

85

# cadernos de teatro

- — ILUMINAÇÃO — E. Wilson
- — OS PRIMEIROS ENSAIOS — H. Clurman
- — A HISTÓRIA DO JARDIM  
ZOOLOGICO — E. Albee
- — O PEDIDO DE CASAMENTO — A. Chekov
- — DOS JORNAIS



## CADERNOS DE TEATRO N. 85

Abril - Maio - Junho — 1980

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

### *Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável* — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

*Diretor-executivo* — MARIA CLARA MACHADO

*Diretor-tesoureiro* — EDDY REZENDE NUNES

*Redatores* — BERNARDO JABLONSKI, GUIDA VIANNA e  
CARMINHA LYRA

*Secretária* — SILVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 - ZC 20

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

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



# ILUMINAÇÃO

A iluminação, o último elemento incorporado à produção teatral dentro de uma perspectiva histórica, é o mais moderno, em termos de técnica e equipamento. Em seus primeiros dois mil anos de história conhecida, o teatro sempre foi representado durante o dia e ao ar livre: a principal razão disso está ligada sem dúvida alguma à necessidade de luz. A luz do sol, afinal de contas, é uma excelente fonte de iluminação.

Como não havia mesmo fontes de luz sofisticadas, os autores utilizavam a imaginação — o mais adequado instrumento disponível — para sugerir períodos noturnos ou mudanças de luz. Os atores empunhavam tochas ou castiçais, como o faz Lady Macbeth, para indicar que é noite. Os autores também usavam a linguagem: Quando Shakespeare faz Lorenzo dizer, em *O Mercador de Veneza*: “Como é doce a luz do luar sobre este banco” não se trata apenas de uma bela frase poética; a idéia era também lembrar à platéia que a cena se passava à noite. O mesmo serve para a eloqüente passagem em que Romeu diz a Julieta que precisa partir porque o dia desponta.

Por volta do ano 1600, o teatro começou a ocupar os interiores. Velas e lamparinas foram utilizadas até 1803, quando um teatro em Londres instalou iluminação a gás. Embora a iluminação se tornasse mais acessível nos séculos XVIII e XIX, sua eficácia era ainda muito limitada. Além de poucos eficientes, ainda eram um convite a incêndios. Através dos anos muitos teatros na América e na Europa, foram duramente atingidos por trágicos e custosos incêndios.

Em 1879 Thomas Édison inventou a lâmpada incandescente (lâmpada elétrica), e com ela se iniciou a era da iluminação criativa no teatro. Tais lâmpadas,

além de seguras, podem ser controladas. O brilho e a intensidade podem ser aumentados ou diminuídos por uma resistência elétrica. O mesmo instrumento é capaz de produzir tanto a luz forte do dia como a esmaecida claridade do crepúsculo. Além disso, por intermédio de um filme colorido, ou de uma “gelatina” colocada sobre o refletor, o colorido pode ser também controlado. Essa flexibilidade é um instrumento poderoso na consecução de efeitos teatrais.

## FUNÇÃO ESTÉTICA DA ILUMINAÇÃO

O suíço Adolphe Appia (1862-1928) — cenógrafo e iluminador, foi um dos primeiros a vislumbrar as vastas possibilidades artísticas e estéticas da iluminação no teatro. Ele escreveu: “A luz está para a produção assim como a música para a partitura: o elemento expressivo em oposição aos signos literais; e, como a música, a luz pode expressar tão-somente o que pertence à essência inerente à visão de todas as visões.” Norman Bel Geddes (1893-1958), americano, imaginativo seguidor de Appia, também afirmou: “Uma boa iluminação adiciona espaço, profundidade, clima, mistério, paródia, contraste, mudanças de emoção, intimidade e medo.”

Em termos simbólicos, pode-se dizer que a iluminação é capaz de proporcionar o seguinte:

1. *Tempo e espaço.* Pela cor, sombras e intensidade, a luz pode sugerir a hora do dia, fornecendo a pálida luz do alvorecer, a luz brilhante do meio-dia, as cores vívidas de pôr-do-sol ou a luz mais fraca da noite. A iluminação pode indicar também a época do ano, com luzes de verão ou inverno, ou ainda o lugar, com claridade de interiores ou de exteriores.

2. *Clima.* Uma peça alegre e leve pede cores quentes e brilhantes: amarelo, laranja e rosa. Uma peça mais pesada requer azuis, azuis-esverdeados e tons mais escuros.

3. *Estilo.* Numa peça realista, a iluminação simulará o efeito de fontes comuns — abajures, luz solar externa, etc. Já numa produção não-realista, o iluminador pode ser mais imaginativo: feixes de luz podem atravessar o escuro, esculpindo os atores no palco; uma luz vermelho-vivo pode envolver uma cena de danação; um verde-pálido pode ajudar a criar o clima enfeitado



de um pesadelo. Por seu tom e sua textura, a iluminação pode indicar imediatamente o estilo da peça.

4. *Ritmo*. Desde que mudanças de luz ocorrem em um tempo contínuo, pode-se estabelecer um ritmo corrente através do espetáculo. Mudanças abruptas, em “staccato”, acompanhadas de “blackouts” completos, vão expressar um determinado ritmo, enquanto diminuições graduais, lânguidas, expressarão um ritmo oposto. As mudanças de luz são coordenadas temporalmente com as mudanças de cena. A importância deste princípio é reconhecida pelos diretores e iluminadores, que tomam grande cuidado em adequá-las, “coreografando” mudanças de luz e cena como se fossem movimentos de dança.

5. *Reforço de uma imagem central*. A luz, como os cenários, figurinos, etc., tem de ser coerente com o estilo geral e o clima da produção. Uma luz errada pode distorcer ou mesmo destruir o efeito total do espetáculo. A luz, sendo ao mesmo tempo o menos proeminente e o mais flexível dos elementos teatrais, pode ajudar enormemente na criação da experiência teatral.

Gordon Craig (1872-1966), um inovativo diretor de teatro inglês (além de “designer” e teórico), falava em “pintar com a luz”. O iluminador deve de fato pintar com a luz, e ainda mais, ele pode expressar algo do sentimento, e mesmo da substância de uma peça, em um nível sensorial e simbólico.

#### *Aspectos Práticos da Iluminação*

Em termos práticos, a luz do espetáculo cabe ao iluminador. Seu primeiro dever é o de tornar visível a face dos atores e suas ações no palco. Ocasionalmente, iluminadores levados pelas possibilidades climáticas da luz, fazem uma cena ficar tão escura que simplesmente não se percebe o que está acontecendo no palco. O clima é importante, é claro, mas ver os atores é mais importante ainda. Às vezes, o próprio texto requer um obscurecimento — numa peça de “suspense”, por exemplo, quando se apagam as luzes numa casa mal-assombrada. De qualquer modo, tais cenas são exceções. Na maioria dos casos, se os atores não estão sendo vistos corretamente, pode-se dizer que o iluminador fracassou em seu trabalho.

Outro detalhe prático refere-se ao *foco*. O foco de luz dirige nossa atenção para uma parte do palco

— geralmente onde uma importante ação está ocorrendo — ao mesmo tempo que afasta nossos olhos de outras áreas. A luz deve estar somente nas áreas de atuação e não nos cenários ou em lugares fora do palco. A maior parte dos cenários não é pintada para receber uma forte carga de luz direta, e não seria convincente se iluminada em excesso. Além do mais, a ênfase de luz nos cenários desviará a atenção da platéia, que deveria estar concentrada nos atores. Assim, a primeira preocupação existente é fazer com que o foco esteja no lugar certo. Nesse sentido, os iluminadores devem estar atentos para que a luz não *vaze*, isto é, deixar que um foco dirigido para determinado lugar passe a iluminar também as áreas adjacentes.

Um exemplo positivo da utilização de focos se dá quando, num palco dividido, duas ações diferentes se passam em pontos opostos. Neste caso, é a iluminação que guia a atenção da platéia de um lado para o outro, à medida que a luz se reduz de um lado e aumenta de outro.

#### *Tipos de Refletores Utilizados*

Basicamente, são de três tipos:

1. “spotlights”, que lançam um feixe de luz estreito e concentrado.
2. “floodlights”, que cobrem uma pequena área com luz difusa.
3. “border lights”, uma fila de luzes que banham uma seção do palco ou do cenário.

Antigamente, as luzes de ribalta — uma fileira de luzes na frente do palco, na parte de baixo — eram muito populares. Mas, pelo fato da fonte de luz vir de baixo, este tipo de iluminação tem a desvantagem de provocar sombras fantasmagóricas no rosto dos atores e acabam servindo como uma espécie de barreira entre platéia e atores. Com o desenvolvimento de luzes mais versáteis e poderosas, a ribalta foi eliminada.

Hoje, a maioria das luzes atinge o palco de cima, provenientes de instrumentos colocados na frente e nos lados do palco. O ângulo do feixe de luz com a vertical gira em torno de 45°, próximo ao ângulo médio da iluminação solar. Em geral, também, a luz do palco provém de várias fontes: pelo menos duas, para um palco italiano, e pelo menos quatro, para um teatro de



arena. As luzes devem convergir de lados diferentes, para evitar sombras que fatalmente resultariam se apenas um dos lados da face fosse iluminado. Uma vez os atores já estejam adequadamente iluminados pelas luzes frontais superiores, outros refletores são adicionados acima e atrás dos atores, para proporcionar maior dimensão e profundidade às figuras no palco.

Quanto à cor, ela também deve ser mesclada, a fim de que tons fortes não predominem, o que faria com que os atores parecessem pouco naturais. As luzes projetadas podem ser quentes (âmbar, amarelo e ouro), ou frias (azul, azul esverdeado e lavanda). Em conjunto, as cores frias e quentes dão profundidade, textura e naturalidade. A exceção quanto a estas regras para ângulos e cores surge em certas cenas que requerem os chamados efeitos especiais; assim, quando Hamlet defronta-se com o fantasma de seu pai, fortes sombras e estranhas cores devem estar presentes no palco. A iluminação geral para uma peça como *Hamlet* deve contrastar fortemente com aquela para outro tipo de peça. Para ressaltar o aspecto trágico e sombrio de *Hamlet*, convém uma iluminação fria. Quanto aos ângulos, se a peça for encenada num palco italiano, deve haver focos vindo de cima e de trás, para conferir um tom de escultura, semi-real, aos personagens. Por outro lado, montagens de musicais como *GODSPELL* pedem mais luzes quentes originando-se de todos os lados do palco, para reforçar o sentimento alegre e aberto existente na peça.

## CONTROLE DA ILUMINAÇÃO

Falamos do avanço da iluminação: em termos técnicos, este é, de longe, o mais desenvolvido aspecto do teatro. Instrumentos de iluminação podem ser pendurados por todo o teatro e iluminar cada parte do palco, e serem controlados por uma única pessoa sentada diante de um painel eletrônico, ou mesa de controle. Mudanças de luz podem ser programadas antecipadamente. Algumas vezes, numa produção complicada (um musical ou uma montagem de Shakespeare) podem se dar de 75 a 150 mudanças de luz. Estas mudanças podem variar do *blackout* (quando todas as luzes são apagadas rapidamente) ao *fade* (diminuição gradativa da iluminação) ou ao *cross fade* (enquanto algumas luzes diminuem em intensidade, outras aumentam). E mais, com

o moderno equipamento hoje existente, as mudanças podem ser precisadas automaticamente, de modo que um *cross fade* aconteça sempre num mesmo e exato número de segundos; assim a "adivinhação" fica eliminada.

(Extraído de *The Theater Experience*, de E. Wilson, McGraw-Hill Book Co., 1976. Tradução e adaptação de Bernardo Jablonski.)



# OS PRIMEIROS ENSAIOS

H. Clurman

Quando os atores são chamados para o primeiro ensaio, o diretor já fez uma parte considerável do seu trabalho; só agora os atores estão começando o seu. O diretor e o autor devem lembrar-se disso. Não tomar conhecimento deste fato dificulta o progresso do trabalho.

Após receber os atores e apresentá-los uns aos outros, peço ao cenógrafo para explicar o cenário. Este torna-se mais significativo, e o interesse dos atores por ele aumenta após a peça ter sido lida muitas vezes.

Todos os atores leram o texto a sós. Agora, pela primeira vez, vão lê-lo juntos. Nas companhias permanentes, os atores tomam conhecimento do texto através de uma leitura do autor ou do diretor, dependendo de quem lê melhor.

Se o diretor e o autor concordarem em fazer alguns cortes no texto durante seus primeiros encontros, é aconselhável que os atores tomem nota desses cortes antes de começar a primeira leitura. Nessa ocasião é preferível que eles leiam o texto completo, em vez de partes individuais do livro ou trechos. Perturba aos atores cortar trechos que já estão sendo decorados. Haverá necessidade de mais cortes nos estágios mais avançados do trabalho; na verdade, há sempre mais cortes a serem feitos do que se pode imaginar. Quanto mais cedo esses cortes forem feitos, melhor será para todos.

Confrontados pela primeira vez com o diretor, o autor e o produtor, os atores tendem a exibir uma expressão muito evidente que “nada está acontecendo”. Eles estão “escondendo o jogo”. Os atores ingleses, nas primeiras leituras, são mais audaciosos e mais fluentes que os americanos. Isto é devido ao “profissionalismo” dos atores ingleses — o que simplesmente significa mais

prática na profissão. A facilidade que eles possuem é também devido à maior ênfase que dão à dicção e voz nos seus ensaios.

No início da minha carreira eu costumava ensinar aos atores, nessas ocasiões, a “falar” seus textos da peça um com o outro, fazendo-se ouvir por todos os outros do grupo. Falar seus textos como numa conversa, eu explicava, é o primeiro passo em direção à verdade. Não importa quanto essa explicação tenha de verdade, o que eu realmente pretendia era atenuar o nervosismo, deixar os atores saberem que eles não eram obrigados a impressionar ninguém (de acordo com as leis trabalhistas nos EUA, um ator que não assinou o contrato de exibição da peça pode ser despedido no quinto dia de ensaio). Mas logo aprendi que não havia vantagem em dar aos atores qualquer instrução nas primeiras leituras, não importa quais fossem. Eles poderiam ler da maneira que quisessem e não deveriam ser interrompidos, a menos que se tornassem inaudíveis ou ansiosos em produzir efeitos. Eu costumava brincar, dizendo: “Se algum de vocês estiver maravilhoso logo de início, vou ter que despedi-lo: isso me deixaria sem nada para fazer!” Uma equipe bem escolhida — e sempre depósito completa confiança nos atores que escolhi — não necessita nenhuma advertência especial.

Depois de cada ato há um intervalo de dez minutos. Uma peça de duração média é lida pela primeira vez em pouco mais de duas horas e meia. Saímos então para almoçar, o que, de acordo com os contratos trabalhistas vigentes, deve ser feito em não menos de uma hora e meia. Como a tensão da primeira leitura é cansativa, concedo um período de almoço (ou descanso) maior. Confio assim que o elenco estará comparativamente mais relaxado quando chamado para a leitura da tarde.

Em cada companhia é diferente o tempo reservado para todo o processo de ensaios. Em certos teatros europeus, uma peça pode ser ensaiada durante doze semanas ou mais. Nesses teatros, os atores geralmente representam em outras peças de seus repertórios durante este período. Os ensaios raramente duram mais do que cinco horas por dia. Considero isto o tempo ideal para ensaios diários. Peter Brook ensaiou “Sonho de Uma Noite de Verão” durante oito semanas.

Em nossas produções profissionais reservamos quatro semanas de ensaio para uma peça “comum”, cinco



semanas para um musical. A lei exige que o tempo de ensaio seja limitado a sete/oito horas e meia diárias, podendo ser prolongado para dez a doze horas na semana antes da estréia para o público. Na véspera da estréia, o tempo de ensaio não é limitado — desde que se passe sempre doze horas entre as chamadas para ensaio.

Se o produtor quer prolongar os ensaios além de quatro semanas, pode fazê-lo, desde que pague aos atores salário extra, ou não menos que o mínimo legal. Mas isso só pode ser feito se os atores concordarem com este tipo de contrato. Devido ao custo atual de uma produção, estender o período de ensaio sem o apoio de representações pagas pode ser exorbitante. Mesmo o período de quatro semanas de ensaio não é tanto quanto pode parecer. As primeiras três semanas são computadas na base de semana de seis dias. Essas primeiras três semanas de sete horas diárias de ensaio implicam na procura de um palco vazio ou qualquer outro espaço com este propósito, e devem incluir a prova dos figurinos, etc. Os três ou quatro dias seguintes são devotados aos ensaios completos no cenário, com roupas, maquiagem, luzes, etc. Isto é feito em preparação para estréias em *tournées* (fora da cidade) ou na cidade. As estréias ou experiências em *tournées* são representações pagas abertas ao público. Durante este período são permitidos somente quatro horas de ensaio por dia (exceto para os dois dias normais de matinê).

É necessário ter isso em mente para entender alguns problemas da profissão e a “psicologia de pessoal” que surgem devido a esta pressão do tempo. A primeira produção do “Group Theatre”, *House of Connelly* de Paul Green, foi ensaiada durante doze semanas, aproximadamente; sua segunda peça, “1931”, foi ensaiada durante oito semanas, e *Men in White*, de Sidney Kingsley, durante dez semanas. Todas as três peças foram dirigidas por Lee Strasberg. Devido a certas circunstâncias só me foram permitidas as quatro semanas regulamentares para todas as minhas produções, exceto *Paradise Lost*, de Odets (seis semanas), *Golden Boy* do mesmo autor (cinco semanas), e, mais recentemente, *A Touch of the Poet*, de O’Neill (cinco semanas).

O planejamento dos horários de minhas produções são, como já disse, típicos do teatro comercial. Nunca fui obrigado a adiar uma estréia marcada. Devo contudo mencionar uma observação feita por um ator que participou de uma das minhas produções: “Harold

ensaia uma peça como se nunca fosse haver uma noite de estréia!” Isto diz alguma coisa sobre o meu “método”. Eu me recuso a criar um clima de pressa. Mesmo no texto mais rudimentar, quatro semanas de ensaios não são suficientes. A propósito, não posso deixar de citar uma frase de Stanislavsky: “Não importa quanto durem os ensaios, sempre se precisa de mais duas semanas.”

Na segunda leitura da peça, os atores podem ler até mais despreocupadamente do que na primeira. Não importa. Eles estão tomando conhecimento da peça e um pouco mais acostumados com as vozes e faces uns dos outros. Eles devem mesmo escutar melhor. Durante os dois primeiros dias de leitura, como já foi dito, eu não dou nenhum conselho, não faço nenhum comentário: escuto e observo. Estudo o material: o texto como foi lido e as características dos atores. Minha brincadeira costumeira no final do dia — quando, para espanto dos atores, eu dificilmente acrescento uma palavra — é dizer, “Vocês devem admitir que a direção hoje foi perfeita.” É verdade! O diretor deve calar-se e permitir aos atores e ao texto “misturarem-se” sem interferência.

Este “tratamento” é repetido na manhã do segundo dia. Os atores, mesmo então, podem ler não mais convincentemente do que no primeiro dia, mas são mais capazes de escutarem uns aos outros. Eles estão agora desejosos de ouvir alguma palavra do diretor. No meu caso, isso geralmente segue-se depois do almoço no segundo dia, isto é, depois da terceira leitura. Os atores estão agora suficientemente familiarizados com o texto para lucrarem algo com uma discussão sobre ele.

Muitos diretores e atores consideram a discussão geral de um texto supérflua. Eles querem começar o trabalho imediatamente. Principalmente os atores ingleses; eles desejam “por os pés no chão”, isto é, fazer logo as marcações depois da primeira ou segunda leitura. Mas falo aqui do que costumam fazer. Oportunamente revelei a inclinação habitual de tais atores, como por exemplo, Ralph Richardson, que fica de certa forma desanimado com qualquer conversa que não esteja ligada diretamente à marcação — a indicação das posições no palco, caminhadas de um lugar para outro, etc. Dogmatismo no teatro é enfraquecedor.

Minha primeira conversa é relacionada com o caráter da peça que estamos produzindo, sua significação geral, sua relação com o mundo em que vivemos. Ao falar do mundo incluo os próprios atores como parte



deste mundo. Numa peça estrangeira ou numa peça de época (que transcorre no passado, como *Saint Joan* de Shaw) eu discuto o ambiente nacional e/ou histórico. A propósito da peça *Orpheus Descending*, de Tennessee Williams, falei sobre o que Williams contou-me. Para a peça de Henry Miller, *Incident at Vichy*, li relatórios da ocupação nazista na França, fiz entrevistas na própria Vichy e falei sobre essas minhas descobertas.

Minhas observações podem ser sociológicas, psicológicas, “poéticas”. Evito o tom seco de colégio. A finalidade da conversa é estimular o sentido do valor do nosso projeto, é criar entusiasmo. Os primeiros ensaios são o período de lua-de-mel do nosso caso de amor com a peça. O mundo do teatro é o mundo inteiro, e nada de humano está fora disso. Desse modo, ninguém precisa envergonhar-se ao se aproximar da produção. A experiência me ensinou que o estímulo dessas primeiras trocas frutifica nas representações. Elas contribuem para sua “aura”, sem a qual geralmente a representação se torna árida e sem fascínio.

Falo também do estilo da peça, sobre o toque individual do dramaturgo, sua maneira de pensar, seu ritmo, a espécie de interpretação que sua peça exige. Ilustro isso através de referências ao caráter da escrita, a estrutura da peça. Nos primeiros anos da minha carreira também gastava um tempo considerável analisando cada personagem da peça. Isso não é mais feito com rigor esquemático. Havia pouca menção específica das ações principais. Não emprego termos que só são significativos para mim. A intenção é mexer com os atores de acordo com suas naturezas individuais.

Falando com os atores sobre seus textos, alguns diretores pensam que é melhor falar com cada um particularmente. Isso pode ser aconselhável num estágio mais avançado de ensaio. Mas quando estamos descrevendo os contornos gerais da peça e como as várias partes do texto constituem a finalidade geral da peça, prefiro me dirigir ao elenco com todos presentes. Isso acentua o sentido de coletividade do empreendimento, pois cada parte afeta a outra.

Essas primeiras conversas são uma festa de idéias: cada ator pode escolher o que quiser. Os autores e atores geralmente se divertem e participam quando convidado. Mas costumam não querer terminar jamais; há muito o que assimilar. Alguns atores devem notar o

essencial do que eu disse, especialmente no que influencia seus próprios papéis. Eu os encorajo, mas não insisto nisso. Nas produções posteriores a 1949, reservei muito dos meus *insights* para esses momentos de leitura ou representação de cenas ou atos inteiros, quando eles deviam ficar gravados mais firmemente na consciência dos atores. Atualmente, minha primeira comunicação com os atores dura pouco mais de uma hora.

Prosseguimos então a leitura com “interrupções”. Depois que uma passagem ou uma cena foi lida, explico de que maneira minhas generalizações anteriores se aplicam ao que acabou de ser lido. Essas interrupções, as quais admito que freqüentemente têm sido muito demoradas, continuam através da leitura de toda a peça. Os atores começam a ver a peça e suas partes através de uma perspectiva mais nítida.

Outra coisa que tento conseguir durante esta etapa inicial de trabalho é traçar o progresso da ação mais íntima da peça: como cada segmento e cada cena revelam o desenvolvimento da continuidade da ação dos personagens e da peça, de maneira que a configuração desta, como um todo, torna-se evidente.

Quando uma ou mais dessas leituras “interrompidas” forem feitas, o elenco lê a peça mais uma vez sem interrupção. Desse modo consegue-se uma certa experiência da peça. Os atores estão então preparados para “se levantarem” e “andarem” com a peça. Através das leituras os atores adquiriram um sólido conhecimento “teórico” da peça, embora na verdade agora seja alguma coisa mais que isto.

Primeiro eu costumava conduzir os primeiros ensaios da maneira já descrita, por toda uma semana. Mais tarde, devido a um horário ainda mais rígido de ensaios, reduzi o período por três ou quatro dias. Em “Golden Boy”, quando o tempo de ensaio era de cinco semanas, foi possível fazer as leituras continuarem por duas semanas! Mas elas eram, como veremos, algo mais do que simples leituras.

Alguns diretores, particularmente na Inglaterra, esperam que os atores saibam de cor seus textos antes que os ensaios tenham começado. Isto deve ser necessário pelo fato de que no teatro inglês a marcação começa no primeiro ou segundo dia de ensaio. Um diretor que conheço chama para uma passada completa da peça (com marcação improvisada) no terceiro ou quarto dia de ensaio. Embora não exista nada de inevitavelmente



desastroso em tais práticas, nunca pratiquei-as, nem qualquer outro diretor cujas primeiras produções importantes foram apresentadas sob os auspícios do Group Theatre (Lee Strasberg, Elia Kazan, Robert Lewis). Nós, na verdade, proibimos nossos atores de decorarem seus textos antes dos ensaios. Por outro lado, é aconselhável que os atores façam isso quando se tratar de peças de Shakespeare e outras peças em verso. Mas nenhum dos diretores mencionados dirigiram tais peças. Acreditamos, e eu ainda estou inclinado a acreditar, que os atores, ao decorarem seus textos, fora do trabalho nos ensaios, criam preconceitos e endurecem as leituras em moldes estabelecidos de maneira que diminui a receptividade ao impulso do outro companheiro de peça. Os atores, nessas circunstâncias, dificilmente ouvem uns aos outros, e daí resulta uma representação algo mecânica.

O ator deve permanecer sempre flexível, ser livre e aberto a mudanças e novos ajustes. Isto se torna muito mais difícil de fazer se ele decorou seu texto antes do contato com outros membros do elenco. Ele se abstrairá do fator humano tão importante, a "equipe". Ainda assim, sei que alguns atores que memorizam suas partes antes do ensaio conseguem responder a todas as contingências da produção. Neste, como em muitos outros assuntos teatrais, não existe "absoluto".

Os primeiros ensaios permitem ao diretor saber algo sobre a espécie de direção que melhor se ajusta a cada um dos atores. Ele estuda os pontos fortes e fracos do ator. Alguns realmente pedem para serem dirigidos: outros ficam perturbados com muitas falas, mesmo quando elas são boas. Muitos gostam de descobrir tudo — exceto assuntos técnicos — por eles mesmos. Eles, acham que falar interfere nos seus processos criativos, no prazer da descoberta. Eles estão geralmente com a razão, e suas inclinações devem ser respeitadas. Conheço atores que relutaram em fazer certas cenas de ação interessantes, porque o diretor foi o primeiro a sugerir-las!

Nem tudo que o mais hábil dos diretores sugere é útil ao ator; o diretor inteligente reconhece isto. A direção não é uma questão de dar ordens. A relação do tipo professor-estudante deve ser evitada. Tenho sido ocasionalmente reprovado e, na verdade, me sinto culpado de fazer muito pelos atores ou de dirigi-los muito. Tive que aprender a reprimir minha inclinação natural. Alguns atores — especialmente americanos — podem ser igualmente perturbados por um diretor calado, que muito raramente dá um conselho. Os atores querem

ajuda; quem ser trabalhados. Esta tendência vem se tornando tão marcante, recentemente, que minha esperança é que o ator tomará a iniciativa e achará seu próprio rumo. É motivo de orgulho para o diretor ser capaz de inspirar o ator; deve ser uma alegria maior se o ator for capaz de inspirá-lo.

Por outro lado, é lamentável o tipo de diretor que os atores chamam de "guarda de trânsito", aquele que restringe suas direções aos exteriores da profissão com um eventual comentário "editorial". Um ator inglês veterano do elenco de "Tiger at the Gates" me disse: "Você é o primeiro diretor que realmente me dirigiu desde Grainville Baker." "Muitos diretores ingleses", o ator continuou explicando, "acreditam que a sua função consiste em pouco mais que arranjar os elementos físicos da produção — marcação, cenas de grupo e coisas semelhantes. Esperam que o ator forneça o resto, por virtude de seu talento. Tal divisão de tarefas é irreal.

Lembro-me de uma ocasião em que um ator de temporada parou quando lhe dei uma sugestão sobre um pequeno ponto num dos primeiros ensaios. "Você não precisa me dizer isto", ele me avisou. "Eu entendo do meu trabalho." Não insisti mais. Decidi não dizer mais nada a ele por vários dias. Após um tempo, o ator chegou para mim durante um intervalo para almoço e se queixou: "Você está dirigindo todo mundo; não tem nada para me dizer?" Ele estava pronto para ser dirigido.

A direção e a representação constituem uma troca mútua, uma estrada de mão dupla; uma espécie de casamento. A coisa mais importante que deve resultar de um período inicial de trabalho é o entendimento entre o ator e o diretor: cada um aprende como tolerar e lidar com o outro. Isto torna-se cada vez mais vital nas etapas subseqüentes do ensaio.

(Extraído de *On Directing*, de H. Clurman, New York, Collier Books., 1972, trad. por Carminha Lyra.)



# O TEATRO NA GRÉCIA

## Origens

O teatro propriamente dito nasceu na Grécia, mas suas origens remontam à mais longínqua antiguidade e ainda hoje pertencem ao campo das hipóteses. Parece que seu nascimento efetuou-se como uma derivação das danças mágicas e das representações mímicas realizadas pelos bruxos e feiticeiros das tribos primitivas com o objetivo de afugentar os maus espíritos, o que procuravam conseguir combatendo-os com suas próprias armas fantasmagóricas, isto é, com fantasias e pintando o rosto para assim assustar as divindades adversas e fazer com que elas deixassem os homens em paz. Logo estes exorcismos tomaram uma forma, e esta forma — a *pantomima*, sujeita a certos cânones impostos pelos costumes rituais — adquiriu um ritmo. Forma e ritmo, unidos já de maneira indissolúvel, passaram a constituir a *dança*.

Esta dança, produto de uma evolução progressiva através das etapas já citadas — exorcismo e pantomima — converteu-se em uma forma de culto popular, renovada periodicamente, não só como uma oferenda aos deuses benignos para que estes protegessem os homens, como também para satisfazer às necessidades do povo, sempre sedentos de espetáculos. Foi então do culto de Dionísios — o Baco dos romanos — deus das árvores e dos frutos, da uva e do vinho, da vindima e da embriaguês que nasceu o teatro. As adoradoras de Dionísios — as *bacantes* — se reuniam à noite sob a luz das tochas e animadas por uma música de flautas pastorais sacrificavam um cordeiro, cujo corpo despedaçavam, devorando em seguida sua carne palpitante, o que produzia uma espécie de frenesi religioso — chamado em grego *entusiasmo* — que as fazia correr pelos campos entre gritos e movimentos desordenados até acabar em toda sorte de excessos. Este *entusiasmo* ou *furor*

*dionisiaco* acabou organizando-se em um desfile ou cortejo, que se repetia quatro vezes por ano diante do templo do deus. Um indivíduo do coro, se destacava dos demais na dança e recitava o *ditirambo*, hino em louvor à divindade festejada, ato que se tem como o precedente mais remoto e certo da forma teatral. Vestido com pele de bode — isto é, de *sátiro* — foi quem deu o nome (por causa de sua fantasia) à mais alta forma de teatro na antiguidade: a tragédia. A palavra *tragos* — bode em grego — ficou para designar uma das três classes da representação dionisiaca, enquanto que a figura do sátiro permaneceu ligada ao outro tipo de representação menos séria, a *tragédia satírica*, da qual devia nascer a *comédia*, de aparição muito posterior.

Mais tarde, ao lado de Dionísios, a quem eram dirigidos estes espetáculos, foram introduzidos novos personagens — heróis e reis — na trama das representações. As suas façanhas passaram a ser o assunto dos ditirambos, o que constituiu um grande passo na secularização das festas que até então mantinham um cunho estritamente religioso.

*Tespis*, jovem natural de Icaria, na Ática, transformou o *exarconte*, o condutor do coro, em um dialogante ao introduzir o *primeiro* ator, criação sua, chamado *hipocrites* — *respondedor* em grego — destinado a dar a resposta ao corifeu em um diálogo interrompido pelas intervenções cantadas pelo coro. O tema era sempre heróico-épico, mas o coro permaneceu estritamente lírico, se bem que seus membros, incluído o corifeu, se transformavam, de acordo com o tema, em cidadãos ou figuras de caráter coletivo, pertencentes à narrativa.

---

## A Tragédia Grega

*Querilos* e *Frínicos* foram os imediatos sucessores de Tespis. Frínicos foi o criador das máscaras femininas, realizadas em cores claras, para contrastar com a dos homens, sempre mais escuras. Frínicos acrescentou a esta inovação a presença de mulheres no coro e foi o primeiro a introduzir temas históricos à tragédia.

Os esforços literários destes arcaicos autores se viram completados e aperfeiçoados por *Ésquilo* (525-456 a.C.). Segundo Aristóteles, Ésquilo introduziu o segundo ator, com o qual o diálogo adquiriu maior liberdade e naturalidade. Também a técnica teatral foi



enriquecida pelo emprego de tumbas e altares no cenário, aparições fantásticas de fúrias e espectros e pela fixação do aparato dos atores: a *syrrma*, uma ampla túnica com mangas e gola e o *coturno*, sapatos com solas grossíssimas, destinados a aumentar e realçar a estatura e majestade dos protagonistas — ambos elementos tomados do ritual da religião dionisíaca. Além disso, Ésquilo aperfeiçoou o uso das máscaras, cujo número ampliou e caracterizou de acordo com a grandeza do novo espetáculo. Todas estas inovações, devidas ao gênio teatral de Ésquilo, se bem que facilmente aceitas por nós hoje em dia, foram, entretanto, incompreensíveis aos romanos. Para estes, todo esse aparato só fazia tolher o ator. Não percebiam que a intenção era justamente ocultar por completo o corpo do ator, do qual só apareciam as mãos, permitindo assim que ele esquecesse sua personalidade quotidiana para entregar-se integralmente à sua sagrada tarefa, do mesmo modo que o sacerdote com suas vestes litúrgicas se entregava ao culto.

Ao lado de toda esta série de melhorias, Ésquilo produziu um grande número de obras dramáticas — mais de setenta, segundo o testemunho de seus concidadãos. Porém só chegaram até nós, fora uma lista de títulos e alguns fragmentos, as seguintes sete tragédias que enumeramos por ordem de aparição: “As Suplicantes”, “Os Persas”, “Os Sete Contra Tebas”, “Prometeu”, e a “Orestia”, sendo esta última uma tetralogia ou conjunto de quatro peças dramáticas — três tragédias ou trilogia trágica e um drama satírico — da qual desapareceu o drama satírico, restando apenas o seu título: “Proteo”. A tragédia esquiliana se caracteriza por uma grandeza imponente e uma força trágica de grande intensidade que apesar do hieratismo próprio da juventude do gênero nos transmite uma terrível e augusta beleza.

*Sófocles*, homem de esmerada educação e extraordinária beleza e dignidade, tanto físicas como morais, protótipo do cavaleiro grego, é o continuador da obra de Ésquilo. No ano de 458 A.C., quando ainda não tinha trinta anos, derrotou o seu predecessor e mestre num certame teatral. Vinte vezes mais alcançou o triunfo ao longo de sua prolífica carreira artística, durante a qual produziu 123 dramas, dos quais só conservamos sete. Observa-se uma grande unidade de estilo, o que revela uma maturidade muito precoce. Sófocles é o criador do terceiro ator, com a conseqüente expansão do diálogo e a menor importância do coro que ficou

relegado a um plano secundário. Seu teatro difere essencialmente do de Ésquilo na sobriedade da construção dramática, o que faz com que uma só de suas comédias, *Electra* possua material mais do que suficiente para fazer uma trilogia. Em todas as obras que dele se conservam — *Antígona*, *Ajax*, *Épido Rei*, *Traquinianas*, *Electra*, *Filotete* e *Édipo em Colona* — o herói, em reação ao sentido demasiado fatalista do teatro de seu antecessor, reflete de um modo vivo a intimidade moral de sua alma, seu “ethos”. — Em relação à técnica cênica, Sófocles é universalmente reconhecido como o inventor da “skenographia” ou pintura cênica. Foi o primeiro a colocar um fundo definitivo na cena — a “skene” — e, finalmente, em suas obras cristaliza uma vez por todas a estrutura da tragédia ática, que ficou constituída da seguinte maneira: primeiro, o “prólogos” ou exposição; segundo, o “parodos” ou canto de entrada do coro; terceiro, os cinco “episodion” ou episódios, alternados com os cinco “stasimon” ou intervenções do coro, o que dava lugar a uma sucessão periódica de cenas dialogadas ou histriônicas interrompidas pelas exclamações líricas do coro. E, por fim, a quarta e última parte, constituída pelo “exodos”, canto final e partida do coro.

Com *Eurípides* (480-406 A.C.), último dos três grandes, a tragédia ática alcança o zênite de sua evolução, depois do que começa o seu declínio.

Homem do povo, sua atitude contrasta com a dos seus antecessores, que pertenciam às mais altas classes sociais helênicas. Sua mentalidade se manifesta por um implacável sentido crítico baseado na razão e na lógica de uma personalidade autodidata. Eurípides alterou por completo a estrutura da tragédia, já definitivamente formada por Sófocles, modificando o princípio e o fim da mesma. O prólogo ficou reduzido a uma breve alocução dirigida a um deus e na qual se relatam os acontecimentos anteriores à ação; o êxodo aparece substituído por uma aparição sobrenatural de um deus que atua cortando o fio de toda a trama e precipitando o desenlace. Isto constituiu a primeira aparição do tão criticado “theos apo mekanes”, ou “deus ex machina” dos romanos. Pintor do sentimento e das paixões, Eurípides é, de certa maneira, o dramaturgo das forças subconscientes da alma de seus heróis, fato este que o aproxima de algum modo com os mais modernos escritores de hoje.

De todas as tragédias escritas por ele, cujo número alcançou, segundo certos autores, setenta e cinco, se



conservam atualmente dezenove, total superior as de Ésquilo e Sófocles reunidas. Seus títulos são: *Alcestes*, *Medéia*, *Hipólito coroado*, *As Troianas*, *Helena*, *Orestes*, *Ifigênia em Aulis*, *As Bacantes*, *Andrômeda*, *Écuba*, *Electra*, *As Heráclidas*, *As Suplicantes*, *Ifigênia em Tauride*, *O Ciclope*, *Hércules*, *Ion*, *Antígona* e *Belerofonte*.

## A COMÉDIA ANTIGA

O riso criou a *comédia*, nome derivado, segundo Aristóteles, de “komos”, canção burlesca dirigida contra certos indivíduos que eram objeto da crítica de seus condidadãos. A comédia, nascida no Peloponeso, passou por intermédio dos seus vizinhos dórios à Ática, onde Epicarmo de Sicília (550-460 A.C.), a elevou definitivamente de categoria desenvolvendo o “agon” ou conflito dentro dos temas burlescos tomados da mitologia heróica. Seus personagens, deuses ou heróis, transportados da cena para a vida quotidiana, se transformavam em personagens grotescas ou ridículas, de caracterização muito simples e de fácil utilização para a crítica. Assim, por exemplo, vemos o vigoroso Hércules e o prudente Ulisses caracterizados como um glutão e um covarde, respectivamente. Esta classificação de tipos ficou definitivamente estabelecida e deu lugar ao nascimento de muitos outros, criando-se uma variadíssima galeria de tipos que perdurariam ao longo de toda a história teatral: o parasita, o soldado fanfarrão, o avaro e muitos mais. O vestiário e as máscaras se adaptaram ao novo gênero, e as danças nos intervalos adotaram a forma mais licenciosa de todas, o “kordax”, acompanhado de alegre música.

A comédia alcançou grande êxito graças ao extraordinário sentido cívico do povo grego, que sempre gostou de ver retratados e criticados nela as personagens merecedoras disto, por mais veneráveis que fossem, desde Sócrates a Péricles. Este costume provocou certas medidas restritivas por parte do poder público, medidas estas, porém, que não impediram que este gênero se tornasse cada vez mais popular. Diante do crescente gosto do auditório por esta classe de representações, o estilo das críticas se transformaram muitas vezes em verdadeiras libertinagens e injustiças.

Dos autores posteriores a Epicarmo temos notícia dos seguintes: Quionides, Magnes, o rival da Aristófa-

nes, Cratinos e Eupolis. Estes são os nomes dos autores mais ilustres anteriores a Aristófanes, de quem falaremos a seguir, e cuja figura é, ainda hoje, para muitos, o mais alto expoente da comédia de todos os tempos.

Aristófanes (425-388 A.C.), poeta satírico e autor genial, nos deixou uma obra que, não obstante certos defeitos, quando não indecências de linguagem, é um dos grandes legados feitos pela cultura grega à humanidade. Com ele o plano da comédia se eleva, se mantém cheio de poesia e autêntica crítica construtiva. Desde sua primeira obra laureada, *Os Acarnienses* — premiada em um concurso onde competiu com obras de Cratinos e Eupolis — até à *Assembléia de Mulheres*, passando por *Os Cavalheiros* — *As Nuvens* — onde ridiculariza Sócrates — *As Vespas* — contra a mania que tinham seus concidadãos de pleitear demanda jurídica — *A Paz*, *Lisístrata* — contra a guerra e a mais livre de suas produções — *As Rãs* — crítica a Eurípides, etc., o teatro aristofanesco é um retrato vivo e cheio de gracejo mordaz da totalidade do povo ateniense. Toda a sociedade de seu tempo desfila caracterizada em uma série de tipos imortais pintados com tal força de verdade que se tornam arquetipos cômicos, válidos para qualquer época, destinados a viver, por um milagre da poesia cômica, no eterno presente.

### *Os Festivais Dionisíacos*

Ditirambos, tragédias e comédias, por serem de certo modo atos religiosos, realizavam-se durante os chamados festivais dionisíacos, dentro da área destinada à divindade e em épocas prefixadas que se estendiam desde meados do inverno até à primavera. A primeira festa ou “rural dionísia” tinha lugar no mês de Poseidón — dezembro-janeiro — e consistia em uma bacanal, sobrevivência das festas originárias do teatro. A segunda ou “lenaea” se celebrava em honra de Dionísio Lenaeus no mês de Gamelion ou do matrimônio — janeiro-fevereiro —, e sua importância era sempre local. A terceira ou “anthesteria” tomava seu nome do mês de sua celebração, Anthesterion ou mês das flores — fevereiro-março —, época correspondente à primavera. A quarta festa ou “grande dionísia cidadã” se celebrava no mês de Elaphebolion — março-abril — ou mês dos cervos e era a mais importante de todas: celebrava-se não somente para a cidade como também para toda a nação e tomavam parte dela os membros do conselho



do governo, estando sua organização e direção a cargo do “arconte epônimo”, máxima autoridade do Estado.

Era este “arconte epônimo” o encarregado de selecionar as obras dramáticas que seriam representadas durante o festival, de escolher os atores ou componentes do coro e de designar os “coregas” que vinham a ser os cidadãos incumbidos de financiar os gastos dos espetáculos. O número dos coristas — coregi — para cada festival era de dezesseis a dezoito. No primeiro dia, antes do festival, se oferecia um sacrifício acompanhado de procissão. O número de obras apresentadas foram, desde o ano de 508 a.C., de dez ditirambos e três tetralogias, e mais tarde ainda se acrescentou três a cinco comédias.

Cada uma das dez tribos da Ática apresentava seu ditirambo. O poeta, cuja comédia ou tetralogia (três tragédias e uma tragédia satírica) seria representada, tinha que ter conquistado este privilégio através de um concurso, organizado anteriormente.

As comédias eram as últimas a serem apresentadas, ao entardecer e depois de um grande intervalo, que os espectadores aproveitavam para descansar, pois, como havíamos dito, era representado antes toda uma tetralogia. Os assistentes costumavam ir para suas casas se refazer para voltar ao cair da tarde para assistirem finalmente a comédia. As tragédias se representavam na parte da manhã e começavam muitas vezes tão cedo que alguns dramaturgos aproveitavam esta circunstância para situar o começo de sua obra ao amanhecer.

#### *Desenvolvimento das Construções Cênicas da Antiga Grécia*

As primeiras representações helênicas realizaram-se, como já dissemos, no recinto consagrado à divindade, ou área sagrada, passando depois para a praça pública ou *agora*, e finalmente para a vertente sul da Acrópolis. Em Atenas, a imortal cidade, centro de toda arte, verificou-se também a evolução completa da arquitetura cênica. A princípio, muito simples, foi se modificando pouco a pouco. As representações primitivas celebradas no recinto de Dionisos Eleuthero ocupavam já duas áreas: uma destinada às evoluções do coro e a outra para imolar a vítima que como oferenda inicial se sacrificava ao deus. Essa área, de origem religiosa, converteu-se em uma tribuna de onde atuava o ator. Ésquilo acrescentou a *skene* ou tenda, onde o ator se ocultava

para tornar a aparecer. Em frente ficava o coro, em torno do qual se colocava o público em forma semicircular, limitado nos extremos pelo tablado do ator denominado *proskenion*. Mais tarde construiu-se uma escadaria de madeira rodeando à orquestra. Desta maneira nasceu a estrutura do teatro grego, lógica e naturalmente nascida das necessidades da representação.

A princípio o teatro consistia numa simples construção de madeira que se desarmava depois dos festivais. Posteriormente começou a ser construído com materiais definitivos. Produto deste progresso evolutivo foi o teatro de Atenas, cujas ruínas, ainda existentes hoje, assim como de outros teatros helênicos como o de Epidauró, Eretria, Magalópolis, Esparta, Pérgamo, etc., nos permitem, graças a um estudo comparativo, conhecer o que foram aquelas primeiras construções, antecedentes veneráveis das nossas atuais salas de espetáculos.

#### *Um Teatro Típico*

Como exemplo de um teatro típico daremos a descrição do Teatro Dionisos, em Atenas, cujo recinto, ligado a todas as glórias da tragédia e comédias helênicas, constitui um dos santuários da cultura universal. Ali, sobre aquela *skene* e sobre aquela *orquestra* de proporções harmoniosas e diante daquele panorama ilustre, a Acrópolis, verdadeiro cenário da história, foram representados durante mais de dois mil anos as criações imortais de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes.

O palco — *skene* — consistia em uma plataforma de blocos de pedra unidos sem argamassa que gigantes ajoelhados — obra do escultor romano Phaedros — simulavam sustentar, à maneira de Atlas. Este palco, que media 1,50m de altura por 46,50m de comprimento e 2,50m de profundidade, se encontrava no mesmo lugar que o primitivo que, parece ter consistido em uma simples base de pedra sobre a qual se armava um estrado de madeira. No centro da *orquestra*, semicírculo medindo 19,50m de diâmetro pavimentado de lajes, e que se estendia até o palco, levantava-se o altar de Dionisos Eleuthero. Em volta dele os componentes do coro faziam suas evoluções conforme a obra que representavam. Uma fila de 67 assentos de honra talhados em mármore branco, no centro do qual se destaca o trono do sacerdote dionisiaco magnificamente decorado, constitui a primeira fila do anfiteatro — *cávea* —, que em forma de concha vai subindo pela encosta da monta-



na. Dividido em três andares, esta *cávea* mostra hoje as ruínas de uns trinta degraus de pedra calcárea, restos dos setenta e oito que constituíam o semicírculo original. Os assentos eram esculpidos de tal maneira que cada espectador, sentado sobre uma almofada levada por ele, podia se recostar ou estirar as pernas com relativa folga.

O palco, transformado mais tarde em casa-palco, era uma construção larga, provida de um telhado, o qual posteriormente se decorou com duas ordens de colunas que serviam de fundo para a ação. Este cenário estava dotado de três portas, uma no centro ou *porta real*, e duas nos extremos ou *portas dos atores*. À direita e à esquerda do palco avançavam duas construções salientes, os *parasquénios*, entre os quais se levantava uma tribuna sustentada sobre colunas que primitivamente eram de madeira e posteriormente de pedra, tribuna esta que formava o palco propriamente dito. Como cenário se usavam os *periaktoi*, prismas com decorações diferentes em cada face e que giravam mostrando a face segundo o lugar que se queria evocar. Convencionalmente, à direita do palco representava lugares da Pátria, enquanto que à esquerda, estrangeiros. Outros elementos ao jogo cênico eram: o *ekiklema*, praticável com rodas que servia para representar as cenas de interior; as *exostrás*, cujo emprego se ignora; a *karonian klimakes*, escada subterrânea com um alçapão, empregada para as aparições sobrenaturais, e o *tealogeion* ou plataforma elevada de onde falavam os deuses.

A estes elementos próprios do cenário há que se acrescentar muitos outros que se utilizavam para as aparições divinas, personagens voadoras e outros recursos para os efeitos mais diversos.

O conjunto dos elementos componentes do teatro grego — skene, orquestra, e anfiteatro ou *cávea* — tomou o nome genérico de *teatro* — da palavra grega *theomai*, isto é, eu olho — nome que correspondia originariamente à *cávea* propriamente dita, pela qual se entrava pelas portas principais ou *parodoi*, que se abriam sobre uns corredores ou *diazomata*, que desembocavam na *orquestra*, por onde os espectadores chegavam aos assentos por umas escadas dispostas radialmente, tendo como centro a *orquestra*, que por sua vez dividia o anfiteatro em uns segmentos em forma de cuna ou *kerkides*.

As representações helênicas começavam muito cedo, como já dissemos anteriormente, e o preço da entrada ou *teorikon* era de dois óbolos, mas desde o tempo de Péricles os pobres não eram obrigados a pagar. Os atores, que segundo vimos alcançaram o número de três, primeiro ator ou protagonista, segundo ator ou deuteragonista e o terceiro ou tritagonista —, chegaram, com o correr do tempo, a ocupar um posto de destaque na sociedade. Assim, por exemplo, Aristodemos e Thetalos foram convidados às cortes de Felipe da Macedônia e de Alexandre, o Grande, respectivamente, onde desempenharam importantes missões diplomáticas. A arte destes atores era completamente diferente da dos seus colegas atuais: a amplitude do anfiteatro e a falta de condições acústicas<sup>1</sup> obrigavam a uma ação quase que pantomímica, realçada pelas exclamações do coro e dos gritos dos atores nos momentos culminantes. Tudo contribuiu para tornar aquelas representações um espetáculo memorável: a imensa multidão de expectadores, que em alguns teatros como o de Megalópolis chegava a quarenta mil; à luz deslumbrante do sol da Grécia; os majestosos trajes dos atores — syrma, chitón, himatión, clámides e os coturnos, que realçavam a grandiosidade do personagem, além das máscaras, realçadas pelos *onkos*, que aumentava a amplitude do gesto.

Este último elemento adquiriu uma extraordinária importância durante o último grande período do teatro grego, o da chamada Comédia Nova, contemporâneo de Alexandre, o Grande e cujo ilustre representante foi Menandero (342-292 a.C.). Das suas obras, tão elogiadas pela antiguidade, só nos restam alguns fragmentos, magros restos de uma produção de mais de cem comédias escritas durante uma vida de criação de mais de quarenta anos. Com Menandero, segundo o parecer dos seus admiradores, a comédia deixou de ser uma sátira para passar a ser um espelho no qual se retratavam os caracteres da vida diária. Na comédia o número de máscaras au-

1. Esta deficiência era contrabalançada em parte pela conformação especial das máscaras, dotadas de uma espécie de megafone e por uns engenhosos vasos metálicos, que se achavam distribuídos pelos degraus e que atuavam como os nossos alto-falantes, recolhendo e devolvendo amplificada a voz emitida pelo ator do interior da máscara.



mentou consideravelmente chegando a atingir quarenta e quatro tipos diferentes — nove de velhos, onze de jovens, sete de escravos e dezessete de mulheres. Isto basta para dar-nos uma idéia da diversidade dos caracteres que entravam em jogo.

Por esta ocasião os atores começaram a agrupar-se em sínodos ou grêmios nos quais se inscreviam segundo sua categoria e o papel e gênero que representavam, o mesmo fazendo os músicos — citaristas, flautistas, etc. — e os professores de declamação ou *corididaskalos*.





## CURIOSIDADES SOBRE O TEATRO GREGO

Os atores gregos eram todos homens, mesmo para representar papéis femininos.

Os atores gregos apareciam em cena com formas agigantadas, para isto usavam o *onkos*, penteado elevado em forma de torre, além do *coturno*, sapatos de solas grossíssimas com a finalidade de elevar a estatura.

Os trajes que os atores gregos vestiam não eram históricos, mas convencionais graças a uma estilizada transformação dos trajes que se usavam na vida contemporânea. A vestimenta principal do ator era o *quiton*, espécie de túnica larga até os pés, mas diferente da usual porque tinha as mangas largas; não era branca mas sim de várias cores, e era presa por um cinturão na altura do peito do ator, devido às desconhecidas dimensões da figura. Havia também a *clâmide*, manto curto, levado ao ombro esquerdo, e o *himatiôn*, manto largo sobre o ombro direito. Estas roupas tinham cores simbólicas, por exemplo, as roupas dos reis eram purpúreas, a dos personagens enlutadas escuras. Os grandes heróis levavam uma coroa; os personagens exóticos, enfeites característicos do seu país (por exemplo: turbante em *Os Persas*); os deuses, os seus atributos (Hércules, a flecha e a pele de leão).

O coro grego não tem nada em comum com o coro das comédias musicadas. No drama moderno, o coro é uma massa de atores secundários que falam juntos; de personagens que não agem individualmente mas em grupo, no último plano do quadro cênico; de todas as maneiras, personagens. O coro grego não é um personagem. É um resíduo lírico da personalidade do poeta que não se resigna ser somente o dramaturgo, a agir sobre a alma dos espectadores apenas através de seus personagens, a renunciar à expressão direta dos seus sentimentos. Por isso o coro já foi definido como “a voz do poeta”, “o espectador ideal”; “uma barreira moral entre a tragédia e o público”.

O preço das entradas era muito barato e as pessoas que não podiam pagar, entravam gratuitamente. O espetáculo era financiado pelos grandes financistas da época que por sua vez eram designados por um representante do governo, membro do conselho do governo, formado por esta ocasião para organizar o festival.

A palavra *tragédia* vem de *tragos*, que quer dizer *bode* em grego e que designava uma das três representações dionisíacas que se realizava por ocasião das festas em honra a Dionísios. *Tragédia satírica* designava a outra representação da qual devia nascer a comédia muito mais tarde. O seu nome se prende a figura do sátiro. Tanto o sátiro como o bode eram figuras ligadas aos festejos dionisíacos.

Alguns anfiteatros gregos comportavam 4.000 espectadores e seus assentos eram tão confortáveis que se podia até esticar as pernas.

O prestígio dos poetas dramáticos e dos atores era tão grande que muitos deles eram convidados para ocupar postos importantes na vida política. Foi assim que Frínico foi eleito estrategista pelos atenienses, depois do sucesso que obteve com uma de suas peças. Quem era capaz de tal coisa, pensavam eles, será também um excelente chefe militar.

As peças eram julgadas em um concurso, organizado pelo governo. Só as premiadas é que eram levadas no festival. Entretanto, o critério dos jurados não coincidiu com o critério da posteridade e nem mesmo com o das pessoas cultas daquela época. Um exemplo é que o grande Eurípides só conseguiu consagrar-se com cinco de suas noventa e duas peças. Outros autores, muito inferiores a ele, tiveram muito mais sucesso em seu tempo, mas foram sepultados pela posteridade, enquanto que o nome de Eurípides brilha até hoje.

A tragédia grega não nasceu para diversão nem para passar o tempo. Se fosse este o caso teria passado despercebida e sem interesse. Nasceu de uma necessidade, como parte de um culto de grande importância para toda a cidade. Não era um recurso, nem tampouco uma diversão para uma elite de pessoas cultas e de aborrecidos, mas tratava-se de uma grande solenidade para toda a cidade em festa.

(Arquivo *Cadernos de Teatro*).



# "A HISTÓRIA DO JARDIM ZOOLOGICO"

Edward Albee

Tradução de Luiz Carlos Maciel

Intérpretes:

PETER — Um homem de quarenta anos, nem gordo nem magro, nem bonito nem feio. Veste um paletó de *tweed*, fuma cachimbo e usa óculos de aros. Apesar de caminhar para a meia-idade, suas roupas e suas maneiras sugeririam um homem mais moço.

JERRY — Um homem de quase quarenta anos, vestido com certo desleixo. Seu corpo, que foi, uma vez elegante, de leve musculatura, começa a ficar gordo, e apesar de não ser mais bonito, aparenta ter sido. A perda de sua graça física não devia sugerir devassidão; para ser mais exato, ele parece, antes cansado e acabado.

CENA: Central Park; uma tarde de domingo no verão; época atual. Há dois bancos, sendo um de cada lado do palco, mas ambos de frente para a platéia. Atrás deles: árvores, folhagens, céu. Peter está sentado num dos bancos. Marcações do palco: quando sobe a cortina, ele está sentado no banco da direita. Está lendo um livro. Pára de ler, por um

momento, enquanto limpa os óculos. Volta à leitura. Entra Jerry.

JERRY — Vim do Jardim Zoológico. (*Peter não o nota*). Eu falei Eu falei que estive no zoológico! EI, SEU, EU ESTIVE NO JARDIM ZOOLOGICO!

PETER — Ein?... O quê?... Desculpe, o senhor estava falando comigo?

JERRY — Eu fui ao zoológico e, depois, caminhei até aqui. Essa é a quinta avenida? (*Apontando além da platéia*).

PETER — Bem... eu... acho que sim... Deixa eu ver... Ah, é; é sim.

JERRY — E que rua transversal é aquela da direita?

PETER — Aquela? Oh, aquela é a Rua Setenta e Quatro.

JERRY — O Jardim Zoológico fica perto da Rua Sessenta e Seis; logo eu estou caminhando para o norte.

PETER (*Ansioso para continuar a leitura*) — É, parece que sim.

JERRY — O velho norte, o bom norte.

PETER (*Levemente, por reflexo*) — Ah, ah.

JERRY (*Depois de uma breve pausa*) — Mas não é bem o norte.

PETER — Não... não é bem o norte. Mas nós... nós o chamamos norte. Para o norte.

JERRY (*Observa Peter que, ansioso para se ver livre dele, prepara o cachimbo*) — Olha rapaz, você não quer arranjar um câncer no pulmão, quer?

PETER (*Levanta os olhos, primeiro aborrecido, depois sorri*) — Não, senhor; não com isso aqui.

JERRY — Então, você quer arranjar é câncer na boca; e vai ter que usar uma daquelas coisas que Freud usava depois que arrancaram um lado inteiro do queixo dele. Como é mesmo que se chamava aquilo?

PETET (*Sem jeito*) — Um aparelho protético.

JERRY — Isso mesmo, um aparelho protético. Você é um homem instruído, não é? Você é médico?

PETER — Oh, não. É que eu li isso em algum lugar; acho que foi no "Time". (*Ele volta ao seu livro*.)

JERRY — Bem, o "Time" não é para qualquer um.

PETER — Não, acho que não.

JERRY (*Depois de uma pausa*) — Puxa, estou contente de saber que aquela é a quinta avenida.

PETER (*Vagamente*) — É?

JERRY — Eu não gosto muito do lado oeste do parque.

PETER — Não? (*Com prudência, mas interessado*) por quê?

JERRY (*Fora do assunto*) — Não sei.

PETER (*Volta ao seu livro*) — Oh!

JERRY (*Pára por alguns segundos, olhando Peter, que, finalmente, levanta os olhos, outra vez, perplexo*) — Você se incomoda de conversar comigo?

PETER (*Levemente incomodado*) — Bem... não, não.

JERRY — Bem... mas não está querendo conversar. É, você se importa sim.

PETER — Não, eu, sinceramente, não me importo.

JERRY — Você se importa sim.

PETER (*Finalmente, decidido*) — Não, na verdade, eu não me importo, absolutamente.



JERRY — É... está fazendo um bonito dia.

PETER (*Fixa, desnecessariamente, o céu*) — É... é sim; está muito bonito.

JERRY — Eu estive no Jardim Zoológico.

PETER — Você já me disse isso, antes... não disse?

JERRY — Amanhã você vai ler sobre isso nos jornais, se você não assistir na sua televisão hoje à noite. Você tem televisão, não tem?

PETER — Tenho sim. Nós temos duas; uma para as crianças.

JERRY — Você é casado?

PETER (*Satisfeito, com ênfase*) — Sim; é lógico que sou.

JERRY — Bem, mas ser casado não é uma obrigação.

PETER — Não... claro que não.

JERRY — Você tem esposa.

PETER (*Espantado pela aparente falta de relação*) — Claro!

JERRY — E você tem filhos.

PETER — Tenho dois.

JERRY — Meninos?

PETER — Não, meninas... duas meninas.

JERRY — Mas você queria meninos.

PETER — Bem... naturalmente, todo homem quer um filho, mas...

JERRY (*Zombando*) — Só que você não descobriu a receita.

PETER (*Chateado*) — Eu não quis dizer isso.

JERRY — Vocês não pretendem ter mais filhos, pretendem?

PETER (*Um pouco distante*) — Não. (*Voltando-se aborrecido.*) Por

que você pergunta? Como você pode saber?

JERRY — Pelo jeito de você cruzar as pernas; alguma coisa na sua voz; ou, talvez, seja somente um palpite. É por causa de sua mulher?

PETER (*Furioso*) — Isso não é da sua conta. (*Jerry diz sim com a cabeça. Peter acalmando-se.*) Bem, você tem razão. Nós não vamos ter mais filhos.

JERRY (*Suave*) — É... você não descobriu a receita.

PETER (*Perdoando*) — É... acho que não.

JERRY — E, agora, que mais?

PETER — O que é que você estava falando sobre Jardim Zoológico... Que eu ia ler, ou ver?...

JERRY — Vou lhe contar daqui a pouco. Você se importa que eu faça mais perguntas.

PETER — Oh, não!

JERRY — Eu lhe digo porque; eu não falo com muita gente — só para dizer coisas, como: “me dá uma cerveja”, ou “onde é o mictório”, ou “que hora o filme começa”, ou ainda, “tira a mão daí, rapaz” — Você sabe... coisas assim.

PETER — Não, não compreendo.

JERRY — Mas de vez em quando eu gosto de conversar com alguém; conversar, realmente; gosto de ficar conhecendo esse alguém; de saber tudo sobre ele.

PETER (*Sorrindo, mas ainda sem jeito*) — E eu fui escalado pra hoje?

JERRY — Numa ensolarada tarde de domingo como essa? Quem melhor do que você, um homem bem casado, com duas filhas e... um cachorro? (*Peter sacode a cabeça*)... Não? Dois cachorros. (*Peter sacode a cabeça.*) Nenhum cachorro? (*Peter*

*sacode a cabeça melancolicamente.*) Oh, que pena! Mas você parece gostar de animais. Gatos? (*Peter faz que sim com a cabeça, tristemente*) Gatos? Mas isso não pode ter importância para você, mas... para sua mulher... suas filhas. (*Peter faz que sim com a cabeça*) Há mais alguma coisa que eu deva saber?

PETER (*Limpendo a garganta*) — Há... Há ainda dois periquitos... um para cada uma de minhas filhas.

JERRY — Pássaros.

PETER — Eles ficam presos numa gaiola no quarto de minhas filhas.

JERRY — São doentes?... os pássaros?

PETER — Creio que não.

JERRY — É pena. Se fossem doentes você poderia soltá-los e os gatos podiam comê-los e, talvez, morrer. (*Peter fica pálido por um momento e, depois, sorri*) E que mais? Como é que você pode sustentar essa família toda?

PETER — Eu... trabalho na direção de uma... uma pequena editora... nós publicamos livros escolares.

JERRY — Ótimo, excelente. Quanto é que você ganha?

PETER (*Ainda animado*) — Espere aí...

JERRY — Oh, vamos, diga.

PETER — Bem, eu ganho cerca de 1.800 dólares por ano, mas nunca ando com mais de quarenta dólares no bolso... no caso de você ser... assaltante...

JERRY (*Ignorando o dito acima*) — Onde é que você mora? (*Peter está relutante.*) Olha, seu não pretendo roubar você, nem seus passarinhos, nem seus gatos ou suas filhas.



PETER (*Muito alto*) — Eu moro entre Lexington e a Terceira Avenida, na Rua Setenta e Quatro.

JERRY — Não foi difícil dizer, foi?

PETER — Eu não quis parecer... é que você propriamente não conversa; você só faz perguntas. E eu sou... eu sou, geralmente, um reticente. Por que você fica parado aí?

JERRY — Eu vou andar por aqui, durante algum tempo e, de vez em quando, eu me sento. (*Lembrando-se*) Espere até você ver a expressão da cara dele.

PETER — A cara de quem? Olha aqui; é alguma coisa sobre o Jardim Zoológico?

JERRY (*Distante*) — O quê?

PETER — O zoológico. Alguma coisa sobre o Jardim Zoológico.

JERRY — O zoológico?

PETER — Você o mencionou várias vezes.

JERRY (*Ainda distante, mas voltando bruscamente*) — O Jardim Zoológico. O Jardim Zoológico? Ah, sim, o zoológico. Eu estive lá antes de vir para cá. Já lhe disse isso. Diga, qual é a linha divisória entre a alta-média classe-média e a baixa-alta classe-média?

PETER — Meu caro amigo, eu...

JERRY — Não me chame de caro amigo.

PETER (*Infeliz*) — Eu estava apenas, querendo ser amável. Desculpe. Mas você compreende, sua pergunta sobre classe me desconcertou.

JERRY — E quando você se desconcerta, você fica amável?

PETER — Eu... eu não me expressei bem, às vezes. (*Tem uma piada sobre si mesmo*) Eu sou um editor, não... um escritor.

JERRY (*Divertindo, mas não achando graça*) — Está bem. Mas a verdade é que você estava querendo me agradar.

PETER — Você não precisa falar assim.

(*Neste ponto, Jerry pode começar a caminhar pelo palco com lenta, mas crescente resolução e autoridade, medindo os passos de tal maneira que a longa fala sobre o cachorro vem no ponto mais alto da curva.*)

JERRY — Está bem. Quais são os seus escritores favoritos? Baudelaire e J. P. Marquand?

PETER (*Cauteloso*) — Bem, gosto de inúmeros escritores; tenho uma considerável... digamos, liberdade de gosto. Esses dois que você citou são excelentes, cada um no seu gênero. (*Entusiasmado-se*) Baudelaire, naturalmente... é de longe o melhor dos dois, mas Marquand tem seu lugar... em nossa... literatura.

JERRY — Chega.

PETER — Desculpe.

JERRY — Você sabe o que eu fiz antes de ir ao Jardim Zoológico, hoje? Andei toda a Quinta Avenida, desde Washington Square.

PETER — Ah, você mora no Village? (*Isso parece interessar Peter.*)

JERRY — Não. Tomei o subway até o Village de modo que eu pudesse caminhar a Quinta Avenida inteira até o zoológico. Essa é uma das coisas que uma pessoa tem que fazer; às vezes, uma pessoa tem que se afastar muito do caminho para atingir um ponto relativamente próximo.

PETER (*Quase com desagrado*) — Ah, eu pensei que você morasse no Village.

JERRY — O que é que você está tentando dizer? Encontrar um sentido nas coisas? Colocar as coisas no

lugar? Usar o velho truque do curioso? Bem, é fácil eu lhe explico; moro numa pensão de quatro andares, no fim da zona oeste, entre a Avenida Columbus e o oeste do Central Park. Moro no último andar, nos fundos; o meu quarto é ridiculamente pequeno e uma das paredes é feita de tábuas; essa parede separa meu quarto de um outro, também, incrivelmente pequeno; por isso eu acho que os dois quartos foram antes um quarto só, mas não tão pequeno. O quarto do outro lado de minha parede de tábuas é ocupado por uma "bicha" negra, que sempre deixa a porta do seu quarto aberta; bem, nem sempre, mas sempre que ela está deslizando as sombrancelhas, o que ela faz como um ritual budista. Esta bicha negra tem dentes estragados, o que não é comum; tem também um quimono japonês, o que é também bastante raro; e usa o quimono para ir e voltar ao banheiro, no hall, o que é bastante freqüente. O que eu quero dizer é que ela vive indo ao banheiro. Mas nunca me chateia, e nunca leva ninguém para seu quarto. Tudo que ela faz é depilar as sombrancelhas, usar seu quimono e ir ao banheiro. Já os dois quartos da frente no meu andar são um pouco maiores eu acho; mas também não são grandes. Tem uma família portorriquenha num deles; o marido, a mulher e algumas crianças; não sei quantas. Essa gente me diverte um bocadinho. E no outro quarto da frente tem alguém morando lá, mas eu não sei quem é. Nunca vi. Nunca, nunca. Jamais.

PETER (*Embaraçado*) — Por quê... Por quê... Por quê você mora nessa casa?

JERRY (*Distante, outra vez*) — Não sei.



PETER — Não me parece um lugar dos mais agradáveis... onde você mora.

JERRY — Bem, não; não é um apartamento como os do seu bairro. Mas não tenho uma esposa, duas filhas, dois gatos e dois periquitos. O que eu tenho: artigos de *toilette*, algumas roupas, um fogareiro, que eu não devia ter, um abridor de latas do tipo que funciona como uma chave, você sabe; uma faca, dois garfos, e duas colheres, uma grande e uma pequena; três pratos, uma xícara, um pires, um copo, duas molduras para fotografias, ambas vazias, uns oito ou nove livros, um baralho pornográfico, um baralho comum, uma velha máquina de escrever Western Union que só bate as letras maiúsculas e um pequeno cofre sem fechadura, que tem dentro... o quê? Pedras! Algumas pedras que eu apanhei na praia, quando era garoto; debaixo delas, estão algumas cartas amassadas... cartas de "pedidos", por favor, por que você não faz isso; por favor, quando você fará aquilo. E cartas de "perguntas", também: Quando você vai escrever? Quando você virá? Quando? Quando? Quando? Estas cartas são as mais recentes.

PETER (*Mal humorado fixa seus sapatos e, então*) — E aquelas duas molduras vazias?

JERRY — Não vejo necessidade nenhuma de maior explicação. Não está claro? Não tenho fotografias de ninguém para colocar nelas.

PETER — Seus pais... talvez... uma namorada...

JERRY — Você é um homem delicado e de uma incoerência verdadeiramente invejável. Mas minha querida mãe e meu querido pai estão mortos... e isso me entristece,

você sabe... Mas aquela conhecida dupla de "vaudeville" está representando agora nas nuvens e eu não sei como poderia contemplá-los arrumadinhos e emoldurados num quarto. Além disso, ou, antes disso, para ser exato, a querida mamãe abandonou o querido papai quando eu tinha pouco mais de dez anos; ela embarcou numa excursão adúltera, através dos Estados do Sul... uma *tournée* que durou um ano... e a companhia mais constante que ela teve... entre outros... entre muitos outros... era um tal Mr. Barleyearn. Pelo menos, foi o que o querido papai me contou, depois que ele foi ao Sul... e voltou... trazendo o corpo dela. Nós tínhamos recebido a notícia, veja você, entre o Natal e o Ano Novo, de que a querida mamãe tinha ido desta vida para outra melhor num daqueles imundos cortiços do Alabama. E morta, ela era menos bem-vinda. Eu quero dizer que a querida mamãe não passava de um corpo rígido e frio. De qualquer maneira, o meu bom e velho pai celebrou o Ano Novo por umas duas semanas e, depois, se atirou na frente de um ônibus, o que mais ou menos resolveu este problema familiar. Bem, não; depois então, teve a irmã da querida mamãe que não era dada nem ao pecado nem às consolações do álcool. Eu me mudei para a sua casa e só me recordei da severidade de tudo que ela fazia: dormir, comer, trabalhar, rezar. Ela caiu morta nas escadas de seu apartamento, que, então, era também o meu, na tarde de minha formatura no colégio. Uma piada horrivelmente sem graça, se você quer saber o que eu acho disso tudo.

PETER — Que coisa!... que coisa!...

JERRY — Que coisa, o quê? Isso tudo já foi há tanto tempo que eu já não consigo integrar-me na história com a mesma emoção ou... como se eu fosse personagem dela. Talvez, agora, você possa compreender, entretanto, porque a querida mamãe e o querido papai estão sem moldura. Qual é o seu nome? Seu primeiro nome?

PETER — Peter.

JERRY — Eu tinha esquecido de perguntar. O meu é Jerry.

PETER (*Com ligeiro riso nervoso*) — Alô, Jerry.

JERRY (*Responde com a cabeça*) — Agora, vejamos: qual é a razão para ter a fotografia de uma mulher, especialmente em duas molduras? Pois eu tenho duas, você se lembra. Nunca deito com uma dona mais de uma vez e a maioria delas não se deixaria fotografar no quarto num momento desses. Seria estranho e acho que triste, também.

PETER — Elas?

JERRY — Não. O que é triste é que eu não consiga estar com uma dona mais de uma vez. Nunca fui capaz de usar o sexo com, ou como se diz?... ter relações com alguém mais do que uma vez. Uma vez só; e acabou-se... Oh!, espere! Quando eu tinha quinze anos... e coro de vergonha só em me lembrar que a minha puberdade tenha vindo tanto tempo depois... eu era um h-o-m-o-s-s-e-x-u-a-l. Eu quero dizer pederasta... (*Muito rápido...*) pederasta... com todos os "ff" e "rr" com sinos badalando, bandeiras desfraldadas ao vento. E durante onze dias, eu me encontrava, ao menos duas vezes por dia, com o filho do superintendente do parque... um rapaz grego, cujo aniversário era no



mesmo dia do meu, só que ele era um ano mais velho. Eu me sentia muito apaixonado... mas talvez tenha sido só sexo. E, agora, eu gosto de prostitutas; gosto sim, de verdade. Mas por uma hora.

PETER — Bem, isto me parece perfeitamente compreensível...

JERRY (*Irado*) — Olha aqui! Você vai me aconselhar a casar e criar periquitos?

PETER (*Também irado*) — Deixe os periquitos em paz! E continue solteiro se você quiser. Isso não é da minha conta. Não fui eu quem começou essa conversa... e...

JERRY — Está bem, está bem. Desculpe. Então? Você está zangado?

PETER (*Rindo*) — Não, não estou.

JERRY (*Aliviado*) — Ótimo. (*Vol-tando ao seu tom anterior.*) É interessante que você me tenha perguntado sobre as molduras. Pensei que você fosse me perguntar sobre os baralhos pornográficos.

PETER (*Com um sorriso de quem sabe do que se trata*) — Eu conheço esses baralhos.

JERRY — Não é o caso. (*Ri*) Eu acho que quando você era garoto, você e seus amigos passavam esses baralhos um para o outro, ou você tinha o seu?

PETER — Eu acho que muitos de nós tínhamos.

JERRY — E você jogou fora pouco antes de se casar.

PETER — Olha aqui. Eu nunca mais precisei dessas coisas, depois que fiquei mais velho.

JERRY — Não?

PETER (*Embaraçado*) — Eu prefiro não falar sobre esse assunto.

JERRY — Então não fale. Além disso, eu não estava tentando descobrir sua vida sexual, depois da adolescência e em épocas difíceis; onde eu queria chegar era à diferença de valor entre as cartas pornográficas quando você é garoto e cartas pornográficas quando você é mais velho. Essa diferença é que quando você é garoto você usa as cartas como um substituto para a experiência real e quando você é mais velho você usa a experiência real como um substituto para a fantasia. Mas creio que você prefere ouvir o que me aconteceu no Jardim Zoológico.

PETER (*Entusiasmado*) — Oh, sim, no zoológico. (*Depois, sem jeito*) Quer dizer... se você...

JERRY — Deixe-me contar, porque fui lá... bem, deixe-me contar-lhe algumas coisas antes. Já lhe falei sobre o quarto andar da pensão onde moro. Acho que os quartos são melhores nos andares de baixo. Acho que são, não sei. Não conheço ninguém no terceiro nem no segundo andar. Oh, espere aí! Sei que há uma senhora morando no terceiro andar, na parte da frente. Eu sei, porque ela chora o tempo todo. Toda vez que saio ou chego. Toda vez que passo pela porta de seu quarto, sempre a ouço chorando, um choro abafado, mas muito definido... Muito definido mesmo. Mas quero falar é da dona da pensão e sobretudo de seu cachorro. Eu não gosto de usar palavras muito duras para descrever pessoas. Não gosto. Mas a dona da pensão é gorda, feia, mesquinha, estúpida, suja, ordinária, bêbeda, um saco de imundice. E você pode ter notado que, como muito raramente sou irreverente, não posso descrevê-la tão bem quanto seria possível.

PETER — Você a descreve... com muito realismo.

JERRY — Obrigado. De qualquer maneira, ela tem um cachorro e eu vou lhe falar sobre o cachorro, pois ela e seu cachorro são porteiros de minha residência. A mulher já é bastante desagradável; ela investe pelo *hall* de entrada, espionando para ver se eu não levo coisas ou gente para o meu quarto; e quando ela já tomou seus dois ou três copos de gin com limão no meio da tarde, ela sempre me faz parar no *hall* e agarra o meu casaco ou meu braço e aperta seu corpo contra o meu para me conservar num canto de tal maneira que ela possa conversar comigo. Você não pode imaginar o que é o cheiro de seu corpo e o seu bafo... e em algum lugar do fundo daquele cérebro do tamanho de uma ervilha, um órgão que desenvolveu apenas o suficiente para fazê-la comer, beber, falar, ela oferece uma nojenta paródia do desejo sexual. E sou eu, Peter, sou eu o objeto de sua viscosa sexualidade.

PETER — É revoltante. É horrível.

JERRY — Mas eu achei uma maneira de conservá-la à distância. Quando ela conversa comigo, quando ela me espreme com seu corpo e cochicha sobre seu quarto, tentando convencer-me a ir até lá, digo, simplesmente: mas amor, ontem não foi o bastante para você, e anteontem? Então, ela se desconcerta, aperta os seus pequeninos olhos, ela sua um pouco e, então, Peter... e neste momento é que eu acho que pratico algo de bom naquela atormentada casa... um sorriso ingênuo começa a se formar no seu rosto indescritível, e ela dá risinhos e solta gemidos enquanto recorda o ontem e o anteontem; enquanto crê e revive o que



nunca aconteceu. Então, ela me larga e caminha para junto daquele monstro negro que é o seu cachorro e, finalmente, volta para seu quarto. E eu estou salvo, até o nosso próximo encontro.

PETER — Isso é tão... incrível. Acho difícil acreditar que gente assim exista, realmente.

JERRY (*Um pouco zombeteiro*) — É coisa que se lê nos livros, não é?

PETER (*Serriamente*) — É.

JERRY — Seria melhor que tudo isso não passasse de ficção. Você tem razão, Peter. Bem, o que eu estou querendo lhe contar é sobre o seu cachorro; e vou lhe contar agora.

PETER (*Nervosamente*) — Ah, sim; o cachorro.

JERRY — Não vá embora. Você não está pensando em ir, está?

PETER — Bem... não.

JERRY (*Como se se dirigisse a uma criança*) — Porque depois de eu lhe contar sobre o cachorro, sabe, então... então eu vou falar sobre o que aconteceu no Jardim Zoológico.

PETER (*Sorrindo, timidamente*) — Você... você é cheio de histórias, não é?

JERRY — Você não é obrigado a escutar. Ninguém está prendendo você aqui; lembre-se disso. Ponha isso na cabeça.

PETER — Eu sei.

JERRY — Sabe mesmo? Ótimo. (*A seguinte e longa narrativa me parece que pode ser feita com uma grande movimentação, para se obter com ela um efeito hipnótico em Peter e na platéia, também. Alguns movimentos específicos foram sugeridos, mas o diretor e o ator que interpreta Jerry poderão obter melhor resultado por si mesmos.*) Bom.

(*Como se lesse num enorme cartaz*) a história de Jerry e o cachorro. (*Novamente natural.*) O que vou lhe contar tem algo que ver com as razões pelas quais às vezes é necessário que uma pessoa se afaste muito do caminho para atingir um ponto relativamente próximo; ou também seja somente eu que penso assim. Em todo o caso, foi por isso que fui ao Jardim Zoológico hoje e porque caminhei em direção ao norte... até que cheguei aqui. Bem. O cachorro, eu acho que já lhe disse, é um verdadeiro monstro negro; tem uma cabeça desproporcionalmente grande, orelhas pequenas, bem pequenas, e olhos... injetados de sangue, talvez porque estejam infeccionados; quanto ao corpo, você pode ver as costelas dele através da pele.. O cachorro é negro, todo negro; todo negro com exceção dos olhos avermelhados, e... sim... uma ferida aberta em sua pata dianteira... direita... que também é vermelha. E, ah, o pobre monstro, eu acho que é um cachorro velho mesmo... certamente, um cachorro velho e maltratado... Quase sempre tem uma ereção... também vermelha, portanto. E... que mais?... ah, sim; há aquela cor cinza, amarela, esbranquiçada, também, quando ele mostra as presas. Assim: foi isso que ele fez, quando me viu pela primeira vez... no dia em que mudei para a pensão. Tive medo daquele animal, no primeiro momento que o vi. Animais não vão com a minha cara, como se eu fosse São Francisco que vivia com pássaros dependurados nele o tempo todo. Eu quero dizer é que os animais me são indiferentes... como as pessoas (*Sorri, ligeiramente...*) na maioria das vezes. Mas esse cachorro não me era indiferente. Desde o começo,

ele vinha rosnando para agarrar uma das minhas pernas. Não era raivoso, não, você, sabe; era um cachorro meio trôpego; mas que corria muito bem ainda. Entretanto, eu sempre conseguia fugir. Uma vez, ele arrancou um pedaço da minha calça, olhe, você pode ver aqui, onde está remendado; foi no dia seguinte à minha chegada; mas com um pontapé me livre dele e corri, rápido, para cima (*Intrigado.*) Até hoje não descobri como os outros hóspedes se arranjam com ele; mas você, certamente, já sabe o que eu penso; acho que era só comigo. De qualquer maneira, isso continuou por uma semana, sempre que eu chegava: mas nunca quando eu saía. É engraçado. Ou melhor, era engraçado. Eu poderia arrumar a mala e viver na rua por causa do cachorro. Bem, eu estava pensando nisso um dia no meu quarto, depois de ter sido corrido pelo cachorro até lá. E decidi. Primeiro, vou sufocar esse cachorro de gentilezas e se isso não der certo... vou matá-lo, simplesmente. (*Peter estremece*) Não reaja a nada Peter; escute, só isso. Assim, no dia seguinte, saí e comprei um pacote de sanduíches de carne, mal passada, sem molho e sem cebola; no caminho para casa, joguei fora o pão e guardei só a carne. (*Talvez, ação para a cena seguinte*) Quando cheguei à pensão, o cachorro estava esperando por mim. Entreabri a porta, e lá estava ele no *hall*, esperando por mim. Entrei, com toda cautela, e não se esqueça: com a carne na mão; abri o pacote e botei a carne no chão a uns quatro metros de onde o cão estava rosnando para mim. Assim! Ele rosnou; parou de rosnar; fungou, e começou a andar, lentamente; e em seguida, mais rápido;



e mais rápido na direção da carne. Bem, quando ele chegou perto dela, parou e olhou para mim. Eu sorri; mas para experimentar a reação dele, você compreende. Ele virou a cara para a carne, cheirou-a, fungou mais, e então RRRRAAAA GGGHHHH, desse jeito... e passou a abocanhar os pedaços. Era como se ele nunca tivesse comido nada em sua vida, com exceção do lixo. O que devia ser verdade. Acho que a dona da pensão só come lixo. Bem, ele comeu a carne toda, quase que tudo de uma vez, fazendo ruídos na garganta como uma mulher. Então, depois que ele terminou de comer a carne, e de ter tentado comer também o papel, ele sentou e sorriu. Acho que ele sorriu; sei que gatos sorriem. Foi, para mim, um momento muito grato. Então, GGRRR..., ele rosnou e avançou desta vez. Então, fui para o meu quarto, deitei e comecei a pensar de novo no cachorro. Para falar a verdade, eu me sentia ofendido e estava furioso, também. Afinal, eram seis excelentes sanduíches de carne sem molho... Eu tinha sido ofendido. Mas, pouco depois, decidi tentar a mesma coisa por mais alguns dias. Como você deve ter percebido, o cachorro vinha alimentando aquela antipatia comigo. E eu imaginava que não seria capaz de superar essa antipatia. Assim, tentei por isso mais cinco dias, mas acontecia sempre o mesmo: ele rosnava, fungava, caminhava, mais rápido, me olhava, avançava na carne, GRRRRRR sorria, rosnava, Grrr... Bem, por esta época a Avenida Columbus já estava coalhada de pães e eu estava já mais enojado do que ofendido. Portanto, decidi matar o cachorro. (*Peter ergue a mão em protesto*) Oh, não fique alarmado,

Peter, não fui bem sucedido. No dia em que decidi matar o cachorro, comprei apenas um sanduíche, de carne e aquilo que eu pensei que fosse uma mortífera porção de veneno para rato. Quando comprei o sanduíche, disse ao homem que não se preocupasse com o pão, porque eu só queria a carne. Esperei uma reação dele, como: "nós não vendemos nenhum sanduíche de carne sem pão"; ou, "o que é que vai fazer; segurar a carne para comer?" Mas não: ele sorriu, embrulhou a carne em papel impermeável e disse: "Uma mordida para seu gatinho?" Eu aí quis dizer: "Não, não é bem isso; isto aqui faz parte de um plano para envenenar um cachorro que eu conheço." Mas você não pode dizer "um cachorro que eu conheço" sem ficar engraçado; então eu disse e receio que tenha dito um pouco alto demais e de uma maneira muito formal: É UMA MORDIDA PARA O MEU CACHORRO. Todo mundo me olhou. Isso sempre acontece quando tento simplificar as coisas, todo mundo me olha. Bem, isso não interessa agora. Ao voltar para a pensão, misturei com as mãos a carne e o veneno, sentindo já, àquela altura, tanta tristeza quanto nojo. Abri a porta do *hall* e lá estava o monstro, esperando para apossar-se da costureira oferta e, depois, saltar em cima de mim. Pobre coitado, ele jamais soube que, no momento em que ele sorriu para mim antes de se aproximar, foi suficiente para passar a minha raiva. Mas, lá estava ele preparando para atacar, esperando. Botei o bolo de veneno no chão, aproximei-me da escada e fiquei observando. O pobre animal engoliu a comida como de costume, sorriu, o que quase me fez mal, e então,

Grrr... Eu disparei escada acima, como de costume. E ACONTECEU QUE O ANIMAL FICOU MORTALMENTE DOENTE. Fiquei sabendo disso, porque ele passou a não me esperar mais e por que a dona da pensão parou de beber. Ela me fez parar no *hall* na mesma noite da tentativa de homicídio e me confidenciou que Deus havia atingido seu querido cachorrinho com um golpe certamente fatal. Ela havia esquecido de sua descontrolada sensualidade e seus olhos estavam muito abertos, pela primeira vez. Pareciam os olhos do cachorro. Choramingou e implorou que eu rezasse pelo cachorro. Eu quis dizer: madame, eu já tenho que rezar por mim mesmo, pela bicha negra, pela família portorriquenha, pela pessoa que mora no quarto da frente e que eu nunca vi, pela mulher que chora deliberadamente do outro lado da porta fechada, e pelo resto das pessoas de todas as pensões do mundo inteiro; além do mais, madame, eu não sei rezar. Mas... para simplificar as coisas... eu prometi que ia rezar. Ela me olhou. Disse que eu era um mentiroso e que provavelmente queria que o cachorro morresse. Eu respondi, e em minhas palavras havia muita sinceridade, que não desejava a morte do cachorro. Não queria, e não era só porque tinha sido eu quem o tinha envenenado. Receio que tenha de lhe dizer que eu queria que o cachorro vivesse para ver o que aconteceria com as nossas novas relações. (*Peter demonstra seu crescente desgosto e um antagonismo que, também, cresce, lentamente*) Por favor compreenda Peter; essas coisas são importantes. Você deve acreditar em mim; isso é importante. Nós precisamos conhecer os efeitos de nossas ações.



(*Outro profundo suspiro*) Bem, de qualquer maneira, o cachorro recuperou-se. Não tenho a menor idéia de como ou por que, a não ser que ele seja um enfeitado cão que guarda os portões do inferno ou outro refúgio do mesmo tipo. Não estou bem lembrado de minha mitologia. Você está? (*Peter começa a pensar, mas Jerry continua*) De qualquer maneira, e você já perdeu a oportunidade de ganhar por uma pergunta no valor de oito mil dólares, Peter; de qualquer maneira, o cachorro não morreu e a dona da pensão recuperou a sua sede, em nada alterada pelo renascimento de seu latido. Depois de ter assistido a um filme que estava sendo levado em um cinema da Rua Quarenta e Dois, um filme que eu já tinha visto; depois da dona da pensão ter-me contado que seu cachorrinho estava melhor, estava certo de que ele estaria esperando por mim. Eu estava... bem... como se diz?... seduzido?... fascinado?... não, não era bem isso... eu estava ansioso ao ponto de ter o coração partido, é isso. Eu estava ansioso ao ponto de ter o coração partido para me ver, mais uma vez, frente à frente com o meu amigo. (*Peter reage*) Sim, Peter, amigo. É a única palavra adequada. Eu estava ao ponto de ter o coração partido, etc., para estar, uma vez mais, frente à frente com o meu amigo cão. Entrei pela porta e avancei, sem medo, até o centro do hall. O animal estava lá... fitando-me. Olhei para ele; ele olhou para mim. Acho que... acho que nós ficamos muito tempo assim... petrificados, como duas estátuas... olhando um para o outro. Eu olhei mais para sua cara do que ele olhou para a minha. Eu quero dizer que posso me encontrar durante mais

tempo em olhar para a cara de um cachorro do que um cachorro pode se encontrar em olhar para a minha, ou para qualquer outra pessoa, tanto faz. Mas durante aqueles vinte segundos — ou aquelas duas horas — que nós nos olhamos, um para a cara do outro, nós estabelecemos um contato. E era isso que eu queria que acontecesse; eu agora gostava daquele cachorro e queria que também gostasse de mim. Eu tinha tentado gostar dele e eu tinha tentado matá-lo, sem sucesso. Eu esperava que isso acontecesse, mas não sei porque esperava que um cachorro pudesse compreender alguma coisa, muito menos minhas razões... mas eu tinha esperança. (*Peter parece hipnotizado*) É que... é que... (*Jerry está estranhamente tenso, agora*)... é que se você não pode conviver com gente, você precisa tentar... de alguma forma COM ANIMAIS! (*Muito mais rápido agora, como um conspirador*) Você não compreende? Uma pessoa tem que encontrar uma maneira de relacionar-se com alguma coisa. Se não pode com as pessoas... se não pode com as pessoas... com ALGUMA COISA. Com uma cama, com uma barata, com um espelho... não, isso seria difícil demais, este seria um dos últimos passos a tomar. Com uma barata... com... com... com um tapete, com um rolo de papel higiênico... não, isso também não... Você está vendo como é difícil encontrar coisas? Com a esquina de uma rua, com muitas luzes de todas as cores refletindo no chão oleoso e seco das ruas... com um pouco de fumaça... um pouco... de fumaça... com... com baralhos pornográficos, com um cofre... SEM CADEADO... com o amor, com o vô-

mito, com o choro, com o desejo, porque as prostitutas não são prostitutas, quando ganham dinheiro com o seu corpo — o que é um ato de amor e eu poderia prová-lo — com o gemido, porque você está vivo, com Deus. Que tal essa? COM DEUS QUE É UMA BICHA NEGRA QUE USA QUIMONO E DEPILA AS SOMBRANCELHAS? QUE É UMA MULHER QUE CHORA DECIDIDA DO OUTRO LADO DA PORTA FECHADA... com Deus que, segundo me contaram, deu as costas a tudo algum tempo atrás... com — algum dia — com as pessoas. As pessoas. Com uma idéia; um conceito. E que lugar melhor para transmitir uma idéia simples do que o hall de entrada de minha pensão? Ali, seria UM COMEÇO! O que é melhor para um começo... para compreender e, possivelmente, ser compreendido... para um começo de entendimento do que com... (*Aqui Jerry parece cair numa fadiga quase grotesca*)... do que com UM cachorro. Simplesmente: um cachorro. (*Aqui, silêncio que pode ser prolongado por um instante ou mais; depois, Jerry, fatigado, termina a sua história.*) Um cachorro... Me parece uma idéia perfeitamente válida. Lembre-se de que o homem é o melhor amigo do cão. Portanto: eu e o cachorro ficamos olhando, um para o outro. Eu mais tempo do que o cachorro. E o que eu via, então, era sempre a mesma coisa, depois desse encontro. Agora, sempre que eu e o cachorro nos vemos, nós paramos onde estamos. Olhando um para o outro com mistura de tristeza e suspeita e fingimos uma indiferença mútua. Passamos um pelo outro com segurança; compreendemo-nos. É triste, mas você tem que admitir que



nós nos compreendemos. Tínhamos feito várias tentativas de contato, mas falhado. O cachorro voltou ao lixo e eu ganhei uma passagem solitária, mas livre. Eu não voltei. Quero dizer que ganhei uma passagem livre e solitária, se é que uma perda pode ser mais considerada como um lucro. Aprendi que nem a delicadeza e a crueldade por si mesmas, independentes, uma da outra, criam um resultado que as supere; e aprendi que as duas combinadas, juntas ao mesmo tempo, criam verdadeira emoção. O que é ganho é perda. E qual foi o resultado? Nós, o cachorro e eu, tínhamos alcançado um compromisso. Mais do que uma troca. Não nos amamos mais, nem nos ferimos, porque não tentamos mais nos aproximar um do outro. E quando eu o alimentava, não era isso um ato de amor? E quando ele tentava me morder, não era isso talvez, um ato de amor? (*Silêncio. Jerry dirige-se para o banco de Peter, sentando-se ao seu lado. Esta é a primeira vez que Jerry se senta durante a peça.*) Fim da história de Jerry e o cachorro. (*Peter está silencioso*) Então, Peter? (*Jerry fica subitamente alegre*) Então, Peter? Você acha que eu poderia vender esta história para "Seleções" e ganhar duzentos dólares na série "Meu tipo inesquecível?" Ein? (*Jerry está muito animado, Peter perturbado*) Vamos, Peter, o que é que você acha?

PETER (*Paralisado*) — Eu... não sei... não sei... não compreendo... acho que não. (*Quase chorando*) Por que você me contou tudo isso?

JERRY — E por que não?

PETER — EU NÃO ENTENDI NADA!

JERRY (*Furioso, mas baixo*) — Mentira.

PETER — Não, não é mentira.

JERRY (*Calmo*) — Tentei explicar tudo enquanto contava a história. E contei devagar, ela se refere à...

PETER — NÃO QUERO OUVIR MAIS NADA. Você não me interessa, nem a dona da pensão e muito menos o cachorro dela...

JERRY — O cachorro dela! Eu pensei que ele fosse meu... Não. Você tem razão. O cachorro é dela, Peter. (*Olha Peter decididamente, sacudindo a cabeça*) Eu não sei o que tinha na cabeça; é claro que você não pode compreender. (*Monótono e cuidadoso*) Eu não moro na sua rua, não sou casado com dois periquitos ou qualquer que seja o arranjo lá da sua casa. Eu sou um transitório permanente, o meu lar são as infectas pensões do lado oeste da cidade de Nova York, que é a maior cidade do mundo. Amém.

PETER — Desculpe... eu não quis...

JERRY — Está bem. Desconfia que você não sabe bem o que pensar de mim, não é?

PETER (*Tentando uma piada*) — A gente encontra pessoas de todos os tipos na minha profissão. (*Sorri entredentes.*)

JERRY — Você é um sujeito engraçado. (*Força um riso*) Sabia disso? Você é... dotado de uma grande comicidade.

PETER (*Modesto, mas divertindo-se*) — Oh, não. Não sou não. (*Ainda sorri entredentes.*)

JERRY — Peter, eu o deixo chateado ou... confuso?

PETER (*Iluminado*) — Bem, devo confessar que não era esse o tipo de tarde que eu havia previsto.

JERRY — Você quer dizer que não sou a pessoa que você esperava.

PETER — Eu não estava esperando ninguém.

JERRY — Não, eu não quero dizer isto. Mas você me encontrou... eu estou aqui e não vou embora.

PETER (*Consultando o relógio*) — Bem, você pode ficar, mas eu tenho de ir embora.

JERRY — Ora, vamos; fique mais um pouco.

PETER — Eu tenho de ir para casa; você compreende que...

JERRY (*Fazendo cócegas nas costas de Peter*) — Ora, vamos...

PETER (*Sente muita cócegas, Jerry continua e a voz dele vai ficando em falsete*) — Não, eu... OHHHHH! Pare com isso. Não faça isso. Pare. OHHHHH, não, não.

JERRY — Ora, vamos.

PETER (*Jerry continua a fazer cócegas*) — Oh, hi, hi, hi. Eu tenho que ir embora. Eu... hi, hi, hi. Afinal de contas... Pare com isso, pare, hi, hi, hi, afinal de contas os periquitos já deverão estar jantando daqui a pouco. Hi, hi, e os gatos estão botando a mesa. Pare, pare, e, e... (*Perdeu todo o controle*) e nós... vamos... hi, hi, hi... uh... ho... ho... ho... (*Jerry pára de fazer cócegas em Peter, mas a combinação das cócegas e suas próprias extravagâncias põem Peter rindo quase histericamente. Durante o seu riso, Jerry observa-o com um sorriso curioso e fixo.*)

JERRY — Peter?

PETER — Oh, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha. O quê? O quê?

JERRY — Escute aqui.

PETER — Oh, ho, ho, ho... o que é, Jerry? Oh...



JERRY (*Misteriosamente*) — Peter, você não quer saber o que aconteceu no Jardim Zoológico?

PETER — Ah, ha, ha, ha, ha. O quê? Oh, sim; o zoológico. Oh, oh, oh, oh. Bem eu tive meu zoológico particular por um momento com... hi, hi, hi, os periquitos prontos para jantar e... ha, ha, ha... sei lá o quê...

JERRY (*Calmamente*) — Sim, foi mesmo muito engraçado, Peter. Não pensei que pudesse ser tão engraçado. Mas você quer ouvir o que aconteceu no Jardim Zoológico ou não?

PETER — Quero. Quero, sim, claro. Conte, o que aconteceu no zoológico?

JERRY — Agora vou lhe contar o que aconteceu no zoológico. Mas antes devo dizer por que fui ao zoológico. Fui até lá saber de que maneira as pessoas vivem com os animais e como os animais vivem uns com os outros e com as pessoas, também. Não foi, provavelmente, uma experiência muito proveitosa, com todo mundo separado do resto, pelas grades, os animais isolados da maioria dos outros e as pessoas sempre separadas dos animais. Mas assim é que são os zoológicos. (*Empurra Peter com o braço*) Chega pra lá.

PETER (*Amistoso*) — Desculpe, mas você já não tem bastante espaço?

JERRY (*Sorrindo, ligeiramente*) — Bem, todos os animais estavam lá e uma porção de gente estava lá, pois é domingo e todas as crianças, também, estavam lá. (*Empurra Peter de novo*) Chega pra lá.

PETER (*Paciente, ainda amistoso*) — Está bem. (*Ele se afasta mais e Jerry tem todo o espaço que poderia desejar.*)

JERRY — Estava muito quente, por isso havia um mau cheiro no ar e todos os vendedores de balão e todos os vendedores de sorvete e todas as focas latiam e todos os pássaros gritavam. (*Empurra Peter com mais força*) Chega pra lá!

PETER (*Muito aborrecido*) — Eu não posso chegar mais pra lá, e pare de me bater. O que é que há com você?

JERRY — Você não quer ouvir a história? (*Bate de novo no braço de Peter.*)

PETER (*Confuso*) — Não sei. Só sei que não quero que me batam no braço.

JERRY (*Bate de novo no braço de Peter*) — Assim?

PETER — Pare com isso! O que é que há com você?

JERRY — Eu estou louco, seu merda!

PETER — Bem, agora eu não gostei.

JERRY — Escute aqui, Peter. Eu quero este banco. Você vai sentar naquele ali adiante, se você for bonzinho eu lhe conto o resto da história.

PETER (*Aturdido*) — Mas... por quê? O que é que há com você? Além disso, não vejo razão nenhuma para sair deste banco. Eu me sento aqui quase todos os domingos, à tarde, quando o tempo está bom. É sossegado aqui. Nunca vem ninguém sentar-se aqui; este banco sempre foi meu.

JERRY (*Suave*) — Saia deste banco... Peter. Eu quero este banco.

PETER (*Quase choramingando*) — Não!

JERRY — Já disse que quero este banco e vou ficar com ele. Dê o fora daqui!

PETER — Não se pode ter tudo o que se quer. Você devia saber dis-

so; é a lei das coisas. Pode-se ter algumas coisas que se quer, mas não tudo.

JERRY (*Ri*) — Imbecil! Você é um retardado mental!

PETER — Pare com isso!

JERRY — Você é um vegetal! Vá deitar-se no chão.

PETER (*Intenso*) — Agora, você vai me ouvir, seu... Já agüentei a tarde toda.

JERRY — Nem tanto.

PETER — O suficiente. Já o agüentei o suficiente. Escutei o que você tinha a dizer porque parecia que você... bem, porque pensei que você precisava conversar com alguém.

JERRY — Você sabe arranjar bem as coisas, metodicamente; e apesar disso... oh, qual a palavra que devo empregar para lhe fazer justiça... CRISTO, você me enche... saia daqui e me dê o meu banco.

PETER — MEU BANCO!

JERRY (*Empurra Peter para quase fora do banco*) — Suma da minha vista.

PETER (*Retornando a sua posição*) — Vá à... vá para o inferno. É demais. Você já está demais. Eu não vou lhe dar este banco, este banco não é seu e... acabou-se. Agora, vá embora. (*Jerry bufar, mas não se move*) Vá embora, já disse. (*Jerry não se move*) Vá embora daqui... você é um vagabundo... é o que você é. Se você não for, vou chamar um guarda para levá-lo daqui. (*Jerry ri, fica*) Estou lhe avisando, vou chamar um guarda.

JERRY (*Suave*) — Você não vai chamar nenhum guarda; eles estão do outro lado do parque, preocupados com as "bichas", tirando-as de cima das árvores e de trás das moi-



tas. Eles não fazem mais nada. A única função deles é essa. Você pode gritar até arrebentar; não vai adiantar nada.

PETER — POLÍCIA! Estou lhe avisando, você vai ser preso. POLÍCIA! (*Pausa*) Eu disse POLÍCIA! (*Pausa*) Isto é ridículo!

JERRY — Você é que é ridículo: um homem deste tamanho gritando polícia numa linda tarde de domingo no parque, sem que ninguém esteja lhe fazendo nada.

Mesmo que um guarda já tivesse terminado a ronda e aparecesse por aqui, ele ia provavelmente pensar que você não anda bom da bola.

PETER (*Com nojo e impotente*) — Deus do céu, eu vim aqui só para ler e, agora, você me toma o banco. Você é um louco.

JERRY — Ei, tenho novidades para você, como se diz. Tomei conta do seu precioso banco e você nunca mais vai tê-lo de volta.

PETER (*Furioso*) — Saia do meu banco. Não me interessa que eu esteja agindo com bom senso ou não. Eu quero este banco para mim e quero que você SAIA DAQUI!

JERRY (*Zombando*) — Oh... olha só quem enlouqueceu, agora!

PETER — Saia!

JERRY — Não.

PETER — ESTOU LHE AVISANDO!

JERRY — Você não imagina como você está se tornando ridículo!

PETER (*A fúria apossou-se dele*) — Não me interessa (*Quase chorando*) SAIA DO MEU BANCO!

JERRY — Por quê? Você tem tudo o que quer no mundo. Você falou de seu lar, de sua família, de seu pequeno Jardim Zoológico. Você tem

tudo e agora quer também este banco. Você acha que um homem deve lutar por essas coisas? Diga, Peter, este banco aqui, este ferro e esta madeira, este banco representa a sua honra? É por ele que você acha que deve lutar? Você pode imaginar alguma coisa mais absurda?

PETER — Absurda! Olhe, eu não vou discutir honra com você nem tentar explicá-la. Além disso, não é uma questão de honra. Mas mesmo que fosse você não entenderia.

JERRY (*Com desprezo*) — Você não sabe do que está falando, sabe? Esta é provavelmente a primeira vez em toda a sua vida que você tenta enfrentar alguma coisa mais difícil do que limpar a latrina de seus gatos. Estúpido! Você não tem idéia, a menor idéia daquilo que as outras pessoas precisam?

PETER — Oh, rapaz; escuta aqui: você não precisa deste banco. É claro que não.

JERRY — Preciso sim; preciso.

PETER (*Tremendo*) — Há anos que venho aqui; tenho tido momentos de grande prazer, de grande satisfação, aqui, neste banco. E isso é importante para um homem. E sou um homem de responsabilidade, sou um homem ADULTO. Este banco é meu, e você não tem nenhum direito de me tomá-lo.

JERRY — Então, lute por ele. Defenda-se; defenda seu banco.

PETER — Você está me forçando a fazer isso. Levante e brigue.

JERRY — Como um homem.

PETER (*Furioso*) — Sim, como um homem, já que você insiste em zombar de mim.

JERRY — Tenho de lhe dar crédito por uma coisa, Peter; você é um ve-

getal, e ainda por cima, levemente, míope... eu acho.

PETER — CHEGA!

JERRY — ...mas, você sabe, como eles costumam falar na televisão o tempo todo, você sabe, e eu falo, sinceramente, Peter, você tem uma certa dignidade; isso me surpreende...

PETER — PARE!

JERRY (*Levanta-se preguiçosamente*) — Muito bem, Peter, nós lutaremos pela posse deste banco, mas será uma luta desigual... (*Tira do bolso e abre com um clique uma faca assustadora.*)

PETER (*Subitamente desperta com a realidade da situação*) — Você está louco! Você está louco varrido! VOCÊ VAI ME MATAR! (*Mas antes que Peter tenha tempo para pensar no que vai fazer, Jerry atira a faca a seus pés.*)

JERRY — Aí está. Apanha. Você apanha esta faca para que a luta possa ficar de igual para igual.

PETER (*Horrorizado*) — Não!

JERRY (*Atira-se sobre Peter, agarra-o pelo colarinho. Peter levanta-se: suas faces quase se tocam*) — Agora você apanha a faca e lute comigo. Você vai lutar pelo seu amor próprio; vai lutar por este maldito banco.

PETER (*Esforçando-se*) — Não... Deixe... deixe eu ir embora! ele... socorro!

JERRY (*Esbofeteia Peter*) — Lute, seu filho da puta; lute por seu banco; lute por seus periquitos; lute por seus gatos; lute por suas duas filhas; lute por sua mulher; lute por sua masculinidade; seu verme insignificante. (*Cospe no rosto de Peter*) Você nem pode fazer um filho macho em sua mulher.

PETER (*Escapa, enfurecido*) — Isso é uma questão de genética e não



de virilidade, seu... seu monstro. (*Afasta-se e apanha a faca, recua um pouco; ele respira com dificuldade*) Vou-lhe dar a ultima chance; suma-se daqui e me deixe em paz! (*Segura a faca com o braço firme, mas à certa distância, na sua frente, não para atacar, mas para se defender.*)

JERRY (*Suspira profundamente*) — Que assim seja! (*Atira-se contra Peter e empurra o corpo contra a faca. Tableau: por um momento, completo silêncio. Jerry atravessado pela faca no extremo do braço ainda firme de Peter. Então Peter grita, afasta-se, deixando a faca em Jerry. Jerry não se move. Então ele também grita, o som de um animal fatalmente ferido com a faca enterrada nele. Jerry cambaleia até o banco, que Peter abandonara. Senta-se fitando Peter: os olhos e a boca abertos em agonia.*)

PETER (*Sussurra*) — Oh, meu Deus, oh meu Deus, oh meu Deus... (*Ele repete essas palavras muitas vezes, rapidamente.*)

JERRY (*Jerry está morrendo, mas agora a sua expressão parece mudar. Os músculos do rosto relaxaram-se, sua voz varia, algumas vezes ferida pela dor, mas na maior parte do tempo ele parece distante de sua morte. Sorri.*) Obrigado, Peter; agora, com toda sinceridade, Peter, muito obrigado. (*Peter boquiaberto, não pode se mover, paralisado.*) Oh, Peter, eu estava com tanto medo que você fosse embora. (*Ri como pode*) Você não imagina o medo que eu tinha que você fosse embora e me deixasse só. Agora vou lhe contar o que aconteceu no Jardim Zoológico... quando eu estava lá, quando eu estava no zoológico, eu decidi que caminharia rumo ao norte... até encontrar al-

guém... você... ou alguém... e decidi que conversaria com você... e lhe diria certas coisas... e essas coisas que eu lhe diria fariam com que... Bem, aqui estamos. Compreende? Aqui estamos. Mas... não sei... será que eu planejei tudo isso? Não... eu não poderia ter planejado tudo. Mas acho que sim. Agora, já lhe contei tudo que você queria saber, não contei? E agora você sabe de tudo que aconteceu no zoológico. E agora você sabe o que vai ver na televisão e o rosto de quem eu lhe falei, o meu rosto... o rosto que você está vendo agora, Peter... Peter... Peter, obrigado. Eu vim até você. (*Ri fracamente*) e você me confortou. Meu caro Peter!

PETER (*Quase desmaiando*) — Meu Deus!

JERRY — É melhor você ir agora. Pode aparecer alguém e você não vai querer estar aqui, quando este alguém chegar.

PETER (*Não se move mas começa a chorar*) — Oh, meu Deus, oh, meu Deus...

JERRY (*Mais fraco ainda, perto da morte*) — Você não voltará mais aqui, Peter, você foi desapropriado. Perdeu seu banco, mas defendeu sua honra. Peter, eu vou lhe dizer uma coisa: você não é um vegetal; está bem, você é um animal. Você também é um animal. Mas é melhor você ir embora, Peter. Depressa, é melhor você ir... (*Jerry apanha um lenço e com grande esforço limpa no cabo da faca as impressões digitais*) Vá embora, Peter, depressa. (*Peter afasta-se, vacilante*) Espere... espere, Peter. Leve seu livro... o livro. Aqui... junto de mim... no seu banco... ou melhor, no meu banco... Venha, apanhe o seu livro. (*Peter move-se para o livro, mas recua*) Depressa...

Peter. (*Peter corre até o banco, apanha o livro, recua*) Muito bem, Peter... muito bem. Agora, vá embora. Rápido. (*Peter hesita por um momento, depois sai do palco*) Depressa... (*Os olhos de Jerry estão fechando*)... Depressa... seus periquitos estão fazendo o jantar... os gatos... os gatos estão botando a mesa...

PETER (*Fora do palco num gemido*) — Oh, meu Deus!

JERRY (*Os olhos ainda fechados, balança a cabeça e fala; uma combinação de bufo e súplica*) Oh... meus Deus. (*Ele está morto.*)

PANO



# ANÁLISE DE: O PEDIDO DE CASAMENTO DE ANTON CHEKHOV

PEÇA EM UM ATO

Ivan Vasilievich Lómov vem pedir a mão da filha de seu vizinho, Stepan Stepanovich Chubokov, grande proprietário de terras. O pedido é bem recebido por este. A filha entretanto, não sabendo a razão da visita do rapaz, não lhe dá tempo de formular o pedido. Começa uma discussão a respeito das terras que ambas as famílias possuíam, à qual se vem juntar o pai da moça. A discussão vai aumentando em intensidade, até o momento em que o pretendente, furioso, retira-se, sem ter podido atingir sua finalidade. Depois da partida, o pai mostra à filha a pretensão do rapaz. A moça fica desesperada por ter perdido a ocasião de casar-se e implora ao pai que vá buscar o vizinho. Este volta, e começam então os três a falar sobre generalidades, tentando a moça encaminhar a conversa para o assunto que a interessa. Mas, novamente, surge um desentendimento, desta vez por causa de cachorros, cada um achando que o seu é superior ao do outro. A coisa degenera em insultos a ponto de fazer com que o pretendente caia desmaiado numa cadeira, o que assusta a moça, pensando que, talvez, o rapaz tenha morrido. Finalmente, volta a si, há beijos, o casamento fica resolvido, e quando tudo parecia solucionado, uma nova discussão surge entre os noivos, enquanto o pai grita, cada vez mais alto: "Champagne! Champagne!"

*Idéia* — Tendo como pretexto um pedido de casamento, surge a oposição entre dois temperamentos igualmente teimosos e entre duas famílias igualmente presas às suas terras e às suas posses, criando uma situação cômica, de rivalidades, que, presumivelmente, continuará mesmo depois da união das duas famílias.

*Mecanismo* — Marcar bem os temperamentos, o da moça, autoritário, teimoso, e o do rapaz, também teimoso mas pusilânime a fim de que a comicidade surja do choque dessas duas personagens.

*Personagens* — Stepan (proprietário rural, homem teimoso e interesseiro, fortemente preso à terra); Natália (sua filha, de vinte e cinco anos, autoritária, empreendedora); Ivan (homem são, mas impressionável).

*Cenário* — Realista; a ação passa-se numa sala da propriedade rural de Stepan.

*Roupas* — Realistas: Ivan, vestido de modo cerimonioso, luvas brancas, de acordo com o pedido que vem fazer; Natália, vestido caseiro e avental; Stepan, camponês rico.

*Quem pode montar* — Gente moça em geral, estudantes, grupos amadores ou profissionais. Pode ser completada talvez, com outra peça.

*Público* — qualquer espécie de público.

Sobre Checov, consultar os Cadernos nº 29.

## O PEDIDO DE CASAMENTO

de Anton Checov

Personagens:

STEPAN STEPANIC CHUBUCOV

NATÁLIA STEPANOVNA, sua filha

IVAN VASSILIEVIC LOMOV

CHUBUCOV — Olá, meu amigo, mas é mesmo você? Arre! Que milagre vê-lo aqui... Como vai passando, Ivan Vassilievic?

LOMOV — Muito bem obrigado; o senhor está bem?

CHUBUCOV — Hum... mais ou menos, meu amigo, assim-assim, confiando em Deus, e coisa e tal... Mas esteja à vontade, sente-se por favor, não faça cerimônia... esta casa é sua, embora você nunca se lembre dos vizinhos... Mas, meu caro amigo, porque está tão solene, tão cerimonioso... de fraque, luvas brancas, e coisa e tal?... Vai a alguma festa importante, Ivan Vassilievic?

LOMOV — Não, Stepan Stepanic, não vou a nenhuma festa; saí só para vir aqui.



CHUBUCOV — Mas então, para que tanto luxo, meu amigo? Até parece que você veio em visita de pêsames!

LOMOV — Stepan Stepanic, eu lhe explicarei do que se trata. Vim à sua casa, meu caro amigo, para dar-lhe um pequeno incômodo; vim pedir-lhe um favor... Já outras vezes tive a honra de dirigir-me ao senhor, e todas as vezes, o senhor... eu... Perdoe, estou um pouco confuso... Permite que eu tome um gole d'água, meu caro Stepan Stepanic? (*Bebe*)

CHUBUCOV (*Consigo mesmo*) — Será que veio pedir-me dinheiro? Pois não dou! (*Alto*) Coragem, meu amigo, de que se trata? Vamos, desembuche...

LOMOV — Bem, Stimat Stepanic, desculpe, Stepan Stimat, quero dizer... Acontece que eu... que eu... estou perturbadíssimo, como o senhor pode verificar com seus próprios olhos... Enfim, só o senhor poderá me ajudar... eu sei, pois é... eu sei que nada fiz para merecer sua consideração, eu sei que não devo... não tenho o direito de lhe pedir auxílio...

CHUBUCOV — Vamos, meu amigo, deixe de rodeios e entre no assunto de uma vez, coragem!

LOMOV — Sim... sim... imediatamente. Eu... eu vim pedir a mão de sua filha Natália Stepanovna.

CHUBUCOV — Como?! Oh, meu rapaz, meu prezado amigo, receio não ter ouvido bem... repita, por favor.

LOMOV — Stimat Stepanic, eu tenho a imensa honra de pedir a mão...

CHUBUCOV — Oh! Filho! Estou radiante, feliz, e coisa e tal... Que bom! Esperei tanto por este dia! Sempre foi este o meu maior desejo!... Sempre gostei de você como de um filho... Meu filho! Que Deus aben-

coe vocês, que lhes conceda felicidade, amor, ternura, e coisa e tal. Que sorte, meu amigo, que grande alegria!... Mas o que ainda estou fazendo aqui? Fiquei tonto, completamente tonto de emoção! Ah, meu amigo, não agüento mais, quase estouro de alegria, de felicidade, de espanto, e coisa e tal...

LOMOV — Estimado Stepan Stepanic, o senhor acha que posso ter alguma esperança?

CHUBUCOV — Que pergunta! Que mulher teria coragem de recusar um rapaz bonito, elegante, simpático e inteligente como você?! Aposto que ela já está de beijo caído e coisa e tal por você... Vou correndo! (*Sai*)

LOMOV (*Sozinho*) — Que frio! Estou todo trêmulo! Como se estivesse em véspera de exame. O problema agora é um só: resolver de uma vez. Quando a gente pensa demais, rodeia demais, esperando pelo ideal ou pela grande paixão, acaba não casando... Brrr... que frio!... Natália Stepanovna parece ser uma moça muito prendada... não é feia, é instruída... Então por que esperar mais? É preciso tomar uma resolução! Hi... já começa o zum-zum no ouvido. (*Bebe água*) Mas eu preciso casar.

Em primeiro lugar, tenho 35 anos, isto é, já estou, como se diz, na idade crítica. Em segundo lugar, preciso de uma vida organizada e regular... Em terceiro lugar, tenho uma lesão cardíaca, o meu coração vive aos pinotes. Ando irracível... agitado, sempre como um desesperado... Pronto, pronto, já sabia... os lábios estão tremendo, e agora volta este maldito tic da pálpebra esquerda... E o pior de tudo ainda é o sono. Quando me deito, mal começo a dor-

mir, sinto logo na última costela: tic... uma alfinetada que me reflete no ombro e passa para a cabeça. Pulo da cama como um louco, dou uma volta e me deito de novo. Mas quando começo a fechar os olhos, outra vez aquele... tique... tique... tique... e assim a noite toda.

NATÁLIA (*Entrando*) — Como?... É você? Papai me disse: "Vá até a sala, minha filha; um freguês está à sua espera para tratar de um negócio com você." Boa tarde, Ivan Vassilievic!

LOMOV — Boa tarde, minha encantadora Natália Stepanovna!

NATÁLIA — Peço-lhe desculpas se apareço de avental, assim como costume estar quando trabalho... Eu estava debulhando ervilhas... Mas por que é que você sumiu nos últimos tempos? Sente-se, sente-se... Não quer almoçar conosco?

LOMOV — Não, obrigado, eu já almocei.

NATÁLIA — Então fume... aqui tem os fósforos... Que dia lindo hoje, não é? E ontem choveu tanto que os camponeses não puderam trabalhar o dia todo! Você conseguiu ceifar muito feno? Eu, imagina, mandei ceifar o campo inteirinho... tinha uma pressa danada... estava com medo que o feno se estragasse com a chuva. Mas agora já me arrependi. Teria sido melhor esperar mais um pouco. Mas o que há com você? Vai a alguma festa? Que é isso? Até ficou mais bonito... Vamos, conte-me a verdade, por que está tão alinhado hoje, o que foi que aconteceu?

LOMOV — Bem, minha querida Natália Stepanovna, eu explicarei... Trata-se do seguinte: resolvi pedir-lhe esta pequena entrevista... naturalmente a senhora ficará espantada e,



quem sabe, até aborrecida... eu porém... (*Consigo*) Meu Deus, que frio medonho!

NATÁLIA — Então? Fale de uma vez!

LOMOV — Falarei, procurarei ser claro e breve. Como a senhora já deve estar cansada de saber, eu, desde a infância, tenho a honra de conhecer a sua família. A minha pobre tia e o marido dela, que me deixou, quando morreu, seu herdeiro universal, tiveram sempre a maior consideração e estima pelo seu pai e pela sua pobre mãe. As famílias Lomov e Chubucov sempre mantiveram as melhores relações. Além disso, como a senhora sabe, minhas terras confinam com as suas. A nossa "Campina do Boi" limita com seu bosque de petúnias.

NATÁLIA — Perdoe-me se o interrompo. Mas o senhor disse: "A nossa Campina do Boi." A "Campina do Boi" por acaso lhe pertence?

LOMOV — Sim, senhora, é minha!

NATÁLIA — Não diga! Pois fique sabendo que a sua "Campina do Boi" pertence à minha família.

LOMOV — Não senhora! A "Campina do Boi" é minha, prezada Natália Stepanovna!

NATÁLIA — Que novidade é essa? É sua por quê?

LOMOV — Como "por quê?" Talvez a senhora não tenha compreendido bem... eu estou falando da "Campina do Boi" situada entre o bosque de petúnias e o "Pântano Queimado"...

NATÁLIA — Eu sei! Pois é nossa.

LOMOV — A senhora está enganada, querida Natália Stepanovna: aquelas terras são minhas.

NATÁLIA — Ivan Vassilievic! Desde quando essas terras lhe pertencem?

LOMOV — Como "desde quando?" Elas me pertencem desde "sempre!"

NATÁLIA — Ah! Isso é que não!

LOMOV — É sim. E posso provar tudo o que digo! Sei que, há algum tempo, houve efetivamente umas divergências de opinião sobre a propriedade "Campina do Boi", mas agora todos sabem que ela me pertence. Quanto a isso não há dúvida possível. Peço licença à senhora para relatar os fatos como eles se passaram: a avó da minha tia deu a "campina" em usufruto vitalício aos colonos do avô de seu pai, porque eles haviam fabricado tijolos por conta dela! Os colonos do avô do pai da senhora desfrutaram a renda da "campina" durante 40 anos, e acabaram por julgar-se donos da propriedade; quando porém veio a emancipação dos servos da gleba...

NATÁLIA — Tudo isso é mentira! Pura invencionice! Tanto o meu avô, como o meu bisavô sabiam que a propriedade deles chegava até o "Pântano Queimado"; isso significa que a "Campina do Boi" também sempre foi nossa. E se me permite dizer, acho qualquer discussão sobre este assunto absolutamente inútil e até mesmo irritante!

LOMOV — Eu provarei à senhora com documentos a veracidade de tudo quanto disse, Natália Stepanovna!

NATÁLIA — Não, o senhor está brincando, ou então está se divertindo a minha custa... Imagine só! Nós somos proprietários dessas terras há mais de 300 anos, e agora, sem mais nem menos, aparece um sujeito afirmando que a "Campina"

não é nossa! Onde já se viu isso? Ivan Vassilievic, desculpe-me, mas eu não posso acreditar em nenhuma palavra do que está dizendo... Não quero dizer com isso que eu faça questão de possuir a "campina!" Ela mede ao todo 5 alqueires, e poderá valer uns 300 rublos; mas estou irritada com suas pretensões! Não suporto injustiças, meu caro Ivan Vassilievic!

LOMOV — Minha amiga, ouça-me por favor! Os colonos do avô de seu pai, como já tive a honra de esclarecer-lhe ainda há pouco, fabricaram tijolos por conta da avó de minha tia; a avó de minha tia para recompensá-los...

NATÁLIA — Deixe em paz o avô, a avó, a tia... a "Campina do Boi" pertence à minha família, ouviu? E não quero saber de mais nada!

LOMOV — A "Campina do Boi" é de minha propriedade.

NATÁLIA — Sua, coisa nenhuma! A "campina" é nossa! Não adianta discutir! Mesmo que o senhor ficasse aqui dois dias a fio, contando-me milhares de histórias de avós, tias e tijolos, não faria outra coisa senão irritar-me mais ainda do que já estou; eu não me convenço, não recuo; pode perder qualquer ilusão quanto a isso. Aquela "campina" é nossa, nossa e nossa, entendeu? Eu não venho pedir-lhe as suas propriedades, não sei o que fazer com elas, mas não tenho a menor intenção de perder as que me pertencem... E com isso espero ter-me explicado com bastante clareza!

LOMOV — Natália Stepanovna, saiba a senhora que eu não preciso daquele pedacinho de terra: é simplesmente uma questão de princípios. Se a senhora quiser posso dar-lhe a "campina" de presente!



NATÁLIA — Essa é boa! Eu é que posso lhe dar a “campina” de presente, pois ela é minha!... Francamente, Ivan Vassilievic, estou achando a sua atitude muito estranha... Até hoje nós sempre o consideramos um bom vizinho, um amigo; ainda no ano passado nós lhe emprestamos a nossa ceifadeira, e por isso tivemos que esperar para colher o nosso trigo; e agora vem o senhor e nos trata como se fôssemos mendigos; quer dar-me de presente uma terra que é minha! Veja só que absurdo!

LOMOV — A senhora parece querer insinuar que eu sou um ladrão! Natália Stepanovna, fique sabendo que eu jamais me apoderei de terras alheias e não permitirei que ninguém faça tal acusação contra a minha pessoa! A “Campina do Boi” é minha!

NATÁLIA — Mentira! É nossa!

LOMOV — É minha!

NATÁLIA — É nossa! E amanhã mesmo mandarei para lá os meus colonos capinar!

LOMOV — O quê?

NATÁLIA — Hoje mesmo os meus ceifadores estarão lá!

LOMOV — Eu os enxotarei a todos!

NATÁLIA — O senhor não fará uma coisa dessas!

LOMOV — A “Campina do Boi” é minha, entendeu, é minha!

NATÁLIA — Pare com isso! E não grite! Na sua casa pode berrar à vontade, mas aqui tenha a bondade de comportar-se!

LOMOV — Natália Stepanovna, ouça-me bem: se não fosse esta minha terrível, brutal palpitação cardíaca, a senhora haveria de ver! Em todo caso, repito! A “Campina do Boi” é minha!

NATÁLIA — É nossa!

LOMOV — É minha!

CHUBUCOV (*Entrando*) — O que foi que houve? Por que estão gritando?

NATÁLIA — Senhor meu pai, por favor, queira explicar a este senhor a quem pertence a “Campina do Boi”: a nós ou a ele?

CHUBUCOV — A nós, é claro!

LOMOV — Desculpe, Stepan Stepanic, mas como pode pertencer ao senhor? Peça-lhe que seja razoável! A avó de minha tia dera a “campina” em usufruto aos colonos do avô do senhor. Os colonos usufruíram a terra durante 40 anos e acabaram considerando-a como propriedade sua, deles; quando porém veio a emancipação dos servos da gleba...

CHUBUCOV — Um momento, meu caro, você está se esquecendo de que os colonos não pagaram nada à sua avó, exatamente porque a propriedade do terreno estava em demanda, e coisa e tal... Mas agora até os mosquitos sabem que a “campina” é nossa!

LOMOV — Eu demonstrarei aos senhores que a “campina” me pertence!

CHUBUCOV — E como poderá demonstrar tal absurdo, meu amigo?

LOMOV — Deixe isso por minha conta!

CHUBUCOV — Mas, pelo amor de Deus, por que está berrando tanto? Com berros você não conseguirá demonstrar coisa alguma. Eu não venho pedir-lhe as terras que lhe pertencem, mas tampouco tenho a intenção de perder as minhas. E por que deveria eu perdê-las? Bem, uma vez que estamos tratando deste assunto, quero que você saiba de uma coisa: se você tem a intenção de contestar a propriedade da “Campina do Boi”, fique sabendo que eu a darei de pre-

sente aos meus colonos antes de cedê-la ao senhor. Está claro?

LOMOV — E com que direito o senhor pode tomar a liberdade de dar de presente uma coisa que não lhe pertence?

CHUBUCOV — Se eu tenho ou não o direito de fazer uma coisa que me agrada, é coisa que só a mim compete resolver; não estou acostumado a ser tratado da maneira por que você me está tratando, e coisa e tal... Meu rapaz, eu tenho o dobro da sua idade, por isso trate de falar comigo com todo o respeito e sem se exaltar, ouviu?

LOMOV — O senhor me trata como um idiota e está se divertindo à minha custa! O senhor afirma que as minhas terras pertencem ao senhor, e, ainda por cima, pretende que eu fique calmo e impassível. Os bons vizinhos não agem dessa maneira, Stepan Stepanic! O senhor não é um vizinho e sim um ladrão!

CHUBUCOV — O quê? Que foi que disse?

NATÁLIA — Papai, eu vou mandar imediatamente os ceifadores para a “campina”.

CHUBUCOV — Que foi que você disse? Que foi que teve a coragem de dizer?

NATÁLIA — A “campina” é nossa, e eu não renunciarei a ela, não, não e não! Jamais!

LOMOV — Veremos! Eu demonstrarei em juízo que a campina me pertence!

CHUBUCOV — Em juízo? Pois não, você pode recorrer aos juizes, e coisa e tal... quando quiser! Vá, lá! Eu agora já sei quem é você, conheço-o muito bem; você está apenas procurando motivo para provocar uma briga e coisa e tal. É da sua natu-



reza brigar, discutir e coisa e tal... Toda sua família foi sempre assim. É de família!

LOMOV — Não ofenda minha família, ouviu? Os Lomov sempre foram gente honesta, todos eles, e nunca ninguém da minha raça compareceu em júízo acusado de roubo, como o tio do senhor!

CHUBUCOV — Toda a raça dos Lomov é doida!

NATÁLIA — Todos eles, todos eles!

CHUBUCOV — Seu avô vivia bêbedo, e sua tia mais moça, Nastasia Michailovna, fugiu com um arquiteto, e coisa e tal...

LOMOV — E a mãe do senhor era capenga! Ai! O meu coração!... A minha cabeça, meu Deus!... Por caridade, dê-me um pouco de água!...

CHUBUCOV — Seu pai era um jogador e um comilão!

NATÁLIA — E sua tia, uma tagarela!

LOMOV — Ai, meu Deus! A minha perna esquerda está completamente paralisada!... O senhor é um atrevido!... Ai, ai, meu coração!... E todos sabem que o senhor antes das eleições arrumou... Ai, ai, não enxergo mais!... Onde está o meu chapéu?...

NATÁLIA — Tudo isto é vil, nojento e desonesto!

CHUBUCOV — E você, sim, você mesmo não passa de um brigão, um hipócrita, um fanfarrão! Pronto!

LOMOV — Ah! Aqui está o meu chapéu! Ai... Ai... pobre coração... Onde está a saída desta maldita casa? Onde está a porta? Ah... acho que vou morrer!... Perdi a perna, perdi a minha perna para sempre... Ah!...

CHUBUCOV — Nunca mais se atreva a entrar nesta casa!

NATÁLIA — Pode apelar para a justiça! Veremos quem ganhará! Ah! (*Lomov sai.*)

CHUBUCOV — O diabo o carregue!

NATÁLIA — Mas que sujeito!

CHUBUCOV — Que patife! Boneco empalhado!

NATÁLIA — Idiota, cretino e atrevido! Não só tem a coragem de dizer que a “Campina do Boi” lhe pertence, como ainda se atreve a levantar a voz em nossa casa!

CHUBUCOV — E esse sem-vergonha, que não enxerga um palmo diante do próprio nariz, ousa vir aqui fazer-me um pedido... Um pedido entendeu, Natália?

NATÁLIA — Que pedido, papai?

CHUBUCOV — Que pedido? Hum, você quer mesmo saber? Pois bem. Este atrevido veio pedir-me a sua mão!

NATÁLIA — Pedir a minha mão? E só agora é que o senhor me conta isso?

CHUBUCOV — Chegou aqui todo enfeitado, o miserável! O descarado!

NATÁLIA — Ele veio pedir-me em casamento? A mim? (*Cai numa poltrona*) Pelo amor de Deus, meu pai, chame-o de volta, chame-o de volta, depressa!

CHUBUCOV — Chamar de volta a quem, minha filha!

NATÁLIA — Depressa, depressa, ande, papai, chame-o de volta! Ai meu Deus, eu vou desmaiar, depressa papai!

CHUBUCOV — Natália, Natália, não faça isso! Que foi que houve, meu anjo? (*Consigo mesmo*) Que é que devo fazer agora? Ah, sou um pobre infeliz! Acabarei me matando! Eu não agüento mais!

NATÁLIA — Papai, chame-o de volta! Ai... estou morrendo! Morro!

CHUBUCOV (*Cuspindo*) — Sim, sim, já vou!... Mas para de berrar, com todos os diabos! (*Sai correndo.*)

NATÁLIA (*Sozinha*) — Que fizemos, Deus meu, que fizemos? Tomara que ele volte, tomara!

CHUBUCOV (*Voltando*) — Pronto, ele estará aqui dentro de um segundo, e coisa e tal... Diabos o carreguem! Ah, mas quem vai falar com ele é só você, ouviu? Eu nem quero ver aquela cara de...

NATÁLIA — Tomara que ele volte, tomara!

CHUBUCOV — Já lhe disse que ele virá! Ah, minha Nossa Senhora, ter filha solteirona é o diabo! Eu acabarei me matando, sei que acabarei me matando, é uma fatalidade! Foi insultado, injuriado, expulso de minha casa, e tudo por sua culpa, ouviu?

NATÁLIA — Minha? Culpa sua!

CHUBUCOV — É boa! Minha culpa! (*Lomov aparece na porta*) Bem, vou-me embora. Entenda-se com ele! (*Sai*)

LOMOV (*Entrando abatidíssimo*) — Estou com uma palpitação horrível!... E a minha pobre perna, ai!... Sinto uma dor aqui do lado...

NATÁLIA — Peço ao senhor que desculpe ao meu pai e a mim... nós exageramos um pouco... O senhor compreende, Ivan Vassilievich, os temperamentos nervosos se exaltam com facilidade... Agora porém lembre-me perfeitamente: a “Campina do Boi” pertence mesmo ao senhor.

LOMOV — Ai como o meu coração está pulando!... Então a “Campina do Boi” é minha... Pronto, agora vai recomeçar o tique nas pálpebras!...



NATÁLIA — Sim, meu amigo, a “campina” lhe pertence, o senhor é o único e incontestável proprietário daquele pedacinho de terra... Mas sente-se... sente-se... (*Sentam-se*) O senhor tinha razão, sabe? Nós é que estávamos enganados...

LOMOV — A senhora compreende, é apenas uma questão de princípio... Eu não me importo com o terreno: o que me interessa é guardar os meus princípios...

NATÁLIA — Claro, compreendo, uma questão de princípios. Bem, se o senhor não se incomoda, vamos mudar de assunto.

LOMOV — E, como a senhora sabe, tenho todos os comprovantes. A avó de minha tia, dera aos colonos do pai da senhora...

NATÁLIA — Chega, vamos deixar tudo isso de lado... (*Consigo mesma*) Meu Deus, como é que vou começar? (*Alto*) O senhor pretende começar cedo a sua estação de caça?

LOMOV — A caça aos galos de campina, só pretendo começá-la depois da colheita. Ah, a propósito, a senhora não sabe? Uma coisa horrível aconteceu! O meu fiel cachorro Godunha... que a senhora tem a honra de conhecer, está mancando.

NATÁLIA — Que pena! Que foi que houve com ele?

LOMOV — Não sei... com certeza deve ter brigado com outros cachorros, ou então caiu da janela... Ah, é um cachorro formidável! Para não falar no que ele custou! Uma fortuna! Uma fortuna! Paguei por Godunha em Minorov 125 rublos.

NATÁLIA — Um preço exagerado, Ivan Vassilievic!

LOMOV — Pelo contrário, eu acho que foi até muito barato: Godunha é um cachorro extraordinário!

NATÁLIA — Meu pai pagou pelo nosso Vopirando 85 rublos... e, se o senhor me permite dizer, Vopirando é um cachorro muito melhor que o seu Godunha!

LOMOV — Vopirando melhor do que o meu Godunha? Por favor, Natália Stepanovna! Vopirando melhor do que o Godunha? Ora!

NATÁLIA — Melhor e bem melhor! Verdade que Vopirando é ainda muito novo, ainda não está completamente formado; mas não há cão que possa superar Vopirando na agilidade e na velocidade, nem mesmo entre os cachorros do Conde!

LOMOV — Natália Stepanovna, mas a senhora já se esqueceu de que o seu Vopirando tem a mandíbula curta? E cachorro de mandíbula curta não presta para a caça.

NATÁLIA — Curto de mandíbula? Eis aí uma novidade para mim! Nunca ouvi dizer isso!

LOMOV — Posso assegurar-lhe que o maxilar inferior é mais curto que o superior.

NATÁLIA — Como é que o senhor sabe disso? Teve a paciência de medir os maxilares do meu cachorro?

LOMOV — Tive. Para levantar a caça ele serve, não há dúvida... mas abocanhar a presa, para isso não vale nada...

NATÁLIA — Em primeiro lugar, o meu Vopirando é de raça pura: é filho de Avança e Tragapregos; ao passo que ninguém conhece a árvore genealógica do seu viralata... Godunha é feio e velho...

LOMOV — Velho! Pois fique sabendo que eu não trocava o meu Godunha por cinco Vopirandos... Godunha é um cachorro e Vopirando é... Bem, não adianta discutir...

Cachorros da espécie de Vopirando a gente encontra em qualquer esquina... E para ele 25 kopekos já seria muito dinheiro!

NATÁLIA — Ivan Vassilievic, o senhor hoje no almoço deve ter engolido o gênio da contradição. Ora, inventa que a “Campina do Boi” lhe pertence; ora, que o seu Godunha é melhor que o meu Vopirando. Não gosto dos homens que dizem sempre o contrário do que pensam. O senhor sabe perfeitamente que Vopirando é cem vezes melhor do que o Godunha... Por que então, insistir em afirmar o contrário?

LOMOV — Pelo que vejo, a Senhora Natália Stepanovna julga-me um cego ou um idiota... Quer ou não admitir que Vopirando tem maxilar curto?

NATÁLIA — É mentira!

LOMOV — Por que se exalta, Natália Stepanovna?

NATÁLIA — E por que o senhor continua dizendo tais absurdos! É desagradável: o seu Godunha já está na hora de levar um bom tiro nos miolos, e o senhor insiste em querer compará-lo ao meu maravilhoso Vopirando!

LOMOV — Natália Stepanovna, queira desculpar-me, mas eu não posso continuar discutindo este assunto: meu coração não agüenta mais!

NATÁLIA — Já tive ocasião de notar que os caçadores que mais discutem são exatamente os que menos entendem do negócio.

LOMOV — Natália Stepanovna, cale-se pelo amor de Deus! Meu coração vai estourar... (*Grita*) Cale-se!

NATÁLIA — Só me calarei quando o senhor resolver afirmar que o meu Vopirando é cem vezes melhor do que o seu Godunha.



LOMOV — Cem vezes pior. Para o inferno com o seu Vopirando! Ai, minha cabeça... meus... o meu ombro!

NATÁLIA — Pensando melhor, Godunha não precisa de um tiro para esticar a canela: ele já é um cadáver ambulante!

LOMOV (*Chorando*) — Cale-se! Meu coração parou de bater!

NATÁLIA — Não me calo!

CHUBUCOV — O que é isso? O que foi que houve?

NATÁLIA — Senhor meu pai, diga sinceramente, com toda a franqueza, qual dos dois cachorros é o melhor: o nosso Vopirando ou o Godunha deste senhor?

LOMOV — Stepan Stepanic, por favor, responda apenas a esta pergunta! Vopirando tem ou não tem um maxilar mais curto?

CHUBUCOV — E mesmo que tivesse? que mal há nisso? O que está provado é que em toda a região não existe um cachorro melhor do que ele, e coisa e tal...

LOMOV — Sim, talvez, a não ser o meu Godunha... Stepan Stepanic, seja honesto...

CHUBUCOV — Com licença, meu caro amigo; não se exalte, com licença... Godunha sem dúvida tem suas qualidades... é de boa raça, tem pernas fortes, ancas redondas e coisa e tal... mas tem dois defeitos gravíssimos: está velho e tem o focinho curto.

LOMOV — O meu coração não me deixa sossegado um só instante! Mas vamos aos fatos... Peço ao senhor que se lembre de que na última caça à raposa, o meu Godunha corria sempre emparelhado com Mexerabo, o cachorro do Conde, ao passo que

Vopirando ficava um quilômetro atrás.

CHUBUCOV — Ele ficou atrás porque um colono do Conde deu-lhe uma chicotada!

LOMOV — E fez muito bem! Todos os cachorros corriam atrás da raposa, e Vopirando ia no rastro de um bezerro!

CHUBUCOV — Mentira!... Meu caro amigo, eu sou um tanto nervoso, por isso peço-lhe que acabemos com esta discussão. O colono chicoteou Vopirando apenas porque estava com inveja dele!!! Sim senhor! Todos têm inveja do meu cachorro, inclusive o senhor! Aliás, se bem me lembro, o senhor tem inveja de todos os cachorros que são melhores que o seu viralata... Logo começa a encontrar defeitos nos outros, a falar mal deles... Lembro-me perfeitamente!

LOMOV — Eu também me lembro perfeitamente!

CHUBUCOV — “Eu também me lembro perfeitamente...” Do que é que o senhor se lembra?

LOMOV — Ai, meu coração!... E a minha pobre perna! Não agüento mais, ai!

NATÁLIA — “Ai, meu coração!...” Mas que espécie de caçador é o senhor? O seu lugar seria na cozinha, descascando batatas, e não andar correndo atrás de raposas! “Ai, o meu coração!...”

CHUBUCOV — É isso mesmo! Que espécie de caçador é você? Com o seu coração deveria ficar de cama, que é lugar quente, e não andar de lá para cá, de cá para lá, a cavalo! Se ao menos você sáisse para caçar, mas não! Fica só atormentando os cachorros dos outros e dando palpites errados, etc. Mas vamos mudar de assunto! Fico um tanto descon-

trolado quando me zango de verdade. O que é fato é que você não é um verdadeiro caçador.

LOMOV — E o esnhor, será por acaso um verdadeiro caçador? O senhor só aparece nas caçadas para se mostrar na companhia do Conde e intrigar os outros... Ai o meu coração!... O senhor é um intrigante!

CHUBUCOV — O quê? Eu, um intrigante? Cale-se!

LOMOV — Intrigante!

CHUBUCOV — Rapazola! Fedelho!

LOMOV — Velho e velhaco!

CHUBUCOV — Cale-se ou eu o mato como se mata uma perdiz! E com a espingarda velha!

LOMOV — Todo mundo sabe que você apanhava da sua mulher... ai a minha pobre perna! A minha cabeça! Estou com a vista atrapalhada!... Ai... ai... vou cair... vou desmaiar!...

CHUBUCOV — E você se deixa governar pela sua governante!

LOMOV — Pronto, pronto, pronto... Não disse? Meu coração estourou!... Onde está o meu ombro?... perdi o meu ombro!... Ai, vou morrer! Estou morrendo! Morri! (*Cai numa poltrona*) Chamem um médico, depressa, um médico! (*Desmaia.*)

CHUBUCOV — Coitadinho do nenê! Não quer uma mamadeira? Ai, meu Deus! Água, água! Depressa! Estou me sentindo mal!

NATÁLIA — Que espécie de caçador é o senhor que nem sequer sabe montar um cavalo! (*Ao pai*) Papai! Que foi que aconteceu com ele! Papai, papai, olhe! (*Grita*) Ivan Vassilievic! Morreu! Está morto!



CHUBUCOV — Estou me sentindo mal... estou com falta de ar... Ar!... ar!... Um pouco de ar!

NATÁLIA — Estará morto! Ivan Vassilievic! Ivan Vassilievic! Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus, que fizemos! Está morto! (*Cai numa poltrona*) Um médico! Chamem um médico!

CHUBUCOV — Que é que você tem, Natália? Que foi que houve? Que foi que houve?

NATÁLIA — Ele morreu... está morto!...

CHUBUCOV — Morreu? Quem morreu? (*Vê Lomov*) Ah! Ele morreu mesmo! Minha Nossa Senhora! Água, um copo de água! Um médico, chamem um médico! (*Aproxima o copo da boca de Lomov*) Vamos, bebe!... Que nada!... Não adianta!... Quer dizer que está morto de verdade! Morto e coisa e tal... Ai, coitado de mim! Eu sou o mais infeliz, o mais desgraçado de todos os homens! Por que ainda não me matei? Por que ainda não cortei o meu pescoço com uma navalha? Que estou esperando ainda! Dêem-me uma navalha! Quero uma navalha! Dêem-me um revólver! (*Lomov começa a se mexer*) Ué... ele está se movendo! Ressuscitou!... Meu caro amigo, beba, um pouco de água... Não, devagar... assim... assim... está bem!

LOMOV — Que formigamento em meus olhos! Que nevoeiro!... Onde estou eu? Não vejo nada!

CHUBUCOV — Case-se o mais depressa possível... Vá para o diabo que o carregue! Ela está de acordo! (*Une as mãos de Natália e de Lomov*) Ela concorda e coisa e tal... Eu vos abençoo e coisa e tal... con-

tanto que se vão embora daqui e me deixem em paz!

LOMOV — Como? O quê? (*Levanta-se*) Quem concorda?

CHUBUCOV — Ela, Natália, a minha Natália concorda! Vamos, abracem-se, beijem-se!... E... sumam-se daqui!

NATÁLIA — Que bom! Ele está vivo... sim, sim, eu concordo!...

CHUBUCOV — Vamos, beijem-se! Que é que estão esperando?

LOMOV — Hein? Beijar? Quem é que devo beijar? (*Lomov e Natália beijam-se*) Ah, como é gostoso!... Mas, desculpe, eu não entendi bem... de que se trata? Ah, já sei... Meu Deus, que formigamento nos meus olhos! Sinto-me tão feliz, Natália Stepanovna! (*Beija-lhe a mão*) Ai, a minha pobre perna! Onde está ela?

NATÁLIA — Eu também sinto-me tão feliz, meu caro Ivan Vassilievic!

CHUBUCOV — Puxa, que alívio!...

NATÁLIA — Pelo menos agora, você tem que reconhecer que Godunha é pior que o meu Vopirando.

LOMOV — Não senhora! É cem vezes melhor!

NATÁLIA — É mil vezes pior!

CHUBUCOV — Pronto! Começou a felicidade c o n j u g a l! Champanha! Champanha para todos!

LOMOV — Muito melhor!

NATÁLIA — Muito pior! Pior! Pior!

CHUBUCOV — Champanha! Champanha!

P A N O





# NOTÍCIAS DO SNT

## CONVÊNIO LEVARÁ TEATRO AO INTERIOR DO ESTADO DO RIO

O SNT acaba de publicar Edital, sob o nº 06/80, regulamentando o Projeto de Interiorização da Atividade Teatral no Estado do Rio de Janeiro, elaborado pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro. O SNT patrocinará os espetáculos a serem realizados em dez municípios fluminenses.

O valor do patrocínio será de Cr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros) por espetáculo, no máximo, incluindo-se aí despesas com transporte, hospedagem e alimentação. Será dada preferência às montagens de textos de autores nacionais. Poderão ser patrocinados, por grupo, até o máximo de dez (10) espetáculos entre as montagens para adultos e crianças.

As inscrições estão abertas até o dia 21 de julho, na Divisão de Integração Cultural do Departamento de Cultura, da SEEC-RJ, na Rua do Passeio, 62, 11º andar, das 10 às 17 horas. Somente poderão concorrer grupos cujas peças já tenham sido estreadas até a data da inscrição.

O grupo ou empresa escolhido não poderá cobrar mais de Cr\$ 50,00 (cinquenta cruzeiros) por ingresso.

A Comissão Julgadora será composta de três membros escolhidos pelo SNT e Departamento de Cultura da SEEC-RJ. O resultado será fornecido dez dias após o encerramento das inscrições.

## REGULAMENTA O PROJETO INTERIORIZAÇÃO DA ATIVIDADE TEATRAL NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

O Serviço Nacional de Teatro da Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, de acordo com o Projeto Interiorização da Atividade Teatral no Estado do Rio de Janeiro, do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação e Cultu-

ra do Estado do Rio de Janeiro, patrocinará espetáculos a serem realizados, no mínimo em 10 (dez) municípios fluminenses e para tanto faz publicar para conhecimento dos interessados o presente Edital que regulamenta o citado projeto, com as seguintes cláusulas e condições:

### 1 — DO PATROCÍNIO

- 1.1 — O valor do patrocínio será, no máximo de Cr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros) por espetáculo, nele incluído despesas com transporte, hospedagem e alimentação.
- 1.2 — Poderão ser patrocinados, por grupo, até o máximo de 10 (dez) espetáculos, podendo ser incluídos, dentro do patrocínio, espetáculos infantis, dando-se preferência, em qualquer caso, às montagens de textos de autor nacional.
- 1.3 — Toda e qualquer despesa decorrente da realização dos espetáculos, será de responsabilidade exclusiva do patrocinado, a quem é vedado o uso do nome dos patrocinadores, para a contratação de serviços ou compra de materiais.

### 2 — DA INSCRIÇÃO

- 2.1 — As inscrições estarão abertas no período compreendido entre os dias 7 a 21 de julho na Divisão de Integração Cultural do Departamento de Cultura, da SEEC-RJ, sito à Rua do Passeio nº 62 - 11º andar, no horário de 10 às 17 horas.
- 2.2 — Somente poderão concorrer ao patrocínio os grupos cujas peças já tenham sido estreadas até a data da inscrição.
- 2.3 — A documentação exigida para a inscrição será:
  - a) Ficha Técnica e Artística do espetáculo;
  - b) Currículo do grupo amador ou da empresa;
  - c) Currículo dos participantes da montagem;
  - d) Fotocópia autenticada do documento de identidade e do CIC dos represen-



tantes legais do grupo amador ou da empresa;

- e) Autorização fornecida pela SBAT ou pelo próprio autor credenciando o interessado a encenar o texto;
- f) Atestado de liberação da peça pela Censura Federal;
- g) Documentação fotográfica (mínimo de 5 fotografias) da realização do espetáculo;
- h) De acordo com a categoria em que se classificarem os inscritos deverão apresentar, ainda, os seguintes documentos:

- No caso de grupo amador;
- Estatuto registrado e respectiva certidão.

#### 2.4 — No caso de empresa:

- Registro da firma e respectiva certidão;
- Atestado de quitação da empresa com o Imposto Sindical;
- Comprovação de inscrição no Ministério da Fazenda (CGC);
- Comprovação de inscrição na Secretaria Municipal de Finanças (ISS);
- Certificado de Regularidade de Situação (INAMPS).

2.5 — Qualquer dos documentos acima, quando apresentados em fotocópia, deverá estar autenticado ou ser apresentado o original para comprovação.

### 3 — DISPOSIÇÕES GERAIS

- 3.1 — O grupo ou empresa não poderá cobrar na bilheteria, ou através de outras modalidades de venda de ingressos, importância superior a Cr\$ 50,00 (cinquenta cruzeiros).
- 3.2 — A Comissão Julgadora será composta de 3 (três) membros escolhidos pelo SNT e o Departamento de Cultura da SEEC-RJ.

3.3 — O resultado será fornecido 10 (dez) dias após o encerramento das inscrições, na sede do Departamento de Cultura da SEEC-RJ, e divulgado posteriormente pela imprensa.

3.4 — O grupo ou empresa se obriga a fazer constar de todo o material de divulgação, interno ou externo (publicidade, cartazes, programas, filipetas, etc.), relacionado com o espetáculo e durante todo o tempo em que estiver em cartaz, os seguintes dizeres: "COM O PATROCÍNIO DO DEPARTAMENTO DE CULTURA DA SEEC-RJ E DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — SEAC — MEC".

3.5 — O pagamento do patrocínio, objeto deste EDITAL, será concedido em duas parcelas a saber:

- a) 50% (cinquenta por cento) após a assinatura do contrato;
- b) 50% (cinquenta por cento) mediante a apresentação de documentos comprobatórios de realização do número de espetáculos fixados, por contrato, comprovação do atendimento à cláusula referente à divulgação e da apresentação de outros documentos segundo as normas exigidas para a prestação de serviços.

3.6 — O pagamento das parcelas acima discriminadas só será feito mediante a apresentação pela empresa patrocinada da respectiva Nota Fiscal de Serviços ou de uma declaração de Isenção de Emissão da referida Nota Fiscal, em se tratando de grupos amadores.

3.7 — Os grupos em débito contratual com o SNT não poderão obter o patrocínio previsto neste EDITAL.

3.8 — O SNT, se notificado pelo Sindicato de Classe, suspenderá o pagamento à empresa patrocinada, enquanto ela estiver em débito com as suas obrigações legais, com qualquer um dos profissionais participantes do espetáculo patrocinado.



- 3.9 — O não cumprimento das exigências deste EDITAL e de qualquer das cláusulas do contrato a ser celebrado, implicará na inabilitação da empresa para firmar novos compromissos com o SNT, além de ficar a mesma obrigada a devolver a importância já recebida, sob pena das sanções civis e penais.
- 3.10 — Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, com a homologação do Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

Rio de Janeiro, 4 de julho de 1980.

---





## OS ÓRFÃOS DE PASCOAL

Em que categoria da atividade teatral enquadrar Pascoal Carlos Magno? Apesar de ter tido na sua juventude algumas peças de sua autoria encenadas com sucesso, e ter mesmo trabalhado ocasionalmente como ator, ele não chegou a exercer consistentemente o ofício de artista, em nenhum daqueles setores em que as premiações dos melhores do ano estão tradicionalmente subdivididas. Como crítico realizou, nas páginas do *Correio da Manhã*, anos a fio, um impressionante trabalho de divulgação; mas a crítica propriamente dita não era o seu forte nem a sua vocação, pois a sua vontade de ajudar indiscriminadamente a todos sobrepuja-se ao espírito analítico e à capacidade de interpretar criativamente uma realização cênica. Pela legislação agora em vigor, ele não teria como obter registro, no Ministério do Trabalho, como profissional de teatro. Ainda assim, é possível que ele tenha contribuído mais para o desenvolvimento da arte teatral no Brasil, durante quase um meio século, do que qualquer outra pessoa física.

“Aliás, a pessoa física de Pascoal Carlos Magno era, na verdade, toda uma instituição. Sozinho ele foi, por exemplo, o Teatro do Estudante; foi o Teatro Duse; foi todos os Festivais de Teatros de Estudantes; foi as Caravanas de Cultura; e foi a Aldeia de Arcozelo onde, ainda no ano passado, já gravemente doente, instalou e acompanhou o Seminário Nacional de Artes Cênicas.”

Claro que quando digo que Pascoal foi tudo isto sozinho, não quero menosprezar a contribuição de centenas de colaboradores, a quem Pascoal sabia admiravelmente contagiar com a mística da sua fé. Mas sem a sua presença seminal, nenhuma destas iniciativas fundamentais para a cultura nacional teria existido e frutificado.

Num país tão dotado de talentos nos diversos terrenos da criação dramática, são raros os verdadeiros talentos de animador cultural. Mais do que ninguém, e mais do que qualquer outra coisa, Pascoal foi precisamente isto: um notável animador cultural. Para tal ele dispunha, no mais alto grau, de qualidades essenciais: a convicção de que, parafraseando a expressão *impossible n'est pas français*, a palavra impossível não deveria existir no vocabulário brasileiro, pois os mais utópicos sonhos são suscetíveis de serem transformados em realidade, com a força de vontade e a obstinação; uma capacidade de liderança não autoritária, baseada em suave persuasão; e uma habilidade política que lhe permitia utilizar o seu prestígio pessoal para extrair verbas e auxílios de todas as fontes,

às vezes as mais inesperadas, de onde auxílios e verbas pudessem ser extraídos.

Quando a minha geração teatral, a da segunda metade dos anos 50, chegou a penetrar no panorama teatral, grande parte das tarefas mais importantes de Pascoal já estava cumprida, ou em vias de execução. Embora muitos dentre nós tenham surgido na sua esteira, e tenham sido por ele decisivamente ajudados, questionávamos muitas vezes radicalmente. Desagradava aos jovens da minha geração o seu tom paternalista, os seus rompantes de demagogia, a sua intencional falta de uma visão crítica que o levava muitas vezes a estimular visíveis mediocridades, e uma certa insistência em desempenhar monotonamente na vida real o papel do personagem Pascoal Carlos Magno, já então minuciosamente composto, e cuja principal constante era a repetitiva proclamação de mágoas contra a ingratidão do mundo e, sobretudo, das autoridades. Apesar destas discordâncias, nenhum de nós escapou à força do seu prestígio moral. Em todas as boas brigas em defesa dos interesses mais legítimos do teatro nacional, lá estava o velho Pascoal, com as suas irreverentes e corajosas tiradas, pontuadas de um senso de humor todo pessoal. E lá estávamos todos nós a tomar a bênção do patriarca, e esperando que ele cumprisse mais uma vez, como nunca deixou de cumprir, a sua missão de porta-voz das reivindicações e dos interesses de todo o teatro nacional.

Nos últimos tempos, o tom amargo das suas queixas justificava-se mais do que antigamente. Um homem de seu prestígio e de sua folha de serviços ao país foi progressivamente alijado da vida pública pelos detentores do poder. A sua carreira diplomática foi prematuramente cortada, por motivos mesquinhos, tendo sido ele, salvo erro, o primeiro Embaixador a quem nunca foi confiada uma Embaixada. Apesar de toda a sua habilidade e obstinação, já não havia verbas nem apoio para os seus projetos. E permitiu-se que o seu patrimônio pessoal, representado pela casa de Santa Teresa que serviu de cenário a tantas iniciativas de mais alto sentido cívico, fosse vendida para que o Embaixador não passasse necessidades na última etapa de sua vida.

Apesar de tudo, Pascoal tinha bons motivos para morrer tranqüilo e com a sensação de um dever exemplarmente cumprido. Raras são, até hoje, as iniciativas realmente válidas do teatro brasileiro a que não esteja ligado alguém que tenha recebido, em alguma fase de sua carreira, um *empurrão* decisivo do patriarca de Santa Teresa. E o seu maior sonho — a descentralização do teatro e o crescimento das atividades regionais — parece hoje mais próximo de se concretizar do que em qualquer outro momento da História. No dia mesmo em que Pascoal era enterrado, encerrava-se no Teatro do SESC de São João de Meriti a carreira do mais importante espetáculo visto no Rio desde o início do ano. *O Auto das Sete Luas de Barro*, trabalho de um grupo de Caruaru. Eis uma confirmação consagrada, entre tantas outras, de um apostolado que agora chega ao fim, mas cujos frutos continuarão alimentando de modo decisivo a atividade teatral brasileira.

(Yan Michalski, extraído do *Jornal do Brasil*, 27-5-80).



## PASCOAL: TEATRO FOI A MOTIVAÇÃO DA VIDA

Pascoal Carlos Magno foi teatrólogo, poeta, memorialista, romancista e diplomata. Nasceu no Rio de Janeiro, em 13 de janeiro de 1906. Filho de imigrantes italianos. Seu pai era modesto alfaiate, mas dotado de extraordinária sensibilidade artística.

Pascoal viveu a infância e a juventude em Paula Matos (Santa Teresa), em contato muito íntimo com o povo, as manifestações populares, os teatros, a vida noturna da cidade, a vida boêmia. Ele e seus irmãos conviviam realmente com o povo.

A 19 de abril de 1918, o pai, alfaiate, desceu à cidade, vestido com o melhor terno, a melhor gravata, a melhor camisa. Acabava de libertar-se de uma gripe. Fora uma convalescença longa e difícil. Apenas a mulher — a mãe de Pascoal — sabia a razão daquela saída vespertina.

Lá ia ele com um canudo debaixo do braço. Eram os versos do filho. O pai os descobrira, encarregara uma das meninas de os copiar à máquina. E fora conversar com um amigo e cliente, desembargador. Mas o amigo o dissuadira. Não valia a pena ser poeta... O alfaiate arquitetara um plano.

E foi bater com o canudo de versos debaixo do braço numa casa aristocrática. Era a casa do Conde Afonso Celso. Entregou um cartão. Fizeram-no entrar. Pouco depois, aparecia o conde. E tudo se esclareceu. O alfaiate usara o cartão do amigo desembargador, que era amigo do conde. E logo declamou um soneto do conde para sua filhinha doente. Fora esse belo soneto — de um pai aflito diante do destino de sua filha — que o fizera procurá-lo afoitamente. Também eu tenho um filho doente, frágil, que faz versos. Os versos estão aqui, senhor conde. Entrego-os à apreciação de Vossa Excelência.

O conde comovido prometeu que iria lê-los. E a 14 de maio de 1919, chegava ao modesto endereço de Paula Matos uma carta do Conde Afonso Celso, dizendo que o poeta tinha talento. Foi esse o primeiro contato de Pascoal Carlos Magno com a literatura em termos sociais.

Dois livros de poemas juvenis marcaram a sua entrada triunfal na vida literária, ainda muito jovem. Com Ana Amélia Queirós Carneiro de Mendonça, funda a Casa do Estudante do Brasil.

No início da década de 30, com Raul Bopp e José Jobim, entrou para a carreira diplomática. Foi servir como vice-cônsul em Liverpool, onde Rio Branco servira. Foi, depois, transferido para Londres, onde passou os anos dramáticos da guerra. Em Londres, escreveu o seu romance muito aplaudido, *Sol Sobre as Palmeiras*, publicado em inglês e em português.

A 4 de dezembro de 1945, foi eleito vereador pela UDN. Veio assumir a sua cadeira na Câmara Municipal do Rio. Fez crítica de teatro no *Correio da Manhã*. Fundou o Teatro Duse, em sua casa de Santa Teresa. As irmãs, que moravam na Travessa Afonso, na Tijuca, foram morar com ele. A família se reconstituiu. *Sol Sobre as Palmeiras*, lançado em português fazia sucesso.

Foi esse talvez o período mais feliz da vida de Pascoal Carlos Magno. O seu convívio mais íntimo e dinâmico com o teatro. Lançou inúmeros atores, como Sérgio Cardoso, que ele descobriu para fazer o *Hamlet*. Sua casa em Santa Teresa era uma oficina teatral, palco, ponto de reunião, academia e centro social.

Transferido para a Grécia, escreveu em Atenas grande parte do seu livro de memórias, que só publicaria bem mais tarde. Juscelino o convidou para subchefe da Casa Civil da Presidência da República. Durante o Governo Juscelino, Pascoal foi no Catete o grande protetor do teatro e da arte em geral. O seu apoio era certo, se houvesse talento, vocação e valor.

Um dos mais belos atos de Pascoal foi acompanhar mais tarde o enterro de Juscelino da sede da *Manchete* ao Aeroporto Santos Dumont, misturando-se à multidão que cantava e homenageava o grande líder.

Indicado para Embaixador na Polônia, começou a estudar polonês, mas não chegou a viajar para Varsóvia. Perseguições mesquinhas perturbaram-lhe a carreira. Pediu aposentadoria, antes do tempo. Não chegou a ter uma Embaixada.

Recolhe-se sabiamente à sua casa de Santa Teresa, na curva da Rua Hermenegildo de Barros, com vista maravilhosa sobre a cidade, a cavaleiro do mar. Reabriu o Teatro Duse. O Ministro Jarbas Passarinho o prestigiou, comparecendo pessoalmente ao ato solene de inauguração. Pascoal voltou a fazer crítica no *Correio da Manhã*. Mais do que nunca se uniu ao teatro.

A última realização de Pascoal foi a Aldeia de Arcozelo, sonho derradeiro de uma vida cheia de empreendimentos e iniciativas generosas. A aldeia sintetizava a sua existência inteira. Era um centro nacional, uma universidade livre, uma fundação de arte. Pascoal sonhava, como sempre. E como sempre havia uma distância entre o seu sonho e a áspera realidade cruel da vida.

Houve dissabores e dificuldades de ordem material. Pascoal foi obrigado a vender a sua casa deliciosa, antiga, de Santa Teresa. Vendeu sua coleção de santos barrocos. Candidatou-se à Academia Brasileira de Letras em 1973 e foi derrotado. Mudou-se para um apartamento alugado na Rua Dias de Barros. A vista ampla era a mesma. Mas ele é que já não era o mesmo, fisicamente. A velhice o tocara. Os últimos anos foram de luta. Pascoal teimava em servir, pois o seu ideal sempre fora este, servir, dar-se. Pascoal foi fiel até o fim a este ideal, que vinha da sua mocidade. Servir a juventude. Servir ao teatro. Foram as duas causas permanentes e até patéticas da sua vida. A causa da juventude, a causa do teatro.

Ainda publicou um volume de poemas, com prefácio de Roberto Alvim Corrêa. A sua poesia era toda feita de melancolia, de tristeza, de um desalento, de um tom elegíaco, que era surpreendente em um ser assim tão ativamente empreendedor, voltado para a vida, a ação, o dinamismo criador. Criar foi a aspiração constante do seu espírito.

A última glória de sua vida agitada foi a nomeação para o Conselho Federal de Cultura. Era o público reconhecimento dos seus méritos no longo esforço em defesa de nossa cultura. Já fora membro do Conselho Estadual de Cultura.



O seu destino oscilou entre a poesia e o teatro. Roberto Ribeiro reeditou em 1962 *Sol Sobre as Palmeiras*, mistura de romance e livro de memórias, com Paula Matos, o teatro, a vida noturna do Rio, o claustro de São Bento, a sombra de seu pai, italiano sensível, cafés, carnavais, uma juventude que começava a agitar-se na década de 20, o Rio Velho de Laurinda Santos Lobo, pacata cidade tranqüila, a beira-mar, com seus poetas.

Pascoal soube fixar tudo isso, no seu grande livro autobiográfico, escrito em Londres, sob o bombardeio, em plena guerra. Ali fixou ele para sempre um pedaço de si mesmo e do Brasil de outrora.

Cansado, triste, lutou bravamente pela sobrevivência da sua Aldeia de Arcozelo.

(Extraído do *Jornal do Brasil*, 25-5-80).

## ROMÂNTICOS À BRASILEIRA

*Teatro Completo*, de Gonçalves Dias, 469 páginas.

*Teatro Completo*, de Joaquim Manuel de Macedo, 2 vols., 559 páginas.

*Edição do Serviço Nacional de Teatro.*

As escolas literárias e os modismos atualmente marcam a produção cultural brasileira. É histórico. Essa dependência, vestígios de um passado colonial e traço de secular negação da nacionalidade, não invalida a qualidade do que se produziu no Brasil, ainda que não se possa deixar de considerar que muitos autores tenham sido apenas diluidores dos criadores originais. No teatro esse aspecto é especialmente dramático. Se houve no Brasil uma manifestação cultural que viveu com os olhos voltados para a Europa, macaqueando estilos de dramaturgia e formas de representação, foi o teatro. Desde Anchieta, com seus autos didáticos para a platéia de índios, a relação pouco mudou. Mesmo quando os índios faziam teatro imitavam o seu modelo.

Mas se somente na história contemporânea do teatro brasileiro conseguiu-se uma certa liberdade de criação, livre de pressões modelares ou de exemplos externos, nem por isso a história de nosso teatro foi menos interessante. No período em que florescia o romantismo na Europa, os literatos da colônia foram assaltados por uma irresistível compulsão de reproduzir o *dernier-cri* dos saraus literários da metrópole. E é inegável que foi nesse período — do início a um pouco mais da metade do século XIX — que floresceu a literatura dramática brasileira. Martins Penna, Joaquim Manuel de Macedo e Gonçalves Dias são sólidas provas. Todos foram diluidores dos cânones emanados da Europa, mas sem dúvida se mostraram autores capazes de recriar sob as doces palmeiras tropicais as lições aprendidas, mas com uma dose de qualidade que os define como verdadeiros criadores.

A publicação das obras completas de Joaquim Manoel de Macedo — faltam ainda sair dois volumes — e de Gonçalves Dias demonstra que cada um, com seu estilo e temperamento, transplantou para o Brasil as bases do romantismo europeu, sem perder as características nacionais. Gonçalves Dias, apesar de situar a ação de suas peças em lugares distantes e se apoiar fortemente no drama romântico, manipula seus textos teatrais com elementos de melodrama tão caros, desde então, à platéia brasileira. É verdade que as dificuldades encontradas por Gonçalves Dias para encenar suas peças durante a vida provam que a transposição sem intermediações do estilo literário nem sempre resulta em linguagem acessível. Gonçalves Dias só conseguiria chegar ao palco de uma grande cidade brasileira em 1957, através do Teatro Brasileiro de Comédia, ironicamente acusado de ser uma cabeça-de-ponte do teatro europeu no Brasil. Mas o valor de sua obra — mais ou menos aculturada — só nos prova que o teatro brasileiro do século XIX, a exemplo do que ocorre esporadicamente ainda hoje, teve uma profunda dificuldade em se reconhecer como tal. Nas quatro peças que escreveu — *Leonor de Mendonça*, *Patkull*, *Beatriz Cenci* e *Boabdill* — o drama histórico obscureceu qualquer vestígio nacional. Como o situa o ensaísta e crítico Sábato Magaldi, “os traços marcadamente brasileiros dos *Primeiros Cantos* transformaram-se na dramaturgia, num propósito universalista, em que importa mais a possível essência humana e individual do que a sua subordinação a critérios nacionais”.

O caso de Joaquim Manoel de Macedo é um tanto diferente. Mais ligado a um teatro de costume, seu aparecimento se seguiu a Martins Penna, para muitos o verdadeiro criador da comédia brasileira. A comparação com Penna é natural e inevitável. Apesar da ingenuidade e do conservadorismo de Martins Penna, foi à sua época um dramaturgo corajoso. Mostrando a sociedade brasileira, filtrada e atenuada sob a ótica de certas regras, Penna avançou tematicamente trazendo para cena uma parte do universo brasileiro. Usando o mesmo romantismo e ampliando um pouco mais os seus temas, Joaquim Manoel de Macedo escreveu comédias e dramas que mostram a vileza de uma sociedade fundada na hipocrisia, no preconceito e na vaidade. É claro que suas observações têm uma forte conotação moral e que os conflitos se resolvem igualmente sob uma ação moralista. O amor, entendido como uma relação idílica, é um deus *ex-machina* que resgata dívidas, sofrimentos físicos e morais e recompõe a unidade. *Torre em Concurso* e *O Primo da Califórnia* permitem a Manoel de Macedo fugir do excesso de romantismo, estabelecendo divertidas situações dramáticas que exijam a nós, brasileiros de qualquer tempo, um pouco mais a nós.

(Macksen Luiz, extraído do *Jornal do Brasil*, 1980).

## O TEATRO ESTÁ PERPLEXO

Um veto ameaça a Fundação de Artes Cênicas

Brasília — A criação da Fundação Nacional de Artes Cênicas, sonho e ideal de toda a classe teatral, está ameaçada: o



projeto acaba de receber o veto da Secretaria de Planejamento da Presidência da República, que achou desnecessário criar mais uma fundação no país. Agora, o processo está na Casa Civil, para a palavra final do Governo — e lá, não há prazo algum para resposta.

A notícia foi divulgada por Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro, e já começou a movimentar os meios artísticos. Grupos de atores do Rio de Janeiro e de São Paulo estão organizando manifestações e pensando em abaixo-assinados e eventuais caravanas a Brasília, cidade que têm freqüentado assiduamente nos últimos anos, defendendo, junto a autoridades de todos os escalões, a transformação do SNT em fundação.

Apesar disto, Orlando Miranda está muito pessimista em relação à situação. Ele sente a fundação cada vez mais distante e o SNT cada vez mais esclerosado, cada vez mais impotente para atender às necessidades do teatro brasileiro. E diz que só duas coisas o animam a não pedir a sua demissão imediata: a necessidade de toda uma classe e o término de alguns projetos ainda em desenvolvimento, e o ânimo e a confiança que lhe transmite o Ministro Eduardo Portella. Mas alerta: “Tudo tem um limite.”

“A condição do SNT, hoje, é de um órgão esclerosado — e eu temo que, com o tempo, as pessoas que trabalham lá comecem a se esclerosar também”, diz ele. “Nós nos encarregamos de envelhecer o SNT. Depois de ficar parado mais de 30 anos, em seis ele foi solicitado a fazer o que jamais tinha feito, a atuar em todos os setores do teatro, em todos os cantos do país. A SEPLAN é contra a criação da Fundação Nacional de Artes Cênicas de um ponto de vista administrativo. Eu discordo radicalmente do ponto de vista técnico, não há outro caminho. Sem ela, o teatro brasileiro vai viver dias amargos. Eu não estou disposto a ser o coveiro dos interesses de uma classe: ou o teatro tem um organismo capaz de atender às suas necessidades, ou francamente não sei mais como agir.”

A transformação do Serviço Nacional de Teatro em Fundação de Artes Cênicas começou a ser discutida há alguns anos, com a aproximação da data de absorção do SNT pela FUNARTE, estipulada na Lei nº 6.312, de dezembro de 1975. Com esta absorção, ao invés de ganhar maior agilidade, o serviço se veria restrito em suas atividades, já que seria transformado em instituto. Por outro lado, as necessidades do teatro cresceram — e não seria lógico, exatamente nesse momento, reduzir a margem de ação de seu principal organismo. Tanto assim que a absorção foi sucessivamente adiada pelos Ministros Ney Braga, Euro Brandão e Eduardo Portella, em portarias assinadas em 1978, 1979 e 1980.

A idéia da fundação foi bem recebida por toda a classe teatral. Na época de sua posse — que coincidia com a data-limite do SNT — o Ministro Eduardo Portella manifestou-se inteiramente favorável à transformação e autorizou o início de estudos para a formulação do projeto de criação da fundação, que cuidaria não só do teatro, mas da dança, da ópera e do circo, setores que, até hoje, ainda não receberam de fontes oficiais a atenção que merecem.

“O Ministério da Educação e Cultura é inteiramente a favor da idéia e a favor do teatro”, observa Orlando. “Num

esforço sobre-humano, ele está tentando não interromper o seu processo de desenvolvimento, apoiando, conseguindo verbas, acelerando os projetos. Mas chega um momento em que o problema não é só de dinheiro. O dinheiro e as intenções, desprovidos de infra-estrutura, não resolvem absolutamente nada.”

Para Orlando, essa infra-estrutura, que hoje precisa ter um caráter nacional, não cabe no SNT, órgão capaz de atender eficientemente no máximo a uma capital, o Rio de Janeiro, onde se encontra. As reivindicações do teatro brasileiro são cada vez maiores e, sob certo aspecto, cada vez mais regionais — há grupos trabalhando em praticamente todo o país, apresentando novas propostas, desenvolvendo temas locais.

Na verdade, o Rio de Janeiro e São Paulo começam a perder as características de únicos pólos teatrais do país, que possuíam há alguns anos, ou melhor: talvez estejam começando a tomar consciência da existência de outros núcleos de atividade. Nisso, o SNT tem desempenhado um papel fundamental, através de projetos como o Mambembão ou seus concursos nacionais.

É para a intensificação destas atividades que se faz necessária a infra-estrutura que poderia ser oferecida pela fundação: a descentralização de atividades, impossível com o esquema do atual Serviço Nacional de Teatro, poderia reforçar as bases do teatro regional e ajudar a formar centros em locais onde a atividade teatral ainda é inteiramente inexistente.

“É inadmissível — e isso é que me deixa perplexo — que a gente tenha um Ministério entusiasmadíssimo em sua área cultural, sem poder dar seu grande salto nas artes cênicas. E é bom bater na tecla: nós não estamos falando só de teatro, mas também de dança e de circo e de ópera, e de teatro de bonecos e de toda uma série de programas que poderiam ser desenvolvidos por uma fundação, como a editoração e publicação de textos relativos a estas áreas, que são escassos no mercado brasileiro.”

A editoração seria, na verdade, uma extensão do trabalho que o SNT vem desenvolvendo. Orlando Miranda acredita que, dentro de um ano, não haverá mais um clássico do teatro nacional que o serviço não tenha publicado. Entretanto, dentro das possibilidades limitadas do SNT, também este trabalho não atinge as dimensões que poderiam atingir numa fundação.

“Não é só isso”, continua ele. “Há todo um sistema de operação de casas de espetáculo que poderia ser ativado em nível nacional, e mais toda uma série de coisas que estão nas cabeças da gente sem poder sair. Quando eu digo as cabeças da gente, não estou me referindo só à minha cabeça, mas às de Eduardo Portella e Márcio Tavares D’Amaral, e de uma quantidade de pessoas cheias de idéias, que poderiam dar uma colaboração das mais valiosas se houvesse um instrumento adequado à concretização de seus planos. Há uma animação contida, a sensação de mil coisas que poderiam — poderiam — ser feitas. Nós concordamos inteiramente uns com os outros, estamos perfeitamente entrosados e nosso ponto de vista em relação à fundação é unânime — mas a SEPLAN acha que não deve haver fundação.”

Orlando Miranda acha que a questão da transformação do SNT em fundação não pode ser entendida apenas da forma administrativa, como foi feito pela SEPLAN. Para ele, o prin-



cial aspecto a se levar em consideração deve ser o aspecto técnico — e este depende de uma análise profunda e de compreensão abrangente dos problemas dos vários setores que seriam envolvidos.

“Há ainda uma outra questão, que é a política cultural do MEC como um todo. Essa política vem sendo desenvolvida através de fundações: FUNARTE, Fundação Pró-Memória, Fundação Joaquim Nabuco. Toda a política cultural do MEC se baseia neste tipo de trabalho, que, aliás, é o mais lógico para o setor, já que o desenvolvimento cultural precisa de instrumentos ágeis e dinâmicos.

Eu estou muito preocupado, assustado mesmo — acho que a cada dia as coisas ficam mais feias e que quanto mais tempo levamos a fazer a fundação, mais tempo perdido vamos ter que recuperar, numa correria que só vai trazer prejuízo à arte brasileira.”

Para ele, criar a FUNARTE com o poder de absorver o SNT foi um erro — mas, na época, foi um gesto tecnicamente correto, já que, então, o SNT não funcionava como hoje, estava inerte e desligado do meio teatral. A sua absorção, dentro daquele contexto, seria uma forma de revitalizá-lo — hoje, é uma forma de sufocá-lo.

“Naquele tempo, ninguém protestou contra a lei da FUNARTE — nem eu. Eu chei que demonstraria a necessidade de um organismo próprio para o teatro com o tempo e através do trabalho — e o nosso trabalho foi mais do que satisfatório. Isto é que é duro: no momento em que você mostra tudo o que um órgão pode fazer, se vê ameaçado por um processo de castração. É muito frustrante. Mas eu acho que uma coisa precisa ficar clara: eu não estou, de forma alguma, incriminando Eduardo Portella. Ele tem sido um aliado e, apesar de tudo, ele está tocando o barco, está dando força para que a gente não desanime.”

Depois de tomar conhecimento do veto da SEPLAN ao projeto de criação da Fundação de Artes Cênicas, Orlando cancelou uma viagem a Washington. Ele ia participar de um encontro internacional de marionetes, em junho, que considera da maior importância; “mais importante, agora, é estar atento à situação, pés no chão e, de preferência, no chão de Brasília”, diz ele.

“Eu estou no Ministério para cumprir uma missão e sei que só poderei cumpri-la com um organismo que não me imponha limitações técnicas a cada passo. Se não existir fundação, não existe missão a ser cumprida. Nesse caso, novos caminhos poderão, eventualmente, ser descobertos — mas terão que ser encontrados por outros. Eu não sei onde eles estão.”

#### SÃO PAULO SURPREENDIDO

São Paulo — Toda a classe teatral paulista se surpreendeu com o parecer da SEPLAN — Secretaria de Planejamento da

Presidência da República — que impede que o SNT — Serviço Nacional de Teatro — transforme-se na sonhada Fundação Nacional de Artes Cênicas. No Encontro de Arcozelo, como no I Congresso de Artistas e Técnicos em Espetáculos Teatrais, em Canelas, Rio Grande do Sul, a classe teatral mostrou-se totalmente favorável à transformação do SNT em fundação.

Na opinião do Sindicato dos Artistas e Técnicos, atualmente dirigido por Cláudio Mamberti, “uma reivindicação da categoria não deveria sofrer uma intervenção desse nível, pois o SNT não pode ficar a ser administrado por um órgão como a FUNARTE. O que acontece sempre é que o Governo Federal trata a arte como coisa secundária e agora está querendo impedir que a classe tenha sua fundação por livre escolha. Houve promessas do Governo a Orlando Miranda e à classe teatral, e agora tais promessas foram esquecidas. Já estamos sentindo a falta de verba para o teatro no campo federal, estadual e municipal. Isto já é sintomático”.

No opinião do presidente da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais de São Paulo, Lenine Tavares, “está havendo censura econômica, que nós já começamos a sentir. Na realidade nós achamos que está havendo uma sufocação das áreas artísticas e culturais que preocupam o Governo na atual abertura. Como houve a liberação da censura prévia e política, estão tentando fazer a censura econômica, coisa que não aconteceu nem mesmo no ápice do arbítrio, a não ser em casos isolados”. Lenine Tavares não entende por que o SNT não pode passar a fundação quando, “neste mesmo ano de 1980, duas entidades já passaram a ser fundação — a Pró-Memória, para preservar os documentos nacionais e a Joaquim Nabuco. Nenhuma sofreu contestação por ninguém no SEPLAN. Se o SNT não passar a fundação poderá ocorrer uma de duas coisas: a) a manutenção do SNT como está; impossível, porque chegou ao máximo de sua capacidade de trabalho e não tem estrutura para ampliar o seu ritmo atual, imprimindo por seu diretor Orlando Miranda; b) a absorção do SNT pela FUNARTE. Aí seria catastrófico, pois o SNT cresceu muito com a atual direção, a ponto de ombrear-se à própria FUNARTE, conforme já disse o próprio Roberto Parreiras. Como todas as atividades culturais e artísticas do MEC estão sendo regidas por fundações, seria mais normal que o teatro tivesse também igual destino”.

O ator Renato Borghi também acredita que haja algo no ar, pois as verbas para o teatro não vêm mais como antes da abertura. Mas ele ainda não identificou qualquer censura econômica. “Para o SNT só há uma saída, para que o teatro deixe de ser mendigo: a fundação. Caso contrário, o teatro irá empobrecer-se, com dois ou três atores em cena, atores famosos, pois ninguém poderá mais perder dinheiro arriscando em grandes espetáculos. O Brasil ainda não tem um tipo certo de espectador. Nós ainda estamos tentando fazer esse público. Além disto, o problema do mercado de trabalho da classe está em jogo, caso o SNT não passe a fundação e acabe sem forças para abranger todos os sonhos da classe teatral” — finalizou.



## UMA SÓ REAÇÃO

*Maria Clara Machado*  
Diretora do Tablado

“O veto à Fundação de Artes Cênicas, projeto de Orlando Miranda, é lamentável. O SNT incorporado à FUNARTE vai perder sua autonomia. O projeto da fundação é antigo e muito bom. Na verdade, Orlando estava pretendendo maior disponibilidade de verbas, uma necessidade. A SEPLAN fala no grande número de fundações. Eu contra-argumento: por que não mais uma fundação?”

*Sérgio Brito*  
Ator e Diretor

“O veto é uma demonstração clara de que o Governo não se interessa por teatro. Ficamos prisioneiros de boas vontades, favores especiais. A realidade é que a verba suplente da Kombi de dezembro, por exemplo, ainda não saiu. E estamos em maio.

Não é o momento de falar no Orlando Miranda, mas ele é sobretudo uma pessoa, a primeira, que fez alguma coisa. Sem a fundação, o teatro nunca vai ter a força que tem de ter. O teatro incomoda. A abertura é muito bonita, mas o teatro continua prejudicado e sem compreensão. Enquanto no mundo inteiro é altamente subvencionado, no Brasil temos um SNT pobre, sem dinheiro até este mês para lançar patrocínios. Estamos fazendo teatro sem nenhum auxílio.

Quanto à desculpas de haver excesso de fundações, temos tanta sigla inútil... Pelo passado do Ministro Portella, tendo a imaginar que ele tenha boa vontade. Ney Braga, no entanto, num período muito difícil, conseguiu com boa vontade superar coisas incríveis.”

*Dalal Achcar*  
Coreógrafa e Diretora da Associação  
de Balé do Rio de Janeiro

“A profissão de artista foi regulamentada em 1976, a dança incorporada às diversões teatrais. A verdade, no entanto — e estou com um documento em minhas mãos para encaminhar ao Ministro da Educação — neste sentido, é que desaparecida a Assessoria de Dança da FUNARTE, que se constituiria no Instituto Nacional de Dança, a marginalização da atividade continua a mesma. A dança é preterida em favor de outras atividades, outras artes cênicas. Acontece que a dança é atualmente tão importante quanto o teatro, e os profissionais acabam de se constituir na Associação dos Profissionais de Dança, para mais tarde formarem um sindicato. As cercas de 300 assinaturas deste documento, movimentado por Elba Nagueira, reivindicam a formação do Instituto Nacional de Dança conforme prescreve o art. V, do Decreto nº 77.300/76, que aprovou o regime da FUNARTE.

A minha posição em relação à Fundação de Artes Cênicas, então, é esta. A dança tem de ter o seu instituto. Às outras artes cênicas, tendo de lutar por si mesmas, não têm tempo suficiente para nos ajudar.”

*Vanda Lacerda*  
Presidenta do Sindicato dos Atores do  
Rio de Janeiro

“Estou até gaga. O Seminário de Arcozelo, em janeiro de 1979, elaborou a idéia da fundação, depois ratificada em Canela, este ano, no Congresso de Artistas e Técnicos. Nossa reivindicação é justa. Parte de baixo para cima, não ao contrário. Ligados à FUNTERJ, nossas perspectivas diminuem. Conheçamos Guilherme Figueiredo e vimos o que fez à Escola de Teatro, ao Centro de Artes — coisas absurdas como aquelas. Não queremos se bonecos em suas mãos.”

*João Rui Medeiros*  
Diretor do Departamento de Cultura  
do Estado

“A fundação é uma velha aspiração da classe, lutando desde o começo contra a absorção pela FUNARTE. Sou ex-assessor de Orlando Miranda e posso dizer que sua administração é a primeira que o SNT teve, desde que foi criado em 1938. Sou a favor da fundação, pois a amplitude do Serviço Nacional de Teatro não é mais regional. Não pode depender da concessão de verbas de forma irregular, da disponibilidade do MEC, pois hoje ele é mais do que só Rio e São Paulo. E o projeto Mambembão e Mambembinho, que revela uma dramaturgia importante fora dos eixos principais. O SNT tem de ser fortalecido e não diminuído em seu *status*.”

*Rodrigo Farias Lima*  
Presidente da Associação Carióica de  
Empresários Teatrais

“A criação da Fundação Nacional de Artes Cênicas é uma aspiração irreversível da classe teatral, amplamente afirmada nos seminários realizados em Arcozelo (1979) e Canela (1980). Não se sabe de qualquer órgão que possa desempenhar e desenvolver as funções, que, no momento, ainda cabem ao Serviço Nacional de Teatro. Tampouco seria satisfatória a criação de um instituto sem autonomia, integrado à FUNARTE. Este é o meu ponto de vista, enquanto empresário e também como presidente da ACET.

Nestes últimos anos, o SNT, sob a administração Orlando Miranda, prestou contribuição inestimável ao progresso do teatro brasileiro. Quando se configurou a sua próxima extinção, a classe teatral promoveu o Seminário de Arcozelo, em que se fizeram representar todas as suas categorias profissionais e amadoras, em escala nacional. E a conclusão unânime apontou uma só direção: a da criação de um órgão plenamente autônomo, instalado como fundação e dotado das verbas necessárias para garantir o florescimento das artes cênicas como investimento social.



Não creio que a Casa Civil da Presidência, que está atenta ao problema e conhece as aspirações da classe teatral, venha a perfilhar o parecer desfavorável agora emitido pela Secretaria de Planejamento. Também vale notar que todos os órgãos culturais do MEC já se pronunciaram a favor da FNAC. A questão fundamental não é o volume orçamental, o lado frio e simples dos números, mas a obrigação do Governo no sentido de devolver ao povo, sob a forma de serviços culturais, parte dos impostos que arrecada e que devem ser carcerados para o bem público. Na próxima segunda-feira estaremos reunidos em assembléia que entre outras coisas, tratará do problema da FNAC.

O teatro no Brasil é vivido, aglutinado, assistido ou orientado por dezenas de fundações, repartições e organizações que se estendem do Acre ao Rio Grande do Sul.

### SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

Órgão responsável pela política teatral do Governo, ligado ao Ministério da Educação e Cultura

### FUNDAÇÕES E COMISSÕES ESTADUAIS E MUNICIPAIS

Acre — Departamento de Assuntos Culturais; Fundação Estadual de Recursos Humanos; Federação de Teatro Amador do Acre.

Amazonas — Fundação Cultural do Amazonas.

Bahia — Fundação Cultural do Estado; Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação.

Espírito Santo — Fundação Cultural do Espírito Santo.

Goiás — Fundação Cultural de Goiás.

Maranhão — Fundação Cultural do Maranhão.

Minas Gerais — Coordenação Estadual de Cultura; Fundação Clóvis Salgado.

Paraíba — Departamento Geral de Cultura da Secretaria de Educação.

Paraná — Fundação Cultural de Curitiba; Fundação Teatro Guaíra; Casa da Cultura (Londrina).

Pernambuco — Fundação de Cultura da Cidade do Recife.

Rio de Janeiro — Fundação Fio Funterj.

Rio Grande do Norte — Fundação José Augusto.

Rio Grande do Sul — Comissão Estadual de Artes Cênicas.

Santa Catarina — Fundação Catarinense de Cultura.

### FEDERAÇÕES E CONFEDERAÇÕES INDEPENDENTES

CONFENATA — Confederação de Teatro Amador.

FETIERJ — Federação de Teatro Independente do Estado do Rio de Janeiro.

Teatro Independente — São Paulo.

### ASSOCIAÇÕES PROFISSIONAIS

APATEDEMG — Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais.

APATEDEPA — Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Paraná.

APATEDEP — Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Pernambuco.

APATEDEBA — Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia.

APATEDERGS — Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul.

SATED-RJ — Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro.

SATED-SP — Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo.

### ASSOCIAÇÕES DE PRODUTORES E EMPRESÁRIOS

ACET — Associação Carioca de Empresários Teatrais.

AMPET — Associação Mineira de Produtores de Espetáculos Teatrais.

APETERGS — Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado do Rio Grande do Sul.

APETESP — Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo.

### OUTRAS ASSOCIAÇÕES

ATTDEBA — Associação dos Trabalhadores de Teatro e Dança do Estado da Bahia.

ASA — Associação dos Atores.

ABTB — Associação Brasileira do Teatro de Bonecos.

### ASSOCIAÇÕES DE CRÍTICOS

ACCT — Associação Carioca de Críticos Teatrais.

APCT — Associação Paulista de Críticos Teatrais.

(Cora Ronai, extraído do *Jornal do Brasil*, 12-5-80).



# MOVIMENTO TEATRAL

ABRIL-MAIO-JUNHO — 1980

## TEATRO DA ALIANÇA FRANCESA

*Delito Carnal*, de Eid Ribeiro. Direção de Paulo Reis, com Rosane Goffman, Sebastião Lemos, Angela Rebello e outros. Ingressos: Cr\$ 100,00.

## TEATRO DO AMÉRICA

*O Desembestado*, de Ariovaldo Mattos. Direção de Aderbal Júnior, com Grande Otelo, Rogéria, Nelson Caruso e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO DO BNH

*A Serpente*, de Néelson Rodrigues. Direção de Marcos Flaksman, com Cláudio Marzo, Sura Berditchevsky, Xuxa Lopes, Carlos Gregório e Yuruah. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO CACILDA BECKER

*Vamos Aguardar Só Mais Essa Aurora*, de Wilson Sayão. Direção de Ricardo Petraglia, com Angela Valério e Eduardo Machado. Ingressos: Cr\$ 70,00.

*Diante Do Infinito*, criação coletiva do Grupo Manhas e Manias, com Carina Cooper, José Lavigne, Dora Pellegrino, Vicente Barcelos e outros. Ingressos: ..... Cr\$ 70,00.

## TEATRO CÂNDIDO MENDES

*Nós*, de Elyseu Maia, com Marcelo Picchi, Lourdes Moraes e Helio Makumba. Ingressos: Cr\$ 180,00.

## TEATRO COPACABANA

*Longa Jornada Noite Adentro*, de Eugene O'Neill. Direção de Roberto Vignatti, com

Natália Timberg, Mauro Mendonça, Otávio Augusto, Wolf Maia e Cláudia Costa. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO DULCINA

*El Dia Que Me Quieras*, de José Ignacio Cabrujas. Direção de Luiz Carlos Ripper, com Yara Amaral, Pedro Veras, Ada Chaseliou, Nildo Parente e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO GINÁSTICO

*Papo-Furado*, de Chico Anísio. Direção de Antonio Pedro, com Ítalo Rossi, Elizangela, Ricardo Blat e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO GLAUCIO GIL

*O Senhor Galindez*, de Eduardo Pavlovsky. Direção de Paulo Medeiros de Albuquerque, com Ana Lucia Torres, José Luis Rodi, Nirce Levin e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO GLÓRIA

*A Direita Do Presidente*, de Mauro Rasi e Vicente Pereira. Direção de Álvaro Guimarães, com Gracindo Júnior, Araci Balabanian, André Villon e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO IPANEMA

*Jogos Na Hora Da Sesta*, de Roma Mahieu. Direção de Henrique Cukerman e Janine Goldfeld, com o grupo "Minha mãe não vai gostar". Ingresso: Cr\$ 100,00.

## TEATRO JOÃO CAETANO

*Gota D'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque. Direção de Bibi Ferreira e Dulcina de Moraes, com Bibi Ferreira, Felipe Wagner, Adriano Reis e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO DA LAGOA

*Brasil: Da Censura À Abertura*, de Jô Soares, Armando Costa e Sebastião Nery. Direção de Jô Soares, com Marília Pera, Marco Nanini, Sílvia Bandeira e Geraldo Alves. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO MAISON DE FRANCE

*Teu Nome É Mulher*, de Marcel Mithois. Direção de Adolfo Celi, com Tônia Carreiro, Luís de Lima, Célia Biar, Hêlic Ary e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO MESBLA

*Toalhas Quentes*, de Marc Camoletti. Direção de Bibi Ferreira, com Suely Franco, Milton Moraes, Jonas Mello e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO OPINIÃO

*Os Sobreviventes*, de Ricardo Meirelles. Direção de Vilma Dulcetti, com Anselmo Vasconcelos, Vera Setta, Elza de Andrade e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO PRINCESA ISABEL

*Este Banheiro É Pequeno Demais Para Nós Dois*, de Ziraldo. Direção de Paulo Araújo, com Stênio Garcia, Vanda Lacerda, Stepan Nercessian e outros. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO DOS QUATRO

*Os Órfãos De Jânio*, de Millor Fernandes. Direção de Sérgio Britto, com Tereza Raquel, Suzana Vieira, Cláudio Corrêa e Castro, Milton Gonçalves, Stella Freitas e Hélio Guerra. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO RIVAL

*Rio De Cabo A Rabo*, de Gugu Olimecha. Direção de Luís Mendonça, com Elke Maravilha, Alice Viveiros de Castro, Maria Gatti e outros. Ingressos: Cr\$ 200,00.

## TEATRO SENAC

*Aracelli*, de Marcílio Moraes. Direção de Carlos Murтинho, com Rosamaria Murтинho, José Augusto Branco, Cláudia Martins e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

## TEATRO SESC DA TIJUCA

*A Alma Boa de Setsuan*, de B. Brecht. Direção de Eric Nielsen, com Suzana Faini, Alice Reis, Arnaldo Marques e outros. Ingressos: Cr\$ 120,00.



## TEATRO TABLADO

*Platonov*, de Anton Tchecov. Direção de Maria Clara Machado, com Bernardo Jablonski, Carlos Wilson, Bia Nunes, Maria Clara Mourthe, Ricardo Kosovski e outros. Ingressos: Cr\$ 150,00.

## TEATRO VANUCCI

*A Filha Da...*, de Chico Anísio. Direção de Antonio Pedro, com Yolanda Cardoso, Lutero Luiz e Alcione Mazzeo. Ingressos: Cr\$ 300,00.

## TEATRO VILLA-LOBOS

*Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho. Direção de José Renato, com Raul Cortez, Sônia Guedes, Ary Fontoura e outros. Ingressos: Cr\$ 250,00.

No Teatro Glauce Rocha apresentaram-se neste período dois grupos teatrais portugueses: *Teatro Experimental de Cascais* e o Grupo *A Barraca*.

## OUTROS ESPETÁCULOS

Em diversos locais apresentaram-se os seguintes espetáculos:

*O Auto Das Sete Luas De Barro*, de Vital Santos; *Teresinha de Jesus: Que Já Foi André*, de Ronaldo Ciambromi; *Y-Juca Pirama*, pelo Grupo Grita; *A Reforma*, de Dirceu de Mattos; *Dercy Beaucoup*, de Mário Wilson; *Formizelda, Brasileira*, pelo Grupo Asfalto Ponto de Partida; *Hora do Guarnicê*, de José Facury; *O Império do Condor*, de Edson Nequeti; *Diz Ritmia*, pelo Grupo Disritmia; *Fim de Comédia*, de Miguel Oniga; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; *Ensaio Geral*, pelo Grupo Te-Ato Oficina; *Quem Pariu Mateus Que o Embale*, de Thais Balloni; *Les Justes*, de Albert Camus.

## TEATRO INFANTIL

Estiveram em cartaz as seguintes peças:

*Chapéu, Chapelão e Cia*, de Ivan José e Fausto Brunini.

*Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove*, de Sílvia Orthof.

*O Segredo das Mágicas*, de Alexandre Vieira e Maria Cristina Brito.

*Passageiros da Estrela*, de Sérgio Fonta.

*Com Panos e Lendas*, de José Geraldo Rocha e Vladimir Capella.

*O Macaco e O Rabo*, de Marco Aurélio e Heitor Nascimento.

*Uma Pitada de Sorte*, de Alice Reis.

*Flicts*, de Ziraldo.

*O Diamante do Grão Mogol*, de Maria Clara Machado.

*Azulnil e Amarelouro*, de Manoel Kobachuk e Jorge Crespo.

*O Elefante*, pelo Grupo Mixirico.

*O Mago das Cores*, de Veronique Rateau.

*Quem Fantasmocanta... Os Homens Espanta*, de Sérgio Melgaço.

*A Menina Que Perdeu o Gato*, de Marco Apolinário.

*O Gato de Botas*, de Carlos Nobre.

*Quem Quer Fazer Alguma Coisa No Reino do Faz Nada?*, de William Gonzalez.

*O Misterioso Seqüestro do Príncipe Não Sei*, de Jurema Pena.

*Os Três Mosqueteiros*, de Benjamin Santos.

*O Limão Que Tinha Medo de Virar Limonada*, de Paulo Afonso Lima.

*A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê*, de Márcio de Souza.

*O Arco Íris Sem Cor*, de Raimundo Alberto.

*Que Pe-Co-Poi-Sa-Pá — A Bomba Atômica*, de Pernambuco de Oliveira.

*Lendas de Chico Bento*, de Luiz Zaga.

*Cresça e Apareça*, de Alexandre Marques.

*Dr. Baltazar Contra o Dr. Drástico*, de Neila Tavares.

*Duvi-de-o-dó*, de Lúcia Coelho e Caique Botkay.

*Queridos Monstrinhos*, de Paulo César Coutinho.

*Pequenos Mas Resolvem*, de Lícia Manzo.

*Chapeuzinho Quase Vermelho*, de Luiz Sorel.

*Fala Palhaço*, pelo Grupo Hombu.

*Pena Solta*, de Ricardo Howat e Gina Paduska.

*Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque e adaptação de Zeca Ligiero.



## Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aman-Jean — *O Guarda dos Pássaros*, nº 64.

Anônimo — *Mestre Pedro Pathelin e O Pastelão e A Torta*, nº 69.

Anônimo (séc. XV) — *Todomundo*, nº 62.

Andrade Oswald — *A Morta*, nº 52.

Arrabal Fernando — *Guernica*, nº 50 e *Piquenique no Front*, nº 55.

Barros A. Inês — *O Jogo da Independência*, nº 54.

Baccioni, Settimelli, Marinetti — *Teatro Futurista*, nº 62.

Borges J. C. Cavalcanti — *Em Figura de Gente*, nº 54.

Brandão Raul — *O Doido e a Morte*, nº 63.

Brecht Bertolt — *A Exceção e a Regra*, nº 61; *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não*, nº 71; *Quanto Custa o Ferro*, nº 72; *O Mendigo*, nº 76.

Cabrujas José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.

Casona Alejandro — *Farsa do Mancebo*, nº 53.

Cervantes — *O Tribunal dos Divórcios*, nº 63; *O Retábulo das Maravilhas*, nº 67.

Cocteau Jean — *Édipo Rei*, nº 58.

Checov Anton — *O Jubileu*, nº 46; *Os Males do Fumo*, nº 46.

França Júnior — *Maldita Parentela*, nº 55.

Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.

Ghelderode — *Os Cegos*, nº 68.

Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.

Kokoschka Oskar — *Assassino Esperança das Mulheres*, nº 66.

Labiche Eugène — *A Gramática*, nº 47.

Largekvist Paer — *O Túnel*, nº 82.

Macedo J. Manuel — *O Novo Otelô*, nº 4.

Machado de Assis — *Lição de Botânica*, nº 61; *Não Consultes Médico*, nº 72.

Machado M. C. — *Os Embrulhos*, nº 47; *As Interferências*, nº 57; *Um Tango Argentino*, nº 56; e *Os Viajantes*, nº 47.

Marinho Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.

Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *O Inglês Maquinista*, nº 67.

Maeterlinck — *A Intrusa*, nº 65.

Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.

Millor Fernandes — *Do Tamanho de um Defunto*, nº 75.

Monteiro A. Carmosina — *Bumba-meu-Boi*, nº 52; e *Chica da Silva*, nºs 70-71.

O'Neill Eugene — *Antes do Café*, nº 81.

Pinter Harold — *Noite*, nº 82.

Pirandello Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.

Qorpo-Santo — *Mateus & Mateusa*, nº 65.

Racine — *Os Advogados*, nº 73.

Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Só o Faraó Tem Alma*, nº 74; e *Treco nos Cabos*, nº 81.

Strindberg August — *A Mais Forte*, nº 68; *Os Credores*, nº 78; e *Simum*, nº 83.

Synge J. M. — *A Sombra do Desfiladeiro*, nº 51; e *Viajantes para o Mar*, nº 48.

Tardieu Jean — *Conversão Sinfonieta*, nº 48; e *Um Gesto por Outro*, nº 64.

Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.

Valli Virginia — *Morte Natural na Forca*, nº 76.

Vian, Boris — *Construtores de Império*, nº 77.

Wedekind Frank — *A Morte e o Demônio*, nº 66.

William Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82.

Wilder Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.

Yeats — *O Único Ciúme de Emer*, nº 43.





## ÍNDICE

Iluminação — <i>E. Wilson</i> .....	1
Os Primeiros Ensaios — <i>H. Clurman</i> .....	4
O Teatro na Grécia .....	8
Curiosidades Sobre o Teatro Grego .....	14
A História do Jardim Zoológico — <i>E. Albee</i> .....	15
O Pedido de Casamento — <i>A. Chekov</i> .....	27
Notícias do S.N.T. ....	35
Dos Jornais — <i>Os Órfãos de Pascoal, Românticos à Brasileira, O Teatro está Perplexo</i> .....	38
 Movimento Teatral .....	 45

### À venda na Secretaria d'O TABLADO CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.<sup>os</sup>) ..... 160,00

Autora: MARIA CLARA MACHADO

<i>Clarinha na Ilha</i> .....	90,00
<i>O Cavalinho Azul</i> .....	70,00
<i>Embarque de Noé</i> (música-gravação) .	100,00
<i>O Patinho Feio</i> (música-gravação) ...	100,00
CARTAZES .....	10,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes.



