e as acompanhou com os gestos mais apropriados a elas, ele terá recriado o mundo do autor. Cabe-lhe, então, estabelecer a diferença entre esse mundo e o seu próprio e por um destaque essa contradição. Agora, como depara com as contradições mais importantes? Em toda obra teatral há uma opção por uma determinada seleção de relações que cada personagem deve manter. Quando as situações foram criadas apenas para proporcionar ocasião para o brilho do personagem, já está evidenciado um critério na seleção das possíveis situações. O ator não tem que estar de inteiro acordo com essa seleção. Se tem que representar uma situação que mostre a coragem do herói, o ator pode acrescentar um matiz diferente daquilo proposto pelo autor. Essa coragem — que o ator vai modelando através da exata realização dos gestos que correspondem à atitude mais lógica diante das frases postas em sua boca — pode adquirir outra acentuação, graças a uma cena muito breve de mímica, a um determinado gesto com o qual se subtrai algumas frases do texto, por exemplo, alguma que indique a crueldade do herói em relação ao seu criado.

Ao mesmo tempo que mostra a fidelidade de um personagem, pode mostrar sua ambição; pode conferir um traço de sabedoria ao egoísmo de outro; pode expor as limitações do amor à liberdade de um terceiro. Do mesmo modo, ao construir o personagem, vai criando os pontos de contradição de que ele necessita.

Se, ao contrário, o personagem fosse criado pelo autor para possibilitar uma situação, nunca faltarão outros personagens que dêem verossimilhança a essa situação. Os atos qualificados como atos de valor nem sempre são executados por pessoas corajosas e — ainda que o acontecimento não o exija — qualquer personagem requer, para ser verossímil, que se possam apresentar manifestações e atitudes que não foram provocados por esse acontecimento em particular.

Por exemplo, um determinado acontecimento só é verossímil quando um pobre faz determinada coisa; mas

o pobre não se tornou pobre através desse acontecimento particular. Para ser pobre tem que ter feito outra coisa. O que? Ter lutado contra a exploração ou se deixado explorar. Tem que haver se mostrado solidário ou então se negado a sê-lo. Ele participou de muitas situações, portanto, sua atitude tem que ser uma soma de elementos, muitos deles não necessários para conferir verossimilhança ao acontecimento em questão e algum *que conspire contra essa verossimilhança*. Desse modo é que se obtém o ponto de apoio importante para contradizer.

Ao desempenhar seu papel, o ator deveria seguir o exemplo dos técnicos ou dos condutores de veículos familiarizados com a máquina: tratam com brandura o motor, fazem as mudanças com agilidade e elegância, enquanto suas mandíbulas trituram com displicência a goma de mascar. Se o ator descobre que essa maneira de atuar (que de resto se aplica a marcar a ação, momento em que os movimentos apenas se esboçam e os tons são apenas insinuados) não o satisfaz ou não é eficiente, pode estar certo de que as idéias que fundamentam sua atuação carecem de significação ou são imprecisas. Em tal caso, sua entrega pessoal, sua identificação privada com o personagem, pode salvar o ator, mas nunca a cena.

A entrega pessoal, a utilização do temperamento como substituto põe quase sempre em perigo a estrutura intelectual da cena. Torna demasiado compreensível qualquer conduta e, portanto, descarta toda surpresa provocada por ela. Esta é a razão pela qual as peças modernas costumam encontrar ótimos intérpretes nos atores que não estão de acordo com a sua forma ou conteúdo e que consideram falsas todas as suas réplicas. Nas representações contemporâneas, muito poucas vezes são obtidos os efeitos tão freqüentes nos ensaios, quando os atores estão desanimados ou cansados.

O ator deve ser econômico no uso de sua fantasia. Avançando de fala em fala, explorando o personagem através das palavras que pronuncia e das que escuta ou recebe, recolhendo — cena por cena — confirmações e contradições, assim ele constrói o personagem. Vai memorizando esse processo de lenta progressão, esse *passo a passo*, a fim de que, concluído o estudo, esteja em condições de reproduzir diante do espectador a evolução do personagem *passo a passo*. Esse *passo a passo* deve se aplicar não só às transformações que o personagem experimenta em virtude das situações e acontecimentos da trama, como da própria construção do personagem em toda sua nudez, ante os olhos do espectador.

Esse processo paulatino de construir o personagem é melhor que o dedutivo; neste se começa dando uma rápida olhadela no papel e se cria uma imagem global do tipo a representar, para em seguida extrair do texto os dados e oportunidades que permitirão modelá-lo. Desperdiça-se, assim, muito material e a maior parte se adúltera e se debilita.

Apesar de tudo os atores preferem a forma dedutiva, sem dúvida porque antes de tudo lhes permite desde o primeiro ensaio se exibirem como atores isto é, esse tipo de ator que consideram ideal e que sonham encarnar. Sim, sonham mais com o personificar esse ator do que o personagem concreto que lhes toca representar.

Quando a fantasia intervem desse modo, ela pode ser prejudicial. Já no processo indutivo e paulatino, ao contrário, seu emprego é indispensável. Ao estudar o papel, caminhando de fala em fala, ele apela constantemente para a fantasia. Todas as questões que se propõem ao construir o personagem devem orientar-se — com o auxílio da fantasia e da comprovação dos fatos — até a indagação e representação da figura como unidade concreta em evolução.

A EXCEÇÃO E A REGRA

moralidade em 8 quadros

de BERTOLT BRECHT

tradução de MARIO DA SILVA

PERSONAGENS:

MERCADOR
GUIA
COOLIE
HOTELEIRO
MULHER
JUÍZES
CHEFE DA SEGUNDA CARAVANA

PRÓLOGO:

Nós vos trazemos a história de uma viagem. A expedição de um mercador e dois empregados. Reparai bem como eles agem: sua conduta vos há de parecer familiar; observai o que nela existe de insólito. Sob o quotidiano, desvendai o injustificável. Por trás do consagrado, atentai no absurdo. Desconfiai do menor gesto, por simples que pareça. Não aceitai como tal a regra estabelecida; procurai nela a necessidade. Rogamo-vos não dizer “é natural”, diante dos acontecimentos diários. Numa época onde reina a confusão e corre o sangue, onde a ordem é desordem, o arbitrário lei, e a humanidade se desumaniza, não se diga jamais “é natural”, a fim de que nada passe por imutável.

1. *Corrida no Deserto* — Duas pequenas caravanas, separadas por pequena distância, disputam uma corrida no deserto.

MERCADOR (*a seus dois companheiros de viagem, o guia e um coolie que carrega as bagagens*) Vamos! Mais depressa, preguiçosos! É preciso chegar um dia antes dos outros. Tenho que estar depois de amanhã na estação de Han. Sou o mercador Karl Langman e vou a Ourga comprar uma concessão. Meus concorrentes nos seguem de perto. O primeiro a chegar fica com o negócio. Até aqui, fiz o trajeto em tempo récorde, às custas de habilidade e energia, e tratando o meu pessoal com a maior dureza. O pior é que meus concorrentes alcançaram quase o mesmo ritmo. (*Olha para trás com seu binóculo*) Pronto! Aí estão eles de novo nos nossos calcanhares! (*Ao guia*) Aperta um pouco aí o carregador. Foi pra isso que eu te contratei. Os dois não estão aqui pra passear às minhas custas. Sabes quanto custa uma viagem como esta? Evidentemente, não é o teu dinheiro. Mas, olha bem, se me sabotares eu te denuncio à agência de empregos de Ourga.

GUIA (*ao carregador*) Veja se anda um pouco mais depressa.

MERCADOR — Tua voz não está boa. Nunca serás um chefe. Eu devia ter contratado um guia mais caro; no fim das contas, é vantagem pagar mais. Vamos, bate um pouco nesse moleque. Não é que eu seja, em geral, pela pancada, mas agora é preciso bater. Se não chegar primeiro, estou arruinado. Ah! Confessa! Foi teu irmão que contrataste como carregador! É teu parente, por isso é que não queres bater... Eu te conheço. Vais ver. Podes reclamar o teu salário na Justiça! Deus do céu! Estão nos alcançando outra vez!

COOLIE (*ao Guia*) Bate, mas não com muita força. Pra chegar até a estação de Han, é preciso que eu continue podendo andar.

VOZ (*chamando da retaguarda*) Ei! É o caminho de Ourga? Ei, amigo, para!

MERCADOR (*sem responder nem olhar para trás*) O diabo que os carregue! Pra frente! Há três dias que os apresso, que os empurro. Dois dias com injúrias, o terceiro com promessas. Em Ourga, vamos ver se as cumpri. E os concorrentes sempre nos meus calcanhares... Mas andarei toda a segunda noite; assim conseguirei escapar, eles me perderão de vista e chegarei à estação de Han no terceiro dia, com um dia de vantagem sobre o primeiro dos meus perseguidores. (*Canta:*)

Andando de dia, andando de noite,
[te, aumento a vantagem.

As custas de pau, aumento a
[vantagem.

Os fracos se atrasam, mas os
[fortes avançam.

2. No fim da estrada povoada

MERCADOR — Louvado seja Deus! Cheguei à estação de Han um dia antes dos outros. Meu pessoal está esgotado. Bater récordes, lutar, isso não é negócio pra eles... Uma canalha miserável que rasteja, eis o que são. Têm medo de abrir a boca; a polícia ainda está aqui, graças a Deus, para manter a ordem.

DOIS POLICIAIS (*se aproximando*) — Tudo em ordem, senhor? Está satisfeito com a estrada? Satisfeito com o pessoal?

MERCADOR — Tudo em ordem. Até aqui, o caminho que os outros fazem em quatro dias, eu fiz em três. As estradas são infames, mas tenho por hábito terminar bem o que começo. Que tal é a estrada depois da estação de Han? Que vamos ter pela frente?

POLICIAIS — Agora, cavalheiro, o senhor vai entrar no deserto Jahi, onde não há viv'alma.

MERCADOR — E não se pode levar uma escolta policial?

POLICIAIS (*se afastando*) — Não, cavalheiro. Nós somos os últimos policiais que o senhor encontra.

3. Despedida do Guia na Estação de Han

GUIA — Depois do nosso encontro com os policiais na estação de Han, nosso mercador se transformou: fala-nos com uma voz diferente, é amável. Nós é que não estamos em condições de fazer o mesmo... Não foi previsto dia algum de repouso na estação de Han, a última antes do deserto Jahi. Pergunto-me muitas vezes como vou levar o car-

regador, cansado como está, até a estação de Ourga. Pensando bem, a atitude cordial do Mercador me deixa bastante preocupado; quem sabe o que nos espera? Ele não para de passear, refletindo. Idéias, novas, novas traições a temer! De qualquer forma, o carregador e eu precisamos suportar tudo porque, se não, ele não nos paga ou nos expulsa em pleno deserto.

MERCADOR (*aproximando-se*) — Quer um pouco de fumo? E papel pra cigarro, você quer? O que não fariam vocês pelo prazer de enegrecer a goela com essa fumaça... Graças a Deus, nós trouxemos bastante; nosso fumo dá e sobra para a viagem até Ourga.

GUIA (*à parte*) — Nosso fumo...

MERCADOR — Sentemo-nos, meu amigo. Porque você não se senta? Numa viagem como essa, todos os homens são irmãos. Mas se você prefere ficar de pé, o problema é seu. Vocês têm seus hábitos, eu sei. Normalmente, eu não me sento ao seu lado, como você não se senta ao lado do carregador. É nessas diferenças que se baseia a ordem do mundo. Mas nada nos impede de fumar juntos, não é? (*Ri*) É isso que me agrada em você... Enfim, cada um com a sua dignidade. Bem, agora vai fazer um embrulho de nossas coisas, e não se esqueça da água; parece que não há muitos poços no deserto. E, por falar nisso, eu queria prevenir você de uma coisa, meu amigo: reparou no olhar que o carregador lhe deu quando você o castigou? Um olhar... pois é, não me pareceu nada bom. E nos próximos dias, você terá de bater-lhe novamente, mais de uma vez e com mais força: vai ser

preciso andar mais depressa. Esse carregador já está bem podre. A terra pra onde nós vamos é deserta, não tem ninguém. Talvez ele aproveite para tirar a máscara. Você é de uma casta superior: ganha melhor e não carrega nada. Basta isso para ele lhe detestar. Pode crer: é bom ficar afastado dele; é mais prudente.

A GUIA *passa por uma porta aberta para o pátio vizinho; o MERCADOR permanece sentado, completamente só.*

MERCADOR — ... gente engraçada...

O MERCADOR *continua sentado, em silêncio. O GUIA fiscaliza, ao lado o carregador na preparação das bagagens. Depois se senta e começa a fumar. O COOLIE, após terminar seu trabalho, também se senta e o GUIA lhe dá um pouco de fumo e papel de cigarro, começando a conversar com ele.*

COOLIE — O Mercador diz sempre que se presta um grande serviço à humanidade quando se tira petróleo da terra. Diz que, se tirarmos petróleo da terra, aqui vai haver estradas de ferro e a gente vai nadar em dinheiro. O Mercador diz que aqui vai haver estradas de ferro. E eu, então, como é que vou viver?

GUIA — Não te preocupes. A estrada de ferro não é para já. Ouvi dizer que, quando se descobre petróleo, a primeira coisa que se faz é escondê-lo. Por isso é que o Mercador está tão apressado: não é o petróleo, que ele quer, é o dinheiro pra se calar.

COOLIE — Não estou entendendo.

GUIA — Ninguém entende.

COOLIE — No deserto, o caminho será pior do que antes. Esperemos que os meus pés aguentem até o fim.

GUIA — Sem dúvida.

COOLIE — Há ladrões por aqui?

GUIA — É preciso desconfiar no primeiro dia, enquanto estivermos perto da estação; está assim de bandidos.

COOLIE — E depois?

GUIA — Depois de atravessar o rio Myr, o importante é seguir sempre os poços.

COOLIE — Conheces o caminho?

GUIA — Conheço.

(O MERCADOR *ouviu vozes e se aproxima da porta para escutar melhor.*)

COOLIE — É difícil atravessar o rio Myr?

GUIA — Nesta época do ano, geralmente, não. Mas na época das chuvas a correnteza é muito forte; corre-se perigo de morte.

MERCADOR — Aí esta: de conversa com o carregador. Com ele, concorda em se sentar e fumar.

COOLIE — Que se deve fazer então?

GUIA — Muitas vezes é preciso esperar oito dias para atravessar o rio sem perigo.

MERCADOR — Vejam isso: aí está um que recomenda ao carregador não ter pressa e tomar cuidado com sua preciosa pessoa. É um tipo perigoso.

Vai se aliar ao *coolie*. Um rapaz que não tem a menor autoridade. Não será capaz mesmo de coisa pior? Enfim, a partir de hoje, são dois contra um... O certo é que ele vai controlar o *coolie*, agora que entramos no deserto. Preciso, de qualquer maneira, me livrar desse indivíduo. (*Aproxima-se dos dois empregados e se dirige ao Guia*) Encarreguei-te de fiscalizar o bom acondicionamento das bagagens. Veremos agora se executaste minhas ordens... (*Puxa violentamente uma correia até que ela se arrebenta*). Isso é lá pacote? Se uma correia dessas arrebenta, perdemos um dia. Mas é exatamente isso que queres: descansar.

GUIA — Não quero descansar; e a correia não se partiria se não fosse puxada.

MERCADOR — O que? E ainda por cima és respondão. A correia se arrebentou ou não? Diz agora na minha frente que ela não está rebentada! Não é possível confiar em ti... Queria te tratar bem, mas com gente da tua espécie isso não dá certo. De mais a mais, qual é o serviço que me prestas? Não tens a menor autoridade sobre os outros empregados e farias melhor te empregando como carregador do que como guia. Além disso, tenho razões para acreditar que me intrigas com o pessoal.

GUIA — Que razões?

MERCADOR — Ah, queres conhecê-las... Vai esperando; mas estás despedido.

GUIA — O senhor não pode me mandar embora no meio do caminho.

MERCADOR — Inda deves te dar por feliz se não te denunciou na agência de empregos de Ourga. Toma,

olha o teu salário pelo que fizeste até aqui. (*Chama o hoteleiro, que se aproxima*) O senhor é testemunha de que lhe estou pagando o que devo. (*Ao Guia*) Previno-te de que farias bem não aparecendo mais em Ourga. (*Olha-o de cima abaixo*) Jamais chegarás a ser alguma coisa. (*Passa para outro cômodo com o hoteleiro*) Vou partir agora. Se me acontecer qualquer coisa, o senhor é testemunha de que parti hoje com aquele homem. (*Aponta o coolie. O hoteleiro demonstra, por gestos, que não está entendendo*). Não entende nada! Assim, não haverá ninguém para dizer aonde fui. E o pior é que esses canalhas sabem muito bem que não há gente de espécie alguma pelo caminho. (*Senta-se e escreve uma carta*).

GUIA — (*Ao coolie*) — Fiz mal em me sentar ao teu lado. Toma cuidado que esse homem não presta. Pergunto-me como farás para encontrar o caminho. (*Dá o seu cantil ao coolie*) Toma: guarda esse cantil de reserva, escondido. Se os dois se perderem, ele na certa vai tirar o teu. Vou te explicar o caminho.

COOLIE — É melhor não explicar. Se ele nos ouvir falando, vai me despedir, e aí é que eu estou perdido. Nada poderá obrigá-lo a me pagar o salário, porque não sou sindicalizado como tu. É preciso suportar tudo.

MERCADOR (*ao hoteleiro*) — O senhor entregue esta carta às pessoas que passarem por aqui, amanhã, com destino a Ourga. Prosseguirei a viagem com o meu carregador, somente.

HOTELEIRO (*inclinando-se e pegando a carta*) — Mas ele não é um guia.

MERCADOR (*À parte*) — Quer dizer que ele compreende tudo... Não estava era querendo compreender. Conhece o seu trabalho. Não gosta é de ser testemunha em coisas dessa espécie. (*Ao hoteleiro, asperamente*). Explique ao meu carregador o caminho de Ourga. (*O hoteleiro sai e explica ao coolie o caminho. Este opina, com atenção, diversas vezes*). Vai haver barulho, na certa. (*Saca de seu revólver e se põe a limpá-lo. Enquanto isso, canta*):

O fraco sucumbe; é o forte
[que combate.

Por que a terra me cederia seu
[petróleo?

Por que o coolie carregaria
[minha bagagem?

Petróleo, eu te arrancarei,
apesar da terra e apesar do
[coolie.

E nessa luta a lei será:
o fraco sucumbe; é o forte que
[combate.

O MERCADOR *entra no pátio perto da porta de saída.*

MERCADOR — Sabes o caminho, agora?

COOLIE — Sei, sim, senhor.

MERCADOR — Então, avante.

GUIA — Será que ele aprendeu, de fato? Aprendeu depressa demais.

4. *Conversa num lugar perigoso*

COOLIE (*cantando*)

Ourga, eu vou pra lá.

Andando, andando, eu vou pra
[Ourga.

Pra Ourga e o bandido não me
[pegará.

E o deserto não me deterá.

Em Ourga vou comer e

[descansar.

MERCADOR — Idiota! A região infestada de bandidos. Toda essa canalha de tocaia nas estações aqui perto. E o imbecil canta! (*Ao Coolie*). Aquele guia nunca me agradeu. Às vezes grosseiro, às vezes servil; não era um homem muito certo.

COOLIE —

É, sim, senhor. (*Cantando*):

O caminho para Ourga é

[muito duro.

A gente sofre muito pra chegar.
mas em Ourga vou comer e

[descansar.

MERCADOR — Por que cantas? O que é que te alegra? Ah, é que não tens nada a perder, se os bandidos aparecerem. O que eles podem tomar não pertence a ti, porque tudo que levamos pertence a mim.

COOLIE (*cantando*)

Minha mulher está em Ourga,
meu filho também me espera.

MERCADOR — Para de cantar. Não há razão alguma para estares cantando. Tua voz está chegando até Ourga; e isso só serve para atrair a canalha atrás de nós. Amanhã, cantarás quanto quiseres.

COOLIE — Sim, senhor.

MERCADOR (*caminhando na frente*) — E se viessem roubar o carregamento, será que ele pensaria somente em se defender? Nem por um momento consideraria meus bens como seus? E esse é que seria o seu dever. Raça maldita. Não fala. Esses são os piores... Que se passa em sua cabeça? Impossível saber. Lá

está ele rindo. Não há razão alguma para rir. Que o faz rir? E por que me deixar andar na frente? É ele que sabe o caminho, não eu. Aonde estará me levando? (*Olha para trás e vê o coolie apagando os rastros na areia com um galho*). Que estás fazendo?

COOLIE — Estou apagando os nossos rastros, senhor.

MERCADOR — Pra que?

COOLIE — Por causa dos bandidos.

MERCADOR — Por causa dos bandidos... Mas é preciso que possam saber para onde estás me levando. E, por falar nisso, para onde estás me levando? Anda na frente. (*Continuam a caminhar em silêncio. À parte*). Nessa areia fina, é verdade que os rastros ficam bem visíveis. É, pode ser, de fato, uma idéia excelente essa de apagar os rastros...

5. Diante do rio caudaloso

COOLIE — Estamos no caminho certo, patrão. Eis o rio Myr. Nessa época do ano, em geral, ele não é difícil de atravessar, mas no período de cheia a correnteza fica muito forte e há perigo de morte. E o rio está cheio.

MERCADOR — É preciso atravessá-lo.

COOLIE — Muitas vezes, é preciso esperar oito dias pra atravessar sem perigo. Agora, como está, a gente corre perigo de morte.

MERCADOR — É o que veremos. Não se pode perder um dia inteiro esperando.

COOLIE — Então, é preciso arranjar uma passagem ou um barco.

MERCADOR — Demora muito.

COOLIE — Mas eu nado muito mal.

MERCADOR — A profundidade não é maior do que isso (*gesto*).

COOLIE (*mergulhando uma vara no rio*) — Muito fundo.

MERCADOR — Quando caíres n'água, nadarás direitinho, vais ver; será preciso. Olha, eu me coloco num plano mais elevado do que o teu. Para que vamos a Ourga? Para prestar um serviço à humanidade, tirando o petróleo da terra. Percebes isso, imbecil? O petróleo será tirado da terra, estradas de ferro serão construídas, nadaremos em riqueza; haverá pão, roupas e... Deus sabe o que mais. E quem fará isso? Quem? Nós. O progresso, a civilização, esta é a finalidade da nossa viagem. Não vêes que o país inteiro está com os olhos voltados para ti? Para ti, monstro. E tu hesitas em cumprir o teu dever...

COOLIE (*que durante toda a alocução, assentia, respeitosamente, movendo a cabeça*) — Eu não sei nadar muito bem.

MERCADOR — Também estou ariscando a minha pele! (*Coolie se inclina, com respeito*). Mas para ti, espírito baixo e cúvido, a única coisa que vale é o dinheiro. Por que te apressarias em chegar a Ourga? Teu interesse é prolongar a viagem o mais possível, porque és pago por dia. A viagem não te interessa, só pensas no dinheiro.

COOLIE (*hesitante, à margem do rio*) — Que fazer? (*Canta*)

Eis o rio,
o rio das águas perigosas.
Dois homens no rio;
um se joga na água, o outro
[hesita

um será corajoso, o outro
[covarde?
Atravessado o rio, superado o
[perigo,
um deles vai fazer um negócio,
e atravessa triunfante o rio

[conquistado
e entra em sua propriedade
e come um fruto novo;
o outro, passado o perigo,
está cansado e não encontra

[nada:
outros perigos ameaçam sua
[fraqueza.
serão ambos corajosos?
Serão ambos inteligentes?

Viva! Juntos venceram o rio,
mas sobre o rio conquistado
ficou apenas um vencedor,
que diz "nós", porém, não diz
["tu" e "e".

Juntos, nós vencemos o rio,
mas tu és o vencedor contra
[mim.

COOLIE — Por favor, deixe ao menos que eu descanse algumas horas. Estou cansado de carregar esta bagagem. Depois do descanso, talvez atravesse melhor.

MERCADOR — Conheço um meio muito melhor: vou encostar o revólver nas tuas costas; aposto que atravessarás o rio! (*Empurra o coolie à sua frente. À parte*). Não vejo mais os perigos da travessia. Trata-se de proteger minha fortuna. (*Canta*)

É assim que o homem
[conquista a vitória
sobre o deserto e sobre o rio
[caudaloso;
que o homem conquista a
[vitória sobre si mesmo
para obter o petróleo necessário
[à humanidade.

6. Acampamento

Ao cair da noite, o COOLIE, que quebrou o braço atravessando o rio, esforça-se para armar a barraca. O mercador está sentado, próximo).

MERCADOR — Já que quebraste o braço atravessando o rio, não precisas armar a tenda hoje, como te disse. (*O coolie continua seu trabalho*). Se eu não tivesse te ajudado a sair da correnteza, terias morrido afogado. (*O coolie continua seu trabalho*). É claro que eu não posso ser responsabilizado pelo teu acidente. Além de tudo, o tronco bem poderia ter me atingido. Mas, enfim, é preciso reconhecer que essa desgraça aconteceu numa viagem organizada por mim. Não tenho dinheiro, agora, comigo; mas em Ourga, no meu banco, te darei qualquer coisa.

COOLIE — Sim, senhor.

MERCADOR — É tudo que tem a responder. . . Mas em cada olhar seu há uma reprovação. Não existe gente mais dissimulada e rancorosa do que esses coolies. Podes ir dormir. (*O coolie se retira e senta-se afastado*). É verdade que sua desgraça toca mais a mim do que a ele. Um membro a mais um membro a menos, que lhe importa isso? Essa canalha não vê senão seu prato de sopa. Por que se inquietaria com suas próprias pessoas? São mesquinhos por natureza. O ceramista joga fora seus vasos rachados; esses tipos, sentindo-se fracassados, se rejeitam. Só os vitoriosos lutam (*Canta*):

Para o fraco, a morte, o
[combate para o forte,
a vida é mesmo assim.

Dê-se a mão ao forte, dê-se o
[pé ao fraco,
a vida é mesmo assim.

Deixar tombar quem tomba e
[inda ajudar na queda,
porque a vida é assim.

O vencedor do combate tem
[seu lugar à mesa;
a vida é mesmo assim.

O cozinheiro não serve aos
[mortos e aos derrotados;
a vida é mesmo assim.

Deus, que fêz todas as coisas,
[fêz o patrão e o
[empregado;
fêz exatamente.

Tudo vai bem, és louvado; tudo
[vai mal, és negado.

A vida é mesmo assim.

(*O COOLIE se aproxima. O MERCADOR observa-o com medo*).

MERCADOR — Estava me ouvindo. . . Alto! Fica onde estás. Que queres?

COOLIE — A barraca está pronta, patrão.

MERCADOR — Por que ficas no escuro da noite a me espiar? Não gosto disso. Gosto de ouvir os passos de um homem que se aproxima. E quando falo a alguém, gosto de ver-lhe os olhos. Vai dormir. Não te preocupes tanto comigo. (*O Coolie se retira*). Alto! Entra na barraca. Fico eu aqui, ao ar livre. Estou habituado. (*O Coolie entra na barraca*). Que será que ele ouviu da minha canção? Não sei. . . E que será que está pensando agora? Ainda não deitou. . .

COOLIE (*preparando cuidadosamente sua cama*) — Tomara que ele não repare no mato que ficou; não

é fácil arrancar o capim com um braço só.

MERCADOR — É tolice não pensar em todas as preocupações. A confiança é uma besteira. Talvez eu tenha prejudicado este homem por toda a sua vida; seria justo, de sua parte, que ele pretendesse fazer o mesmo comigo. O forte, quando dorme não é mais forte do que o fraco. É preciso não ser escravo do sono. Sem dúvida, estaríamos melhor dentro da barraca; ao ar livre, ficamos expostos a todas as doenças. Mas a pior doença ainda é o próprio homem. Em troca de uma quantia irrisória, este homem veio comigo, que tenho muito dinheiro. E, no entanto, o caminho é igualmente árduo para nós dois. Ao menor sinal de cansaço, ele é espancado. Se o guia se senta a seu lado, despede-se o guia. Se quer apagar os rastros na areia, ainda que seja realmente por causa dos bandidos, desperta suspeita. E no rio, quando me confessou que estava com medo, teve que enfrentar meu revólver. Como poderia eu dormir na mesma barraca que ele? Jamais me convencerei de que ele se conforme com todas essas afrontas. Que golpe não estará preparando, lá dentro? Gostaria bem de saber. Seria completamente maluco se fosse lá para dentro.

7. No final da estrada

MERCADOR — Por que estás parado aí?

COOLIE — Patrão, a estrada termina aqui.

MERCADOR — E daí?

COOLIE — Patrão, não sei mais o caminho. Pode me bater, mas não bata no braço machucado.

MERCADOR — No entanto, o hoteleiro te explicou, na estação de Han.

COOLIE — Explicou, sim, senhor.

MERCADOR — Quando te perguntei se tinhas aprendido, tu me disseste que sim.

COOLIE — Disse, sim, senhor.

MERCADOR — E não tinhas aprendido?

COOLIE — Não, senhor.

MERCADOR — Então, por que disseste que tinhas?

COOLIE — Tive medo de ser despedido. Só sei que devemos seguir os poços.

MERCADOR — Então, segue os poços!

COOLIE — Mas não sei onde estão eles.

MERCADOR — Vai em frente e não brinques comigo. Sei muito bem que já fizeste este caminho.

COOLIE — Seria melhor esperar os que vêm atrás de nós.

MERCADOR — Não.

(*Continuam a caminhar*).

8. A partilha da água

MERCADOR — Ei, onde vais? Vais para o norte? O leste é para lá. (*O coolie continua nessa direção*). Alto! O que é que está acontecendo? (*O coolie para, mas evita o olhar do patrão*). Não podes me olhar nos olhos, não é?

COOLIE — Pensei que fosse por lá.

MERCADOR — Espera um pouco, seu gaiato... Vou te ensinar a me guiar. (*Bate no coolie*). Sabes agora onde fica o leste?

COOLIE (*gemendo*) — No braço não.

MERCADOR — Onde está o leste?

COOLIE — Lá em baixo.

MERCADOR — E onde estão os poços?

COOLIE — Lá em baixo.

MERCADOR (*louco de raiva*) — Lá em baixo... Então estavas indo em outra direção? (*Bate no coolie*).

COOLIE — Estava, sim, senhor.

MERCADOR — Onde estão os poços? (*O coolie se cala. O mercador permanece aparentemente calmo*). Vejamos: há pouco disseste que sabias onde eles estavam. Sabes ou não? (*O coolie se cala. O mercador bate*). Sabes ou não?

COOLIE — Sei.

MERCADOR (*batendo*) — Sabes?

COOLIE — Não sei, não.

MERCADOR — Me dá o teu cantil. Eu deveria ficar com toda a água, já que me conduziste por um caminho errado. Seria meu direito, mas não o farei. Vou repartir esta água contigo. Bebe um gole e continua a andar. (*À parte*). Esqueci que não devia ter batido nele, na situação em que estamos.

MERCADOR — Já passamos por aqui. Olha os rastros.

COOLIE — Quando passamos aqui pela primeira vez, talvez não estivéssemos muito afastados do caminho certo.

MERCADOR — Arma a barraca. Teu cantil está vazio. O meu tam-

bém. (*Senta-se enquanto o coolie arma a barraca. Bebe, escondido, a água do seu cantil, à parte*). É preciso esconder... Se me vir bebendo a água, ele me trucidará, por mais burro que seja. Se ele se aproximar, eu atiro. (*Tira o revólver e coloca-o sobre o joelho*). Se ao menos pudéssemos voltar ao último poço por que passamos. Estou com a garganta seca. Por quanto tempo o homem pode suportar a sede?

COOLIE — Preciso entregar o cantil que o guia me deu na estação. Se eles nos encontrarem, eu com o cantil cheio e ele quase morto de sede, na certa vão me processar.

O COOLIE pega o seu cantil e se dirige ao MERCADOR, que o vê, de repente, de pé, à sua frente, e não sabe se o COOLIE o viu beber ou não. O COOLIE não viu; estende-lhe o cantil em silêncio. Mas o MERCADOR, julgando que é uma grande pedra com a qual o COOLIE quer esmagá-lo, grita.

MERCADOR — Larga esta pedra! (*O COOLIE não entende e continua a estender o braço com o cantil; então, o MERCADOR o mata com um tiro de revólver.*) Apesar da advertência, ele veio. Toma, animal. Aí está o que mereceste.

CANTO DO TRIBUNAL

(*Os atores cantam, transformando o palco para a cena do tribunal.*)

Depois dos bandos de vilões chega a vez dos tribunais. Quando um inocente é

[assassinado, 21

em torno de seu corpo os juizes
[se reúnem
e o condenam.
Sobre o túmulo do justo que
[morreu
inda é preciso matar o seu
[direito.
O veredito do tribunal
cai semelhante à sombra do
[punhal que mata.
Ah, não bastava o punhal?
Era preciso mais: o golpe de
[misericórdia? O
[julgamento?
Vejam esses abutres famosos;
[aonde irão?
Nada encontraram para devorar
[no deserto,
mas os tribunais os
[alimentarão.
É nos tribunais que se
[refugiam os assassinos;
lá, os perseguidores estão em
[segurança;
lá, os ladrões recebem seu
[prêmio embrulhado
num papel que traz escrito
[o texto de uma lei.

9. O Tribunal

O GUIA e a mulher da vítima já se encontram sentados na sala do tribunal.

GUIA (*à mulher do falecido COOLIE*) — A senhora é a mulher do coolie assassinado, não é? Eu sou o guia que tinha contratado o seu marido. Me disseram que a senhora reclama, no processo, uma punição para o mercador e uma indenização. Fiz questão de vir logo, porque sei que seu marido morreu inocente. A prova disso está no meu bolso.

HOTELEIRO (*ao Guia*) — Hcm? A prova está contigo? Te dou um

conselho; deixa que ela continue no teu bolso.

GUIA — E a mulher do Coolie? Vai voltar de mãos vazias?

HOTELEIRO — E tu? Queres que te ponham na lista negra?

GUIA — Obrigado pelos teus conselhos. Vou pensar nisso.

O Tribunal se instala. O acusado, o chefe da segunda expedição e o hoteleiro tomam seus lugares.

JUIZ — Estão abertos os debates. Com a palavra a mulher da vítima.

MULHER — Meu marido carregou a bagagem desse senhor no deserto de Jahi. Alguns dias antes da viagem terminar, esse senhor o matou com um tiro de revólver. Peço punição do assassino, embora ela não devolva a vida ao meu marido.

JUIZ (*à mulher*) — A senhora pede também uma indenização?

MULHER — Peço. Meu filhinho e eu perdemos aquele que nos alimentava.

JUIZ (*à mulher*) — Não a reprovamos; estas considerações materiais nada têm de infamante para a senhora. (*Ao chefe da segunda caravana*). A pouca distância da expedição Langman, vinha uma segunda caravana; nela se encontrava o guia despedido. Foram essas as pessoas que localizaram a caravana desgarrada, a menos de uma milha do caminho. Que viram os senhores, quando se aproximaram?

CHEFE da segunda expedição — O Mercador tinha só um pouquinho d'água em seu cantil e o carregador estava caído, morto, na areia.

JUIZ (*ao Mercador*) — O senhor atirou no carregador.

MERCADOR — Atirei. Ele me atacou de surpresa.

JUIZ — De que forma ele atacou?

MERCADOR — Tentou me esmagar com uma pedra, pelas costas.

JUIZ — O senhor pode nos dar uma explicação quanto aos motivos dessa agressão?

MERCADOR — Não.

JUIZ — O senhor exigia do seu pessoal mais do que o normal?

MERCADOR — Não.

JUIZ — Onde está o guia despedido? Ele fez a primeira parte da viagem com o senhor.

GUIA — Sou eu.

JUIZ — Que diz o senhor?

GUIA — Pelo que sei, o Mercador queria chegar a Ourga o mais rápido possível para comprar uma concessão.

JUIZ (*ao chefe da segunda expedição*) — A expedição que caminhava à frente da sua ia em marcha muito acelerada?

CHEFE da segunda expedição — Não, não muito. Ele tinha sobre nós um dia de vantagem e o conservava.

JUIZ (*ao mercador*) — Para isso, o senhor deve ter forçado a marcha?

MERCADOR — Não forcei nada. Isso era função do guia.

JUIZ (*ao Guia*) — O acusado não ordenou expressamente ao senhor que acelerasse a marcha do carregador?

GUIA — Não acelerei mais do que o normal. Até menos.

JUIZ — Porque o senhor foi despedido?

GUIA — O Mercador achou que eu tratava muito bem o *coolie*.

JUIZ — E isso não era permitido? E esse *coolie* a quem o senhor estava proibido de dispensar um tratamento amável, lhe parecia uma pessoa insubordinada por natureza?

GUIA — Ele? Ele suportava tudo. Tinha medo de perder o emprego, segundo me disse. Nem era membro de sindicato algum.

JUIZ — Então havia o que suportar! Responda logo; é inútil pensar muito antes de falar. A verdade aparecerá de qualquer maneira.

GUIA — Eu só acompanhei a expedição até a estação de Han.

HOTELEIRO (*para si mesmo*) — Boa resposta.

JUIZ (*ao mercador*) — E depois, houve algum acontecimento que possa explicar a agressão do *coolie*?

MERCADOR — Não. Não que eu saiba.

JUIZ — Olhe, não se faça melhor do que é. Não é assim que você pode sair dessa, meu filho. Se você tratou realmente o *coolie* com tanta gentileza, como explicar a raiva dele? É melhor procurar tornar esse ódio explicável; assim, parecerá verossímil que você tenha agido em legítima defesa. É necessário pensar sempre naquilo que se diz.

MERCADOR — Tenho uma confissão a fazer: uma vez, bati nele.

JUIZ — Ah... E você acha que uma surra só bastava para despertar tamanho ódio na alma do *coolie*?

MERCADOR — Não. Mas quando ele se recusou a atravessar o rio, en-

costei-lhe um revólver nas costas. E além disso, durante a travessia, ele quebrou o braço. Isso também foi culpa minha.

JUIZ (*sorrindo*) — No dizer do *coolie*?

MERCADOR (*sorrindo também*) — ... no dizer do *coolie*, é claro. Na realidade, até fui eu quem o tirou d'água.

JUIZ — Quer dizer, portanto, que, depois de despedir o guia, você deu ao *coolie* todas as razões para odiá-lo. E antes? (*Ao Guia, com insistência*) Reconheça logo que o *coolie* odiava o Mercador. O que aliás, é compreensível: um homem exposto a toda espécie de perigos, recebendo um salário ridículo, um homem ferido, arriscando sua vida a todo momento... e por quem? Para quê? Por alguém que, a bem dizer, não lhe paga. Como não o odiaria?

GUIA — Ele não tinha ódio.

JUIZ — Escutemos agora o depoimento do hoteleiro da estação de Han. Pode ser que ele nos esclareça a respeito das relações entre o Mercador e seus empregados. Como é que o Mercador tratava os seus subordinados?

HOTELEIRO — Bem.

JUIZ — Será que é necessário mandar afastar essa gente? O senhor tem receio de dizer a verdade?

HOTELEIRO — Não, não. É dispensável.

JUIZ — Como o senhor quiser.

HOTELEIRO — Ele até deu um pouco de fumo ao guia. E pagou-lhe integralmente o seu salário; o que não é usual. O *coolie* também era bem tratado.

JUIZ — Não é na sua estação que fica o último posto policial do caminho?

HOTELEIRO — É. Depois, é o deserto de Jahi, onde não vive ninguém.

JUIZ — Percebo. A amabilidade do Mercador na estação de Han era mais uma amabilidade de circunstância, uma amabilidade temporária, quase que se pode dizer, tática. Em tempo de guerra, por exemplo, quanto mais perto do *front* mais os oficiais se mostram amáveis. Tais amabilidades, é claro, não tem absolutamente significação alguma.

MERCADOR — Durante todo o caminho, ele cantou, enquanto andava. Depois que o ameacei com o revólver, parou de cantar.

JUIZ — Aí está... ficou aborrecido. O que é compreensível, sem dúvida. Na guerra — insisto no meu exemplo — também é perfeitamente compreensível que a gente humilde diga aos oficiais: “Os senhores fazem a guerra em proveito próprio, mas nós, nós fazemos a guerra em proveito dos senhores. São esses, precisamente, os pensamentos que o *coolie* poderia ter tido em relação ao Mercador: “O senhor faz o seu negócio para si mesmo, mas eu faço é o seu negócio — e para o senhor.”

MERCADOR — Tenho uma declaração a fazer: quando a nossa expedição se perdeu, reparti com ele o cantil d'água, mas queria beber o segundo cantil sozinho.

JUIZ — E ele o viu bebendo?

MERCADOR — Foi o que pensei, quando vi que ele vinha na minha direção, com uma pedra na mão. Sa-

bia que ele me odiava. Desde que entramos no deserto, não descuidei um momento sequer da minha segurança. Tinha todas as razões para acreditar que ele me atacaria na primeira oportunidade. Se eu não o tivesse matado, ele me mataria.

MULHER DO COOLIE — Tenho uma coisa a dizer. É impossível que o meu marido tenha atacado esse senhor; ele nunca atacou ninguém.

GUIA — Fique tranqüila. Estou com a prova da inocência dele no bolso.

JUIZ — Encontrou-se a pedra com a qual o *coolie* o a ameaçou?

CHEFE da segunda expedição (*mostrando o guia*) — Este homem tirou-a da mão do morto.

(*O Guia exhibe o cantil*)

JUIZ — É esta a pedra? O senhor a reconhece?

MERCADOR — Sim, foi essa pedra mesmo.

PRIMEIRO JUIZ ADJUNTO — É um cantil, não é uma pedra.

SUGUNDO JUIZ ADJUNTO — É evidente que ele não tinha nenhuma intenção de o agredir.

O GUIA (*abraçando a mulher do coolie*) — Vê. Não disse que podia provar a sua inocência? Fui eu que lhe dei este cantil na estação de Han. O hospedeiro é testemunha. E aqui está ele, o meu cantil. . .

O HOSPEDEIRO — Imbecil! Agora também ele está perdido.

O JUIZ — Isso não pode ser verdade. (*Ao mercador*) Então ele ofereceu-lhe de beber?

MERCADOR — Devia ser uma pedra.

JUIZ — Não, não era uma pedra, era um cantil. Veja.

MERCADOR — Como é que podia prever que fosse um cantil? Esse homem não tinha nenhum motivo para me dar de beber. Eu não era seu amigo.

O GUIA — Mas quis de fato oferecer-lhe água.

JUIZ — E por que é que ele havia de lhe oferecer água? Porque?

GUIA — Provavelmente por haver pensado que o mercador tinha sede. (*Os juizes entreolham-se sorrindo*) Sem dúvida por bondade. (*Novos sorrisos*) Talvez por estupidez, porque de uma coisa estou certo: ele não tinha nada contra o Mercador.

MERCADOR — Então é porque ele era extraordinariamente estúpido. Pois se quebrou um braço por minha causa, se ficou inutilizado para toda a vida. . . Claro que se ele me fizesse a mesma coisa seria inteiramente justo.

GUIA — Inteiramente justo.

MERCADOR — Em troca de um salário miserável, ele marchava ao meu lado, eu que tenho muito dinheiro. E, no entanto, a viagem era igualmente dura para nós dois. Quando estava cansado, levava pancada. . .

GUIA — E isso o senhor também sabe que é injusto.

MERCADOR — Admitir que o *coolie* não estava à espera da primeira oportunidade para me atacar, é o mesmo que admitir que ele tinha perdido o juízo.

JUIZ — Portanto, o réu reconhece, com razão, que o *coolie* devia odiá-lo. É isso, não é? Não há dúvida que, matando-o, o senhor matou um inocente; mas unicamente porque não podia adivinhar que ele era inofensivo. Sim, sim, é uma coisa que acontece de vez em quando na polícia. Às vezes, os policiais atiram contra uma multidão de manifestantes que são pessoas absolutamente pacíficas. . . Por que atiram? Simplesmente porque não podem compreender por que essas pessoas ainda não os tiraram dos seus cavalos e ainda não os lincharam. Atiram porque têm medo, esta é a verdade. E o fato de terem medo é a prova do seu bom senso. O senhor não poderia saber, portanto, que o *coolie* era uma exceção.

MERCADOR — Exato, isto mesmo. Que motivo poderia ter esse *coolie* para dar de beber ao seu carrasco?

GUIA — Nenhum motivo razoável.

JUIZ (*cantando*) —

A regra é olho por olho.
Louco é o que espera a

[exceção.
Um inimigo te dar de beber?!
Não entra em cogitação.

GUIA (*cantando*) —

No sistema que vós nos destes a bondade é uma exceção.
Quem se mostra demasiado

[humano
paga caro essa virtude;
infeliz de quem tem o rosto
[amável!

Prendam-no: ele quer auxiliar
[o próximo.

Se alguém morre de sede a teus
[pés, fecha os olhos;

se alguém geme perto de ti,
[tapa os ouvidos;
se alguém te pede socorro,
[retém teus passos.
Desgraçado do que se deixa
[arrastar:
oferece água a um homem
e é um lobo que bebe.

JUIZ — O Tribunal vai deliberar.
(*Os Juizes saem*).

CHEFE da segunda expedição (*ao guia*) — Você não tem medo de não encontrar mais trabalho?

GUIA — Era preciso dizer a verdade.

'CHEFE (*sorrindo*) — É claro que era preciso...

Os Juizes reaparecem.

JUIZ (*ao Mercador*) — O Tribunal ainda tem uma pergunta a lhe fazer: o senhor teve alguma vantagem com a morte do *coolie*?

MERCADOR — Eu? Ao contrário. O *coolie* me era indispensável para realizar o negócio em Ourga. Todas as cartas, todos os registros de que eu precisava, era ele que carregava. Jamais poderia transportar minha bagagem sozinho.

JUIZ — Quer dizer que o senhor não concluiu esse negócio em Ourga?

MERCADOR — É claro que não. Cheguei muito tarde. Estou arruinado.

JUIZ — Já que é assim, vou ler a sentença. O Tribunal considera como provado o fato de que o *coolie* não se aproximou de seu patrão com uma pedra e sim com um cantil. Po-

rém, o que pretenderia ele fazer com esse cantil? Dar de beber ao Mercador? Não é verossímil. Somos levados a acreditar que ele pretendia esmagá-lo com o cantil. O carregador pertencia, com efeito, a uma classe que tem razões para se sentir roubada. Ele não ignorava que não teria a sua parte da água se não a tomasse pela força. Digo mais: gente dessa espécie tem um ponto de vista limitado e universal; muito estupidamente, eles só vêem o que têm diante do nariz... O *coolie* devia considerar justo se vingar de seu carrasco. Que tinha ele a perder, num acerto de contas? O Mercador não pertence à classe do *coolie*. Logicamente, não podia esperar um gesto de camaradagem da parte do *coolie*, ao qual — conforme confessou — dispensara maus tratos. Seu raciocínio lhe dizia que estava em grave perigo; a ausência total de seres humanos na região enchia-o, com razão, de intranqüillidade. Não havendo polícia, não havendo tribunal, seu empregado tinha possibilidade de tomar pela força a água a que tinha direito; as circunstâncias até o encorajavam. O acusado agiu, pois, em estado de legítima defesa; pouco importa que ele tenha sido *realmente* ameaçado ou que tenha *pensado* que o ameaçavam. Dest'arte, declaro livre o acusado e rejeito a queixa apresentada pela mulher da vítima.

Os ATORES (cantando) —

Assim termina
a história de uma viagem.
Vós a haveis presenciado.
Vistes um acontecimento
[comum

um acontecimento como os de
[todos os dias.
Entretanto, nós vos rogamos:
sob o familiar, desvendai o
[insólito,
sob o quotidiano, atentai no
[injustificável..
Possam todas as coisas ditas
[habituais vos inquietar.
Na regra, localizai o erro;
e onde quer que esse erro se
[mostre,
encontrai o remédio.



O EFEITO DE DISTANCIAMENTO

O efeito V é o *Verfremdungseffekt* — efeito de “distanciamento”, conforme a tradução geralmente aceita, ou ainda, “efeito de estranheza”. Trata-se de tornar insólito, estranho, problemático, aos olhos do espectador atitudes e situações que lhe pareceriam, até então, naturais porque o hábito é o maior auxiliar da escravidão. Será necessário que o espectador reflita sobre os comportamentos que até então não lhe pareciam merecer reflexão, levá-lo a achá-los anormais bem como anormal a sociedade que os torna possíveis e necessários. (A. Ghisselbrecht)

Exemplo de Distanciamento, dado por Brecht

Suponhamos que se tenha de representar o seguinte: uma jovem abandona a família para um emprego na cidade (*Tragédia Americana*, de Dreiser, em *mise-en-scène* de Piscator). Para o teatro burguês, isto é um pormenor sem grande importância; vê-se nisso apenas o começo de uma história — o que é necessário saber para compreender a continuação, para ser mergulhado na ansiosa expectativa da continuação. A imaginação dos atores não seria abalada por esse “pormenor”. Em certo sentido, isso é moeda corrente; jovens procurando emprego; no nosso caso, espera-se somente o que lhe vai acontecer em particular. Num outro sentido, o fato é singular: essa jovem vai embora (se ficasse, a continuação não se daria). O importante, para uma jovem é o seu caráter. Que a família a deixe partir, não se trata aqui de objeto de exame e desenvolvimento; a coisa é plausível porque os motivos o são.

Para o teatro histórico (épico), é diferente. Trata-se de saber o que é estranho e que, conforme nosso ponto-de-vista, esse acontecimento da vida quotidiana exige um exame. Como essa família deixa partir, privando de sua proteção, um de seus membros, a fim de que se torne independente e ganhe sua subsistência sem qualquer ajuda? As famílias não poderão mais ter por mais tempo seus filhos com elas? Eles se tornaram uma carga? Isto acontece em todas as famílias? Sempre foi assim? O mundo é assim? Não se pode nada contra isso? “Quando o fruto está maduro, ele cai da árvore” — é tudo. Isto

é válido, no caso presente? Se as crianças se tornam independentes em todas as épocas, se isso é algo biologicamente certo, isto acontece sempre da mesma maneira, pelas mesmas razões, com as mesmas conseqüências? Estas são, em parte, as questões que os atores devem responder, se querem apresentar o fato como histórico, singular, se neste caso querem colocar em relevo um costume que abre horizontes a todo o edifício da sociedade de determinada época (transitória). Mas como representar o acontecimento de maneira que sobressaia seu caráter histórico? Como a desordem de nossa infeliz época pode ser apresentada, se a mãe faz a mala da filha, que é criança. Se a acompanha exortando-a e aconselhando-a moralmente? Como evidenciar essa anomalia: muita moral e pouca roupa, conselhos para a vida e pão para algumas horas? Como a atriz deve dizer a frase pronunciada pela mãe quando entrega à filha a malinha: "Toma, acho que isto chega", de modo a ser compreendida como uma palavra de uma época histórica? Isto só pode ser obtido pelo *efeito V*. Isto é, que a atriz não deve tomar por sua conta essa frase, mas dá-la à crítica, permitindo a compreensão de seus motivos a fim de despertar protesto.

Assim, o *efeito V* consiste em que a coisa que se quer fazer compreender, sobre a qual se quer chamar atenção, é transformada de coisa habitual, familiar, imediata que era em uma coisa singular, estranha (até chocante), inesperada.



(Da *Nova Técnica da Arte do Comediante*, de Brecht)

Publicações consultadas:

Escritos sobre Teatro — 1 e 2 — Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

Europe — jan./fev./1957

Partisans n. 36 — Fev./1967

Teatro Moderno L. Francisco Rebelo — 2.^a ed. 1964 — Lisboa

JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS (1839-1908) estreou no teatro com a tradução de uma opereta francesa: *Pipelet*, com música do maestro Ferrari, a 12 de outubro de 1860, numa época de inflação de peças e de autores teatrais. Ele compôs as seguintes comédias: *O Caminho da Porta*, *O Protocolo*, *Quase Ministro*, *Os Deuses de Casaca*, *Tu, só Tu*, *Puro Amor*, *Não consultes Médico*, *Antes da Missa* e *Lição de Botânica*.

Machado de Assis fazia o teatro que se procurava fazer na época, porém, sem o sucesso de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar. Suas poucas peças tratam de amor, geralmente, conforme pedia a mentalidade romântica da burguesia dessa época.

“Da mesma forma que a poesia, o teatro machadiano corresponde à paixão da mocidade e, portanto, ao influxo dum ambiente literário em que as duas formas de expressão estética gozavam do largo favor do público. O teatro dava a glória efêmera, o ruído das opiniões, o movimento dos jornais, o choque das tendências individuais. Oferecia, de pronto, perante um grande público, uma aura de falsa glória que a poesia só podia trazer com muito esforço e pertinácia. Mais ainda: a atração romântica para uma literatura de costumes, a serviço da burguesia, que pagava o produto literário como pagava tudo, inclusive a honra e as consciências, explicavam também que ao teatro muitos rendessem seu tributo, ávidos do êxito rápido e de alcançar os favores da burguesia endinheirada. Machado de Assis não fugiu a essa conjuntura e pagou seu tributo. Correspondia, porém, àquela fase de transição para a obra maior. Tanto é assim que, entre 1861 e 1866, vem o principal de suas peças teatrais. Depois daquela data, só volta a aparecer seu nome ligado ao teatro, como autor, em 1881, com a comédia *Tu, só Tu*, *Puro Amor*, e assim mesmo porque a encomendaram.” (Massaud Moisés).

O QUE VAMOS REPRESENTAR

LIÇÃO DE BOTÂNICA

ATO ÚNICO

de MACHADO DE ASSIS

PERSONAGENS

D. HELENA

D. LEONOR

D. CECÍLIA

BARÃO SEGISMUNDO DE KERNOBERG

Lugar da cena: Andaraí

Sala em casa de D. Leonor. Portas ao fundo, uma à direita do espectador.

Cena 1

D. LEONOR, D. HELENA
e D. CECÍLIA

D. LEONOR *entra lendo uma carta*,
D. HELENA e D. CECÍLIA *entram do fundo*.

D. HELENA — Já de volta!

D. CECÍLIA (*a D. Helena, depois de um silêncio*) — Será alguma carta de namoro?

D. HELENA (*baixo*) — Criança!

D. LEONOR — Não me explicarão isto?

D. HELENA — Que é?

D. LEONOR — Recebi ao descer do carro este bilhete: “Minha senhora. Permita que o mais respeitoso vizinho lhe peça dez minutos de atenção. Vai nisto um grande interesse da Ciência.” Que tenho eu com a ciência?

D. HELENA — Mas de quem é a carta?

D. LEONOR — Do Barão Segismundo de Kernoberg.

D. CECÍLIA — Ah! O tio de Henrique!

D. LEONOR — De Henrique! Que familiaridade é essa?

D. CECÍLIA — Titia, eu...

D. LEONOR — Eu quê? Henrique!

D. HELENA — Foi uma maneira de falar na ausência. Com que então o Sr. Barão Segismundo de Kernoberg pede-lhe dez minutos de atenção, em nome e por amor da Ciência. Da parte de um botânico é por força alguma égua.

D. LEONOR — Seja o que for, não sei se deva receber um senhor a quem nunca vimos. Já o viram alguma vez?

D. CECÍLIA — Eu nunca.

D. HELENA — Nem eu.

D. LEONOR — Botânico e sueco; duas razões para ser gravemente aborrecido. Nada, não estou em casa.

D. CECÍLIA — Mas quem sabe, tia, se ele quer pedir-lhe... sim... um exame em nosso jardim?

D. LEONOR — Há por todo esse Andaraí muito jardim para examinar.

D. HELENA — Não, senhora, há de recebê-lo.

D. LEONOR — Por que?

D. HELENA — Porque é nosso vizinho, porque tem necessidade de falar-lhe e, enfim, porque, a julgar pelo sobrinho, deve ser um homem distinto.

D. LEONOR — Não me lembrava do sobrinho. Vá lá; aturemos o botânico. (*Sai pela porta do fundo, à esquerda*).

Cena 2

D. HELENA e D. CECÍLIA

D. HELENA — Não me agradeces?

D. CECÍLIA — O quê?

D. HELENA — Sonsa! Pois não adivinhas o que vem cá fazer o Barão?

D. CECÍLIA — Não.

D. HELENA — Vem pedir a tua mão para o sobrinho.

D. CECÍLIA — Helena!

D. HELENA (*imitando-a*) — Helena!

D. CECÍLIA — Juro...

D. HELENA — Que o não amas.

D. CECÍLIA — Não é isso.

D. HELENA — Que o amas?

D. CECÍLIA — Também não.

D. HELENA — Mau! Alguma coisa há de ser. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée.* (*) Porta neste caso é coração. O teu coração há de estar fechado ou aberto...

D. CECÍLIA — Perdi a chave.

D. HELENA (*rindo*) — E não o podes fechar outra vez. São assim todos os corações ao pé de todos os Henriques. O teu Henrique viu a porta aberta, e tomou posse do lugar. Não escolheste mal, não; é um bonito rapaz.

D. CECÍLIA — Oh! Uns olhos!

D. HELENA — Azuis.

(*) *É preciso que uma porta esteja aberta ou fechada* — título de uma comédia de Alfred de Musset.

D. CECÍLIA — Como o céu.

D. HELENA — Louro...

D. CECÍLIA — Elegante...

D. HELENA — Espirituoso...

D. CECÍLIA — E bom...

D. HELENA — Uma pérola... (*Suspira*) Ah!

D. CECÍLIA — Suspiras?

D. HELENA — Que há de fazer uma viúva falando... de uma pérola?

D. CECÍLIA — Oh! Tens naturalmente em vista algum diamante de primeira grandeza.

D. HELENA — Não tenho, não; meu coração já não quer jóias.

D. CECÍLIA — Mas as jóias querem o teu coração.

D. HELENA — Tanto pior para elas: hão de ficar em casa do joalheiro.

D. CECÍLIA — Veremos isso. (*Sobe*) Ah!

D. HELENA — Que é?

D. CECÍLIA (*olhando para a direita*) — Um homem desconhecido que lá vem; há de ser o Barão.

D. HELENA — Vou avisar titia. (*Sai pelo fundo, à esquerda*).

Cena 3

D. CECÍLIA, o BARÃO

D. CECÍLIA — Será deverás ele? Estou trêmula... Henrique não me avisou nada... Virá pedir-me? Mas não, não, não pode ser ele... Tão moço... (*O Barão aparece*).

BARÃO (*à porta, depois de profunda cortesia*) — Creio que a Excelentíssima Senhora D. Leonor Gouveia recebeu uma carta... Vim sem esperar resposta.

D. CECÍLIA — É o sr. Barão Segismundo de Kernoberg? (*O Barão faz um gesto afirmativo.*) Recebeu. Queira entrar e sentar-se. (*À parte*) Devo estar vermelha...

BARÃO (*à parte, olhando para Cecília*) Há de ser esta.

D. CECÍLIA (*à parte*) — E titia não vem... Que demora! Não sei que lhe diga... Estou tão vexada... (*O Barão tira um livro da algibeira e folheia-o.*) Se eu pudesse deixá-lo... É o que vou fazer. (*Sobe*).

BARÃO (*fechando o livro e erguendo-se*) — V. Excia. há de desculpar-me. Recebi hoje mesmo este livro da Europa; é obra que vai fazer revolução na Ciência; nada menos que uma monografia das gramíneas, premiada pela Academia de Estocolmo.

D. CECÍLIA — Sim? (*À parte*) Aturemo-lo, pode vir a ser meu tio.

BARÃO — As gramíneas têm ou não têm perianto? A princípio adotou-se a negativa, posteriormente... V. Excia. talvez não conheça o que é o perianto...

D. CECÍLIA — Não, senhor.

BARÃO — Perianto compõe-se de duas palavras gregas: *peri*, em volta, e *anthòs*, flor.

D. CECÍLIA — O envólucro da flor.

BARÃO — Acertou. É o que vulgarmente se chama cálix. Pois as gramíneas eram tidas... (*Aparece D. Leonor ao fundo*) Ah!

Os mesmos, D. LEONOR

D. LEONOR — Desejava falar-me?

BARÃO — Se me dá essa honra. Vim sem esperar resposta à minha carta. Dez minutos apenas.

D. LEONOR — Estou às suas ordens.

D. CECÍLIA — Com licença. (*À parte, olhando para o céu*) Ah! minha Nossa Senhora! (*Retirando-se pelo fundo*)

D. LEONOR, BARÃO

(D. LEONOR *senta-se, fazendo um gesto ao BARÃO, que a imita.*)

BARÃO — Sou o Barão Segismundo de Kernoberg, seu vizinho, botânico de vocação, profissão e tradição, membro da Academia de Estocolmo e comissionado pelo Governo da Suécia para estudar a flora da América do Sul. V. Excia. dispensa a minha biografia? (D. LEONOR *faz um gesto afirmativo*). Direi somente que o tio de meu tio foi botânico, meu tio botânico, eu botânico, e meu sobrinho há de ser botânico. Todos somos botânicos de tios a sobrinhos. Isso de algum modo explica minha vinda a esta casa.

D. LEONOR — Oh! o meu jardim é composto de plantas vulgares.

BARÃO (*gracioso*) — É porque as melhores flores da casa estão dentro de casa. Mas V. Excia. engana-se; não venho pedir nada do seu jardim.

D. LEONOR — Ah!

BARÃO — Venho pedir-lhe uma cousa que lhe há de parecer singular.

D. LEONOR — Fale.

BARÃO — O padre desposa a igreja; eu desposei a Ciência. Saber é o meu estado conjugal; os livros são a minha família. Numa palavra, fiz voto de celibato.

D. LEONOR — Não se case.

BARÃO — Justamente. Mas, V. Excia. compreende que, sendo para mim ponto de fé que a Ciência não se dá bem com o matrimônio, nem eu devo casar, nem... V. Excia. já percebeu.

D. LEONOR — Causa nenhuma.

BARÃO — Meu sobrinho Henrique anda estudando comigo os elementos da Botânica. Tem talento, há de vir a ser um luminar na Ciência. Se o casamos, está perdido.

D. LEONOR — Mas...

BARÃO (*à parte*) — Não entendeu. (*Alto*). Sou obrigado a ser mais franco. Henrique anda apaixonado por uma de suas sobrinhas, creio que esta que saiu daqui, há pouco. Impus-lhe que não voltasse a esta casa; ele resistiu-me. Só me resta um meio: é que V. Excia. lhe feche a porta.

D. LEONOR — Senhor Barão!

BARÃO — Admira-se do pedido? Creio que não é polido nem conveniente. Mas é necessário, minha senhora, é indispensável. A Ciência precisa de mais um obreiro: não o encadeemos no matrimônio.

D. LEONOR — Não sei se devo sorrir do pedido...

BARÃO — Deve sorrir, sorrir e fechar-nos a porta. Terá os meus agradecimentos e as bênçãos da posteridade.

D. LEONOR (*sorrindo*) — Não é preciso tanto; posso fechá-la de graça.

BARÃO — Justo. O verdadeiro benefício é gratuito.

D. LEONOR — Antes, porém, de nos despedirmos, desejava dizer uma cousa e perguntar outra. (*O Barão curva-se*). Direi primeiramente que ignoro se há tal paixão da parte de seu sobrinho; em segundo lugar, perguntarei se na Suécia estes pedidos são usuais.

BARÃO — Na geografia intelectual não há Suécia nem Brasil; os países são outros: Astronomia, Geologia, Matemáticas; na Botânica são obrigatórios.

D. LEONOR — Todavia, à força de andar com flores... deviam os botânicos trazê-las consigo.

BARÃO — Ficam no gabinete.

D. LEONOR — Trazem os espinhos somente.

BARÃO — V. Excia. tem espírito. Compreendo a afeição de Henrique a esta casa. (*Levanta-se*). Promete-me então...

D. LEONOR (*levantando-se*) — Que faria no meu caso?

BARÃO — Recusava.

D. LEONOR — Com prejuízo da Ciência?

BARÃO — Não, porque nesse caso a Ciência mudaria de acampamento, isto é, o vizinho prejudicado escolheria outro bairro para seus estudos.

D. LEONOR — Não lhe parece que era melhor ter feito isso mesmo, antes de arriscar um pedido ineficaz?

BARÃO — Quis primeiro tentar fortuna.

Cena 6

D. LEONOR, BARÃO e
D. HELENA

D. HELENA (*entra e para*) — Ah!

D. LEONOR — Entra, não é assunto reservado. O Sr. Barão de Kernoberg... (*Ao Barão*) É minha sobrinha Helena. (*A Helena*) Aqui o Sr. Barão vem pedir que o não perturbemos no estudo da Botânica. Diz que seu sobrinho Henrique está destinado a um lugar honroso na Ciência e... conclua, sr. Barão.

BARÃO — Não convém que se case, a Ciência exige o celibato.

D. LEONOR — Ouviste?

D. HELENA — Não compreendo...

BARÃO — Uma paixão louca de meu sobrinho pode impedir que... Minhas senhoras, não desejo roubar-lhes mais tempo... Confio em V. Excia., minha senhora... Ser-lhe-ei eternamente grato. Minhas senhoras. (*Faz uma grande cortesia e sai*).

Cena 7

D. HELENA, D. LEONOR

D. LEONOR (*rindo*) — Que urso!

D. HELENA — Realmente...

D. LEONOR — Perdôo-lhe em nome da Ciência. Fique com as suas

ervas, e não nos aborreça mais, nem ele nem o sobrinho.

D. HELENA — Nem o sobrinho?

D. LEONOR — Nem o sobrinho, nem o criado, nem o cão, se o houver, nem cousa nenhuma que tenha relação com a Ciência. Enfada-te? Pelo que vejo, entre o Henrique e a Cecília há tal ou qual namoro?

D. HELENA — Se promete segredo... há.

D. LEONOR — Pois acabe-se o namoro.

D. HELENA — Não é fácil. O Henrique é um perfeito cavalheiro; ambos são dignos um do outro. Por que razão impediremos que dous corações...

D. LEONOR — Não sei de corações, não hão de faltar casamentos a Cecília.

D. HELENA — Certamente que não, mas os casamentos não se improvisam nem se projetam na cabeça; são atos do coração, que a igreja santifica. Tentemos uma cousa.

D. LEONOR — Que é?

D. HELENA — Reconciliemo-nos com o Barão.

D. LEONOR — Nada, nada.

D. HELENA — Pobre Cecília!

D. LEONOR — É ter paciência, sujeite-se às circunstâncias... (*A D. Cecília, que entra*) Ouviste?

D. CECÍLIA — O que, titia?

D. LEONOR — Helena te explicará tudo. (*A. D. Helena, baixo*) Tira-lhe todas as esperanças. (*Indo-se.*) Que urso! que urso!

Cena 8

D. HELENA, D. CECÍLIA

D. CECÍLIA — Que aconteceu?

D. HELENA — Aconteceu... (*Olha com tristeza para ela*).

D. CECÍLIA — Acaba.

D. HELENA — Pobre Cecília!

D. CECÍLIA — Titia recusou a minha mão?

D. HELENA — Qual! O Barão é que se opõe ao casamento.

D. CECÍLIA — Opõe-se?

D. HELENA — Diz que a Ciência exige o celibato do sobrinho. (*D. Cecília encosta-se a uma cadeira*). Mas, sossega; nem tudo está perdido; pode ser que o tempo...

D. CECÍLIA — Mas quem impede que ele estude?

D. HELENA — Mania de sábio. Ou então, evasiva do sobrinho.

D. CECÍLIA — Oh! não! é impossível! Henrique é uma alma angélica! Respondo por ele. Há de certamente opor-se a semelhante exigência...

D. HELENA — Não convém precipitar as cousas. O Barão pode zangar-se e ir-se embora.

D. CECÍLIA — Que devo então fazer?

D. HELENA — Esperar. Há tempo para tudo.

D. CECÍLIA — Pois bem, quando Henrique vier...

D. HELENA — Não vem, titia resolveu fechar a porta a ambos.

D. CECÍLIA — Impossível!

D. HELENA — Pura verdade. Foi uma exigência do Barão.

D. CECÍLIA — Ah! conspiram todos contra mim. (*Põe as mãos na cabeça*) Sou muito infeliz! Que mal fiz eu a essa gente? Helena, salva-me! Ou eu mato-me! Anda, vê se descobres um meio...

D. HELENA (*indo sentar-se*) Que meio?

D. CECÍLIA (*acompanhando-a*) Um meio qualquer que não nos separe!

D. HELENA — Há um.

D. CECÍLIA — Qual? Dize.

D. HELENA — Casar.

D. CECÍLIA — Oh! não zombes de mim! Tu também amaste, Helena; debes respeitar estas angústias. Não tornar a ver o meu Henrique é uma idéia intolerável. Anda, minha irmãzinha. (*Ajoelha-se inclinando o corpo sobre o regaço de D. HELENA*) Salva-me! És tão inteligente, que hás de achar por força alguma idéia; anda, pensa!

D. HELENA (*beijando-lhe a testa*) — Criança! Supões que seja cousa tão fácil assim?

D. CECÍLIA — Para ti há de ser fácil.

D. HELENA — Lisonjeira! (*Pega maquinalmente um livro deixado pelo Barão sobre a cadeira*) A boa vontade não pode tudo; é preciso... (*Tem aberto o livro*) Que livro é este? Ah! talvez do Barão.

D. CECÍLIA — Mas vamos... continua.

D. HELENA — Isto há de ser sueco... trata talvez de Botânica. Sabes sueco?

D. CECÍLIA — Helena!

D. HELENA — Quem sabe se este livro pode salvar tudo? (*Depois de*

um instante de reflexão) Sim, é possível. Tratará de Botânica?

D. CECÍLIA — Trata.

D. HELENA — Quem te disse?

D. CECÍLIA — Ouvi dizer ao Barão, trata das...

D. HELENA — Das...

D. CECÍLIA — Das gramíneas.

D. HELENA — Só das gramíneas?

D. CECÍLIA — Não sei; foi premiado pela Academia de Estocolmo.

D. HELENA — De Estocolmo. Bem. (*Levanta-se*).

CECÍLIA (*levantando-se*) — Mas que é?

D. HELENA — Vou mandar-lhe o livro...

D. CECÍLIA — Que mais?

D. HELENA — Com um bilhete.

D. CECÍLIA (*olhando para a direita*) Não é preciso; lá vem ele.

D. HELENA — Ah!

D. CECÍLIA — Que vais fazer?

D. HELENA — Dar-lhe o livro.

D. CECÍLIA — O livro e...

D. HELENA — E as despedidas.

D. CECÍLIA — Não compreendo.

D. HELENA — Espera e verás.

D. CECÍLIA — Não posso encaixá-lo; adeus.

D. HELENA — Cecília! (D. CECÍLIA sai)

Cena 9

D. HELENA, O BARÃO

BARÃO (*à porta*) — Perdão, minha senhora; eu trazia um livro há pouco...

D. HELENA (*com o livro na mão*) Será este?

BARÃO (*caminhando para ela*) — Justamente.

D. HELENA — Escrito em sueco, penso eu...

BARÃO — Em sueco.

D. HELENA — Trata naturalmente de Botânica.

BARÃO — Das gramíneas.

D. HELENA (*com interesse*) — Das gramíneas!

BARÃO — De que se espanta?

D. HELENA — Um livro publicado...

BARÃO — Há quatro meses.

D. HELENA — Premiado pela Academia de Estocolmo?

BARÃO (*admirado*) — É verdade. Mas...

D. HELENA — Que pena que eu não saiba sueco!

BARÃO — Tinha notícia do livro?

D. HELENA — Certamente. Ando ansiosa por lê-lo.

BARÃO — Perdão, minha senhora. Sabe Botânica?

D. HELENA — Não ousou dizer que sim, estudo alguma coisa; leio quando posso. É ciência profunda e encantadora.

BARÃO (*com calor*) — É a primeira de todas.

D. HELENA — Não me atrevo a apoiá-lo, porque nada sei das outras, e poucas luzes tenho de Botânica, apenas as que pode dar um estudo solitário e deficiente. Se a vontade suprisse o talento...

BARÃO — Por que não? *Le génie, c'est la patience*, dizia Buffon.

D. HELENA (*sentando-se*) Nem sempre.

BARÃO — Realmente, estava longe de supor que, tão perto de mim, uma pessoa tão distinta dava algumas horas vagas ao estudo da minha bela ciência.

D. HELENA — Da sua esposa.

BARÃO (*sentando-se*) — É verdade. Um marido pode perder a mulher, e se a amar de veras, nada a compensará neste mundo, ao passo que a Ciência não morre... Morremos nós, ela sobrevive com todas as graças do primeiro dia, ou ainda maiores, porque cada descoberta é um encanto novo.

D. HELENA — Oh! tem razão!

BARÃO — Mas diga-me, V. Excia.: tem feito estudo especial das gramíneas?

D. HELENA — Por alto... por alto...

BARÃO — Contudo, sabe que a opinião dos sábios não admitia o perianto.. (D. HELENA *faz sinal afirmativo*) Posteriormente, reconheceu-se a existência do perianto. (*Novo gesto de D. Helena*) Pois este livro refuta a segunda opinião.

D. HELENA — Refuta o perianto?

BARÃO — Completamente.

D. HELENA — Acho temeridade.

BARÃO — Também eu supunha isso... Li-o, porém, e a demonstração é claríssima. Tenho pena que não possa lê-lo. Se me dá licença, farei uma tradução portuguesa e daqui a duas semanas...

D. HELENA — Não sei se deva aceitar...

BARÃO — Aceite; é o primeiro passo para me não recusar segundo pedido.

D. HELENA — Qual?

BARÃO — Que me deixe acompanhá-la em seus estudos, repartir o pão do saber com V. Excia. É a primeira vez que a fortuna me depara uma discípula. Discípula é, talvez, ousadia da minha parte...

D. HELENA — Ousadia, não; eu sei muito pouco; posso dizer que não sei nada.

BARÃO — A modéstia é o aroma do talento, como o talento é o esplendor da graça. V. Excia. possui tudo isso. Posso compará-la à violeta, *Viola odorata* (x), de Lineu — que é formosa e recatada...

D. HELENA (*interrompendo*) — Pedirei licença à minha tia. Quando será a primeira lição?

BARÃO — Quando quiser. Pode ser amanhã. Tem certamente notícia da anatomia vegetal...

D. HELENA — Notícia incompleta.

BARÃO — Da fisiologia?

D. HELENA — Um pouco menos.

BARÃO — Neste caso, nem a taxonomia, nem a fitografia...

D. HELENA — Não fui até lá.

BARÃO — Mas há de ir... Verá que mundos novos se lhe abrem diante do espírito. Estudaremos,

(*) *Viola odorata* — violeta perfumada. Carlos Lineu, célebre botânico suco.

uma por uma, todas as famílias, as orquídeas, as jasmíneas, as rubiáceas, as oleáceas, as narcíseas, as umbelíferas, as...

D. HELENA — Tudo, desde que se trata de flores.

BARÃO — Compreendo: amor de família.

D. HELENA — Bravo! um cumprimento!

BARÃO (*folheando o livro*) — A Ciência os permite.

D. HELENA (*à parte*) — O mestre é perigoso. (*Alto*) Tinham-me dito exatamente o contrário; disseram-me que o Sr. Barão era... não sei como diga... era...

BARÃO — Talvez um urso.

D. HELENA — Pouco mais ou menos.

BARÃO — E sou.

D. HELENA — Não creio.

BARÃO — Por que não crê

D. HELENA — Porque o vejo amável.

BARÃO — Suportável apenas.

D. HELENA — Demais, imaginava-o uma figura muito diferente, um velho macilento, melenas caídas, olhos encovados.

BARÃO — Estou velho, minha senhora.

D. HELENA — Trinta e seis anos.

BARÃO — Trinta e nove.

D. HELENA — Plena mocidade.

BARÃO — Velho para o mundo. Que posso eu dar ao mundo senão a minha prosa científica?

D. HELENA — Só uma cousa lhe acho inaceitável.

BARÃO — Que é?

D. HELENA — A teoria de que o amor e a Ciência são incompatíveis.

BARÃO — Oh! isso...

D. HELENA — Dá-se o espírito à Ciência e o coração ao amor. São territórios diferentes, ainda que limítrofes.

BARÃO — Um acaba por anexar o outro.

D. HELENA — Não creio.

BARÃO — O casamento é uma bela cousa, mas o que faz bem a uns, pode fazer mal a outros. Sabe que Mafoma não permite o uso do vinho aos seus sectários. Que fazem os turcos? Extraem o suco de uma planta, da família das papaveráceas, bebem-no, e ficam alegres. Esse licor, se nós o bebêssemos, matar-nos-ia. O casamento, para nós é o vinho turco.

D. HELENA (*erguendo os ombros*) — Comparação não é argumento. Demais, houve e há sábios casados.

BARÃO — Que seriam mais sábios se não fossem casados.

D. HELENA — Não fale assim. A esposa fortifica a alma do sábio. Deve ser um quadro delicioso para o homem que despende as suas horas na investigação da natureza, fazê-lo ao lado da mulher que o ampara e anima, testemunha de seus esforços, sócia de suas alegrias, atenta, dedicada, amorosa. Será vaidade de sexo? Pode ser, mas eu creio que o melhor prêmio do mérito é o sorriso da mulher amada. O aplauso

público é mais ruidoso, mas muito menos tocante que a aprovação doméstica.

BARÃO (*depois de um instante de hesitação e luta*) — Falemos da nossa lição.

D. HELENA — Amanhã, se minha tia consentir. (*Levanta-se*) Até amanhã, não?

BARÃO — Hoje mesmo, se o ordenar.

D. HELENA — Acredita que não perderei o tempo?

BARÃO — Estou certo que não.

D. HELENA — Serei académica de Estocolmo?

BARÃO — Conto que terei essa honra.

D. HELENA (*cortejando*) — Até amanhã.

BARÃO (*o mesmo*) — Minha senhora! (D. HELENA *sai pelo fundo, esquerda, o BARÃO caminha para a direita, mas volta a buscar o livro que ficara sobre a cadeira ou sofá.*)

Cena 10

BARÃO, D. LEONOR

BARÃO (*Pensativo*) — Até amanhã! Devo eu cá voltar Talvez não devesse, mas é interesse da Ciência... a minha palavra empenhada... O pior de tudo é que a discípula é graciosa e bonita. Nunca tive discípula, ignoro até que ponto é perigoso... Ignoro? Talvez não... (*Põe a mão no peito*) Que é isto?... (*Resoluto*) Não, sicambro!

Não hás de adorar o que queimaste! Eia, volvamos às flores e deixemos esta casa para sempre. (*Entra D. LEONOR*)

D. LEONOR (*vendo o Barão*) — Ah!

BARÃO — Voltei há dois minutos; vim buscar este livro. (*Cumprimentando*) Minha senhora!

D. LEONOR — Senhor Barão!

BARÃO (*vai até a porta e volta*) — A senhora D. Helena não lhe falou agora?

D. LEONOR — Sobre quê?

BARÃO — Sobre umas lições de Botânica...

D. LEONOR — Não me falou em nada...

BARÃO (*cumprimentando*) — Minha senhora!

D. LEONOR (*idem*) — Senhor Barão! (*O Barão sai*) Que esquisitão! Valia a pena cultivá-lo de perto.

BARÃO (*reaparecendo*) — Perdão...

D. LEONOR — Ah! Que manda?

BARÃO (*aproxima-se*) — Completo a minha pergunta. A sobrinha de V. Excia. falou-me em receber algumas lições de Botânica. V. Excia. consente? (*Pausa*) Há de parecer-lhe esquisito este pedido, depois do que tive a honra de fazer-lhe há pouco...

D. LEONOR — Sr. Barão, no meio de tantas cópias e imitações humanas...

BARÃO — Eu acabo: sou original.

D. LEONOR — Não ousou dizê-lo.

BARÃO — Sou; noto, entretanto, que a observação de V. Excia. não responde à minha pergunta.

D. LEONOR — Bem sei; por isso mesmo é que a fiz.

BARÃO — Nesse caso...

D. LEONOR — Nesse caso, deixe-me refletir.

BARÃO — Cinco minutos?

D. LEONOR — Vinte e quatro horas.

BARÃO — Nada menos?

D. LEONOR — Nada menos.

BARÃO (*cumprimentando*) Minha senhora!

D. LEONOR (*idem*) — Senhor Barão! (*Sai o BARÃO*)

Cena 11

D. LEONOR e D. CECÍLIA

D. LEONOR — Singular é ele, mas não menos singular é a idéia de Helena. Para que querêrã ela aprender Botânica?

D. CECÍLIA (*entrando*) — Helena (D. LEONOR *volta-se*) Ah! é titia.

D. LEONOR — Sou eu.

D. CECÍLIA — Onde está Helena?

D. LEONOR — Não sei, talvez em cima. (D. Cecília *dirige-se para o fundo*) Onde vais?

D. CECÍLIA — Vou...

D. LEONOR — Acaba.

D. CECÍLIA — Vou consertar o penteado.

D. LEONOR — Vem cá; conserto eu. (D. CECÍLIA *aproxima-se*) Não é preciso, está excelente. Dize-me: estás muito triste?

D. CECÍLIA (*Muito triste*) — Não, senhora; estou alegre.

D. LEONOR — Mas Helena disse-me que tu...

D. CECÍLIA — Foi gracejo.

D. LEONOR — Não creio; tens alguma coisa que te aflige; hás de contar-me tudo.

D. CECÍLIA — Não posso.

D. LEONOR — Não tens confiança em mim?

D. CECÍLIA — Oh! Toda!

D. LEONOR — Pois eu exijo... (*Vendo HELENA que aparece à porta do fundo, esquerda*) Ah! chegas a propósito.

Cena 12

D. LEONOR, D. CECÍLIA, D. HELENA

D. HELENA — Para quê?

D. LEONOR — Explica-me que história é essa que me contou o Barão?

D. CECÍLIA (*com curiosidade*) — O Barão?

D. LEONOR — Parece que estás disposta a estudar Botânica?

D. HELENA — Estou.

D. CECÍLIA (*sorrindo*) — Com o Barão?

D. HELENA — Com o Barão.

D. LEONOR — Sem o meu sentimento?

D. HELENA — Com o seu sentimento.

D. LEONOR — Mas de que te serve saber Botânica?

D. HELENA — Serve para conhecer as flores dos meus buquês, para não confundir jasmíneas com rubiáceas, nem bromélias com umbelíferas.

D. LEONOR — Com quê?

D. HELENA — Umbelíferas.

D. LEONOR — Umbe...

D. HELENA — ...líferas. Umbelíferas.

D. LEONOR — Virgem santa! O que ganhas tu com esses nomes bárbaros?

D. HELENA — Muita cousa.

D. CECÍLIA (*à parte*) — Boa Helena! Compreendo tudo.

D. HELENA — O perianto, por exemplo; a senhora talvez ignore a questão do perianto... a questão das gramíneas...

D. LEONOR — E dou graças a Deus!

D. CECÍLIA (*animada*) — Oh! deve ser uma questão importantíssima!

D. LEONOR (*espantada*) — Também tu?

D. CECÍLIA — Só o nome. Perianto. É nome grego, titia; um delicioso nome grego. (*À parte*) Estou morta por saber do que se trata.

D. LEONOR — Vocês fazem-me perder o juízo! Aqui andam bruxas, decerto. Perianto de um lado, bromélias de outro; uma língua de gen-

tios, avessa à gente cristã. Que quer dizer tudo isso?

D. CECÍLIA — Quer dizer que a Ciência é uma grande cousa e que não há remédio senão adorar a Botânica.

D. LEONOR — Que mais?

D. CECÍLIA — Que mais? Quer dizer que a noite de hoje há de estar deliciosa, e podemos ir ao teatro lírico. Vamos, sim? Amanhã é o baile do conselheiro e sábado o casamento da Júlia Marcondes. Três dias de festas! Prometo divertir-me muito, muito, muito! Estou tão contente! Ria-se, titia; ria-se e dê-me um beijo!

D. LEONOR — Não dou, não, senhora. Minha opinião é contra a Botânica, e isto mesmo vou escrever ao Barão.

D. HELENA — Reflita primeiro; basta amanhã!

D. LEONOR — Há de ser hoje mesmo! Esta casa está ficando muito suca; voltemos a ser brasileiras. Vou escrever ao urso. Acompanha-me. Cecília; há de contar-me o que há.

Cena 13

D. HELENA, BARÃO

D. HELENA — Cecília deitou tudo a perder... Não se pode fazer nada com crianças... Tanto pior para ela. (Pausa) Quem sabe se tanto melhor para mim? Pode ser. Aquele professor não é assás velho, como convinha. Além disso, há nele um ar de diamante bruto, uma alma apenas coberta pela crosta científica, mas cheia de fogo e luz. Se eu

viesses a arder ou cegar... (*Levanta os ombros*) Que idéia! Não passa de um urso, como titia lhe chama, um urso com patas de rosas.

BARÃO (*aproximando-se*) — Perdão, minha senhora. Ao atravessar a chácara ia pensando no nosso acordo, e, sinto dizê-lo, mudei de resolução.

D. HELENA — Mudou?

BARÃO (*aproximando-se*) — Mudei.

D. HELENA — Pode saber-se o motivo?

BARÃO — São três. O primeiro é o meu pouco saber... Ri-se?

D. HELENA — De incredulidade. O segundo motivo...

BARÃO — O segundo motivo é o meu gênio áspero e despótico.

D. HELENA — Vejamos o terceiro.

BARÃO — O terceiro é a sua idade. Vinte e um anos, não?

D. HELENA — Vinte e dois.

BARÃO — Solteira?

D. HELENA — Viúva.

BARÃO — Perpetuamente viúva?

D. HELENA — Talvez.

BARÃO — Nesse caso, quarto motivo: a sua viuvez perpétua.

D. HELENA — Conclusão: todo o nosso acordo está desfeito.

BARÃO — Não digo que esteja; só por mim não o posso romper. V. Excia. porém avaliará as razões que lhe dou, e decidirá se ele deve ser mantido.

D. HELENA — Suponha que respondo afirmativamente.

BARÃO — Paciência! Obedecerei.

D. HELENA — De má vontade?

BARÃO — Não; mas com grande desconsolação.

D. HELENA — Pois, Sr. Barão, não desejo iolentá-lo; está livre.

BARÃO — Livre, e não menos desconsolado.

D. HELENA — Tanto melhor.

BARÃO — Como assim?

D. HELENA — Nada mais simples: vejo que é caprichoso e incoerente.

BARÃO — Incoerente, é verdade.

D. HELENA — Irei procurar outro mestre.

BARÃO — Outro mestre! Não faça isso.

D. HELENA — Por quê?

BARÃO — Porque... (*Pausa*) V. Excia. é inteligente bastante para dispensar mestres.

D. HELENA — Quem lho disse?

BARÃO — Adivinha-se.

D. HELENA — Bem; irei queimar os olhos nos livros.

BARÃO — Oh! seria estragar as mais belas flores do mundo!

D. HELENA (*sorrindo*) — Mas então nem mestres nem livros?

BARÃO — Livros, mas aplicação moderada. A Ciência não se colhe de afogadilho; é preciso penetrá-la com segurança e cautela.

D. HELENA — Obrigada. (*Estendendo-lhe a mão.*) E visto que me recusa as suas lições, adeus.

BARÃO — Já!

D. HELENA — Pensei que queria retirar-se.

BARÃO — Queria e custa-me. Em todo caso, não desejava sair sem que V. Excia. me dissesse francamente o que pensa de mim. Bem ou mal?

D. HELENA — Bem e mal.

BARÃO — Pensa então...

D. HELENA — Penso que é inteligente e bom, mas caprichoso e egoísta.

BARÃO — Egoísta!

D. HELENA — Em toda a força da expressão. (*Senta-se*) Por egoísmo — científico, é verdade, opõe-se às afeições de seu sobrinho; por egoísmo, recusa-me as suas lições. Creio que o sr. Barão nasceu para mirar-se no vasto espelho da natureza, a sós consigo, longe do mundo e dos enfados. Aposto que, desculpe a indiscrição da pergunta — aposto que nunca amou?

BARÃO — Nunca.

D. HELENA — De maneira que nunca uma flor teve a seus olhos outra aplicação, além do estudo?

BARÃO — Engana-se.

D. HELENA — Sim?

BARÃO — Depositei algumas coizas no túmulo de minha mãe.

HELENA — Ah!

BARÃO — Há em mim alguma coisa mais do que eu mesmo. Há a poesia das afeições por baixo da prova científica. Não a ostento, é verdade; mas sabe V. Excia. o que tem sido a minha vida? Um claustro. Cedo perdi o que havia mais caro: a família. Desposei a Ciência, que me

tem servido de alegrias, consolações e esperanças. Deixemos, porém, tão tristes memórias...

D. HELENA — Memórias de homem; até aqui eu só via o sábio.

BARÃO — Mas o sábio reaparece e enterra o homem. Volto à vida vegetativa... se me é lícito arriscar um trocadilho em Português, que eu não sei bem se o é. Pode ser que não passe de aparência. Todo eu sou aparências, minha senhora, aparências de homem, de linguagem e até de Ciência...

D. HELENA — Quer que o elogie?

BARÃO — Não; desejo que me perdoe.

D. HELENA — Perdoar-lhe o que?

BARÃO — A incoerência de que me acusava há pouco.

D. HELENA — Tanto perdôo que o imito. Mudo igualmente de resolução, e dou de mão ao estudo.

BARÃO — Não faça isso!

D. HELENA — Não lerei uma só linha de Botânica, que é a mais aborrecível Ciência do mundo.

BARÃO — Mas o seu talento...

D. HELENA — Não tenho talento; tenho curiosidade.

BARÃO — É a chave do saber.

D. HELENA — Que monta isso? A porta fica tão longe!

BARÃO — É certo, mas o caminho é de flores.

D. HELENA — Com espinhos.

BARÃO — Eu lhe quebrarei os espinhos.

D. HELENA — De que modo?

BARÃO — Serei seu mestre.

D. HELENA (*levanta-se*) — Não! Respeito os seus escrúpulos. Subsistem, penso eu, os motivos que alegou. Deixe-me ficar na minha ignorância.

BARÃO — É a última palavra de V. Excia.?

D. HELENA — Última.

BARÃO (*Com ar de despedida*) — Nesse caso... aguardo as suas ordens.

D. HELENA — Que se não esqueça de nós.

BARÃO — Crê possível que me esquecesse?

D. HELENA — Naturalmente: um conhecimento de vinte minutos...

BARÃO — O tempo importa pouco ao caso. Não me esquecerei nunca mais destes vinte minutos, os melhores da minha vida, os primeiros que hei realmente vivido. Há alguma coisa mais, além do espírito, alguma coisa essencial ao homem, e...

D. HELENA — Repare, Sr. Barão, que está falando à sua ex-discípula.

BARÃO — A minha ex-discípula tem coração, e sabe que o mundo intelectual é estreito para conter o homem todo; sabe que a vida moral é uma necessidade do ser pensante.

D. HELENA — Não passemos da Botânica à Filosofia, nem tanto à terra, nem tanto ao céu. O que o Sr. Barão quer dizer, em boa e mediana prosa é que estes vinte minutos de palestra não o enfadaram de todo. Eu digo a mesma coisa. Pena é que fossem só vinte minutos, e que o Sr. Barão volte às suas amadas plantas;

mas é força ir ter com elas, não quero tolher-lhe os passos. Adeus! (*Inclinando-se, como a despedir-se*).

BARÃO (*cumprimentando*) — Minha senhora! (*Caminha até à porta e para*). Não transporei mais esta porta?

D. HELENA — Já a fechou por suas próprias mãos.

BARÃO — A chave está nas suas.

D. HELENA (*olhando para as mãos*) — Nas minhas?

BARÃO (*Aproximando-se*) — Decerto.

D. HELENA — Não a vejo.

BARÃO — É a esperança. Dê-me a esperança de que...

D. HELENA (*depois de uma pausa*) — A esperança de que...

BARÃO — A esperança de que... a esperança de que...

D. HELENA (*que tem tirado uma flor de um vaso*) — Creio que lhe será mais fácil definir esta flor.

BARÃO — Talvez.

D. HELENA — Mas não é preciso dizer mais: advinhei-o.

BARÃO (*alvorçado*) — Adivinhou?

D. HELENA — Adivinhei que quer a todo o transe ser meu mestre.

BARÃO (*friamente*) — É isso.

D. HELENA — Aceito.

BARÃO — Obrigado.

D. HELENA — Parece-me que ficou triste?...

BARÃO — Fiquei, pois que só adivinhou metade do meu pensamento. Não adivinhou que eu... por que o

não direi? di-lo-ei francamente... Não adivinhou que...

D. HELENA — Que...

BARÃO (*depois de alguns esforços para falar*) — Nada... Nada...

D. LEONOR (*dentro*) — Não admito!

Cena 14

D. HELENA, BARÃO,
D. LEONOR, D. CECÍLIA

D. CECÍLIA (*entrando pelo fundo com D. LEONOR*) — Mas, titia...

D. LEONOR — Não admito, já disse! Não te faltam casamentos. (*Vendo o Barão*). Ainda aqui!

BARÃO — Ainda e sempre, minha senhora.

D. LEONOR — Nova originalidade.

BARÃO — Oh! Não! A cousa mais vulgar do mundo. Refleti, minha senhora, e venho pedir para meu sobrinho a mão de sua encantadora sobrinha. (*Gesto de Cecília*).

D. LEONOR — A mão de Cecília!

D. CECÍLIA — Que ouço!

BARÃO — O que eu lhe pedia há pouco era uma extravagância, um ato de egoísmo e violência, além de descortesia que era, e que V. Excia. me perdoou, atendendo à singularidade das minhas maneiras. Vejo tudo isso agora...

D. LEONOR — Não me oponho ao casamento, se fôr do agrado de Cecília.

D. CECÍLIA (*baixo a D. Helena*) — Obrigada! Foste tu...

D. LEONOR — Vejo que o Sr. Barão refletiu.

BARÃO — Não foi só reflexão, foi também resolução.

D. LEONOR — Resolução?

BARÃO (*gravemente*) — Minha senhora, atrevo-me a fazer outro pedido.

D. LEONOR — Ensinar Botânica a Helena? Já me deu vinte e quatro horas para responder.

BARÃO — Peça-lhe mais do que isso. V. Excia. que é, por assim dizer, irmã mais velha de sua sobrinha, pode intervir junto dela para... (*Pausa*).

D. LEONOR — Para...

D. HELENA — Acabo eu. O que o Sr. Barão deseja é a minha mão.

BARÃO — Justamente!

D. LEONOR (*espantada*) — Mas... Não compreendo nada.

BARÃO — Não é preciso compreender; basta pedir.

D. HELENA — Não basta pedir; é preciso alcançar.

BARÃO — Não alcançarei?

D. HELENA — Dê-me três meses de reflexão.

BARÃO — Três meses é a eternidade.

D. HELENA — Uma eternidade de noventa dias.

BARÃO — Depois dela, a felicidade ou o desespero?

D. HELENA (*estendendo-lhe a mão*) — Está nas suas mãos a escolha. (*A D. Leonor*). Não se admire tanto, titia; tudo isto é Botânica aplicada.

O TEATRO NO URUGUAI

A situação do teatro no Uruguai está estreitamente ligada à crise geral, econômica, política e cultural que atravessa o país. O teatro é um dos raros meios de expressão de massa cuja força consiste em sua união indissolúvel com o processo de libertação nacional. No Uruguai, como na maioria dos países da América Latina, a atenção da população é dirigida para outras formas audiovisuais, como o cinema e a televisão, que formam uma indústria do espetáculo com grande força de penetração. A quantidade e duração desses espetáculos fazem com que as possibilidades do teatro sejam muito limitadas. Essa luta entre os diferentes gêneros de arte de expressão de massa faz parte integrante da luta ideológica geral entre a oligarquia e o povo, aquele que tem de suportar todo tipo de sacrifícios. Um desses é a falta de uma informação honesta e franca; nessa situação, o povo é vítima de uma alienação e o despertar da consciência social é continuamente freiado.

O problema que se nos apresenta é o seguinte: que teatro criar e para quem?

Uma das grandes tarefas para futuro próximo é encontrar formas suscetíveis de fazer do teatro um meio de expressão eficaz e universal que atinja grandes camadas sociais. Fazer com que o teatro preencha sua dupla missão: que seja uma distração ao mesmo tempo que uma arte de alto nível; que apresente ao povo os aspectos de sua própria vida, de que ele não está muito consciente.

Existe, entretanto, em nossa sociedade uma classe média, pessoas instruídas, com formação profissional, estudantes e professores, educadores e alguns dirigentes sindicais que se interessam pelo teatro. É para eles principalmente que nós nos esforçamos por renovar — com

algum sucesso — a técnica de representação teatral. Devemos de resto constatar que os escritores uruguaios estão ainda surpresos com a violenta mudança que se operou em nossa sociedade. Nossa realidade mudou completamente, tornando-se mais que dramática. Ela é trágica. A morte campeia livremente nas ruas; vivemos num estado de guerra permanente e está para ser promulgada uma Lei de Segurança Nacional, que transformará uma série de instituições civis em instituições de caráter militar. O teatro, como um reflexo dessa realidade, esforça-se por expressar essa situação política. Entretanto, o público, assim como os próprios criadores exigem que os espetáculos constituam uma síntese e apresentem uma grande dose de sugestão. Trabalhamos muitas vezes em equipe e cada representação tem um caráter experimental sob todos os aspectos. É assim que o espaço cênico foi liberado das formas tradicionais; em lugar de nos servirmos de formas arquiteturais mutáveis, damos margem a que a imaginação do espectador trabalhe livremente. Com essa finalidade, servimo-nos exclusivamente da luz. As fontes de iluminação são dispostas em diferentes pontos de maneira a diferenciar o espaço cênico em variantes infinitas e dar-lhe também seu valor próprio.

Ao mesmo tempo, o ator se serve do corpo de maneira mais consciente e concentrada. O teatro, desde a Renascença até os dias atuais, compreendendo o período de expansão sob a burguesia, cobria o corpo do ator de belos e caros estofos, fazendo dele um elemento cenográfico móvel. Isto impedia o ator de expressar sua personalidade e somente o texto era exposto em primeiro plano como principal componente do espetáculo. A estilização excessiva era uma carga suplementar. Atualmente, esse teatro muda. Trata-se de voltar ao que o ator era no início, quando seu jogo não era apenas uma forma verbal, mas expressão plástica, gesto, movimento, improvisação, como o foi em grande parte na *commedia dell'arte*.

Hoje, o ator não representa como se reproduzisse a vida. Ele procura valorizar a atitude espontânea. Não aquilo que o organismo se esforça por esconder ou o que ele evita, mas do que ele assimila para criar uma espécie de quarta dimensão da expressão. Ele descobre em seu próprio corpo reações tanto espontâneas, animais como formais, obrigando, assim, o espectador a adivinhar o sentido oculto dos gestos e das atitudes que, acrescentadas às palavras, formam a linguagem do ator.

Vivemos, entretanto, na parte de um continente economicamente subdesenvolvido, neocolonial, na expectativa de que o autor e os realizadores criem numa só equipe espetáculos que dêem uma síntese da realidade uruguia e cujos protagonistas sejam gente do povo (na vida eles já representam esse papel). Devemos dirigir nossa atenção para o repertório clássico, que pode ser o de uma época histórica qualquer mas que se ligue de certa forma à situação atual. Levando essas peças à cena, devemos rejeitar qualquer preconceito sobre a intangibilidade do texto, eliminar os elementos superados ou caducos, rejuvenescer, modernizar a linguagem de modo a torná-lo apto a atingir o público contemporâneo. Trata-se, então, de substituir a obra clássica por outra coisa, mas atualizá-la de tal modo que se tenha a impressão que o autor vive na mesma época que nós e é o espelho fiel de nossos problemas. Agindo assim, fizemos *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega na versão de Antonio Larreta e Dervy Vilas, de *Antígona* de Sófocles, adaptada por Alberto Mediza e das versões de *Dias da Comuna* e *Arturo Ui*, de Brecht realizadas por Omar Grasso e Mercedes Rein, espetáculos que tiveram muita repercussão.

Quanto aos espetáculos futuros, citemos aqui peças de autores uruguaios, como *Misia Dura al Poder*, uma peça popular de Jorge Sclavo assim como *Uruguay, Guay* e *Pepe el Oriental*, do poeta Milton Schinca. Estas são um tímido presságio de um teatro que abordará os problemas políticos e históricos dos países da América Latina continuamente sacudida por explosões.

Atahualpa del Cioppo

(Diretor de teatro no Uruguai)

BOB WILSON, Um Estranho Passarinheiro

Solicitado a explicar a essência do espetáculo que está preparando em São Paulo, Bob Wilson pega uma folha de papel e, em silêncio, desenha lentamente sete pequenos círculos numerados de um a sete interligados por um complexo esquema de linhas e setas. Então explica: “Estes são os sete atos do espetáculo. Tal ato está intimamente relacionado com tal outro. Mas cada um deles é independente e já foi montado separadamente, em tal ou outro lugar. Esta, porém, é a primeira vez que monto todos eles junto e eles formam um conjunto. Desta estrutura de conjunto surgiram dois novos sub-atos: o segundo ato deu origem a um sub-ato. — ele desenha um novo círculo — e o sexto ato também.” Quem quiser saber melhor o que é o espetáculo, que use a imaginação.

De quem é o texto? Ele é rígido ou pode mudar de acordo com o desenrolar do espetáculo?

BW — O texto é meu, e constitui uma estrutura inteiramente rígida. Tudo no espetáculo constitui uma estrutura rígida. Mas eu posso mudá-la, até mesmo de um dia para outro, se achar conveniente.

E como você resolve os problemas de língua, trabalhando em cima do texto com os atores brasileiros que não falam inglês?

BW — Alguns falam inglês e servem de intérpretes quando necessário. De qualquer modo, não há nenhum problema: o meu texto, você sabe, é muito pouco verbal. Ele é muito usado em função do som que produz.

Mas o texto representa uma história?

BW — Não, não tem nada disso. É muito pouco verbal, você sabe.

Como se está processando a integração do grupo dos atores americanos com os atores brasileiros?

BW — Muito bem. Inclusive os brasileiros absorvem com grandes facilidade o nosso método de trabalho, por-

que pelo próprio temperamento estão muito acostumados a expressar emoções através dos recursos do corpo. Já os atores do meu país estão mais contidos, mais presos neste sentido.

O público de alguma forma tem participação ativa nos seus espetáculos, pode influenciar o desenrolar do espetáculo?

BW — Oh, não! A estrutura do espetáculo é rígida demais para isto.

Nós nem tomamos consciência da presença dos espectadores. Nem olhamos para eles.

E você espera que eles fiquem sentados passivamente durante todo desenrolar das 12 horas do espetáculo?

BW — Claro que sim. Eles ficam.

Mas porque esta duração? Você pretende propor um novo tempo teatral, e contestar o novo tempo convencional?

BW — Não é bem isso. O que eu quero é dar às pessoas tempo para pensar quando assistem ao que acontece no palco. Na vida real, principalmente nas cidades grandes, elas não têm tempo para pensar. No teatro normal, onde um acontecimento tem habitualmente a mesma duração que teria na vida real, também. Mas se eu levo 15 minutos para executar o gesto de pegar uma xícara de chá e levá-la até a boca, então, dou margem para que o espectador reflita sobre o sentido profundo do que está vendo, enquanto o está vendo.

Qual a sua formação artística?

Andei desenhando e pintando antes de fazer teatro. Estudei arquitetura também.

Soube que você trabalhou com crianças. Esta experiência ficou incorporada no seu trabalho?

Fiz, em determinada época, um trabalho com crianças excepcionais, a convite de uma amiga que fazia dança mais ou menos convencional com elas, e que me chamou para experimentar um trabalho mais livre de expressão corporal. Isto me permitiu pesquisar em profundidade o estreito interrelacionamento dos elementos psíquicos com os elementos físicos, que é uma das bases do nosso trabalho atual. Há também o problema das gerações. Nós usamos muito o *generations gap* como um fator dramático. Normalmente o trabalho experimental é feito quase exclusivamente por representantes de uma só geração, os jovens. No nosso elenco temos um menino de 11 anos, temos muitos jovens, temos pessoas de meia idade, temos várias pessoas de 60 e poucos anos. Minha avó, com 87 anos de idade, participou de alguns espetáculos nossos. Isto dá toda uma dimensão especial ao nosso trabalho.

De onde vem o nome do seu grupo, The Byrd Hoffman School of Birds?

Byrd Hoffman é o nome de um personagem que criei quando, criança, fazia teatro na escola.

E a palavra School? Em que sentido vocês são uma escola?

Nós trabalhamos em vários países do mundo, mas temos a nossa sede fixa em Nova Iorque, num velho prédio de quatro andares, onde estudamos permanentemente os mais diversos assuntos que nos interessam ou que podem ser úteis para o nosso trabalho. Quando precisamos dançar sapateado, chamamos um especialista e ele dá aula para todos nós. Quando queremos aprender o alfabeto manual dos surdos-mudos, que é uma linguagem de gestos que eu tenho usado às vezes, também chamamos um sujeito que nos ensina esse alfabeto. Há vários pintores e escultores ligados ao nosso grupo, que dão aulas para os outros. O mesmo para os músicos, psicólogos, etc.

Seu trabalho é subvencionado?

Não temos uma subvenção permanente, mas recebemos periodicamente auxílios de várias fundações culturais e outras organizações desse tipo. Sem isso não poderíamos

existir: um trabalho como o nosso não tem a menor chance de se manter na base da bilheteria.

* * *

Depois das três apresentações em S. Paulo, *The Byrd Hoffman School of Birds* gostaria de vir ao Rio. Por óbvios motivos econômicos, não seria possível trazer toda a montagem, com o seu gigantesco elenco multinacional; mas talvez se pudesse cogitar de apresentar os dois ou três atos centrais, apenas com um grupo de 23 atores americanos. A grande dificuldade seria provavelmente o problema do local, já que Wilson faz questão de um espaço muito amplo, porém dentro de um teatro do tipo convencional, com boca de cena e procênio e que seja tecnicamente bem equipado. Tirando o Municipal, que estará na época ocupado com *A Gaivota*, que outro teatro teria condições de acolher a Escola de Pássaros de Bob Wilson?

JAN MICHALSKI

MOVIMENTO TEATRAL

Peças em cartaz nos teatros da Guanabara durante o trimestre de abril a junho do corrente ano:

TEATRO ADOLFO BLOCH (T. 285-1465)

Pippin, comédia musical de Stephen Schwartz e Roger Hirson, dirigida por Flávio Rangel e Ailton Escobar. Com Maria Sampaio, Marília Pera, Marco Nanini, Tetê Medina, Ariclê Peres, Carlos Kroeber e outros.

TEATRO DULCINA (T. 232-5817)

Viva o Cordão Encarnado, comédia musical de Luís Marinho, dirigida por Luís Mendonça.

TEATRO GLÁUCIO GIL (T. 237-7003)

A Torre em Concurso, comédia de Joaquim Manuel de Macedo, com música de Sidnei Miller. Direção de Fernando Peixoto e Cenografia de Eichbauer.

TEATRO GLÓRIA (T. 245-5527)

Jantou o Marido e Dormiu com o Leitão, três comédias de Paulo A. de Lima, direção de Cláudio Gonzaga, com Grande Otelo. Teresa Barroso, Telma Reston e outros.

TEATRO IPANEMA (T. 247-9794)

O Que Mantém um Homem Vivo, textos de Brecht, músicas de Kurt Weil e Macalé. Direção de José A.

de Sousa, com Renato Borghi e Ester Góis.

TEATRO JOÃO CAETANO (T. 221-03-05)

Somma, os Melhores Anos de Nossas Vidas, revisão de peças anteriormente montadas sob a direção de Amir Haddad, música de Ricardo Pavão. Cenografia e figurinos de Joel de Carvalho. Com Amir Haddad, Taia Peres, Reinaldo Machado, Vera Seta e outros.

TEATRO GINÁSTICO (T. 221-4484)

A Gaiola das Loucas, de Jean Poirot, direção de João Bethencourt, com Jorge Dória, Carvalhinho, Maria Pompeu, Juju Pimenta e outros.

TEATRO MAISON DE FRANCE (T. 252-3456)

O Colecionador, de David Parker, direção de Fernando Torres, com Dina Sfat e Juca de Oliveira.

TEATRO DA LAGOA
(T. 227-6686)

El Grande de Coca-Cola, de Diana White e Ronald House, direção de Luís Sérgio Person, com Sueli Franco, Felipe Carone, Laerte Morrone, Berta Loran e Sérgio Ropperto.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA (T. 222-0367)

O Anti-Nelson Rodrigues, drama de costumes de Nelson Rodrigues. Direção de Paulo César Pereio, com Wolf Maia, Neila Tavares, Sônia Oiticica, Nelson Dantas e outros.

TEATRO OPINIÃO (T. 235-2119)

Fernando Pessoa, antologia poética, direção de Isaias Almada, com música de Murilo Alvarenga. Com Cláudio Cavalcanti, Maria Cláudia, Cristina Guimarães, Roberto Frota e outros.

TEATRO PRINCESA ISABEL (T. 236-3724)

A Teoria na Prática é Outra, comédia de Ana Diosdado, cenários e figurinos de Bia Vasconcelos. Música de Edu Lobo e Paulo Pinheiro, Direção de Antonio Pedro, com Gra-

cando Júnior, Débora Duarte, Fábio Sabag, Regina Viana e outros.

TEATRO SANTA ROSA
(T. 247-86-41)

Falemos sem Calças, de Guilherme Gentile, direção de Antonio Abujamra. Com Ítalo Rossi, Zanone Ferrite e Buza Ferraz.

TEATRO O TABLADO
(T. 226-4555)

O Embargue de Noé, de Maria Clara Machado, cenografia de Joel de Carvalho, figurinos de Betty Coimbra e música de Ubirajara Cabral.

Vassa Geleznova, drama de Máximo Gorki. Direção de Maria Clara Machado, cenografia de Joel de Carvalho e figurinos de Betty Coimbra. Com: Martha Rosman, Louise Cardoso, José Augusto Pereira, Bernardo Jablonski, Paulo Reis, Silvia Nunes, Sura Berditchevisky, Carlos Wilson Silveira, Sílvia Fucs, Paulo Reis e Gilda Guilhon.

TEATRO TERESA RAQUEL

A Gaivota, de Checov (cuja estréia se deu no Teatro Municipal), dirigida por Jorge Lavelli. Com Teresa Raquel, Renata Sorrah, Sergio Brito.

O Prisioneiro, de Neil Simon, direção de Abujamra, com Nicete Bruno, Paulo Goulart, Eleonor Bruno e Renato Consorte, no T. Aliança Francesa.

Costinha na Intimidade, com Costinha, no Teatro das Nações.

Apareceu a Margarida, de Roberto Ataíde, com Marília Pera, no T. Maria Della Costa.

Falemos Sem Calças, no Teatro Aquarius.

Tudo na Cama, com Derci Gonçalves, no Teatro de Bolso.

Pintores de Cano, de Henkel, no Stúdio São Pedro.

Greta Garbo quem Diria..., de Fernando Melo com Raul Cortez, Pepita Rodrigues e Nuno Leal, direção de Leo Jusi, no Teatro Itália.

Caiu o Ministério, de França Júnior, no TBC.

As Desgraças de Uma Criança, de Martins Pena no Teatro Anchieta.

As Religiosas, de Eduard Manet, direção de Celso Nunes, no Galpão.

O Festival Internacional de Teatro, promovido por Rute Escobar, teve início com *Yerma*, no Teatro Municipal, seguindo-se apresentações de *The Byrd Hoffman School of Birds*, com dezenas de atores e espetáculo de muitas horas, sob direção de Bob Wilson.

Em São Paulo, os espetáculos em cartaz durante o mesmo período foram:

Bonitinha mas Ordinária, de Nelson Rodrigues, direção de Antunes Filho, com Miriam Mehler, Ênio Gonçalves, Maria Real, Sebastião Campos, Sílvia Borges, Evilázio Marçal e outros, no Teatro Paiol.

Um Grito Parado no Ar, de Guarnieri, no Teatro da Fundação Getúlio Vargas.

O Genro que Era Nora, de Aurimar Rocha, no Teatro Ruth Escobar.



Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Andrade Oswald	A Morta	52
Arrabal Fernando	Pique-nique no Front	54
	Guernica	50
Bar & Stevens	O Moço Bom e Obediente	28
Cocteau Jean	Édipo-Rei	58
Checov	O Urso	29
	O Jubileu	46
	Os Males do Fumo	49
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido	39
França Júnior	Maldita Parentela	55
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J. Manuel	O Novo Otelo	43
Machado M. Clara	Os Embrulhos	47
	As Interferências	56
	Um Tango Argentino	57
Marinho Luiz	A Derradeira Ceia	59
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida	45
Suassuma Ariano	Torturas de um Coração	44
Synge JM	Viajantes para o Mar	48
	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tardieu Jean	Conversação Sinfonieta	48
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Livros à venda na Secretaria d'O TABLADO

Maria Clara Machado:

<i>Pluft o Fantasmilha</i> (contos)	25,00
<i>Como Fazer Teatrinho de Bonecos</i>	12,00
<i>A Menina e o Vento, Maroquinhas Frufrú, A Gata Borracheira e Maria Minhoca</i>	14,00
<i>Pluft o Fantasmilha — O Rapto das Cebolinhas — Chapeuzinho Vermelho — O Boi e o Burro e A Bruxinha que era Boa</i>	20,00
<i>O Embarque de Noé — A Volta de Camaleão e Camaleão na Lua</i>	12,00
<i>O Diamante de Grão Mogol — Tribobó City e Aprendiz de Feiticeiro</i>	18,00
<i>Cem Jogos Dramáticos</i> , col. de Marta Rosman ..	10,00

As publicações d'O TABLADO e livros de autoria de Maria Clara Machado poderão ser solicitados à Secretaria d'O TABLADO, à Av. Lineu de Paula Machado, 795, ZC 20 — Rio de Janeiro, Guanabara, mediante pagamento em cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro.

Os textos publicados nos CT só poderão ser representados mediante autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, (SBAT), à Av. Almirante Barroso, 97, Guanabara.

Solicitação aos Assinantes e Leitores que receberam os CADERNOS DE TEATRO N. 60: Pede-se a devolução, com a maior brevidade, do questionário de Pesquisa para a redação desta revista.

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