

104

cadernos de teatro

— A PROFISSÃO DE UM CRÍTICO — H. Gardner

— PSICANÁLISE E TEATRO — P. Weissman

— ÍNDICE DE ARTIGOS JÁ PUBLICADOS
DO N° 78 AO N° 103

— ESSA PROPRIEDADE ESTÁ CONDENADA
Tennessee William

— FANTASIO — A. de Musset

CADERNOS DE TEATRO N. 104
Janeiro, Fevereiro, Março 1985

PATROCÍNIO INACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

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

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redatores — BERNARDO JABLONSKI, CARMINHA LYRA
ALOISIO FILHO e RICARDO KOVOSKI

Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI

Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

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

“A PROFISSÃO DE UM CRÍTICO”

Helen Gardner (1959)

Tradução de Bárbara Heliodora

I

O CETRO E A TOCHA

Ao dar a estas palestras o nome de “A PROFISSÃO DE UM CRÍTICO” sugiro uma coisa, porém pre-tendo outra. A crítica tem, cada vez mais, durante este século, se tornado profissionalizada, no sentido em que se pode reconhecer, mais e mais, tanto aqui quanto nos Estados Unidos, um tom na crítica literária que só pode ser chamado de profissional. Ouvimos a intonação de alguém que sente estar falando com a autoridade que certa disciplina ou treinamento lhe conferem. Há muito pouca sensação nos escritos críticos de hoje em dia, de se estar em contato com alguém que gosta de “cruzar as pernas e deitar a falar”. Uma certa severidade, um certo clima de esforço despendido, reinam. A noção de que qualquer pessoa com gosto inato, alguma experiência da vida e uma base decente dos clássicos, bem como hábito de leitura, ampla e variada, possa falar proveitosamente sobre Literatura Inglesa ficou absolutamente fora de moda. O cínico pode apontar outros sinais mais sinistros de profissionalismo: o vocabulário esotérico e quase ininteligível de alguns críticos; o aparecimento de um Dicionário de Termos Críticos, comparável a dicionários médicos ou legais; as rancorosas brigas entre seitas rivais, reunidas sob bandeiras cujo significado a mente leiga dificilmente consegue compreender; o fato de tantas contribuições para periódicos críticos consistirem não de estudos a respeito de algum escritor ou sua obra, mas de considerações sobre as modificações feitas pelo Sr. X a respeito da crítica do Sr. Y ao artigo do Sr. Z sobre, digamos, *Medida por Medida* ou “O Jardim”, de Marvell? O leitor culto mediano, ao pegar um tal periódico, sente-se como alguém que entra no cinema no meio do filme de *gangster*, perplexo quanto aos antecedentes da batalha em violento curso e incerto a respeito

de quem está brigando no lado de quem. Será mesmo possível que se sinta menos perdido se examinar a medicina de *Lancet* ou o direito de *Law Quarterly Review*.

Podemos deplorar alguns destes acontecimentos e caçar de outros, porém precisamos reconhecer que alguns desses desdobramentos são inevitáveis. O amador está sendo expulso, em todos os campos, pelas imensas ampliações do conhecimento e dos meios técnicos de se o adquirir. Problemas que não existiam para Johnson confrontam o crítico moderno. Estes foram criados pelo desenvolvimento da ciência histórica e o conseqüente desenvolvimento da consciência histórica, pelo crescimento da ciência psicológica, que modificou profundamente toda a nossa concepção da motivação das atividades humanas, inclusive a fala, e pelo crescimento da sociologia, com sua aliada, a antropologia, que nos pede que vejamos uma obra de arte não apenas em relação a seu autor mas como a expressão da cultura na qual ela foi criada. Além do mais, existe para o crítico literário a tarefa de enfrentar a expansão dos estudos lingüísticos: o desenvolvimento do estudo histórico da língua inglesa por um lado, e o estudo filosófico da linguagem pelo outro. O crítico de hoje lê um autor do século XVI ou XVII assombrado pela sensação de que, embora o que lê seja aparentemente escrito na língua que ele próprio fala, de formas várias e sutis não é; e pura e simplesmente procurar as palavras difíceis no *Oxford English Dictionary* não ajuda, porque é justamente nas palavras corriqueiras que estão as armadilhas. Ele dificilmente ousa falar na “música do verso de Shakespeare” porque não tem certeza a respeito da qualidade ou do valor de vogais, ou de possíveis mudanças na acentuação de determinadas palavras. E se resolve ignorar as descobertas dos historiadores da língua inglesa e aceitar que Shakespeare “quer dizer” o que ele quer dizer hoje, e que sua “música” será, seja qual for a música que o ouvido moderno encontra em seu verso, mesmo assim será perturbado por ecos de debates mal e mal compreendidos dos lógicos modernos, que solaparam o simples pressuposto de que todos nós sabemos o que alguma coisa “significa”, ou até mesmo que saibamos o que é “significado”.

A ampliação do horizonte intelectual tem acompanhado par e passo a multiplicação de instrumentos de ajuda ao conhecimento que torna a tarefa de estar bem informado sobre qualquer tópico extremamente árdua. Mais e mais bibliotecas são catalogas, mais e mais documentos classificados; há bibliografias de bibliografias

e índices de índices. Acima de tudo, as invenções do fotostato e do microfilme tornaram acessíveis os conteúdos de todas as bibliotecas do mundo. Um editor hoje em dia não tem nenhuma desculpa, a não ser a da fraqueza da carne, para não examinar todos os manuscritos conhecidos de determinada obra. Um crítico pode ter a maior facilidade em protelar o momento de se resolver enquanto estuda o que é um tanto ironicamente chamado de “a literatura do assunto”. Ele não pode justificadamente alegar ignorância das pesquisas ou opiniões de professores chineses ou peruanos. Ele deveria conhecê-las se se mantivesse em dia com as bibliografias e relatórios de “trabalho em progresso”. Até mesmo as teses não publicadas, que costumavam permanecer não lidas nos depósitos das bibliotecas, hoje estão catalogadas e podem ser microfilmadas.

Algum grau de profissionalismo, imagino, é inevitável em todas as atividades intelectuais hoje em dia. O que parece incerto é o que se quer dizer com “a disciplina da crítica literária” — frase constantemente usada; ou que tipo de treinamento ou que critério devem ser tidos como pressuposto para alguém que se considera um crítico literário. O título que escolhi sugere que irei tentar responder tais questões; mas não o farei. Está mais do que claro que muitos críticos hoje, que parecem ter em comum certo senso da crítica como profissão, mantêm pontos de vista muito variados quanto ao instrumental que o crítico necessita, bem como quanto qual seja seu objetivo ou função. Refugiei-me portanto no uso do artigo indefinido, bem como na ambigüidade — palavra abençoada — da palavra “profissão”. Não vou ocupar-me com os críticos ou a críticas em geral mas com o que eu, como indivíduo, sinto estar envolvido no ato da crítica literária e com o que terminei por crer seja a sua disciplina. Uso a palavra “profissão” em seu sentido mais antigo, pois no sentido de que o direito e a medicina são profissões a crítica jamais poderá sê-lo. A crítica é uma arte, mesmo que apenas menor. É impossível conceber — ou ao menos espero que seja — um Conselho Geral da Crítica, que estabeleça exames com o objetivo de oferecer diplomas, concedendo o direito do exercício ou condenando determinados praticantes por conduta pouco profissional e riscando-lhes os nomes de algum registro geral. Usarei esta oportunidade para investigar e proclamar convicções que jazem por trás de minha própria atividade como crítica. Não me sinto preparada para definir quais as qualificações necessárias antes que alguém possa

ser considerado profissionalmente equipado para criticar, nem me sinto muito perturbada por pensar que muitos críticos cuja obra admiro e leio com proveito e prazer possam, se instados, dar contas completamente diferentes de suas convicções e práticas.

O ato crítico primordial é um julgamento, a decisão de que determinado escrito tem significação e valor. Este, de algum modo, consegue prender meu intelecto, que passa a considerar as propostas que ele faz. Ele faz um apelo, por intermédio de meus sentidos e imaginação, à minha capacidade de conhecer a ordem e a harmonia, bem como de ser por elas deleitado. Ele faz igualmente apelo à minha experiência como ser humano, à minha consciência e à minha vida moral. Coloco a tríade nessa ordem porque na literatura, cujo veículo são as palavras, a ininteligibilidade impede o reconhecimento da presença seja da beleza ou da sabedoria. Temos que sentir que a obra “faz sentido”, mesmo que a princípio apenas aos pedaços, para podermos sentir seu valor. Mas, naturalmente, durante a experiência em si não temos consciência dessas diferentes espécies de valor como distinta uma de outra. É só para fins de análise que separamos o que em uma obra de arte, não é separável: o que ela diz, como o diz e por que diz são importantes para nós.

Tal resposta a uma obra como tendo valor é o início da atividade crítica frutífera tal como a vejo. A função do crítico, então, é a de ajudar seus leitores e encontrar o valor que ele acredita que a obra tem. Tentar medir a quantidade de valor, declarar ou tentar demonstrar que este poema é mais valioso do que aquele, ou distribuir autores em algum tipo de ordem de mérito parece-me não ser o propósito verdadeiro da crítica. Tais tentativas ignoram a natureza do gosto e a natureza dos valores. Bom gosto não é um absoluto. Duas pessoas de gosto e julgamento excelentes podem diferir fortemente quanto aos méritos relativos de duas obras; e a tentativa de se classificar autores em uma hierarquia literária ignora o fato clamoroso de que certos escritores e certas obras significam mais para algumas épocas e pessoas do que para outras, e que nossas respostas a elas variam enormemente com nossas circunstâncias e idade. Pronunciamentos a respeito de valores relativos ou são tentativas desnecessárias e elaboradas para provar-se o que não pode ser provado e só pode ser aceito como estabelecido julgamento dos séculos,¹ ou então são racionalizações de gostos e preconceitos pessoais e temporários. *King Lear* dispensa elogios hoje em dia. Não temos necessidade de

argumentar em favor seus reclamos à grandeza: ela já passou há muito tempo o teste da “perduração no tempo e continuidade na estima”. Do mesmo modo, seria perda de tempo demonstrar o que ninguém nega, ou seja, que é uma obra maior do que *Love’s Labour Lost*; ou discutir se ela é ou não é superior ao *Hamlet*. Não tenho desejos de encontrar razões para encontrar menor ou maior prazer na poesia de Herbert do que encontro na de Marvell. Prefiro aprofundar minha compreensão e meu deleite em relação a ambos e sou grata pela diversidade dos dons e pela diferença entre uma estrela e outra em sua glória. Quando Wordsworth escreveu:

If thou indeed derive thy light from heaven
Then, to the measure of that heaven born light,
Shine, Poet! in thy place, and be content.

(Se na verdade derivas tua luz do Céu / Então, na medida dessa luz nascida do Céu, / Brilha, Poeta! em teu lugar, e fica contente!)

ele não nos estava convidando a alocar cada poeta a seu lugar exato, embora aceitasse, naturalmente, como ponto pacífico, que algumas estrelas são maiores e mais brilhantes do que outras, bem como o fato de seu tamanho e brilho poderem variar com o tempo e as estações. Se a comparação é ferramenta muito valiosa por meio da qual podemos ressaltar a individualidade dos escritores comparados, quando usada para tentar elevar um e rebaixar outro ela geralmente não revela critérios objetivos de valor segundo os quais escritores possam ser alinhados, mas compreensão e sintonia imperfeitas por parte do crítico.

Isto não é, espero que desnecessário seja dizer, uma defesa da aceitação indiscriminada de todos os escritos que tiveram a boa sorte de sobreviver à destruição do tempo, nem quero dizer que não seja parte da função do crítico discriminar fracassos em concepção e execução. Isso é muitas vezes uma parte essencial da revelação do valor essencial de um escritor ou de sua obra. Porém qualquer um que seja capaz de crescimento intelectual poderá lembrar-se, divertido, ou por vezes com vergonha, de inépcias de juventude que pareciam, na época, ser “avaliações criteriosas”. Muitas vezes temos menos necessidade de enrubecer por antigos entusiasmos que não resistiram ao teste do tempo. Ter visto mais promessa de valor do que a obra veio a revelar com tempo é menos destrutivo para o desenvolvimento do julgamento correto

e do verdadeiro gosto do que ter menosprezado o que tem valor. Os críticos serão sábios em deixar em paz aquelas obras contra as quais sentem comichões para atacar quais cruzados ou aqueles escritores cuja reputação sentem-se conclamados a esvaziar. São mais do que comuns os casos nos quais em última análise quem sobre não é o escritor mas o crítico.

Quem foi mordido se restabeleceu.

E afinal o cachorro é que morreu.

Quando baixa a poeira do debate, o escritor não foi “desalojado”. Ele continua lá.

Still green with Bays each ancient Altar stands
Above the reach of sacrilegious hands

(Ainda verde de louros cada antigo altar permanece / Acima do alcance de mãos sacrílegas)

“O rudimento da crítica”, escreveu o Sr. T. S. Eliot, “é a habilidade de escolher um poema bom e rejeitar um poema ruim; e o mais severo teste é o de sua habilidade de selecionar um bom poema *novo*, o de responder adequadamente a uma situação nova”.² Isso sugere que exista em todos os “bons poemas” uma espécie de essência que o crítico, como um cão sensível, deveria identificar na primeira farejada; e sugere que os poemas podem ser absolutamente divididos em “bons poemas” e “maus poemas”, enquanto que entre a obra-prima universalmente reconhecida e o fracasso total há toda uma gama na qual o elogio ou a condenação, o interesse ou a indiferença, são muito apropriadamente qualificados pelas predileções pessoais do crítico. Exigir tal distribuição infalível de nota boa ou má é confundir o crítico com o *connoisseur*. O rudimento da crítica não é tanto a capacidade de distinguir qualquer bom poema de qualquer mau poema quanto a capacidade para responder a um bom poema e ser capaz de elucidar sua importância, beleza e significado em termos que sejam válidos para outros leitores. E por um “bom poema” contento-me em querer dizer um poema que os amantes da poesia concordaram em assim considerá-lo, ou que o crítico pode persuadir tais amantes que seja um bom poema por fazê-los tomar consciência da importância, da beleza e do significado que nele encontrou. Se o mais severo teste da crítica é o de dar bons palpites para o Grande Prêmio do Parnaso, identificar vencedores, alguns de nossos maiores críticos terão que considerar-se como tendo sido reprovados nele.

Porém nossa avaliação de Coleridge como provavelmente nosso maior crítico literário não deve ser modificado por sua extravagante admiração, quando jovem, pelos sonetos do Rev. William Bowles, ou por seu fracasso, na velhice, em ficar excitado pelas obras de seus contemporâneos jovens. Keats, ao ler os dois primeiros contos de *Don Juan*, quando de sua publicação, viu neles apenas “uma insignificante originalidade”. Esse importante fracasso em “responder adequadamente a uma situação nova” não afeta nossa admiração por ele como crítico de extraordinária percuciência. Coleridge e Keats são grandes críticos em função do que nos dizem sobre a natureza da imaginação poética e a força da poesia, do que nos têm a dizer a respeito de determinados poetas, notadamente Shakespeare, que afeta permanentemente nossa leitura de tais poetas. A capacidade de refletir sobre uma obra de arte e dizer algo que amplia nossa concepção de seu valor, ou empresta-lhe renovada relevância, é o rudimento da crítica como arte. Isso explica por quê, de modo geral, a crítica que sobrevive a seu próprio tempo raramente concerne os contemporâneos do crítico, a não ser que, como no caso de Coleridge sobre Wordsworth, o crítico tenha estado profundamente comprometido com seu tema. Não se pode dizer a respeito de Coleridge ao escrever sobre Wordsworth que ele estivesse “respondendo a uma situação nova”. Os próprios escritos críticos do Sr. Eliot constituem um bom exemplo. Nenhum poeta, suponho, em toda história, teve maior consciência da situação contemporânea ou foi mais generoso no elogio e no encorajamento de escritores mais jovens; porém sua própria crítica voltou-se quase que totalmente para a literatura do passado. A convicção do valor tem necessidade do teste do tempo e de experiência. O jornalismo literário e a reportagem literária são atividades de valor e altamente especializadas, que exigem grandes dotes e preenchem uma importante função literária. Porém a capacidade de escrever crítica significativa não é o mesmo que ter a aptidão para fazer uma avaliação rápida e imediata. Elas podem ser ligadas, mas freqüentemente não o são. E a capacidade de ver profundidade, que o critério precisa, pode ser ligada, porém não o tem de ser obrigatoriamente, com uma capacidade para alcançar uma visão ampla.

Na alegoria de Johnson no terceiro número de *The Rambler*, a Crítica é a filha mais velha do Labor e da Verdade, entregue ao nascer aos cuidados da Justiça e criada no palácio da Sabedoria. Ela foi “nomeada gover-

nanta da fantasia, e lhe foi dado o poder de bater o ritmo para o coro das musas quando estas cantavam para o trono de Júpiter”. Quando as musas desceram ao mundo inferior ela os acompanhou. A Justiça outorgou-lhe um Cetro, que deveria segurar na mão direita. Com este ela poderia conferir imortalidade ou esquecimento. “Na sua mão esquerda ela carregava uma tocha inextinguível, feita pelo Labor e acesa pela Verdade, cuja qualidade específica era a de mostrar imediatamente todas as coisas em sua forma verdadeira, por mais que se disfarçassem para olhos comuns”. Porém ela se viu confrontada por várias obras nas quais belezas e falhas eram igualmente misturadas que “por medo de usar inadequadamente o Cetro da Justiça”, ela “submeteu a causa à consideração do Tempo”, cujos processos “embora muito dilatados, estão, à exceção de alguns caprichos, em conformidade com a justiça”. Antes de voltar para o céu ela quebrou seu cetro, sendo metade dele agarrada pela Bajulação e a outra pela Malevolência.

O ataque de Johnson aos críticos de seu próprio tempo forneceu-me uma metáfora conveniente. Não me sinto absolutamente tentada a brandir o cetro. Não só porque quanto à poesia do passado, o fato de ela falar através dos anos é prova de que ela tem algum valor, e a questão da quantidade maior ou menor do mesmo não me parece assunto de discussão proveitosa; e quanto à poesia do presente, todo veredicto terá de ser ratificado ou não pelo tempo. Minha razão fundamental para rejeitar a noção de que a tarefa fundamental do crítico seja a elaboração e aplicação de critérios segundo os quais autores e suas obras serão classificadas por nota é a de que tal empresa parece-me não só fútil como deletéria. Se o crítico for julgado pelo seu sucesso em conceder exatamente a quantidade correta de aprovação, então ele, bem como o leitor comum que deve aprender com ele, terão de assumir uma atitude em relação a uma obra de arte radicalmente inimiga de sua fruição adequada, seja ela obra que dê profundo prazer, seja das que oferecem apenas prazeres menores. A mente que se preocupa em estar certa, que fica nervosa e ansiosa por não ser enganada, que distribui julgamentos, que encara obras de paixão e imaginação com exigências detalhadamente formuladas, fica impedida de ter a receptividade e a isenção que são as condições da experiência estética. A tentativa de treinar jovens para esse tipo de discriminação parece-me loucura, senão crime. Os jovens precisam ser, por um lado, encorajados a lerem por si mesmos, ampla,

voraz e indiscriminadamente; e, por outro lado, ajudados a ler com maior prazer e compreensão aquilo que seus professores constataram ter valor. A exuberância e o entusiasmo são próprios dos jovens, como notou Quintiliano: “Os jovens devem ser ousados e inventivos e devem regozijar-se com sua inventividade, mesmo que a correção e a severidade ainda estejam por ser adquiridas”. E acrescentou que, a seu ver, “O menino que menos promete é aquele no qual o julgamento se desenvolve antes da imaginação”.³ A discriminação ou o gosto pessoal verdadeiro desenvolvem-se lentamente e, provavelmente melhor, inconscientemente. Não podem ser forçados por exercícios de seleção do bom e rejeição do mau por meio da aplicação de fórmulas críticas de catálogos: podem até ser assim impedidos de se desenvolver.⁴ O gosto vem, se vier, pelo crescimento da compreensão e do gozo do bom. “Principium veritatis res admirari”. O conhecimento começa com o deslumbramento e este encontrará e desenvolverá sua própria disciplina. O verdadeiro critério ou sabedoria em um crítico só poderá vir do mesmo modo pelo qual vem toda sabedoria: “Pois seu verdadeiro princípio é o desejo da disciplina e o cuidado da disciplina está no amor”.

A tocha, mais do que o cetro, seria meu símbolo para o crítico. A elucidação, ou esclarecimento, é a tarefa primordial do crítico tal como a concebo. Tendo executado o ato inicial da escolha, ou o julgamento de valor, quero remover quaisquer obstáculos que impeçam a obra de alcançar seu mais amplo efeito. Porque um poema já me fala, desejo encontrar meios de garantir que, na medida do possível, ele me diga o que tem a dizer e não o que eu queria que ele diga, e que o diga a seu próprio modo e não ao meu. Digo “na medida do possível” porque da “Lei da Natureza”

By which all Causes else according still
To the reception of thir matter act,
Not to th'extent of thir own Sheare.

(Pela qual todas as outras causas ainda de acordo // Com a recepção de sua matéria agem, // Não na extensão de suas próprias esferas)

A compreensão é limitada pela capacidade de compreender, e a inesgotabilidade é uma das marcas da obra de arte. Mas embora só tenhamos nossos olhos para ver, podemos treiná-los a ver melhor, e podemos fazer uso de

instrumentos tais como óculos, telescópios ou microscópios, para suplementar nossos poderes naturais de visão.

O começo da disciplina da crítica literária reside no reconhecimento da existência objetiva da obra de arte como produto de uma outra mente, que existe não para ser usada mas para ser compreendida e usufruída. Seu processo é a correção progressiva de incompreensões devidas à ignorância, ao preconceito pessoal ou a defeitos de temperamento; é a colocação da obra de arte a certa distância, seu desengajamento de minhas esperanças, medos e crenças pessoais, de modo que o poema que minha mente recria na leitura torne-se cada vez mais um poema que minha própria mente jamais poderia ter criado. Se a primeira resposta a uma obra de arte é o encantamento, a filha do encantamento é a curiosidade. A satisfação da curiosidade, que é um grande prazer, traz uma renovação da sensação de encantamento, conduzido, desse modo, a uma maior curiosidade. A última palavra jamais é dita.

To know can only wonder breede,
And not to know is wonders seede.

(Saber só pode gerar o encantamento, // E não saber é a semente do encantamento)

A ampliação e reforma contínua da concepção que se tem de uma obra, pelo porte de novos conhecimentos e novas experiências da vida e da literatura, o processo de contínua submissão e re-submissão à obra é altamente deleitável e renova perpetuamente a sensação original de deleite a partir da qual o crítico começou. Wordsworth, que sabemos ter considerado a composição laboriosa e exaustiva, insistia repetidamente na maior margem de deleite que acompanhava as simpatias do poeta, por mais dolorosos que fossem os objetos que as provocassem. Declarava ele que o poeta, estimulado por tal sensação de prazer, é acompanhado pelo prazer ao longo de seus estudos. A esse “imenso sentimento elementar de prazer” Wordsworth remetia toda atividade intelectual, vendo-o como a força motriz do homem de ciência — o químico, o matemático, o anatomista — tanto quanto do poeta. Mas para além do prazer que existe em toda atividade intelectual, o deleite na satisfação da curiosidade, na investigação séria da verdade e na ordenação de nossa experiência em enunciados racionalmente inteligíveis, o crítico de literatura, como todo os estudantes das belas

artes, tem uma espécie peculiar de prazer em seu trabalho. Ele se encontra continuamente na companhia de seus superiores intelectuais e espirituais. Ele se ocupa de coisas que são preciosas tanto para seus leitores quanto para ele mesmo. Sua tarefa é “acrescentar a luz do sol ao dia, fazendo mais felizes os felizes”: ajudar a si mesmo e a seus leitores a compreender mais profundamente e a gozar mais completamente o que ele e eles já compreendem e gozam. Sinto pouca confiança no julgamento de qualquer crítico que não me faça sentir, por minuciosa que sua análise, e por mais laboriosas que sejam suas pesquisas, que sua força motriz tenha sido o deleite. Não temos necessidade de disfarçar nossa boa fortuna, como se permitir que o mundo veja que o estudo da literatura é um prazer pudesse diminuir sua respeitabilidade intelectual.⁵

Quando digo que o princípio da disciplina da crítica literária reside no reconhecimento da existência objetiva de uma obra de arte, não estou negando a verdade da afirmação do Sr. Eliot de que o significado de um poema é “o que o poema significa para diversos leitores de sensibilidade”.⁶ Isto não é, em seu contexto, nem no contexto geral da crítica do Sr. Eliot, uma justificativa para a crítica subjetiva mas, antes, um apelo em favor do que Lascelles Abercrombie defendia em famosa conferência, “liberdade de interpretação”. Ele preocupa-se com uma forma de tirania crítica: a recusa de se permitir que uma obra fosse acumulando significação através dos tempos. O Sr. Eliot está protestando, e também creio que corretamente, contra uma outra forma de tirania: a tendência de certa crítica interpretativa moderna para invadir aquela área na qual o leitor tem o direito de exigir que o deixem a sós com o poema. Essa é a área da experiência estética, que precisa, em virtude de sua própria natureza, ser pessoal, condicionada pela experiência de vida e arte de cada indivíduo. A tarefa do crítico é a de ajudar seus leitores a lerem sozinhos, não a de ler por eles. Ele precisa respeitar suas sensibilidades evitando impingir-lhes sua própria. Ele não escreve para exibir sua própria engenhosidade, sutileza, conhecimento ou sensibilidade; mas para apresentar a obra de forma a permitir que ela exerça seu próprio poder.

Toda obra de arte, seja ela o que for sob outros aspectos, é um objeto histórico, e enfrentá-la como tal é, creio eu, uma necessidade fundamental, se é que ela deverá vir a ser capaz de atingir seu pleno impacto sobre nós. “Toda boa arte é contemporânea” é conhecida má-

xima crítica. Ela precisa ser contrabalançada pela afirmação de que “toda arte, inclusive a contemporânea, é histórica”. Uma das principais dificuldades em enfrentarmos a arte contemporânea é termos de pensar em nós mesmos e em nossa época como históricos. Sabemos tanto demais quanto de menos a respeito de nosso próprio contexto para vermos a obra em perspectiva. Certos elementos de agora têm valor adventício; outros, nós somos incapazes de ver. Toda obra de arte é produto de um ponto no espaço e no tempo, na medida em que ela seria certamente diferente se tivesse aparecido em qualquer outro lugar ou tempo. Ela não poderia ter sido o que é a não ser em virtude da arte que a precedeu. Nós mesmos a vemos através de nosso conhecimento e experiência do que veio depois dela. Ela é histórica também como produto de uma mente que cresceu por intermédio de determinadas experiências e não de outras; e cada obra particular tem uma relação histórica com as outras obras de seu autor.

Tentativas têm sido feitas no presente século para ignorar tais truismos ou para diminuir sua importância. A obra de arte tem sido tratada como autônoma e auto-explanatória, e o crítico puro tem tentado preocupar-se com o poema como se este pudesse ser explicado puramente em termos de si mesmo e do crítico. Rompidas as amarras com seu tempo e lugar, o poema é concebido como se flutuasse qual um balão que o crítico tivesse apanhado para encontrar-se com ele nas nuvens. Tal tentativa para isolar a obra de arte e tratá-la como uma coisa *per se*, colocando-a sob uma espécie de redoma mental, não leva em consideração a natureza da arte e torna a crítica uma espécie peculiar de atividade, divorciada de nossos hábitos normais como leitores. O ideal então buscado aproxima-se do cientista em seu laboratório, ao invés do estudioso em sua biblioteca, do químico defrontado com uma substância a ser analisada, ao invés do leitor que aporta sua experiência humana ao livro que lê, ouvindo “um homem falando a homens”. Os críticos que tentaram tais feitos de levitação, ou que tentaram alcançar tal rigorosa exclusividade eram, na verdade, de modo geral pessoas altamente sofisticadas e bem educadas que estavam brincando de serem ignorantes em relação a fatos históricos e biográficos. Os que proclamavam estar interpretando um poema de Donne “por si só” na verdade sabiam bastante a respeito de Donne e da história da literatura de sua época, embora tivessem se saído melhor se tivessem tentado aprender um pouco mais. Não estavam realmente reagindo ao poema como

agiriam ante o poema de um contemporâneo desconhecido, acidentalmente encontrado em algum jornal. Felizmente o Dr. I. A. Richards realizou a experiência de apresentar poemas “por si só”, sem mencionar sequer o nome do autor, a turmas de estudantes de graduação, publicando seus resultados nos protocolos de *Practical Criticism*. O experimento comprovou, penso eu, não a incapacidade dos leitores mas a futilidade do método. Sem contarmos com a inibidora ansiedade de muitos dos leitores para dizer a coisa certa e não serem enganados, tornou-se claro que, divorciada de seu contexto humano e histórico, as obras ficavam privadas de sua capacidade para falar ao coração e à consciência. O jovem que, de frente com o soneto de Donne sobre o Julgamento Final,

At the round earth's imagined corners blow
Your trumpets, angels. . .

(Nos imaginados cantos da terra redonda toquem // Suas trombetas, anjos. . .)

comentou que o poema expressava “a fé simples de um homem muito simples” não estava absolutamente fazendo um comentário idiota. Não há nada na linguagem desse poema que sugira a um leitor, que o veja em uma folha de papel em uma sala de aula, que ele tenha sido escrito há mais de trezentos anos, e nenhum cristão educado escreveria hoje em dia em termos tão literais a respeito da Ressurreição Geral do Último Dia. O leitor merece ao menos o crédito de haver reconhecido que o poema foi escrito a partir de fé tão literal. Para que um poema como esse comunique seu intenso sentimento religioso, temos de aceitar os termos nos quais ele nos fala, que são os de sua época. A necessidade de um sentido histórico, se é que as obras do passado hão de ter valor presente para nós, ao invés de parecerem pitorescas ou, como nesse caso, intelectualmente absurdas, torna-se evidente na dificuldade que cada geração encontra em ler a obra de seus predecessores imediatos. Há quase sempre uma espécie de período morto quando as obras de arte decrescem em reputação e interesse porque estão suficientemente próximas para parecerem fora de moda, porém não o suficientemente longe para tornarem-se históricas. Perderam a capacidade de ‘falar sobre nossa condição’; porém tão logo possam ser vistas como históricas retomam relevância contemporânea.

Como usar adequadamente a informação histórica e biográfica, bem como os fatos da história literária, constitui um problema fundamental para o crítico. O aprofundamento da apreensão histórica em seus leitores, o fornecimento de um contexto para a obra, constituem um dos principais caminhos por meios dos quais ele pode ajudá-los em sua aproximação dos significados da obra. Digo ‘aproximação do significado’ em função do paradoxo que faz com que quanto mais colocamos um poema no passado, estabelecemos seu contexto histórico e o interpretamos segundo os cânones estéticos de sua própria época, mais aparecem sua individualidade e qualidade única. Quando não temos familiaridade com a arte de uma época todos os seus produtos são semelhantes. Quanto melhor chegamos a conhecer determinado período menos os seus produtos parecerão “peças de época”. O enfoque histórico conduz-nos ao significado e pode explicar muita coisa; porém o valor de um poema não reside em sua capacidade para dizer-nos como os homens pensaram ou sentiram outrora. Ele tem vida extra-histórica, que faz com que o que teve importância, beleza e significado em sua própria época tenha importância, beleza e significado agora. O significado total de uma obra de arte não pode ser analisado nem tratado historicamente, embora eu creia que não possamos aproximarmo-nos dela senão por meio da história, assim como nós com ela nos encontramos na história. Ela é extra-histórica, creio eu, porque é a expressão e a criação de uma mente e personalidade humanas e, portanto, é, em última análise, irreduzível a qualquer coisa que não ela mesma. O mistério da sobrevivência da importância das obras de arte coloca-nos face a face com o mistério da personalidade humana. A atitude de um crítico em relação às obras de arte depende, em última análise, de sua concepção da natureza do homem. Aqueles que se atêm seriamente ao prazer como a verdadeira finalidade da leitura falam inseridos na tradição grega que coloca a vida contemplativa acima da vida de ação e sustenta que o destino do homem é o de gozar a visão da verdade, da beleza, e da bondade, ou, para usar a formulação cristã, “glorificar a Deus e gozá-lo para todo o sempre”. E o crítico que, além disso, acredita que o verdadeiro significado de uma obra de arte só pode ser apreendido quando ela é colocada dentro de seu contexto histórico, mas que seu significado não é limitado por tal contexto, é aquele que até certo ponto já separou seu caminho do de Platão e não acredita que o homem seja uma alma aprisionada em um corpo mas, sim, que a união de alma e corpo faz o homem.

“Livros não são coisas absolutamente mortas”, escreveu Milton. “Um bom livro é o precioso sangue vital de um espírito-mestre, embalsamado e guardado qual tesouro, propositadamente, para uma vida para além da vida”. Isso fica mais próximo de meu modo de pensar a respeito de um poema, ou peça, ou romance, do que o conceito de uma “urna bem lavrada”, mesmo que tal urna possa conter as “maiores cinzas”. Como contrapeso ao sentido da obra como sendo condicionada pela história, o crítico precisa um sentido do específico ou essencial da obra, de sua individualidade como expressão particular de uma resposta individual ante a experiência, como uma visão pessoal do mundo. Esse sentido da individualidade da obra pode ser aprofundado pela leitura das outras obras do autor e auxiliado pelo conhecimento da vida do autor adquirido por vários meios. A insistência na impessoalidade do poeta ou do poema parece-me ser uma heresia que nasce, como a maioria das heresias, de uma reação contra noções imperfeitas e vulgarizadas da verdade. Tratar um poema meramente como um artefato e analisá-lo somente em termos de sua estrutura retórica é ignorar, em uma tentativa de tornar a crítica pura, os fatos de nossa experiência enquanto leitores. Em nossa leitura reconhecemos vozes individuais e reagimos a visões individuais. Encontramos, nas várias obras de um autor, a marca de uma mente individual cujas qualidades chegamos a conhecer. O desejo de sabermos tudo o que pudermos sobre tal mente — conhecer Shakespeare, tanto quanto conhecer *Hamlet*, *King Lear* ou *The Tempest* — é o resultado natural do contato com ela em uma obra, e na realidade um caminho óbvio para a melhor compreensão dessa mesma obra. A história pessoal do escritor, como as pressões da época em que viveu, é um contexto que pode ajudar-nos a enfocar a obra de arte como ela é. Embora muita informação bibliográfica possa ser irrelevante, o crítico não pode permitir-se ignorar fatos que o poderão ajudar a descobrir os hábitos da mente de um autor, ou as circunstâncias nas quais a obra foi escrita que possam, no caso daquela obra específica, ter afetado tais hábitos. Conhecimentos biográficos podem afiar a percepção da existência objetiva da obra enquanto ela mesma, distinta e significativa em si. Tal percepção da originalidade da obra pode ser estimulada e enriquecida igualmente, pelo estudo das fontes de um autor, não só suas fontes diretas mas também as indiretas, isto é, sua

leitura de modo geral. Suponho que um dos melhores exemplos de tal enriquecimento é o efeito que a leitura de *The Road to Xanadu*, de Livingstone Lowews, tem sobre nossa resposta a *The Ancient Mariner*. Esse estudo pioneiro não só ilustrou o funcionamento da faculdade poética; deu nova dimensão ao poema. Embora ele fosse em si uma investigação sobre as origens do poema, mais do que um estudo do mesmo, chamou nossa atenção, como nenhuma outra crítica anterior o fizera, para certos elementos na estrutura, em detalhes narrativos e na dicção do poema, acrescentando às reverberações da narrativa ecos de estórias de aventura e resistência às provações grandiosamente narradas.

Tenho recorrido continuamente nesta discussão às palavras “a obra em si”. Embora tenha minhas diferenças quanto à metodologia dos “novos críticos” por sua rejeição do aspecto histórico de uma obra de arte, fundamentalmente estou do lado deles. O fim último da erudição e da história literária e do estudo biográfico é, para mim, o auxílio que prestarão à elucidação da obra de arte. É claro que tais atividades têm seu próprio valor e interesse; porém no que me concerne elas servem a uma finalidade maior. Minha preocupação primeira é com a obra em si, não como parte da obra total de um autor, certamente não como um documento psicológico ou sociológico, ou como peça de documentação histórica, nem como elo na cadeia de alguma tradição literária. Quero estudá-la pelo que ela tem para dar que amplie e fortaleça minha apreensão imaginativa e minha compreensão da vida. Quando o Sr. Eliot diz “Fico cada vez mais interessado, não em uma ou outra peça, mas na obra de Shakespeare como um todo”, minha tendência seria para discordar e dizer que fundamentalmente sinto o desejo de elucidar certas obras que vieram a ter enorme valor para mim. Porém já que o conhecimento de todos os escritos do autor é desejável para a mais ampla compreensão de cada um deles, e o conhecimento de cada um é exigido para a compreensão de sua obra como um todo, a questão é extremamente delicada. A concentração em uma obra singular, em um todo criado, é aquilo ao que me sinto mais chamada. A descoberta do centro de uma obra, a fonte de sua vida em todas as suas partes, e a resposta a seu movimento total — palavra que prefiro a ‘estrutura’ já que o tempo é inseparável de nossa apreensão da obra literária — constitui para mim o objetivo da atividade

crítica. E se pergunto a mim mesma por que escrevo crítica, creio que essa seja a resposta, já que

That no man is the lord of anything —
Though in and of him there be much consisting —
Till he communicate his parts to others:

(Que homem algum é senhor de coisa alguma — Muito embora nele e dele haja muita consistência — Até que ele comunique suas partes a outros)

Escrevo porque a tentativa de formular respostas satisfatórias a perguntas que nascem da obra em si torna a obra mais significativa para mim. Afinal de tudo, é por mim mesma e não por qualquer outro objetivo que ergo a tocha, manufaturada pelo labor e acesa, espero, pela verdade.

1. “A obra cuja excelência não seja absoluta ou definida, mas gradativa e comparativa; as obras que não foram elevadas segundo princípios demonstrativos e científicos, mas que apelam integralmente à observação e à experiência, nenhuma outra prova pode ser aplicada que não a perduração e a continuidade da estima”. Tendo concedido a Shakespeare “o privilégio da fama estabelecida e da veneração prescrita”, Johnson passa a asseverar que é “correto indagar por que peculiaridades de excelência *Shakespeare* ganhou e manteve o favor de seus compatriotas” (*Prefácios de Shakespeare*). Sua crítica de Shakespeare, aonde aceita o veredicto da posteridade, é mais feliz do que sua tentativa de demonstrar que *Samson Agonistes* é uma tragédia “que a ignorância tem admirado e o fanatismo aplaudido” e que “ninguém poderia imaginar que pudesse ler *Lycidas* com prazer, se não soubesse o nome do autor”.
2. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933, p. 18.
3. *Institutio Oratoria*, II, iv, 6-7.
4. O comentário de Proust sobre a tentativa de se impor gostos adultos a crianças é válido para toda tentativa de se forçar consciências estéticas. Seu herói está re-

lembrando quadros que ele amou quando criança, “œuvres naïvement incomplètes comme étaient mes propres impressions et que les soeurs de ma grand’ mère s’indignaient de me voir aimer. Elles pensaient qu’on doit mettre devant les enfants, et qu’ils font preuve de goût en aimant d’abord, les œuvres que, parvenu à la maturité, on admire définitivement. C’est sans doute qu’elles se figuraient les mérites esthétiques comme des objets matériels qu’œil ouvert ne peut faire autrement que de percevoir, sans avoir eu besoin d’en mûrir lentement des équivalents dans son propre cœur”.

5. “Tristeza e solenidade foram completamente deslocadas mesmo do mais rigoroso estudo de uma arte que originariamente tinha a intenção de alegrar o coração do homem. ‘A gravidade é um misterioso porte do corpo assumido para esconder os defeitos da mente’ (Laurence Sterne)”. Ezra Pound, *ABC of Reading*, 1934, xi.
6. “The Frontiers of Criticism” em *On Poetry and* 1957, p. 113.

PSICANÁLISE E TEATRO

Passado, Presente e Presente-Futuro

P. Weissman

O PASSADO E O PRESENTE

Anteriormente à era clássica da civilização grega, não existia separação entre o público e o palco, nem tampouco havia distinção entre o ator e o público. Todos representavam e celebravam os rituais e festivais provenientes de mitos tradicionais. Durante o final do período clássico, não apenas haviam sido estabelecidas tais distinções, como também o dramaturgo já aparecia como um criador de variações originais sobre os mitos tradicionais. Subseqüentemente, a representação e a dramaturgia transformaram-se em duas carreiras distintas, para as quais eram atraídas as pessoas que possuísem as qualidades e a capacidade necessárias ao desempenho de cada uma. As aptidões respectivas do ator e do dramaturgo eram reconhecidas e apreciadas pela comunidade, e eram provavelmente entendidas pelos artistas escolhidos como uma relação especial e honrosa para com a sociedade e o sagrado.

No decorrer dos séculos, os estilos de representação e de dramaturgia foram transformados pelas diversas influências de diversos, conceitos de arte, como do clássico para o romântico, e pelas condições sócio-econômicas. O desenvolvimento do teatro está ligado ao aparecimento de várias religiões na história da civilização. Os dramas mitológicos gregos sobre heróis lendários contêm diversos conceitos religiosos, representados por deuses. Assim, a trilogia de Ésquilo baseada na vida dos membros da Casa de Atreus é ao mesmo tempo um drama religioso e um drama mitológico e histórico. Os diversos conceitos religiosos sobre deuses, Deus, Filho de Deus e ateísmo influenciam as peças nas quais estes conceitos são discutidos. Uma peça baseada na mitologia religiosa grega é intrinsecamente diferente em estilo

e estrutura de uma outra baseada em um conceito bíblico ou ateu.

A peça egípcia mais antiga que se conhece, o *Drama da Paixão de Abidos*, que data do segundo ou talvez do terceiro milênio antes de Cristo, comemora a morte e a ressurreição de Osíris, herói deificado, deus do trigo, padroeiro da fertilidade e senhor da vida e da morte. Os primeiros dramas da paixão sírios e babilônios centravam-se no Senhor (Adônis), deus das águas e da colheita. Todo ano o deus morria, e todo ano retornava para morrer mais uma vez. Os historiadores do teatro dizem que o primeiro dramaturgo foi um sacerdote que ensinou ao homem pela primeira vez a usar as rezas e ritos que põem a natureza, a providência ou Deus a serviço do homem. Do ponto de vista psicanalítico, a utilização de um conteúdo religioso nos temas teatrais leva inevitavelmente ao drama psicológico, já que a religião representa o papel indispensável da consciência e da moral inerentes à estrutura psíquica do homem, sem a qual nenhum conflito é plenamente retratado ou resolvido.

Apesar da variedade de influência que tem provocado visíveis modificações no estilo e na forma de diversas peças, a essência dos temas teatrais permanece basicamente a mesma. Toda civilização, inclusive a moderna, contribui com peças baseadas em seus mitos originais. As peças mais novas podem ser facilmente reduzidas às narrativas que lhes deram origem. Neste sentido, o desenvolvimento histórico do teatro foi de grande importância para o desenvolvimento da psicanálise.

No início da psicanálise, quando a quantidade de material clínico ainda era insuficiente para confirmar as hipóteses, o estudo de obras de arte parecia útil para reforçar os dados clínicos. O problema essencial era mostrar a universalidade e a ubiqüidade de temas fundamentais na nossa herança mitológica e literária, e demonstrar que esses temas ainda eram encontrados nas fantasias do homem contemporâneo. Assim, a antiquíssima arte foi usada para salvar a recém-nascida ciência psicanalítica.

À medida que a psicanálise se desenvolvia, ela pagava sua dívida de gratidão para com a arte. A psicanálise descobriu que na literatura ocidental os temas de impulsos incestuosos, culpa e agressividade predominam desde a época da antiga civilização grega até nossa era

contemporânea. Mais tarde, a psicanálise determinou a importância da relação da criança com a mãe no período pré-ediânico. Essas formulações aprofundaram a compreensão de temas literários universais. Assim, Édipo e Hamlet eram originalmente encarados por Freud (1937) e Jones (1923) somente sob o aspecto de rivalidade entre pai e filho. Subseqüentemente, foram encarados também do ponto de vista do desejo não satisfeito do filho vingar-se de uma mãe que o abandonara (Jones, 1948).

Através dos anos, a psicanálise aumentou suas contribuições à arte, conseguindo demonstrar repetidamente a íntima continuidade entre a vida pessoal do artista e suas obras. As pesquisas psicanalíticas determinaram então uma relação entre o processo de imaginação criativa e a natureza dos processos de pensamento observados no estudo clínico.

Após mais de sessenta anos de psicanálise, podemos fazer mais do que simplesmente demonstrar a existência de desejos inconscientes constantes nos temas literários. Aplicando nosso crescente conhecimento da psicologia do ego, podemos agora entender a significação de cada variação temática diferente baseada em um núcleo comum inconsciente. Estas diferenças correspondem a diversos mecanismos de defesa do ego do autor elaborados a partir de uma fantasia inconsciente universal. O mesmo se dá com os mitos. No tema do dramaturgo (e nos mitos lendários do homem), um desejo inconsciente universal foi "externalizado e artisticamente apresentado em conformidade com necessidades de vários níveis de integração psíquica do indivíduo" (Arlow, 1961). Além dessas alterações na estrutura psíquica do artista, as mudanças sócio-econômicas e as descobertas científicas exercem uma influência modificadora sobre os temas literários e sobre os modos de expressão. Uma variedade de peças antigas e modernas, comumente baseadas na lenda de Orestes-Electra, serão examinadas adiante para dar apoio a essas formulações.

Através dos séculos, as peças baseadas na lenda da Casa de Agamênon tem apontado diversas soluções para os eternos conflitos do homem, refletindo o pensamento da época e do dramaturgo em questão. Na Atenas antiga, a estrutura moral do homem era externalizada e concretizada na estrutura das Fúrias. Em suas peças,

Ésquilo e Eurípedes faziam com que as Fúrias resolvessem os conflitos morais de Orestes e Electra.

Ésquilo abordou toda a história, desde o primeiro pecado do ancestral até a liberação de Orestes da sua carga de culpa. A Eurípedes só interessava o retorno de Orestes e a punição dos assassinos. O ato de Orestes, segundo Eurípedes, era ao mesmo tempo inevitável e pecaminoso, e não poderia ter sido a vontade de nenhuma força do bem. E se Ésquilo diminui a culpa de Orestes enquanto Eurípedes condena seu ato é por que a severidade dos superegos dos dois dramaturgos, influenciados pela religião, não é a mesma.

Sófocles, trabalhando com a mesma lenda, não utilizou-se das Fúrias e não proferiu julgamento algum. Não aprovou nem condenou; ao invés disso, descreveu a constituição psicológica de Electra e Orestes. Como dramaturgo, Sófocles não foi influenciado por seu superego, é por isso que ele nos dá a impressão de ser um homem esclarecido. As informações bibliográficas sobre a vida de Sófocles sustentam tais hipóteses sobre sua constituição psicológica. As memórias de um estudante anônimo que viveu duzentos anos após a morte de Sófocles falam "de uma infância passada sob a melhor das influências de pais prósperos e esclarecidos, uma juventude vivida sob uma disciplina física e intelectualmente harmoniosa — uma idade adulta dedicada ao serviço do estado tanto na arte quanto em questões públicas, e uma velhice encarada com respeito e afeto" (Watling, 1957). O desenvolvimento de Sófocles foi típico de um homem da sua época. Nasceu quando Atenas estava no início de sua democracia, a qual dava seus primeiros passos com seu aparato de governo popular.

Numa versão moderna, Sartre procura em *Les Mouches* uma solução existencialista para o dilema de Orestes e Electra. As peças *Mourning Becomes Electra* de Eugene O'Neill e *The Prodigal* de Jack Richardson mostram duas soluções modernas psicologicamente orientadas para o velho conflito lendário. Embora ambas as peças abordem os processos da consciência humana (o superego), cada uma delas é uma representante individual das mudanças que ocorreram dos anos 30 aos anos 60. A peça de O'Neill mostra que o autor, como artista, estava totalmente consciente dos processos da consciência humana dominada pela culpa; um estudo da

vida particular de O'Neill revela que ele era possuidor de um superego inflexível e sorria de conflitos edipianos não resolvidos, semelhantes àqueles da lenda de Orestes e Electra. *The Prodigal* tenta encontrar uma solução para a geração seguinte, educada e guiada por pais inteligentes da década de trinta, visando gerar filhos que consigam evitar os ataques de uma consciência excessivamente severa e que possam encontrar uma solução mais racional para tais conflitos inconscientes.

A transição das Fúrias para o superego do homem é característica da transição geral, ocorrida nas artes, do classicismo para o romantismo. A transição da exaltação do intelecto consciente para o reconhecimento do ego como operação executiva exclusiva do homem mais uma vez reflete a passagem do classicismo para o romantismo. O classicismo sustentava o conceito da posição central do homem no universo e da sua origem divina na natureza, centrando-se na natureza e na natureza externa do mundo do homem. Foi substituído pelo romantismo, que enfatizava o mundo interior do homem.

A arte de representar foi afetada por esta mudança histórica generalizada nas artes. A influência romântica pode ser detectada no então novo conceito de representação de Stanislavski. A atuação representativa abriu o caminho para um conceito dinâmico de viver o papel a cada momento da representação e toda vez que for representado. Estas mudanças na representação teatral modificaram e aumentaram a resposta estética do público ao espetáculo. O teatro moderno exige de seus criadores — dramaturgos, diretores e atores — uma comunicação artística das verdades interiores. O público agora pode responder a tal expressão artística com uma reação estética inconsciente mais completa. Em nossa era romântica, todos os ouvidos entraram em harmonia e acostumaram-se com uma comunicação estética que diz respeito à vida interior do homem.

A transição do classicismo para o romantismo pôs em primeiro plano o tipo de dramaturgo que, como afirma Kris (1952), “chega às raias da patologia, conquistando-a através do seu trabalho”. Um estudo das vidas de Strindberg, O'Neill e Shaw, entre tantos outros, deixa claro que os dramaturgos modernos que se encontram muito próximos da patologia encaixam-se mais fa-

cilmente na época romântica da literatura do que teria ocorrido na época clássica¹.

Hoje em dia encontramos casos em que outras artes utilizam *insights* psicanalíticos tanto no conteúdo quanto na forma, e também como parte do meio. Como Ernst Kris mostrou, “os artistas criativos de nossos dias estão habituados a utilizar a associação livre como campo de povos do pensamento criativo ou como uma forma independente de expressão, e alguns surrealistas atribuíram ao seu trabalho a função de documentar o próprio processo de criação, explicitando aquilo que anteriormente estivera implícito” (Kris, 1952). Isto ocorre até certo ponto nas artes plásticas, mas ainda é mais acentuado nas artes dramáticas.

Os dramaturgos românticos estão bem mais aptos a representar e colocar em palavras os sonhos e as fantasias do homem do que os seus ancestrais da era clássica. A preocupação dos dramaturgos atuais com o “eu” é visível e aceitável. O seu desempenho artístico depende em parte da sua capacidade de dissociar-se da realidade de sua experiência real e dos aspectos pessoais de seus devaneios.

Assim, o teatro moderno e a psicanálise são aliados no progresso cultural do homem. Liderado por dramaturgos e atores que estão atentos à verdade interior, o teatro moderno contribui para os *insights* psicológicos. O dramaturgo moderno, assim como o psicólogo moderno, explora a natureza interior do homem. Em um determinado momento o artista pode chegar ao *insight* antes do cientista ou vice-versa. Mas nessa longa caminhada seus trabalhos se complementam e suplementam um ao outro. Vivem ambos em uma época de descobertas sobre a natureza dos fenômenos interiores.

PRESENTE-FUTURO

O TEATRO DO ABSURDO

Embora tenhamos traçado as relações passado e presente entre a psicanálise e o drama, até agora nenhuma referência foi feita ao teatro de vanguarda de

1 Outros escritores psicanalistas, incluindo Hartmann (1944) e Kris (1949) apontaram fenômenos semelhantes na estrutura de situações políticas, as quais atraem certas personalidades como as personagens principais em dado período histórico.

hoje (e talvez de amanhã) — o “Teatro do Absurdo”. Será que o conhecimento e o crescimento da psicanálise contribuíram para o desenvolvimento desta nova forma de teatro com seu sensível afastamento do teatro tradicional clássico e romântico? Poderá a psicanálise contribuir para a compreensão e apreciação do Teatro do Absurdo da mesma forma que o faz com o teatro moderno?

Talvez estejamos muito intimamente envolvidos com seu nascimento e começo como para explicarmos sua existência, seu futuro crescimento e seu significado final. Podemos somente estar certos de que se trata de uma expressão reativa do nosso mundo atual.

O Teatro do Absurdo é em parte produto do teatro e da filosofia existencialistas onde o homem é visto como sendo insensível, destituído de objetivos ou ideais e que, na essência, é absurdo. Contrastando com os dramaturgos “antiliterários” do Teatro do Absurdo, os dramaturgos existencialistas, tais como Sartre e Camus, transmitem a inexpressividade da situação do homem em um estilo literário convencional altamente ponderado dentro do contexto das escolas vigentes da lógica e a da razão.

O escritor do Teatro Absurdo que concorda com o existencialismo não discute o caso da posição absurda do homem; ao invés disso retrata, em seu drama, a vida como um absurdo. Este tipo de dramaturgo de vanguarda utiliza-se de uma nova forma literária do absurdo que coincida com sua aceitação da visão existencialista. Por isso o drama do Teatro do Absurdo é caracterizado pelo abandono proposital da realidade tanto na trama quanto nas personagens. Minimiza também a comunicação lógica convencional dentro do diálogo e repudia o estilo literário convencional.

Nos dramas de vanguarda de maior sucesso, esta nova forma literária parece ser uma consequência estética da comunicação existencialista. No freqüente fracasso dramático do Teatro do Absurdo o *nouveau mode* de apresentação parece ser somente uma estratégia técnica que meramente divulga e propaga a visão existencialista, mas não a comunica. Até agora temos sido incapazes de determinar se é ou não um desenvolvimento evolutivo ou um novo processo revolucionário.

Será o Teatro do Absurdo a literatura estabelecida no futuro? Será que representa uma anarquia de curta duração contra um mundo intelectual e esteticamente

mais ordeiro? Será que uma nova concepção é apropriada para o nosso desenvolvimento cultural? A resposta para estas perguntas permanece no desenvolvimento futuro do Teatro do Absurdo e deveria ser deixada para os críticos literários que devem encarregar-se de fazer um prognóstico observando a sobrevivência ou o fim do Teatro do Absurdo. Os futuros historiadores da literatura poderão escrever sobre esta forma de teatro como uma força de relevância na história da civilização ou poderão ignorar a sua existência como tendo sido uma aberração insignificante e sem importância de nossos dias.

Se o Teatro do Absurdo tenta ser uma forma de arte ao invés de um projeto técnico, supomos que o dramaturgo de vanguarda procura alcançar uma comunicação mais profunda com o público do que poderia alcançar através de uma comunicação mais logicamente ornamentada. Para estarmos em sintonia com o Teatro do Absurdo nós, o público, devemos nos aproximar da sua linguagem fazendo uma regressão imediata idêntica ao afastamento feito pelo autor dos processos de pensamento lógicos e orientados para a realidade. A comunicação do autor e as suas próprias respostas estão totalmente na esfera do mundo pré-consciente e do inconsciente. Alguns desses esforços dramáticos parecem ter preencsido as suas ambições. Peças como *Esperando Godot* de Beckett, *Os Negros* e *O Balcão* de Genet são exemplos.

Renuncia-se a uma elaboração consciente para obter efeitos e resultados enigmáticos. Existe o perigo constante do dramaturgo deixar de se afastar por um momento do mundo de realidade, o qual é um ponto de partida não mencionado porém relacionado para ignorar a realidade desse mundo por completo. Esse tipo de teatro apenas exercita a linguagem de idéias e sentimentos inconscientes, usando ou abusando do diálogo e dos atos como se estes fossem os únicos vestígios familiares do teatro. Não podemos então concluir que o dramaturgo desse mal sucedido teatro de vanguarda seja necessariamente um homem absurdo e fora da realidade, e que o autor de uma peça prosaica tradicional sofra de uma personalidade extremamente sóbria ou racional. As formas de arte onde aparecem a realidade e a irrealidade não são sinônimos do estado mental dos autores que delas se utilizam. Temos como exemplo, Martin Esslin, que no seu livro sobre o Teatro do Absurdo ofe-

rece um breve esboço de Samuel Beckett, o pai dos dramaturgos de vanguarda, onde este é considerado como sendo o “mais equilibrado e sereno dos homens” (Esslin, 1961).

Se um psicanalista tenta analisar o estado psíquico de um dramaturgo de vanguarda durante a fase de criação, talvez possa descrevê-lo melhor como um afastamento intencional da realidade a serviço do ego do dramaturgo. Sua regressão subsequente a fontes pré-conscientes e inconscientes é então trabalhada em uma linguagem estética que objetiva respostas interiores contíguas a um espectro amplo e ambíguo dos aspectos relevantes da realidade. O espectro pode variar da conduta e costumes do homem à sua religião, posição política e filosófica. O diálogo freqüentemente consiste em uma escala integrada de respostas pré-conscientes e inconscientes a uma realidade não identificada. A obra é concluída quando o dramaturgo consegue criar, através de seus diálogos, imagens e sentimentos que são firmemente e enfaticamente evocáveis da sua audiência.

O Teatro do Absurdo coloca o ônus sobre o público para investigar e decodificar a comunicação do artista e para reagrupar o seu significado no mundo da realidade. Quando a mensagem estética é vital, a tarefa de encontrar a continuação da realidade é menos difícil para o público. Há um acordo geral quanto à se o Teatro do Absurdo serve como um comentário sobre a natureza humana, religião ou outros aspectos da sociedade comum.

Em *Esperando Godot* de Beckett, o público nunca deixa de compreender que a invisível personagem criada, Godot, é uma alusão antropomórfica à questão filosófica da eternidade, morte, destino, Deus, milenarismo e do infinito. A peça consegue descrever a essência da procura da alma dentro de cada homem que tenta descobrir o significado de sua existência na terra. As principais personagens visíveis, Vladimir e Estragon, representam alusões individualizadas e humanizadas ao intelecto e ao corpo do homem. Vladimir expressa constantemente a importância de postergar a gratificação física enquanto Estragon deseja impacientemente essa gratificação, satisfazendo então suas necessidades

corporais de fome e excreção². O diálogo entre Vladimir e Estragon é a fusão e a difusão da natureza dualista do homem — sua psiquê e seu corpo, suas funções executivas e seus instintos, seu ego e seu id. O dualismo é novamente composto no tema do drama mediante a criação das personagens adicionais de Pozzo e Lucky, que representam os problemas de domínio e escravidão no mundo. Não é difícil fazer uma analogia entre Pozzo e Lucky e antigos senhores e escravos, reis e súditos, chefes e empregados, e amos e raças subjugadas. Beckett consegue criar uma quadrilha dinâmica de personagens que animam a dualidade humana na sua natureza íntima e na sua vida exterior.

O que é realmente importante avaliar é se a elaboração da vanguarda é uma aproximação ótima desse tema vital e fundamental. Os críticos literários estão de acordo que *Esperando Godot* é uma realização dramática altamente criativa dentro de um meio verdadeiramente contemporâneo. Se o Teatro do Absurdo continuar a produzir dramas desta qualidade poderá lutar esperançosamente pelo seu nicho na coleção imortal da literatura dramática.

A um momento poderíamos achar difícil co-relacionar a vida do dramaturgo de vanguarda com uma de suas peças, que parecem tão distantes da realidade. Enquanto tal co-relação não for uma condição *sine qua non* para a criatividade, a questão surge ao se observar a qualidade da obra de arte na qual pode estar faltando o envolvimento pessoal do artista³. Até agora, não houve nenhum estudo sério desta questão por parte de críticos, biógrafos ou psicobiógrafos para estabelecer a va-

2 Chamam um ao outro de Gogo e Didi. Será que essa foi uma associação dos sons das palavras universalmente conhecidas — ego e id — que inconscientemente determinaram que Beckett (discípulo e herdeiro literário de James Joyce) fizesse a escolha apropriada dos apelidos Gogo e Didi (ego e id) para as personagens criadas por ele?

3 Já foi mencionado que o dramaturgo que transcende seu tema pessoal poderá ter um talento criativo maior (V. cap. 2). A avaliação da capacidade criadora do dramaturgo de vanguarda sob tal critério complica-se. Nunca estamos certos se o autor afastou-se momentaneamente ou se ignorou completamente sua realidade.

lidade da natureza impessoal do teatro de vanguarda⁴. Normalmente, o toque pessoal do escritor pode ser mais prontamente distinguido nos traços e qualidades característicos de seu diálogo abstrato do que da natureza de seus enredos ou dos seus tipos de personagens.

Será que a psicanálise poderia nos esclarecer alguma coisa sobre o desenvolvimento do teatro de vanguarda? Do ponto de vista sociológico, o Teatro do Absurdo reflete o estado generalizado de negação da conformidade gerada pelas catástrofes das guerras mundiais do nosso século, a idolatria da mecanização na nossa sociedade e a ameaça iminente da aniquilação global. Será que nossas pesquisas sociais, políticas e científicas têm sido tão decepcionantes como soluções para a salvação do homem chegando ao ponto desta geração estar procurando refúgio no descobrimento da verdade dentro de si mesma? Será que seus membros esperam que uma fraternidade global seja conquistada quando o gênero humano oferecer soluções de coexistência que reconheçam que o interior psíquico e emocional de todos os homens é igual também? Será que eles sentem que tais procuras interiores oferecem respostas mais promissoras do que os diversos programas políticos-ideológicos que até agora fracassaram em superar as desigualdades dentro de seus limites e entre seus respectivos domínios?

Será que esta geração notou que as contribuições e avanços estáveis do nosso século foram feitos na era romântica da arte e da psicanálise, as quais emergiram simbioticamente e nas quais a vida interior do homem foi considerada como tendo maior valor? Estarão os líderes culturais e artísticos desta nova geração tentando favorecer este curso enquanto se aprofundam na vida interior do homem visando encontrar uma resposta para a filosofia existencialista? A contribuição da psicanálise nesses diversos aspectos da vida também está sendo assimilada por esta nova geração. Tais esforços para a assimilação são evidentes na crescente literatura sobre a psicanálise existencialista.

⁴ Esslin, no mesmo projeto biográfico de Beckett (1961), refere-se ao seu período de *Wanderjahre*... Certamente não é coincidência que muitas das personagens posteriores de Beckett sejam viajantes sem destino e vagabundos, e que todos sejam solitários”.

O teatro de vanguarda é uma expressão desta nova direção no mundo do drama. Não deveríamos nos surpreender ao encontrarmos o dramaturgo no movimento de vanguarda de liderança mundial. A psicologia do artista, e principalmente do dramaturgo, durante toda a história, caracterizou-se pela sua natureza rebelde em relação às convenções do mundo. Resta saber se o drama de vanguarda suprirá na sua forma atual o avanço da arte teatral da mesma forma que supre as necessidades da compreensão comum.

O Teatro do Absurdo consegue a comunicação total ao transmitir ao público uma série concisa de realidade que o escritor considera absurdas e cujo reconhecimento é o ponto de partida do seu drama. Com muita frequência, o dramaturgo de vanguarda não nos convence da sua asseveração pessoal do absurdo da condição humana. Sempre nos encontramos no dilema de se o autor chegou anteriormente a uma posição existencialista ou se somente partilha de uma inconveniência de uma outra série de princípios.

O fato do dramaturgo inconveniente abandonar a realidade pode representar uma característica pessoal de adversidade social ou psicológica. Tais desvios sócio-psicológicos podem ser encontrados em dramaturgos ingleses contemporâneos tais como John Osborne, Arnold Wesker e Harold Pinter. Esses escritores surgiram do centro da branda revolução social de seu país iniciada por um estado que visava o bem estar dos cidadãos através do esforço organizado pelo governo. Seus temas e estilos variam, em termos de inconveniência, do drama jovem e irado de Osborne, *Look Back in Anger*, ao drama do Teatro do Absurdo de Pinter, *The Dumb-Waiter*. Apesar da diversidade das suas formas dramáticas, têm em comum a procura de uma identidade em um mundo em que o homem, independente de suas origens sociais, não pode situar-se em um lugar no qual possa sentir a realidade de sua existência. Ultimamente, esta nova geração de dramaturgos ingleses está se aproximando e participando intencionalmente ou não da orientação francesa do existencialismo. Em casos de mera inconveniência psicológica puramente pessoal, o autor pode tão somente nos oferecer uma demonstração exibicionista da sua habilidade negativista ou de irracionalidade regressiva. Um fato interessante: Alfred Jarry, frequentemente considerado o pai do Teatro do Absurdo do século dezanove, foi muito motivado na sua

peça *Ubu Rei* e na sua vida pessoal⁵. Nas cenas comuns e correntes, atribuímos talento muito rapidamente a qualquer um que expresse o seu inconsciente em qualquer meio artístico.

Uma conseqüência simultânea da nossa cultura psicanaliticamente orientada é a adoração exagerada do inconsciente humano. Enquanto a ciência psicanalítica enfatiza o papel do inconsciente como sendo o de plantar as sementes de nossa produção cultural, os entusiastas mais negligentes da psicanálise confundem as raízes com as frutas. Com tal orientação tendemos a ver toda a nossa população como artistas de grande potência criativa. O esforço da criança (e até do macaco) que pinta com os dedos, dança ou representa espontaneamente é patenteado como sendo equivalente ao trabalho de artistas expressionistas criativos. Os pintores e escritores sem instrução e sem talento também querem o reconhecimento da igualdade com os artistas expressionistas criativos baseando-se simplesmente no fato de terem acesso às suas imagens inconscientes. Existe até uma história verdadeira contada por um pintor conhecido ao qual os pais de um menino de cinco anos pediram que atestasse o talento artístico do filho. Após ver a obra de arte do menino, respondeu aos pais: "Seu filho pode ser um gênio, mas não sabe pintar".

É uma característica de nossa época superestimar o valor de quaisquer esforços artísticos que dêem ênfase ao inconsciente. Há uma fé tão cega e errônea no nosso medo do inconsciente quanto o medo que tinham de Deus na Escura Idade Média.

Epera-se que as descobertas da psicanálise sejam incluídas de uma forma expressiva nas vidas de todos os nossos. Então os ensinamentos da psicanálise serão devidamente respeitados e aplicados de uma forma adequada, ao invés de exaltados exageradamente e evocados indiscriminadamente.

Quais os efeitos que terá tal integração no teatro e na arte do futuro? Esta é uma questão a ser pensada. Podemos imaginar que as melhores contribuições do teatro de vanguarda estarão fundidas com o melhor do tea-

tro moderno e clássico em uma simples e harmoniosa forma de arte.

5 Jarry justificava seu Teatro do Absurdo dizendo que a narração de coisas compreensíveis serve somente para idisturar a mente e inutilizar a memória, ao passo que o absurdo exercita a mente e coloca a memória para funcionar.

(Extraído de *Creativity in the Theater: a psychoanalytic Study*. Delta Bosk, 1965, N. Y. trad. por Maria Alejandra Bastias)

O TEATRO E A SEMANA DE ARTE MODERNA (1)

Palestra ilustrada, proferida a 22 de setembro de 1982, no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ

Por HENRIQUE OSCAR (2)

Embora entre os participantes da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo houvesse quem já tinha escrito peças e quem viesse a fazê-lo depois, não houve qualquer manifestação teatral que integrasse a mesma. De fato, os três saraus realizados a 13, 15 e 17 de fevereiro no Teatro Municipal da capital bandeirante, no saguão e nas escadarias do qual havia exposições de pintura e escultura, constaram de conferências, apresentação de textos poéticos e de ficção narrativa, de trechos musicais e até de números de dança, mas não houve nada ligado a teatro nem sob o aspecto texto nem sob o espetáculo. Isso, apesar de os movimentos renovadores das letras e das artes em geral surgidos na Europa em fins do século passado e princípios deste, dos quais a Semana de Arte Moderna de São Paulo foi um reflexo, incluírem destacadamente o teatro em seus programas.

Gustavo A. Dória não hesita em afirmar que isso seja devido ao fato de que no panorama geral da cultura brasileira o teatro não contava. Era um elemento espúrio, não merecedor das atenções dos que militavam nos diversos outros setores como o romance, a poesia, o ensaio, a crítica, a música, o canto ou a dança. Há uma curiosa queixa que poderia referir-se também a esse desprezo, se logo as suas primeiras palavras não o datassem e identificassem: Depois que o Brasil foi elevado à categoria de Império, todas as artes têm mais ou me-

1 Publicação original no vol. XIII (1983) da REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ (CENTRO DE LETRAS E ARTES (Texto ligeiramente condensado conforme nota da pág. 14).

2 Professor Titular, regente da disciplina histórica do Teatro Brasileiro, Chefe do Departamento de Teoria do Teatro do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO

nos atingido certo grau de perfeição. Não obstante, a arte dramática jaz ainda em completo esquecimento e abandono. Trata-se de um trecho da Memória enviada em 1862 — há 200 anos — por João Caetano dos Santos ao Marquês de Olinda, Pedro de Araujo Lima, então Presidente do Conselho. Ao regressar de sua viagem a Portugal e à França em 1860, o autor encaminhou em 1861 um primeiro relatório ao Imperador Dom Pedro II que nunca se manifestou a respeito. Daí ter enviado no ano seguinte ao Presidente do Conselho a segunda mensagem, da qual faz parte o trecho citado.

Retomando a discussão das causas da ausência do teatro na Semana de Arte Moderna, Abadie Faria Rosa, autor teatral, crítico dramático, primeiro diretor do antigo Serviço Nacional de Teatro e presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, por sua vez declarou que no Brasil nunca houve teatro. É um gênero de literatura só compatível com os países que já atingiram a sua maturidade mental. Houve apenas entre nós arte de representar. Representaram-se com honestidade peças estrangeiras, dramas românticos e operetas brejeiras. Quanto à produção nacional não passou de mero diletantismo. Todos os nossos homens de letras escreveram pelo menos uma peça. Mas escritores que deixaram trabalhos até hoje representáveis só vejo Martins Pena, França Júnior, Artur Azevedo e mais recentemente Paulo Barreto. Vai mais longe Brasil Gerson ao afirmar: temos reparado que todas as comédias nacionais, exceto algumas de Oduvaldo Viana, reproduzem cenas de subúrbios cariocas. As famílias que levam uma vida de terceira classe na capital federal é que vivem inspirando os sócios da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. O resultado não poderia ser pior: o nosso teatrinho nacional é simplesmente ignóbil. Esse juízo, sem dúvida, é válido para a maioria dos textos da chamada Geração Trianon e assenta como uma luva, por exemplo, à comédia de Gastão Tojeiro *Onde Canta o Sabiá*, estreada em 9 de junho de 1921.

A causa principal, contudo, dessa apontada inferioridade do nosso teatro talvez esteja no desprezo que lhe era votado. Voltando à argumentação a respeito de Gustavo Dória, vemos que a chamada sociedade, os grupos de maior destaque social, os intelectuais contentavam-se com as temporadas de teatro francês ou com outro conjunto qualquer português ou italiano que representasse um repertório até certo ponto conhecido e em

cujo elenco houvesse elementos femininos de renome e sobretudo elegantes no vestir. Conjuntos franceses apresentaram-se regularmente entre nós até há uns vinte anos. Não só recebíamos a visita de um elenco francês rigorosamente cada ano, como houve anos de dois e até três, como em 1930, em longas temporadas com um vasto repertório. Nesse último ano vieram a Cie. Spinelly, que trouxe 15 peças, a companhia dramática encabeçada pelo ator Victor Francen, com 17 textos e o elenco de André Brulé com 16. Mesmo sem pensar em vesperais e re-presentações temos aí praticamente cinquenta espetáculos diferentes. . .

Não será despropositado recordar a esse respeito que se o Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado a 14 de julho de 1909 com um programa que compreendia o Hino Nacional, um discurso de Olavo Bilac, o poema sinfônico *Insônia* de Francisco Braga, o *Noturno* da ópera *Condor* de Carlos Gomes, a peça em 1 ato *A Bonança* de Coelho Neto e a ópera em 1 ato de Delgado de Carvalho *Moema*, já no dia imediato, 15, estreou ali a companhia da atriz francesa Réjane, que ocupou o teatro até 27 de agosto, com um repertório de 20 obras, sucedendo-lhe dia 30 uma companhia dramática italiana. . .

Se essa preferência da alta burguesia pelo teatro estrangeiro prejudicou o nosso, dificultando-lhe e retardando-lhe o desenvolvimento, acelerado depois inclusive por influências tardias da Semana da Arte Moderna, o desencadeador do movimento que levou a esta, Oswald de Andrade, ao trazer de volta da Europa em 1912 idéias contidas no *Manifesto do Futurismo* de Marinetti, divulgado em Paris em 1909, ainda em 1916 escreve, juntamente com outro integrante da mesma, Guilherme de Almeida, duas peças em francês: *Mon Coeur Balance* (Meu Coração Balança) e *Leur Âme* (A Alma Delas). Ambas foram publicadas no mesmo ano, mas só representadas pela Aliança Francesa de São Paulo, no cinquentenário da Semana. O mais curioso é que segundo declaração de Guilherme de Almeida, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, a idéia de escrever peças em francês teria sido de Oswald, que lhe afirmara não ter ainda o Brasil teatro e que para ser universal era preciso escrever em francês.

É verdade que outros autores brasileiros também escreveram peças em francês ou as tiveram representadas nessa língua, mas pertencem à geração anterior e

não tinham a preocupação de Oswald de Andrade de modernizar e nacionalizar nossas letras e artes. Assim é que Roberto Gomes teve sua peça mais conhecida *Berenice* representada no original francês, um ano após sua morte, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1923 pela companhia do Théâtre de la Porte Saint Martin. Outro autor muito representado em francês por elencos que nos visitaram foi João do Rio (Paulo Barreto). Dele a Cie. Marie Thérèse Piérat levou em 1924 *Rien qu'un voleur! Quel Malheur. . .* (Que pena ser só ladrão!) e no ano seguinte *A Bela Madame Vargas* pela companhia de Victor Francen. O patrono da Semana, Graça Aranha, que viveu 20 anos em Paris, também escreveu uma peça em francês e lá a teve apresentada no original a 19 de fevereiro de 1911: *Malazarte*. Graça Aranha em Paris se inteirou do movimento do *esprit moderne* ou *esprit nouveau* como preferia Guillaume Appolinaire, guia da passagem do simbolismo para o surrealismo e uma das grandes figuras dos movimentos renovadores ou inovadores que a partir do fim do século XIX sacudiram os meios artísticos e literários da Europa, sendo famosa a sua peça já da fase surrealista *Les Mamelles de Tirésias* (Os Seios de Tirésias). Graça Aranha ao regressar ao Brasil encontrou o movimento modernista a todo vapor e já projetada a Semana de Arte Moderna, que seria em 1922 para comemorar o centenário da Independência. Escritor de renome, membro da Academia Brasileira de Letras, resolveu patrocinar o movimento paulista, inaugurando a Semana com a conferência *A Emoção Estética na Arte Moderna*. Malgrado sua boa vontade não se integrou no espírito dos que lutavam por uma drástica renovação em nossas letras e artes. Era e continuou a ser simbolista. Apesar de coerentemente haver rompido com a Academia Brasileira de Letras, quando esta se recusou a aceitar suas idéias expostas ali em 1924 na conferência *O Espírito Moderno*, com que pretendia renová-la, permanece sobretudo o romancista de *Canaã* (1902).

Vale a pena recordar um pouco o pensamento e as tendências de Filippo Tommaso Marinetti (1876 — 1944), esse italiano criador do chamado *futurismo*, cujas primeiras idéias Oswald de Andrade trouxe para o Brasil e constituíram a base para o desencadear da tentativa de modernizar nossas letras e artes. No seu já citado primeiro *Manifesto do Futurismo* publicado em 1909 em Paris no jornal *Le Figaro*, dizia: nenhuma obra destituída de caráter agressivo pode ser uma obra-prima.

Não há mais beleza senão na luta. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a deitar-se diante do homem. Queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo, o militarismo, o patriotismo e o gesto destrutor dos anarquistas, as belas idéias que matam e o menosprezo à mulher. Queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias. É para a Itália que lançamos este manifesto de violência agitada e incendiária. Para ela fundamos hoje o Futurismo porque queremos livrá-la de sua gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários! Essas afirmações poderiam parecer menos provocadoras se constituíssem apenas um roteiro para a reforma das letras e das artes. Tiveram, contudo, conseqüências bem mais graves. Foi nelas que se apoiou Benito Mussolini, que surgiu como um socialista, mas que em 1919 fundou o partido fascista e durante 21 anos escravizou a Itália...

Marinetti, menos conhecido entre nós que os renovadores franceses e outros em geral, apesar de ter estado no Brasil, foi talvez um dos que mais se dedicou ao teatro. Bem antes do já mencionado Manifesto de 1909, teve representada em Paris em 1905 uma primeira peça: *Le Roi Bombance*, que causou um tumulto só comparável ao determinado pelo *Ubu Rei* de Alfred Jarry. Este, retomando uma sátira de um seu colega de colégio, *Os Poloneses*, escreveu a obra citada, representada pela primeira vez em 1888 por um teatro de bonecos na cidade de Rennes. O escândalo, contudo, só ocorreu quando a peça foi levada em Paris em 1896 com atores de carne e osso, quando o autor já havia escrito muitas outras obras. Marinetti teria tido assim Jarry como seu único precursor e teria sido dos primeiros a compreendê-lo e apoiá-lo. Na Itália, mas sempre em francês, Marinetti teve levada outra peça, no mesmo ano do primeiro manifesto, 1909, *As bonecas elétricas*. Ao primeiro manifesto literário seguiram-se mais 2: *O Manifesto Técnico da Literatura Futurista* e o *Suplemento ao Manifesto Técnico da Literatura Futurista*. Mais numerosos foram os dedicados especificamente ao teatro: *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas*, de 1910, que menciona a volúpia de ser vaiado; *Manifesto sobre o Teatro de Variedades* (Music Hall) de 1913; *Manifesto do Teatro Sintético Futurista*, de 1915; *Manifesto da Declaração Dinâmica e Sinótica*; *O Teatro da Sur-*

presa (1921); *Manifesto da Cenografia e Coreografia Futurista e Atmosfera Cênica Futurista* de 1924. Lembre-se, de passagem, um dos recursos que Marinetti adotou para marcar a agressividade do teatro futurista: Mandava passar cola nos assentos das cadeiras do teatro, de modo que os espectadores e espectadoras ali deixavam pedaços de suas calças, paletós ou vestidos rasgados... Depois Marinetti aderiu completamente ao fascismo e passou a escrever exclusivamente para o partido.

Já Oswald de Andrade, segundo Mário da Silva Brito, propunha-se algo mais tranqüilo: seu desejo era atualizar as letras nacionais, embora para tanto fosse necessário importar idéias nascidas em centros culturais mais avançados, o que não implicava em renegar o sentimento brasileiro. Aspirava apenas à aplicação de novos processos artísticos às inspirações autóctones e concomitantemente à colocação do país, então sob notável fluxo de progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era.

Mário de Andrade, que aderiu ao movimento, que de futurista passou a ser chamado modernista, em 1917, definiu-o de maneira mais incisiva: O Modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e técnicas, conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional. Curiosamente, nem o próprio Mário, que já era figura bastante conhecida e tinha uma obra teatral anterior à Semana e outra do mesmo ano que ela, teve qualquer peça divulgada nos três saraus de fevereiro de 1922. De 1919, no entanto, data sua ópera para bonecos *Eva* e de 1922, precisamente, a peça *Moral Quotidiana*. De 1928 é a ópera em um ato *Pedro Malazarte*, com partitura de Camargo Guarnieri, um dos compositores que integraram o movimento e levada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com cenário e figurinos de Santa Rosa(*). Ao morrer Mário de Andrade deixou pronto o texto de *Café*, que seria mais um oratório do que propriamente uma ópera. Dizia-se que o escritor desejava que seu conterrâneo Francisco

(*) a 27 de maio de 1952, tendo como intérpretes Paulo Fortes Olga Maria Schroeter e Assis Pacheco e como regente o maestro Nino Gaioni e novamente a 17 e 19 de setembro de 1959, pelo mesmo elenco, apenas com Olga Maria Schroeter substituída por Glória de Queiroz e o maestro Nino Stinco como regente.

Mignone musicasse a obra. Nas recentes comemorações de seu 85º aniversário, o eminente compositor, em plena atividade criativa, anunciou que seu próximo projeto era a partitura de *Café*. Para evitar confusões, lembremos que o outro *Malazarte* aqui citado, o de Graça Aranha, foi também posto em música, mas por Lorenzo Fernandez.

Cabe igualmente esclarecer que a peça *Máscara* de Menotti del Picchia, poeta participante do movimento, e cuja publicação de uma edição de luxo em 1921 foi comemorada com um jantar que reuniu os modernistas, é mera poesia dialogada, metrificada e rimada, totalmente fora do que propugnava o modernismo, nada tem a ver, portanto, com o mesmo.

Ainda no ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorre, todavia, no Rio um reflexo da mesma de natureza teatral. É a peça de Renato Viana intitulada *A Última Encarnação do Fausto*, espetáculo inaugural da *Batalha da Químera*, em que o autor teve a colaboração de dois participantes da Semana Paulista: o compositor Villa-Lobos e o poeta Ronald de Carvalho. Foi anunciado como o primeiro espetáculo no Brasil que seguia os postulados de Antoine, Paul Fort, Copeau, Max Reinhardt, Stanislawski, Meyerhold e outros. Qualquer pessoa que conheça um pouco de Teoria do Teatro terá o direito de se perguntar como uma mesma representação poderia orientar-se por concepções tão diferentes e mesmo antagônicas... Parece que a peça, sobre a qual jamais conseguimos por os olhos, era muito ruim e que além de condenada pela crítica e pelo público determinou manifestações de repúdio de grupos de estudantes. Renato Viana insistiu com outros movimentos no Rio, em São Paulo e outros estados, mas sempre com resultados infelizes. Aliás, o crítico Sábato Magaldi disse que o que obnubila para a posteridade o seu pioneirismo é a fraqueza irremediável de sua dramaturgia. Terá sido um precursor, talvez mesmo um teórico, alguém que sabia como se devia fazer teatro, mas que não teve condições para realizá-lo.

Alvaro Moreyra, que participou da Semana de Arte Moderna como poeta, viria a ser o primeiro autor teatral representado que revelou influências do movimento modernista. Criou o *Teatro de Brinquedo*, que estreou em 1927 com uma comédia *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, de 1925, de sua autoria, por ele dirigida e representada à frente do mais desigual dos elencos, com

a colaboração de Hekel Tavares para a música e Di Cavalcanti na cenografia. Engajada no espírito da Semana de 22 a peça guarda também o seu significado histórico na apresentação de problemas inteiramente diversos daqueles que até então motivavam nossos comediógrafos. As réplicas em geral curtas, telegráficas, testemunham uma objetividade alcançada. O autor desmonta contradições da sociedade capitalista que permitem a um mendigo e um ladrão transformarem-se em respeitáveis figuras da classe dirigente e a uma mulher indefinida, primeiro amante de um e depois do outro, tornar-se grande artista. O quadro pintado por Álvaro Moreyra é cético, quase sentimental, apenas entrecortado de ironia, como observa Manuel Bandeira. O próprio autor define seus propósitos numa fala do texto: Eu queria um teatro que fizesse sorrir mas também fizesse pensar. Um teatro com reticências... O último ato não seria o último ato... Continuará na sensibilidade e na inteligência dos espectadores...

Depois da infeliz experiência das peças em francês, em 1916, Oswald de Andrade só voltou a escrever teatro a partir de 1933: *O Rei da Vela*, que é dada como desse ano, embora a dedicatória seja de 1937, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*, peças todas publicadas em um volume em 1937. O clima do Estado Novo não permitiria a divulgação dessas obras, a primeira das quais só foi encenada 30 anos depois, em 1967. *O Homem e o Cavalo*, no dizer de Mário da Silva Brito, aos olhos de hoje parece antes ingênua prosa política, documento de uma época de efervescente busca de caminhos e datada. Apenas a grande movimentação cênica que o texto pedeteria constituído um espetáculo capaz de diminuir o impacto da montagem original de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. *A Morta* lembra os textos do teatro futurista e talvez o que de melhor possui seja a sua derradeira fala, que José Celso Martinez Correia transpôs para o final da famosa montagem de *O Rei da Vela* pelo Grupo Oficina. Essa última peça, como *Adão, Eva e Outros Membros da Família* de Álvaro Moreyra, é um corte que mostra as ascensões e quedas que ocorrem na burguesia e seus determinantes econômicos. Só que enquanto Álvaro se mantém no delicado tom sutil de ironia já assinalado, Oswald assume outro de forte agressividade. Pode-se atribuir também à peça a definição que o próprio autor deu de seu romance *Serafim Ponte Grande*: a suma satírica da sociedade capitalista em decadência, gran finalé do mundo burguês entre nós, necro-

lógico da burguesia, epitáfio de uma era. Só que Oswald de Andrade não era propriamente um autor teatral e conseqüentemente seu texto tem tempos fortes, boas imagens, mas no todo é bastante verboso. Boa parte do entusiasmo que despertou é devido à montagem do Oficina. José Celso adaptou-o reforçando não só seus melhores momentos, como acrescentando-lhe, além do mencionado final de *A Morta*, imagens cênicas que lhe aumentaram sensivelmente o impacto. Como observa Sábato Magaldi: a dramaturgia brasileira atual não se beneficiou especificamente do teatro de Oswald de Andrade — inclusive por causa de sua divulgação tardia — mas se ergueu com bases nas conquistas da Semana de que ele foi um dos principais participantes. Aliás, como se insistirá adiante, um dos grandes problemas do teatro brasileiro até a década de 30 foi o da linguagem e a reformulação desta encontra-se nos romances de Oswald de Andrade, desde *Memórias Sentimentais de João Miramar*, imediatamente posterior à Semana, além de outras fontes, naturalmente.

Entre o teatro de Álvaro Moreyra e o de Oswald de Andrade deixamos escapar um texto que não pode deixar de ser mencionado aqui. Trata-se de *Deus lhe pague*... de Joraci Camargo, de 1932, grande êxito da época, para quem foi escrito e que teve nesse quase monólogo uma excelente oportunidade para exibir sua decantada arte de dizer, além de algumas novidades em matéria de tema e outras de técnica cênica como o uso de *flashbacks*. As novidades temáticas que na época deram importância à peça são a colocação, pela primeira vez num palco, da luta de classes e de comentários embora ingênuos sobre o comunismo. Isso, num país que derrubara a República Velha dois anos antes e acabava de assistir à Revolução Constitucionalista que, embora derrotada nas armas foi vitoriosa em seus objetivos, possuía com que surpreender e entusiasmar o espectador comum. Este tinha a impressão de estar ouvindo coisas sérias com as quais se enriquecia culturalmente... Vale a pena, porém, lembrar que se uma personagem, à qual se pode atribuir a ingenuidade, imagina milionários vestidos de ouro, a própria obra indica como uma espécie de uniforme deles, mesmo nos momentos mais íntimos do lar, quase sempre a casaca... Por isso, tem plena razão Sábato Magaldi, quando após reconhecer o êxito de *Deus lhe pague*... ao tempo de seu lançamento, pelas razões expostas, afirma que numa análise literária, contudo, nada sobra do original e que além

das frases indicadoras do mau teor literário do texto, que alimentariam uma antologia especializada, e que situações, personagens e suporte ideológico não resistem a um exame superficial...

Paralelamente a essa estagnação do teatro brasileiro, artistas, intelectuais e mesmo uma parte do público que observavam o desnível entre o que se via nos nossos espetáculos e nos mostravam as melhores companhias estrangeiras que nos visitavam ou a que assistiam no exterior, começaram a procurar intervir nesse nosso setor artístico. Desde 1936 a Sociedade de Artistas Brasileiros começou a procurar uma solução. Integravam-na escritores, compositores e artistas plásticos, entre os quais Santa Rosa, que encabeçaria o movimento. Antes de expor as atividades da SAB, decisivas a respeito, recordemos que o diplomata Paschoal Carlos Magno, que já tivera uma peça premiada pela Academia Brasileira de Letras: *Pierrot*, representada em 1931 por Jayme Costa e anteriormente participara do *Teatro de Brinquedo* de Álvaro Moreyra, ao regressar da Inglaterra resolveu fundar o *Teatro do Estudante do Brasil*. Este estreou em 1938 com *Romeu e Julieta* de Shakespeare no Teatro João Caetano e se propôs a apresentar grandes autores e grandes espetáculos, atraindo para o teatro um público que o desconhecia ou se afastara dele. Nos seus primeiros anos de atividade o TEB divulgou obras como *Os Romanescos* de Rostand, *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias e além de *Como Quiseres* de Shakespeare, obras menores nacionais ou estrangeiras, no período abrangido por esta palestra. O maior mérito do TEB está nos seus espetáculos posteriores, nos seus festivais e nas suas excursões, que, como já dissemos, conquistaram um novo público para o teatro ou lhe devolveram o que havia perdido, lançando também numerosos artistas e autores.

A Sociedade de Artistas Brasileiros, por sua vez, começou promovendo em 1936 um concurso de teatro amador com peças em 1 ato. O êxito dessa iniciativa — para não nos perdermos em pormenores — levou a SAB a fundar o seu elenco (amador) *Os Comediantes*, em 1938. Além de Santa Rosa, estavam à frente do movimento Celso Kelly, Luíza Barreto Leite, Jorge de Castro, Brutus Pedreira, Agostinho Olavo, Gustavo A. Dória e outros. A procura de coerência do grupo fê-lo tardar 2 anos em estreiar porque os seus componentes queriam surgir com um texto que fosse também representativo do que pretendiam. Fixaram-se afinal em *Assim*

é, *se lhe parece* de Pirandello, cuja estréia ocorreu a 15 de janeiro de 1940 no Teatro Ginástico. Pirandello ocupou entre as duas guerras, de certa maneira, o lugar que coube a Brecht após a segunda, de modo que a escolha fora acertada. Faltava, porém, a esses amadores sérios um maior know-how da técnica teatral. Esta lhes seria proporcionada por Ziembinski, diretor e ator já famoso em seu país, a Polônia, que deixara por causa da guerra, aqui chegando em 1941. Os Comediantes logo entraram em contato com ele, que passou a orientá-los e esclarecê-los.

Ziembinski insistiu desde o começo em que não se criaria um teatro nacional novo — opinião que Louis Jouvet já havia igualmente emitido — enquanto os tão melhores espetáculos que passaram a encenar fossem somente a partir de textos estrangeiros. E esse era o problema crucial do nosso teatro: não só textos de qualidade como escritos numa linguagem brasileira. A Semana de Arte Moderna começara a conseguir isso de nossos prosadores. O próprio Álvaro Moreyra em *Adão, Eva e Outros Membros da Família* já dera os primeiros passos nesse sentido. Mas a maioria de nossos comediógrafos permanecia mais ou menos escrava da sintaxe portuguesa, o que dava um grande artificialismo aos diálogos ditos no palco. A respeito dessa ambivalência entre o brasileiro que se falava e o português que se escrevia é antológica a crítica de Mário de Andrade em *Macunaima*. Chegado a São Paulo, *o herói sem nenhum caráter* envia suas primeiras impressões às suas súditas amazonas: Cair-nos-iam as faces se ocultáramos no silêncio uma curiosidade original deste povo. Ora sabeis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa que falam numa língua e escrevem noutra. (...) Nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes e também nas vozes do brincar. (...) Mas se de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena se despojam de tanta asperidade e surge o Homem Latino de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma que com imperescível galhardia se intitula língua de Camões...

A procura de um texto que possuísse essa linguagem e qualidades que permitissem um espetáculo do ní-

vel que queriam manter, lembraram-se Os Comediantes de que a Comédia Brasileira, primeiro elenco do Serviço Nacional de Teatro, levava uma peça intitulada *A Mulher sem Pecado* do jornalista pernambucano radicado no Rio: Néelson Rodrigues, texto que embora mutilado pelos escrúpulos de um elenco oficial se revelara de concepção e linguagem bastante diferente das habituais. As réplicas eram breves e incisivas e as cenas tinham um clima forte e rápido. Consultado, o autor ofereceu outro texto, inédito, *Vestido de Noiva*, que ainda mais adequado parecia aos propósitos do grupo. Com sua experiência de repórter de polícia Néelson Rodrigues trouxe para sua peça um diálogo vivo, com frases curtas, colhido da rua. O texto foi revisto pelo autor com a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Orientado numa linha expressionista, se desenrola simultaneamente em três planos diferentes: o da realidade, o da memória e o da alucinação. Os personagens dialogam de um para outro, ouvem-se vozes *off* vindas de todas as partes do teatro. Não há seqüência cronológica na ordem das cenas nem respeito à definição do espaço e o famoso cenário de Santa Rosa soberbamente iluminado por Ziembinski (174 mudanças de luz) constituíram algo nunca visto antes num palco brasileiro. As dimensões do Teatro Municipal, onde ocorreu a estréia, a 28 de dezembro de 1943, permitiram efeitos que terminaram de deslumbrar o público. Sem dúvida, podia-se concluir como Décio de Almeida Prado que, embora com vinte anos de atraso, o espírito da Semana de Arte Moderna havia chegado ao teatro...

NOTA — Esta palestra foi feita apenas com consulta a fichas, para citações, nomes e datas. Somente foi redigida para a publicação, um tanto condensada, dez meses após ter sido proferida e em curtíssimo prazo, por diversas contingências. Por isso, foi impossível indicar a fonte de cada citação. Todas, contudo, encontram-se na relação de Obras Consultadas, onde não será difícil localizá-las.

OBRAS CONSULTADAS:

HISTÓRIA DO MODERNISMO BRASILEIRO (Antecedentes da Semana de Arte Moderna) de Mário da Silva Brito, Editora Civilização Brasileira, Rio, 1974.

VANGUARDA EUROPÉIA E MODERNISMO BRASILEIRO de Gilberto Mendonça Tellés, Editora Vozes, Petrópolis, 1982.

A LITERATURA NO BRASIL, obra dirigida por Afrânio Coutinho (5º volume MODERNISMO e no 6º volume A EVOLUÇÃO DA LITERATURA DRAMÁTICA, artigo de Décio de Almeida Prado) Editorial Sul Americana S. A., 2ª edição, Rio, 1970.

CULTURA, revista do Ministério da Educação e Cultura, Brasília, nº 5 1972, dedicado à *Semana de 22*, artigo TEATRO de Gustavo A. Dória.

DIONYSIOS nº 19/20/21 de 1972 (Revista do antigo Serviço Nacional de Teatro, hoje INACEM — Instituto Nacional de Artes Cênicas), artigos sobre o TEATRO BRASILEIRO E A SEMANA DE ARTE MODERNA: artigos O TEATRO IMPERFEITO DE MÁRIO DE ANDRADE de Suelly Svartman Printsak, LINGUAGEM TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE de Ana Maria Lima Teixeira e texto da ópera cômica em 1 ato de Mário de Andrade PEDRO MALAZARTE.

CADERNOS DE TEATRO de O Tablado, nºs 62 e 63 (manifestos futuristas e teatro futurista), 1974, Rio, pedidos à Av. Lineu de Paula Machado, 795 (Jardim Botânico).

MODERNO TEATRO BRASILEIRO de Gustavo A. Dória, ed. SNT, Rio, 1975.

ADÃO, EVA E OUTROS MEMBROS DA FAMÍLIA, peça de Álvaro Moreyra, publicada na Coleção Dramas e Comédias do Serviço Nacional de Teatro, Rio, 1959.

SEXO X DEUS, peças do 1º e único volume publicado das obras completas de Renato Viana, Rio, s/d.

OBRAS COMPLETAS DE OSWALD DE ANDRADE (Vol. 8 — Teatro: A Morta, O Rei da Vela e o Homem e o Cavalo), Editora Civilização Brasileira, Rio, 1973.

O REI DA VELA de Oswald de Andrade, Editora Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1967 (por causa dos artigos introdutórios de Sábato Magaldi, Mário Chamie, Fernando Peixoto e José Celso Martinez Correa)

MACUNAÍMA de Mário de Andrade, Livraria José Olímpio Editora, 2ª edição, Rio, 1937.

DEUS LHE PAGUE... , peça de Jorací Camargo, Editora Minerva Ltda., 6ª edição (completa), s/d.

TEATRO QUASE COMPLETO de Nélson Rodrigues (1º Vol.: Vestido de Noiva; no final do 4º Vol. o artigo de Léo Gilson Ribeiro: O SOL SOBRE O PÂN-

TANO — Nélson Rodrigues, um expressionista brasileiro), Edições Tempo Brasileiro Ltda., Rio, 1965.

LIÇÕES DRAMÁTICAS, de João Caetano dos Santos, ed. SNT, Rio, 1962 (inclui a *Memória* ao Marquês de Olinda).

PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO de Sábato Magaldi, 2ª edição, publicada pelo SNT — FUNARTE do MEC, s/d.

O TEATRO FRANCÊS NO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, publicação do Museu de Teatros do Rio de Janeiro, levantamento feito por Stella Pacheco Werneck, Rio, 1959.

IL TEATRO DADA E SURREALISTA (em italiano) de Henri Behar, edição da Piccola Biblioteca Einaudi, Torino (Itália) 1976, com um artigo introdutório sobre o PALCO FUTURISTA E A VANGUARDIA HISTÓRICA.

HISTOIRE DU THÉÂTRE (em francês) de Vito Pandolfi, 5º Vol., edição da Marabout Université, Verviers (Bélgica), 1969.

OBS.: Estes dois últimos livros estão em traduções: o 1º foi escrito originalmente em francês e o 2º em italiano.

ÍNDICE DE ARTIGOS JÁ PUBLICADOS

Cadernos de Teatro publica nessa edição um sumário dos principais artigos publicados do nº 78 ao 103, para facilitar o acesso do leitor a esses textos. Dentro do possível os artigos foram enquadrados nas seguintes categorias gerais: Análise e Crítica Teatral; Autores; Cenário e Espaço Cênico; Direção; Figurinos; História do Teatro; Interpretação; Luz; Maquiagem; Tablado; Teatro na Educação; Teatro Infantil; Teatro nos Países; Teoria Teatral; Voz, Dicção e Respiração e Diversos. Ao lado do título de cada artigo aparece o(s) nome(s) do(s) autor(es) e o número do exemplar em que foi publicado.

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

ANÁLISE E CRÍTICA TEATRAL

- O Declínio da crítica na imprensa brasileira — *Yan Michalski* — C.T. 100
- Nós, os antiquários — *Flora Sussekind* — C.T. 100
- 1984: Muito teatro para um balanço bastante pequeno — *Yan Michalski* — C.T. 103
- A Temporada paulista de 1984 — *Sábato Magaldi* — C.T. 103
- 1984: Dos cento e vinte, vi vinte — *Domingos Oliveira* — C.T. 103

AUTORES

- Martins Pena: uma visão de seus personagens — *C. Pierson* — C.T. 79
- Sobre I.L. Caragiale — *H. Agosti* — C.T. 87
- Brecht: revolução e tradição — *Dina Moscovici* — C.T. 88
- Shakespeare e seu tempo — *S. Cheney* — C.T. 92
- O “teatro interior” de Karol Wojtyła — *Boleslaw Taborski* — C.T. 93
- Büchner, homem e autor — *E. T. Rosenthal* — C.T. 93
- A condução da reação do público em Shakespeare — *B. Heliadora* — C.T. 97
- Um precursor da vanguarda: Qorpo Santo — *Henrique Oscar* — C.T. 98

CENÁRIO E ESPAÇO CÊNICO

- O Cenário *P. V. Tieghen* — C.T. 78
- Elementos Cenográfico para escola de teatro — *Denise Westin et al.* — C.T. 99

DIREÇÃO

- O Diretor — *E. Wilson* — C.T. 81
- Max Reinhardt: o Papa do teatralismo — *Martin Esslin* — C.T. 81
- Pode-se ensinar direção? — *Z. Hübner* — C.T. 83
- Diretor versus equipe — *R. L. Benedetti* — C.T. 84
- Os primeiros ensaios — *H. Clurman* — C.T. 85

FIGURINOS

- Figurinos e maquiagem — *H. Cheffner* — C.T. 86
- Como utilizar roupas de épocas — *J. Penrod* — C.T. 91

HISTÓRIA DO TEATRO

- Origem do teatro — *Raymundo M. Júnior* — C.T. 97
- História do teatro — *Raymundo M. Júnior* — C.T. 103

INTERPRETAÇÃO

- Joseph Chaikin: uma teoria aberta de representação — *E. Blumenthal* — C.T. 79
- A Nova técnica da arte de representar — *B. Brecht* — C.T. 82
- Exercícios para o ator — *L. J. Dezseran* — C.T. 82
- O Teatro do Oprimido de Augusto Boal: técnicas e exercícios — *Guida Vianna* — C.T. 83
- Confissões de um Ator — *L. Olivier* — C.T. 86
- Estilo, convenção e interpretação — *H. Morrison* — C.T. 87
- Improvisação — *D. Steward* — C.T. 89
- Como utilizar roupas de épocas — *J. Penrod* — C.T. 91
- Jogos de Integração — C.T. 94
- Jogos dramáticos — *Maria Clara Machado e Marta Rossman* — C.T. 94, 96, 97 e 98

- O Ator e seu ofício — *Fernanda Montenegro* — C.T. 97
- Como diferenciar os atores — *Fitzroy Davis* — C.T. 97

LUZ

- Iluminação — *E. Wilson* — C.T. 85
- A História da iluminação — *J. Rosenthal e L. Verteubaker* — C.T. 102

MAQUIAGEM

- Como preparar barbas e bigodes — *R. Corson* — C.T. 79
- Figurinos e maquiagem — *H. Cheffner* — C.T. 86

ARTIGOS SOBRE O TABLADO

- Sobre o nº 100 — diversos autores — C.T. 100

TEATRO NA EDUCAÇÃO

- O Teatro na formação estética da criança — *Angelita Parodi* — C.T. 78
- As razões do sonho — *Virgínia Valli* — C.T. 94
- Aspectos psicológicos e educativos das atividades dramáticas — *A. Gomes e M. M. de S. Calvet* — C.T. 95

TEATRO INFANTIL

- Teatro para crianças — *Maria Clara Machado* — C.T. 80

TEATRO NOS PAÍSES

- O Teatro experimental americano: antes e agora — *S. Shepard, S. Kauffman, R. Patrick e outros* — C.T. 81
- O Teatro na Grécia — C.T. 85
- Curiosidades sobre o teatro grego — C.T. 85
- Teatro alemão de 1770-1830 — *Ricardo Kosovski* — C.T. 94
- A Linguagem no teatro brasileiro — *Henrique Oscar* — C.T. 100
- Estímulo ao Teatro brasileiro — *A. Machado* — C.T. 100

TEORIA TEATRAL

- Princípios formas e movimentos teatrais — *E. Wilson* — C.T. 80

- O Teatro do Oprimido de Augusto Boal: Técnicas e Exercícios — *Guída Vianna* — C.T. 83
- O Teatro Odin — *C. Aubert e J. L. Bournonnand* — C.T. 84
- O Teatro da vida suspensa — *Jan Klossowicz* — C.T. 87
- Criação de uma peça a partir da improvisação — *John Hodgson e Ernest Richards* — C.T. 89
- Da arte de teatro — *E. G. Craig* — C.T. 89
- Do diálogo ao discurso — *Andrzej Wirth* — C.T. 92
- O Teatro Aberto de L. Attoun — *M. Audebert e G. Bruit* — C.T. 99
- O Teatro e a peste — *A. Artaud* — C.T. 95
- Em busca de uma fome — *Peter Brook* — C.T. 96
- Roteiros de Comédia dell'Arte — C.T. 97
- Reflexões sobre o teatro de vanguarda — *D. Moscovici* — C.T. 98
- O Hoje e o jamais — *Bertold Brecht* — C.T. 98
- Sobre o teatro: o meu e o dos outros — *Eugène Ionesco* — C.T. 100
- Duas ou Três coisas que eu sei dele (o Teatro) — *Domingos Oliveira* — C.T. 100
- A Experiência Teatral — *E. Ionesco* — C.T. 102

VOZ, DICÇÃO E RESPIRAÇÃO

- Princípios da emissão vocal — *Ana M. Regal* — C.T. 83
- Exercícios de expressão vocal — *J. Celeste* — C.T. 95

DIVERSOS

- Hamilton Vaz Pereira — Entrevista — C.T. 83
- Jorginho de Carvalho — Entrevista — C.T. 86
- Estamos em 1981 — *Hamilton Vaz Pereira* — C.T. 88
- A Profissão do ator — *Fernanda Montenegro* — C.T. 90
- Entrevista — *Yan Michalsky* — C.T. 90
- Uma bibliografia para a história do teatro brasileiro — *Henrique Oscar* — C.T. 98
- Uma bibliografia de história do teatro — *Bárbara Heliadora* — C.T. 99
- Cálice, cavalos, fogo e menino — *Rubens Corrêa* — C.T. 100

«ESSA PROPRIEDADE ESTÁ CONDENADA»

De Tennessee Williams

Tradução de Domingos Oliveira

Nos trilhos do trem nos arredores de uma pequena cidade do Mississipi. O céu está branco como o leite. É de manhã e de vez em quando um corvo grasna.

A menina Willie avança, equilibrando-se no trilho, os braços abertos. Numa mão uma banana, na outra uma boneca loura e destruída.

Tem treze anos e uma inocência a despeito da aparência.

O garoto Tom, um pouco mais velho, olha ela. Usa calças curtas, suéter, traz uma pipa com uma bonita cauda.

TOM — Oi. Como é seu nome?

WILLIE — Não fale comigo antes de eu cair. Segure minha boneca manca — faz favor.

TOM (*pegando num salto*) — Faça.

WILLIE — Eu não quero — que ela quebre quando — eu cair! E acho que não vou — agüentar — muito mais — você não acha?

TOM — Não sei. . .

WILLIE — Estou quase caindo.

(*Tom vai ajudá-la.*)

WILLIE — Não, não toca em mim! Se ajudar não vale. Tem de ser sozinho. Meu Deus, eu estou tremendo

hoje! Não sei o que me botou nervosa! Tá vendo o reservatório d'água lá atrás?

TOM — Han?

WILLIE — Foi lá que subi no trilho! É o mais longe que eu já consegui vir sem cair nenhuma vez. Quer dizer, se eu conseguir chegar lá no poste de telefone! Ah! Lá vou eu! (*Cai.*)

TOM — Machucou?

WILLIE — Ralei o joelho, só. Ainda bem que eu não estou com minhas meias de seda, ainda bem.

TOM (*sentando*) — Cospe no joelho. É bom, não inflama.

WILLIE — Tá. (*Faz.*)

TOM — Os bichos todos fazem isso. Eles sempre lambem as feridas.

WILLIE — Eu sei. Acho que o principal foi minha pulseira, é. Caiu um dos diamantes. Onde é que será que está?

TOM — Não vai ser fácil achar não, no meio desse cascalho todo.

WILLIE — Mas deve dar, ele brilha muito.

TOM — Mas não era verdadeiro, era?

WILLIE (*rindo*) — Como é que você sabe?

TOM (*encabulado*) — Imaginei (*refazendo-se.*) Porque se fosse você não ficava aí andando em cima dos trilhos com sua boneca velha e meia banana. . .

WILLIE — Eu não teria tanta certeza. Pode ser que eu seja excêntrica ou qualquer coisa assim, nunca se sabe. Como é seu nome?

TOM — Tom.

WILLIE — O meu é Willie. Nós dois temos nome de homem.

TOM (*rindo*) — E como é que foi isso?

WILLIE — Meus pais estavam esperando um garoto, eu acho. Garota eles já tinham. Alva é o nome dela. Minha irmã. Por que você não está no colégio?

TOM — Achei que ia ventar e que eu ia poder levantar meu papagaio.

WILLIE — Por que é que você achou que ia ventar?

TOM — Porque o céu está branco.

WILLIE — E isso é sinal de vento?

TOM — Claro!

WILLIE — Eu sei que é. E está branco mesmo. Parece que foi tudo varrido com uma vassoura, não parece?

TOM — Parece mesmo.

WILLIE — Branquinho. Como uma folha de papel.

TOM — Hum, hum.

WILLIE — Mas não tem vento.

TOM — Não tem não.

WILLIE — Tem sim, bebe, mas está alto demais pra gente sentir. Alto, alto, varrendo tudo, lá no sótão do céu.

TOM — Hum, hum. E você, não está no colégio?

WILLIE — Eu não, eu larguei. Já faz dois anos que eu larguei.

TOM — Em que ano você estava?

WILLIE — Quinto.

TOM — Miss. Preston.

WILLIE — Ela mesma. Ela sempre dizia que minhas mãos estavam sujas, até que eu expliquei que era cinza de trem, de tanto eu cair dos trilhos. . .

TOM — Ela é fogo.

WILLIE — Fogo o quê, ela é seca assim porque não casou. Provavelmente ninguém quis, coitada. Então ela teve de ficar sendo a professora da quinta até morrer. Eu detestava era Álgebra, nunca consegui entender pra que servia aquele x. . .

TOM — Andar nos trilhos não ensina ninguém.

WILLIE — Nem empinar pipa. E sabe o que mais...

TOM — O quê?

WILLIE — ... uma menina não precisa saber muita coisa. Precisa saber conviver na sociedade, isso sim. Minha irmã Alva me ensinou tudo. Os homens da ferroviária adoravam ela.

TOM — Os engenheiros de trens?

WILLIE — Engenheiros, maquinistas, os caras da fornalha... Ela era o que a gente pode chamar de "Atração Principal". Linda? Jesus, ela parecia uma artista de cinema.

TOM — Sua irmã?

WILLIE — Um deles, da ferroviária, toda viagem trazia pra ela uma caixa de bombom em forma de coração com um laço vermelho em cima, toda viagem. Não é maravilhoso?

TOM — É.

(Um corvo canta)

WILLIE — Sabe onde Alva está agora?

TOM — Em Memphis?

WILLIE — Não!

TOM — Nova Orleans?

WILLIE — Não. Terceira chance.

TOM — São Luís?

WILLIE — Você nunca vai adivinhar.

TOM — Onde?

WILLIE — Última morada, cemitério, túmulo, tumba, buraco... Não entende inglês não?

TOM — Entendo! Desculpe.

WILLIE — Não tem de quê. Você não sabe nem da metade, meu cama-

radinha. Nós passamos uns grandes tempos naquele casarão amarelo.

TOM — Foi, é?

WILLIE — Tinha música o tempo todo, música de verdade, gente, tocando.

TOM — Que instrumentos?

WILLIE — Piano, guitarra havaiana. E tinha vitrola também, quando eles cansavam. Todo mundo tocava alguma coisa. Agora não. Agora aqui lá está quieto. Horrivelmente quieto. Você não ouve nem som quando passa por lá, ouve?

TOM — Não. Está vazio lá agora, não está?

WILLIE — Quase. E pregaram uma placa enorme na fachada.

TOM — Dizendo o quê?

WILLIE — Esta propriedade está condenada. Só que eu continuo morando lá.

TOM — Sozinha?

WILLIE — Hum, hum.

TOM — Mas o que que aconteceu. Por que todo mundo foi embora?

WILLIE — Mamãe fugiu com um homem que frejava o trem das oito. Depois disso foi tudo pro brejo. *(Um trem apita longe.)* Ouve isso? Esse é o apito do Expresso do Sul. A coisa mais veloz que corre entre São Luís, Memphis e Orleans. Meu pai bebia muito. Era um bêbado mesmo.

TOM — Quêê ele agora?

WILLIE — Sei lá, desapareceu. Acho que qualquer dia eu devia dar parte à polícia, eles lá tem uma seção de desaparecidos. Sei porque ele deu parte quando mamãe desapareceu. Aí ficou eu e Alva. Até os pulmões de Alva ficarem doentes. Você vai ao cinema? Viu Greta Garbo na "Dama das Camélias?" Passou aqui

no ano passado na primavera. Ela tinha a mesma coisa que Alva teve. Doença do pulmão.

TOM — É?

WILLIE — Só que com ela, a Greta Garbo, foi mais bonito. Você sabe como é no cinema, violinos tocando. E montes e montes de flores brancas e os namorados todos voltando pra ver ela morrer.

TOM — Eu não vi.

WILLIE — Os de Alva sumiram todos, não apareceu um.

TOM — Foi, é?

WILLIE — Como ratos que abandonam um navio naufragando! Assim é que ela falava. Perguntava: quêê o Alberto? Quêê o Clemente? Mas não tinha ninguém por perto. "Onde é que está o Johnson", ela me perguntou. O Johnson era o Superintendente do Almoarifado da Ferroviária, o cara mais importante que já tinha ido lá em casa. "Ele não trabalha mais aqui. Foi transferido de cidade, eu dizia. Mas deixou lembranças". Mas ela sabia que eu estava mentindo. "Assim é que eles me pagam", ela dizia: "Ratos!" Fugiram todos, menos o Sidney.

TOM — Quem era o Sidney?

WILLIE — Aquele das caixas de bombom.

TOM — Ah.

WILLIE — Mas Alva não ligou nunca pro Sidney. Ela dizia que os dentes dele não eram bons.

TOM — Ah.

WILLIE — Não foi uma morte como nos filmes, ah, não foi não. Não teve violinos. Não teve nem vitrola! Ela pediu mas o hospital não deixou, era contra os regulamentos. Gostava muito de cantar.

TOM — Alva?

WILLIE — Sabia todas as letras. A favorita dela era assim: *(canta.)*

Você é minha estrela única
no meu céu azul
e você vive brilhando
só pra mim!

Só que eu desafino, eu sou horró-rosa, quando eu cantava Alva me mandava calar a boca. Mas ela não, ela cantava abessa, a noite toda. Essas roupas eram dela. Herdei. Tudo de Alva agora é meu. Menos o colar de bolinhas de ouro puro.

TOM — Aconteceu o que com ele?

WILLIE — O colar? Ela nunca tirou.

TOM — Ah!

WILLIE — E eu herdei também todos os namorados dela. Alberto, Clemente e até o superintendente do almoxarifado. No início eles sumiram todos. Acho que ficaram com medo de ter de pagar alguma despesa, ou coisa assim. Mas, de uns tempos para cá voltaram. Igual andorinhas. Me levam para sair de noite. Agora eu sou popular: vou a todas as festas da ferroviária. Olha aqui!

TOM — O quê?

WILLIE — Como eu danço bem. Eu sei mexer minhas cadeiras. *(E mexe.)*

TOM *(num rasgo de coragem)* — Frank Waters disse que...

WILLIE — O que que ele disse?

TOM — Você sabe.

WILLIE — Sei o quê?

TOM — Que você levou ele pra dentro da sua casa... e dançou pra ele sem roupa.

WILLIE — Ah, isso. Minha boneca maluca está precisando lavar a cabeça. Eu fico com medo de lavar, com medo que a cabeleira descole,

que a cabeça tá meio rachada, você viu. Os miolos dela devem ter saído todos. Ela anda completamente boboca depois que rachou. Anda dizendo e fazendo coisas horrorosas. Preciso colar ela.

TOM — Por que você não faz a mesma coisa comigo?

WILLIE — Colar tua cabeça?

TOM — Mesma coisa que você fez com Frank Waters.

WILLIE — Porque naquele dia eu estava me sentindo muito sozinha e hoje não estou. E você pode dizer isso pro Frank Waters, se você quiser. Diz a ele que eu herdei todos os namorados de minha irmã. Agora eu saio com homens adultos, homens que têm empregos importantes. O céu está mesmo branco. Como uma folha de papel.

No quinto ano Miss. Preston dava pra gente folhas de papel em branco e deixava desenhar o que a gente quisesse. Eu desenhei meu pai bebendo numa garrafa. Ela achou bom e falou: "Olha aqui. Um retrato de Carlitos com o chapéu do lado da cabeça". Aí eu disse: "Não é Carlitos, é meu pai, e não é chapéu, é uma garrafa". Todo mundo riu muito.

TOM — E Miss. Preston.

WILLIE — Ninguém consegue fazer uma professora rir. E você não meta idéias na cabeça — quando passar pela casa amarela grite que se eu estiver apareço na porta, você é um bom menino. Quer dizer, não sei quanto tempo eu vou morar lá: a propriedade está condenada, apesar de não ter nada errado com ela. Um cara do governo ficou rondando anteontem Eu reconheci logo, pelo tipo de chapéu.

TOM — E você fez o quê?

WILLIE — Me escondi, ele foi embora. Você dá um recado a Frank Waters que eu mandar?

TOM — Dou.

WILLIE — Diz a ele que eu fui dançar no Cassino Lagoa Azul. E que cheguei em casa bêbada, de manhã! Que lá teve música com todo tipo de instrumento, até trombone e trompetes. E guitarras havaianas. E que eles tocaram até a música de Alva.

TOM — Está bem. Eu digo.

WILLIE — E agora eu vou voltar.

TOM — Pra onde, Willie?

WILLIE — Pro tanque d'água, começar tudo de novo. Vai ver qualquer dia eu quebro um recorde. Alva uma vez quebrou um, numa Maratona de Danda em Meville. É atravessando a linha do trem. Alabama. E diz ao Frank que agora não tenho mais tempo pra garotos da idade dele.

TOM — Eu estou aqui pensando...

WILLIE — O quê?

TOM — Se tudo isso é verdade mesmo ou se você está inventando um bocado.

WILLIE — Não estou inventando nada não, seu bobo. Nem contei tudo. Eu podia provar, mas não vale a pena. Tchau. *(E vai, equilibrando-se nos trilhos.)*

Luzes se apagam...

FANTASIO

de ALFRED DE MUSSET

Tradução: Eduardo Jacques

Comédia em 2 atos representada pela primeira vez no "Comédie Française" em 1866.

PERSONAGENS:

O Rei da Baviera

O Príncipe da Mântua

Marioni, *seu ajudante de campo*

Rutten, *secretário do Rei*

Fantasio

Spark

Hartman

Fácio

} *juvens de Munique*

Elsbeth, *filha do Rei da Baviera*

A Ama de Elsbeth

Oficiais, pagens, etc.

A ação decorre em Munique

1º ATO

Cena 1

Na Corte

O Rei, rodeado dos seus cortesãos; Rutten.

O REI — Amigos, há muito já que vos anunciei o casamento de Elsbeth, minha filha, com o nobre príncipe de Mântua. Tenho a honra de anunciar hoje a chegada do prin-

cipe; esta tarde ainda, ou amanhã o mais tardar, estará neste palácio. Quero que seja dia de festa para toda a gente; que se abram as portas e que o povo leve a noite a divertir-se. Rutten, onde está a minha filha?

(Os cortesãos retiram-se.)

RUTTEN — No parque, senhor, com a ama.

O REI — Porque a não vi hoje ainda? Está alegre ou triste pelo casamento que se aproxima?

RUTTEN — Pareceu-me ter surpreendido o rosto da princesa velado por uma certa melancolia. Qual a jovem que não sonha na véspera do seu casamento? A morte de Hans perturbou-a.

O REI — Crês que sim? A morte do meu bobo? Dum palhaço de corte, corcunda e quase cego?

RUTTEN — A princesa estimava-o.

O REI — Dize-me, Rutten, tu viste o príncipe: que gênero de homem é? Pelos céus! Dou-lhe o que de mais precioso tenho no mundo, e não o conheço sequer.

RUTTEN — Sabeis que estive pouco tempo em Mântua.

O REI — Fala francamente. Por que olhos poderei ver a verdade, se não pelos teus?

RUTTEN — Em boa verdade, senhor, nada posso dizer sobre o caráter e o espírito do nobre príncipe.

O REI — Ai ele é isso? Tu hesitas? Tu, adulador! Quantos elogios não teriam já escutado estas paredes, quantas hipérboles e metáforas cheias de lisonja, se o príncipe que amanhã será meu genro te parecesse digno desse título! Ter-me-ei enganado, amigo? Terei escolhido mal?

RUTTEN — Senhor, o príncipe é considerado o melhor dos reis.

O REI — A política é uma fina teia de aranha, onde se debatem tantos e tantos nobres insetos mutilados: não sacrificarei a felicidade de minha filha a qualquer interesse que seja.

(Saem.)

Cena 2

Uma Rua

Spark, Hartman e Fácio, bebendo à roda duma mesa

HARTMAN — Já que é hoje o casamento da princesa, bebamos, fumemos e façamos quanto barulho pudermos.

FÁCIO — Porque não juntarmos a todo esse povo que corre pelas ruas, e apagarmos uns lampiões nas cabecinhas redondas duns burgueses?

SPARK — Vamos, vamos... Fumemos tranqüilamente.

HARTMAN — Não farei nada tranqüilamente; nem que tenha de me tornar badalo e pendurar-me no sino grande, hei-de fazer badalim-badalão num dia de festa. Onde diabo estará Fantasio?

SPARK — Esperemos por ele; não façamos nada enquanto não aparecer.

FÁCIO — Bah! Seja como for, ele nos encontrará. Está a acabar de embebedar-se nalguma tasca da Rua Baixa. Olá! Olá! Mais uma! (*Levanta a sua taça.*)

UM OFICIAL — (*entrando*) — Senhores, peço-vos a graça de vos afastardes, se não desejais ser incomodados na vossa alegria.

HARTMAN — Porquê, meu capitão?

O OFICIAL — A princesa encontra-se neste momento naquele terraço, além, e decerto compreendeis a inconveniência de os vossos gritos chegarem até lá. (*Sai.*)

FÁCIO — Mas é intolerável!

SPARK — Ao fim e ao cabo, que nos importa rir aqui ou noutro lado?

HARTMAN — Quem nos diz que noutro lado nos deixarão rir? Não de ver que um macaco qualquer de fato verde vai aparecer nas ruas todas da cidade, para nos pedir que vamos rir para a Lua.

(*Entra Marinoni, coberto com um manto.*)

SPARK — A princesa nunca teve um acto de despotismo em toda a sua vida. Que Deus lha conserve! Se não quer que a gente se ria, é porque está triste ou porque quer cantar; deixemo-la em paz.

FÁCIO — Hum! Cá anda um embuçado a farejar novidade. O papamoscas parece que quer abordar-nos.

MARINONI — (*aproximando-se*) — Sou estrangeiro, senhores; a que propósito vem esta festa?

SPARK — A princesa Elsbeth, vai casar-se.

MARINONI — Ah, ah! É uma linda senhora, ao que presumo...

HARTMAN — Como vós sois um belo homem, é como dizeis.

MARINONI — Estimada pelo seu povo, se me é permitido afirmá-lo, pois parece-me que tudo está iluminado.

HARTMAN — Não vos enganais, estimado forasteiro; todos estes lampiões acesos, como observastes sabiamente, são de facto uma iluminação.

MARINONI — Queria eu perguntar se a princesa é o motivo de toda esta manifestação de júbilo.

HARTMAN — O único motivo, talentoso homem de retórica enfática. Podíamos casar-nos todos, que não haveria qualquer espécie de júbilo nesta cidade ingrata.

MARINONI — Feliz a princesa que sabe despertar a estima do seu povo.

HARTMAN — Lampiões acesos não fazem a felicidade de nenhum povo, caríssimo ignorante. Tudo isto não impede que a sobredita princesa seja fantasiosa como uma alvéola.

MARINONI — Na verdade! Disses-tes fantasiosa?

HARTMAN — Exactamente, caro desconhecido, foi a palavra que empreguei.

(*Marinoni cumprimenta e retira-se.*)

FÁCIO — Mas em que anda este tatibitate interessado? Ora vejam! Deixou-nos para abordar outro grupo. Tresanda a espião à légua.

HARTMAN — Não tresanda a nada; é um tolo para a gente se rir.

SPARK — Eis Fantasio que chega!

HARTMAN — Mas que diabo tem ele? Saracoteia-se como um conselheiro de justiça. Ou me engano muito, ou qualquer paródia lhe anda a fermentar na mioleira.

FÁCIO — Ora bem, amigo! Que vamos fazer desta rica noite?

FANTASIO — Tudo o que quiserdes, exceto um novo romance.

FÁCIO — Quanto a mim, devíamos atirar-nos sobre esta canalha toda, e divertir-nos um bocado.

FANTASIO — Valia a pena se tivéssemos uns narizes de papelão e meia dúzia de bombas.

HARTMAN — Deitar a unha a umas moças, agarrar os burgueses pela rabela e partir umas lanternas. Vamos, que está decidido.

FANTASIO — Era uma vez um rei da Pérsia...

HARTMAN — Vamos, Fantasio.

FANTASIO — Não, não. Não me meto nisso.

HARTMAN — Por quê?

FANTASIO — Passem-me para cá um copo dessa coisa. (*Bebe.*)

HARTMAN — Fantasio, tu tens o mês de Maio na face!

FANTASIO — É verdade; e o mês de Janeiro no coração. A minha cabeça é uma velha chaminé sem lume: só vento e cinzas. Uf! (*Senta-se.*) Nunca pensei que me aborrecesse tanto que toda a gente se divirta. Gostava que este enorme céu tão pesado fosse um grande chapéu de algodão, que cobrisse até às orelhas esta cidade idiota e os seus idiotas habitantes. Bom, vejamos! Contem-me uma dessas histórias que já têm barbas, qualquer coisa batida e rebatida.

HARTMAN — Para quê?

FANTASIO — Para rir um bocado. Já não rio do que é novo, talvez ria do que é velho.

HARTMAN — Pareces-me um tanto ou quanto misantropo e inclinado à melancolia.

FANTASIO — Absolutamente nada; é que venho de casa da minha apaixonada.

FÁCIO — Sim ou não, és dos nossos ou não és?

FANTASIO — Sou dos vossos se sois dos meus; fiquemos aqui mais um pouco a falar disto e daquilo, e a examinar os nossos fatos novos.

FÁCIO — Não, que diabo! Se estás farto de estar de pé, eu estou farto de estar sentado; quero interessar-me por qualquer coisa.

FANTASIO — Pois eu não posso interessar-me por nada. Vou fumar de baixo destes castanheiros, com o meu valente Spark, que vai fazer-me companhia. É ou não é, Spark?

SPARK — Como quiseres.

HARTMAN — Nesse caso, adeus. Nós vamos ver a festa.

(*Hartman e Fácio saem. Fantasio senta-se com Spark.*)

FANTASIO — Que infeliz este por-do-sol! A Natureza, hoje faz pena. Repara naquele vale, lá adiante, naquelas quatro ou cinco nuvenzinhas maldosas que se encavalitaram na montanha. Quando tinha doze anos fazia pinturas assim, nas capas dos meus livros de estudo.

SPARK — Que rico tabaco e que rica cerveja!

FANTASIO — Devo aborrecer-te muito, Spark.

SPARK — Não; porquê?

FANTASIO — Porque tu me aborreces, e muito. Não te faz impressão ver todos os dias a mesma cara? Que diabo farão Hartman e Fácio numa festa?

SPARK — São dois salta-pocinhas que não podem estar parados.

FANTASIO — Que coisa admirável, as *Mil e Uma Noites!* Oh, Spark, meu querido Spark, se pudesse por-me na China! Se ao menos me fosse possível sair da minha pele uma hora ou duas! Se eu pudesse ser aquele senhor que vai ali!

SPARK — Parece-me um pouco difícil.

FANTASIO — Aquele senhor que vai ali é fascinante. Ora repara: que categoria aquele calção de seda! Que categoria aquelas flores vermelhas no colete! Os berloques do relógio ba-

tem-lhe na barriga, enquanto as abas do fato marcam compasso nas pernas. Tenho a certeza de que na cabeça daquele senhor há milhões de idéias que me são absolutamente estranhas; tem uma essência sua, particular. Ai! Tudo o que os homens dizem uns aos outros é igual; as idéias que trocam são quase sempre as mesmas, quaisquer que sejam as conversas; mas por dentro de todas estas máquinas isoladas, quantas sinuosidades, quantos compartimentos secretos! É um mundo inteiro que cada um traz dentro de si! Um mundo ignorado que nasce e morre em silêncio! Que solidão, em cada um destes corpos humanos!

SPARK — Bebe, ocioso, em vez de dares cabo da cabeça.

FANTASIO — Só há uma coisa que me diverte de há três dias para cá: os meus credores conseguiram uma ordem de prisão contra mim, e se ponho um pé em casa, aparecem-me pela frente quatro rufiões que me deitam logo a mão aos bofes.

SPARK — É divertido, não há dúvida. E onde vais tu dormir esta noite?

FANTASIO — Em casa da primeira que aparecer. Sabias que amanhã de manhã os meus móveis estarão à venda? Compramos alguns, não achas?

SPARK — Precisas de dinheiro, Henrique? Queres a minha bolsa?

FANTASIO — Imbecil! Se não tivesse dinheiro, não teria dívidas. Está-me a apetecer caçar por aí uma corista da ópera.

SPARK — Aborrecias-te de morte.

FANTASIO — Estás enganado; a minha imaginação encher-se-ia de pi-

ruetas e de sapatinhos de cetim branco; haveria uma luva minha no varandim do balcão desde o primeiro de Janeiro ao dia de S. Silvestre, e trauteava solos de clarinete nos meus sonhos, à espera de morrer duma indigestão de morangos nos braços da minha bem-amada. Já reparaste numa coisa, Spark? É que não temos uma situação; não exercemos nenhum officio.

SPARK — É isso que te rouba a alegria?

FANTASIO — Não há mestre de armas melancólico.

SPARK — Dir-se-ia que estás farto de tudo.

FANTASIO — Ah! Para estar farto de tudo, meu amigo, é preciso ter ido a muitos sítios.

SPARK — E então?

FANTASIO — E então? Aonde queres tu que eu vá? Olha para esta cidade enfumarada; não há praça, rua ou ruela onde não tenha estado trinta vezes; não há chão onde não haja arrastado as minhas solas gastas, nem casa em que eu já não saiba de que moça ou matrona é a estúpida cabeça que se desenha eternamente à janela; não posso avançar um passo sem pisar os que dei na véspera; e esta cidade, meu amigo, ainda não é nada comparada com a minha cabeça, onde não há recanto que não me seja cem vezes mais conhecido; todas as ruas, todos os orificios da minha imaginação estão cem vezes mais estafados; passei cá por dentro em mais de cem sentidos, nestes miolos espatifados, eu, seu único habitante! Não há tasca onde não me tenha embebedado; já vagueei por cá no meu

coche como rei absoluto; trotei como um bom burguês escarranchado na minha pacífica azêmola, e só não me atrevo agora a entrar lá dentro como bandoleiro, de lanterna na mão.

SPARK — Não compreendo nada desse perpétuo trabalho sobre ti próprio; quando eu fumo, por exemplo, o meu pensamento faz-se fumo de tabaco; quando bebo, faz-se vinho da Espanha ou cerveja da Flandres; quando beijo a mão da minha apaixonada, entra-lhe pela ponta dos dedos afilados e expande-se por todo o seu corpo como correntes eléctricas; basta-me o perfume duma flor para me distrair, e de tudo o que a universal Natureza encerra, o mais insignificante objeto chega para me tornar abelha e me fazer esvoaçar aqui e ali com um prazer sempre novo.

FANTASIO — Falemos claro: és capaz de pescar à linha?

SPARK — Se isso me divertir, sou capaz de tudo.

FANTASIO — Mesmo de agarrar a Lua com os dentes?

SPARK — Não posso dizer que isso me divertisse.

FANTASIO — Ah! Ah! Que sabes tu disso? Agarrar a Lua com os dentes não é nada para desdenhar. Vamos a um jogo?

SPARK — Não. Que idéia!

FANTASIO — Porquê?

SPARK — Para perder o nosso dinheiro não está mal.

FANTASIO — Ah, meu Deus! O que tu vais buscar! Não sabes o que mais hás-de inventar para torturar o

teu pobre espírito. Tu vês tudo negro, miserável! Perder o nosso dinheiro! Não tens no teu coração nem fé em Deus nem esperança? És então um terrível ateu, capaz de se sacar o coração e de me desenganar de tudo, a mim que estou cheio de seiva e juventude! (*Põe-se a dançar.*)

SPARK — Na verdade, Henrique, há certos momentos em que eu não seria capaz de jurar que tu não és doido.

FANTASIO — (*dançando sempre*) — Dêem-me uma campânula! Uma campânula de vidro!

SPARK — Para quê uma campânula?

FANTASIO — Não disse Jean-Paul que um homem absorvido por um grande pensamento se assemelha a um mergulhador com a sua campânula enfiada na cabeça, no meio do oceano? Eu não tenho campânula, Spark, não tenho campânula e danço como Jesus Cristo sobre as ondas.

SPARK — Faz-te jornalista ou homem de letras, Henrique. Ainda é o meio mais eficaz que nos resta para desopilar a misantropia e amortecer a imaginação.

FANTASIO — Oh! Gostava de me apaixonar por uma lagosta com mostarda, por uma costureirinha de cabeça de vento, por um mineral. Spark! Vamos construir uma casa, nós dois sozinhos.

SPARK — Porque não escreves tudo o que sonhas? Davá uma linda antologia.

FANTASIO — Um soneto vale mais que um grande poema, e um copo de

vinho vale mais que um soneto.
(*Bebe.*)

SPARK — Porque não viajas? Vai à Itália.

FANTASIO — Já lá estive.

SPARK — E que tal? Não achas uma maravilha, a Itália?

FANTASIO — Há uma quantidade de moscas grandes como besouros que picam as pessoas toda a noite.

SPARK — Vai à França.

FANTASIO — Não há vinho do Reno em Paris.

SPARK — Vai à Inglaterra.

FANTASIO — Já lá estou. Os Ingleses têm pátria? Acho tanta graça vê-los aqui como na terra deles!

SPARK — Então vai ao diabo.

FANTASIO — Oh! Se houvesse um diabo no céu! Se houvesse um inferno, a ver se não queimava os miolos só para espreitar tudo aquilo! Que miserável coisa, o homem! Não poder sequer saltar pela janela sem partir as pernas! Ser obrigado a tocar violino durante dez anos para vir a ser um músico aceitável! Estudar para ser pintor, para ser palafreireiro... para fazer uma omeleta! Spark, às vezes assalta-me o desejo de me sentar num parapeito, ver o ribeiro correr, e de me pôr a contar, um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, e assim por diante até a morte chegar.

SPARK — O que tu dizes faria rir muita gente; a mim, faz-me tremer: é a história do século inteiro. A eternidade é um enorme ninho de aves

de rapina, donde todos os séculos, como aguiazitas recém-nascidas, vão lançando voo uma a uma para atravessarem o céu e desaparecerem; chegou a vez de o nosso se abeirar do espaço; mas cortaram-lhe as asas, e ele espera a morte a olhar a imensidade em que não pode lançar-se.

FANTASIO (*cantando*)—

‘Chamaste-me tua vida,
E tu’alma quero ser.
A vida acaba co’a morte,
A alma não pôde morrer.’

Conheces romança mais divina do que esta, Spark? É uma romança portuguesa. Nunca me veio à memória sem me dar desejos de amar alguém.

SPARK — Quem, por exemplo?

FANTASIO — Quem? Não sei. Qualquer moça redondinha como as mulheres de Miéris; qualquer coisa doce como o vento do oeste e pálido como os raios da Lua; qualquer coisa pensativa como essas criaditas de estalagem das pinturas flamengas que ajudam o viajante de botas altas a saltar para o estribo, direito como uma estaca em cima dum grande cavalo branco. Que linda coisa, ajudar a montar! Uma moça à porta, o lume aceso lá no fundo da casa, a ceia preparada, as crianças a dormir; toda a tranquilidade da vida pacífica e contemplativa num canto do quadro! Aqui, o homem ainda arfante, mas firme na sela, vinte léguas já feitas e trinta ainda por fazer; um gole de aguardente, e adeus. A noite anuncia-se cerrada, o tempo ameaçador, a floresta perigosa; a boa moça segue-o um minuto com o olhar, depois, voltando à lareira, balbucia esta su-

blime esmola do pobre: Que Deus o proteja!

SPARK — Se estivesses apaixonado, Henrique, serias o mais feliz dos homens.

FANTASIO — O amor já não existe, meu amigo. A religião, sua ama, tem os seios caídos como velhas bolsas que ainda guardam lá no fundo um gordo pataco. O amor é uma hóstia que temos de partir em duas aos pés do altar e engolir juntas num beijo; já não há altar, já não há amor. Viva a Natureza! Ainda há vinho! (*Bebe.*)

SPARK — Vais embebedar-te.

FANTASIO — Vou embebedar-me, exatamente.

SPARK — Já é um pouco tarde para isso.

FANTASIO — A que chamas tu tarde? Meio-dia, é tarde? Meia-noite, é cedo? Por onde comesas tu a contar o dia? Fiquemos por aqui, Spark, peço-te. Bebamos, conversemos, analisemos, disparatemos, discutamos política; vamos caçar todos os besouros que se cheguem a esta garrafa e metê-los na algibeira. Sabias que os canhões a vapor são uma bela coisa em matéria de filantropia?

SPARK — Como sabes tu isso?

FANTASIO — Era uma vez um rei que era muito sábio, muito sábio, muito feliz, muito feliz...

SPARK — E depois?

FANTASIO — A única coisa que faltava para completar a sua felicidade, era um filho. Ordenou que se fizessem orações públicas em todas as mesquitas.

SPARK — Aonde queres tu chegar?

FANTASIO — Estou a pensar nas minhas queridas *Mil e Uma Noites*. É assim que elas começam todas. Spark, estou bêbado. Tenho que fazer qualquer coisa Trá, lá, trá, lá. Levanta-te!

(*Passa um enterro.*)

FANTASIO — Eh, boa gente, quem levais a enterrar? Não se pode dizer que seja altura para enterros.

OS CARREGADORES — É Hans que vai a enterrar.

FANTASIO — Hans morreu? O bobo do rei morreu? Quem ficou em seu lugar? O ministro da Justiça?

OS CARREGADORES — O lugar está vago, podeis tomá-lo, se quiserdes. (*Saem.*)

SPARK — Eis uma insolência que arranjaste por tuas mãos. Em que estas a matutar? Em desafiar esta gente?

FANTASIO — Não há ali nada de insolente. É um conselho de amigo que este homem me dá, e que vou seguir sem mais delongas.

SPARK — Vais fazer-te bobo da corte?

FANTASIO — Esta noite ainda, se me quiserem. Visto que não posso voltar a casa, ofereço a mim próprio a representação da comédia real que está marcada para amanhã, e do camarote do próprio rei.

SPARK — Como tu és astuto! Vão reconhecer-te, e os lacaios põem-te no olho da rua; pois não és o afilhado da defunta rainha?

FANTASIO — Que pobreza de imaginação a tua! Com uma corcunda e

uma peruca ruiva como a que Hans usava, e verás se alguém me reconhece, nem que tenha três dúzias de testemunhas contra mim. (*Bate à porta dum loja.*) Eh, bom homem, abri, se não saístes, mais a vossa mulher e a vossa corte de cachorros!

UM ALFAIATE (*abrindo a porta*) — Que manda vossa senhoria?

FANTASIO — Não sois vós o alfaiate da corte?

O ALFAIATE — Às ordens de vossa senhoria.

FANTASIO — Éreis vós quem vestia Hans, o bobo?

O ALFAIATE — Sim, meu senhor.

FANTASIO — Conhecei-lo? Sabeis de que lado tinha a corcunda, como frisava o bigode, e que peruca trazia?

O ALFAIATE — Eh! eh! Vossa Senhoria pretende rir.

FANTASIO — Homem, não pretendo rir; leva-me ao teu armazém: e se não queres ser envenenado amanhã de manhã ao pequeno-almoço, trata de ficar mudo como um sepulcro quanto ao que vai passar-se aqui.

(*Sai com o alfaiate; Spark segue-o.*)

Cena 3

Uma estalagem na estrada de Munique

Entram o Príncipe de Mântua e Marinoni

O PRÍNCIPE — Então, coronel?

MARINONI — Alteza?

O PRÍNCIPE — Então, Marinoni?

MARINONI — Melancólica, fantástica, duma alegria louca, submissa a seu pai, e gosta muito de ervilhas.

O PRÍNCIPE — Escreve; e não te esqueças de que só posso ler com clareza a caligrafia inclinada.

MARINONI — (*escrevendo*) — Melancó...

O PRÍNCIPE — Escreve em voz baixa: desde o jantar que estou a pensar num plano de importância.

MARINONI — Aqui está o que me pedistes, Alteza.

O PRÍNCIPE — Muito bem. Nomeio-te meu amigo íntimo; não conheço em todo o meu reino caligrafia mais bonita que a tua. Senta-te ali. Pensais então, meu amigo, que o carácter da princesa minha futura esposa vos é secretamente conhecido?

MARINONI — De fato, Alteza: percorri os arredores do palácio, e essas folhas encerram os principais extractos das diferentes conversas nas quais me imiscuí.

O PRÍNCIPE (*mirando-se*) — Parece-me que estou empoado como um cidadão da última categoria.

MARINONI — O fato é magnífico, Alteza.

O PRÍNCIPE — Que dirias tu, Marinoni, se visses o teu amo usar uma simples casaca cor de azeitona?

MARINONI — Vossa Alteza ri da minha credulidade.

O PRÍNCIPE — Não, coronel. Aprende que o teu amor é o mais romanesco dos homens.

MARINONI — Romanesco, Alteza?

O PRÍNCIPE — Sim, meu amigo (concedi-te este título). O importante projeto em que medito neste momento é inaudito em toda a minha família; pretendo chegar à corte do rei meu sogro com as vestes dum simples ajudante de campo. Não basta enviar um homem da minha casa a recolher as notícias sobre a futura princesa de Mântua (e esse homem, Marinoni, és tu próprio), pretendo mais: observar com os meus próprios olhos.

MARINONI — De verdade, Alteza?

O PRÍNCIPE — Não vale a pena ficares de boca aberta. Um homem como eu deve ter por amigo íntimo um espírito largo e empreendedor.

MARINONI — Uma única coisa me parece opor-se ao desígnio de Vossa Alteza.

O PRÍNCIPE — Qual?

MARINONI — A idéia dum semelhante disfarce de mais ninguém podia vir senão do príncipe glorioso que nos governa. Mas se o meu gracioso soberano pretende confundir-se por entre o Estado-Maior, a quem fará o Rei da Baviera as honras do esplêndido banquete que tenciona oferecer na galeria?

O PRÍNCIPE — Tens razão; se me disfarço, é necessário que alguém tome o meu lugar. É impossível, Marinoni; não tinha pensado nisso.

MARINONI — Porquê impossível, Alteza?

O PRÍNCIPE — É-me bem fácil fazer descer a dignidade principesca ao grau de coronel; mas como podes tu acreditar que consentisse em elevar à minha categoria um homem

qualquer? E pensa de resto que o meu futuro sogro mo perdoaria?

MARINONI — O rei é considerado um homem de muito senso e espírito, e de agradável humor.

O PRÍNCIPE — Ah! Não é sem mágoa que renuncio ao meu projeto. Penetrar nesta nova corte sem fausto e sem ruído, observar tudo, abeirar-me da princesa sob um nome falso, e talvez despertar-lhe um sincero amor! Oh! Divago de mais; é impossível. Marinoni, meu amigo, experimenta o meu fato de cerimônia; não posso resistir.

MARINONI — (*inclinando-se*) — Alteza!

O PRÍNCIPE — Pensas que os séculos vindouros esquecerão uma semelhante circunstância?

MARINONI — Nunca, gracioso príncipe.

O PRÍNCIPE — Vem experimentar o meu fato.

2º ATO

Cena 1

O Jardim do Rei da Baviera

Entram Elsbeth e a Ama

A AMA — O que os meus olhos já choraram, como enxurrada caída do céu!

ELSBETH — Tão boa tu és! Também eu amava Hans; era tão espirituoso! Não era em nada um bobo vulgar.

A AMA — Pensar que o pobre homem se foi desta para melhor nas vésperas do vosso casamento! Ele

que não falava senão de vós, ao jantar e à ceia, tantas horas quantas tem o dia. Tão alegre, tão divertido, que até nos levava a gostar da própria fealdade, e que os nossos olhos o procuravam sempre, por mais que não quisessem.

ELSBETH — Não me fales do meu casamento; essa é uma infelicidade ainda maior.

A AMA — Sabeis que o príncipe de Mântua chega hoje? Dizem que é um Amadis.

ELSBETH — Que dizes tu, minha boa ama! É horrível e idiota, já toda a gente aqui o sabe.

A AMA — De verdade? Tinham-me dito que era um Amadis.

ELSBETH — Eu não pedia um Amadis, minha querida ama; mas é cruel, por vezes, não ser mais que a filha dum rei. Meu pai é o melhor dos homens; o casamento que prepara assegura a paz do seu reino; como recompensa, receberá a bênção dum povo; mas eu, céus!, terei a sua e nada mais.

A AMA — Que tristeza nas vossas palavras!

ELSBETH — Se recusasse o príncipe, a guerra não tardaria a recommençar. Que infelicidade que os tratados de paz se assinem sempre com lágrimas! Gostaria de ter um coração forte, e resignar-me a desposar o primeiro pretendente, quando fosse necessário à política. Ser mãe dum povo, consola os grandes corações, mas não os fracos. Não sou mais do que uma pobre sonhadora. Talvez a culpa seja dos teus romances; tens-me dado tantos a ler!

A AMA — Senhor! Não faleis disso.

ELSBETH — Conheci pouco a vida, e sonhei muito.

A AMA — Se o príncipe de Mântua é como dizeis, Deus não consentirá que uma tal negociação chegue a seu termo, tenho a certeza.

ELSBETH — Crês! Deus entrega os homens a si próprios, pobre amiga, e pouco mais caso faz das nossas queixas que do balir dum cordeiro.

A AMA — Estou certa de que se recusásseis o príncipe, vosso pai não vos forçaria.

ELSBETH — Não, certamente, não me forçaria; é por isso que me sacrifico. Queres que vá dizer a meu pai que ignore a sua palavra, e que risque o seu nome respeitável com um simples traço, dum contrato que fará milhares de homens felizes? Que importa que faça uma infeliz? Eu deixo o meu bom pai ser um bom rei.

A AMA — Hi! Hi! (*Chora.*)

ELSBETH — Não chores por minha causa, minha boa amiga; talvez eu chorasse também, e uma noiva real não deve ter os olhos vermelhos. Não te aflijas com tudo isto. No fim de contas serei uma rainha, e talvez se torne divertido; talvez tome gosto aos meus vestidos, que sei eu?, aos meus coches, à minha nova corte; felizmente que para uma princesa há mais coisas num casamento do que um marido. Talvez encontre a felicidade entre as minhas prendas de casamento.

A AMA — Sois um verdadeiro cordeiro pascal.

ELSBETH — Olha, querida ama, comecemos por rir, que para lágrimas o tempo vai sobejar. Diz-se que o príncipe de Mântua é a coisa mais ridícula do mundo.

A AMA — Se Hans estivesse cá!

ELSBETH — Ah! Hans, Hans!

A AMA — Estimava-o muito, minha filha.

ELSBETH — É singular; a sua graça ligava-me a ele com fios imperceptíveis que pareciam vir do meu coração; a sua troça contínua às minhas idéias romanescas agradava-me até à loucura, e no entanto não é sem dificuldade que suporço muitas e muitas pessoas das que me rodeiam. Não sei o que havia à sua roda, nos seus olhos, nos seus gestos, na maneira como fumava. Era um homem curioso. Quando me falava, desfiliavam-me diante dos olhos quadros deliciosos; a sua palavra dava vida, como por encantamento, às coisas mais estranhas.

A AMA — Era um verdadeiro Tri-boulet.

ELSBETH — Não sei, mas era um espírito brilhante.

A AMA — Reparai, os pajens comecem a aparecer. O príncipe decerto não tarda. Talvez seja melhor voltardes ao palácio para vos vestirdes.

ELSBETH — Suplico-te, concede-me um quarto de hora ainda; vai preparar o que for necessário. Ah, minha querida, não me resta muito tempo mais para sonhar.

A AMA — Senhor! Será possível que este casamento se realize, se vos não agrada? Um pai sacrificar a fi-

lha! O rei seria um verdadeiro Jefté, se o fizesse.

ELSBETH — Não digas mal do meu pai. Vai, minha querida, prepara o que for necessário.

(*A Ama sai.*)

ELSBETH (*só*) — Está alguém atrás do arvoredo. Será o fantasma do meu pobre bobo que os meus olhos distinguem nos lóios, além, sentado na relva? Respondei-me: quem sois vós? Que fazeis aí, a colher flores? (*Avança uns passos.*)

FANTASIO — (*sentado, vestido de bobo, com peruca e corcunda*) — Sou um honesto colhedor de flores que deseja os bons-dias aos vossos lindos olhos.

ELSBETH — Que significa esse vestuário? Quem sois vós para vos atreverdes a ridicularizar sob uma horrível peruca alguém que estimei? Sois aprendiz de bobo?

FANTASIO — Praza a Vossa Alteza Sereníssima, sou o novo bobo do rei. O mordomo não me recusou os seus favores; fui apresentado ao lacaio particular de Sua Majestade; conto com a proteção da criadagem desde ontem à noite, e encontro-me a colher flores humildemente à espera de que chegue a inspiração.

ELSBETH — Flor que duvido alguma vez possais colher.

FANTASIO — Porque não? A inspiração pode brotar num pobre velho como num jovem. É tão difícil, por vezes, distinguir um dito de espírito duma grosseira tolice! Falar muito é o que importa; o mais inferior dos pistoleiros pode caçar uma mosca, se souber disparar setecen-

tos e oitenta tiros por minuto, exatamente como o mais hábil de todos que não dispara mais do que um ou dois bem certos. Não peço mais do que o alimento necessário para o tamanho da minha barriga, e vigiarei a minha sombra para ver se a minha peruca cresce.

ELSBETH — Por isso aqui estás, revestido dos despojos de Hans? Tens razão em falar da tua sombra; enquanto usares esse fato, creio que ela se parecerá com Hans, bem mais do que tu.

FANTASIO — Estou neste momento a compor uma elegia que decidirá da minha sorte.

ELSBETH — De que maneira?

FANTASIO — Provará claramente que sou o primeiro homem no mundo, ou então não valerá absolutamente nada. Estou a subverter o universo para o pôr em acróstico; a Lua, o Sol e as estrelas batem-se para entrar nos meus versos como estudantes à porta dum teatro de melodramas.

ELSBETH — Pobre homem! Com que foste comprometer-te! Inventar graça a tanto por hora! Não tens pernas nem braços, e não seria melhor lavrares a terra que o teu próprio cérebro?

FANTASIO — Pobre pequena! Com quem fostes comprometer-vos! Desposar um tolo que nunca vistes! Não tendes coração nem cabeça, e não era melhor venderdes os vossos vestidos que o vosso corpo?

ELSBETH — Em ousadia estais aprovado, senhor desconhecido!

FANTASIO — Que nome dais a esta flor, se vos não importa?

ELSBETH — Túlipa. Que queres demonstrar?

FANTASIO — Uma túlipa vermelha ou uma túlipa azul?

ELSBETH — Azul, ao que me parece.

FANTASIO — Não. É uma túlipa vermelha.

ELSBETH — Pretendes vestir com roupas novas uma sentença usada? Não é preciso, para dizeres que gostos e cores, é inútil discutir.

FANTASIO — Não discuto; digo-vos que esta túlipa é vermelha, e no entanto concordo que é azul.

ELSBETH — Como arranjas tu isso?

FANTASIO — Como o vosso contrato de casamento. Quem poderá saber se ele nasceu azul ou vermelho? As próprias túlipas não sabem. Jardineiros e notários fazem enxertos tão invulgares, que as maçãs tornam-se abóboras, e os cardos saem das queixadas do burro para se inundarem de molho na travessa de prata dum bispo. Esta túlipa estava bem confiante de ser vermelha; casam-na e ela surpreende-se azul. É assim que o mundo inteiro se metamorfoseia nas mãos do homem; e a pobre senhora Natureza deve rir-se-lhe nas barbas a bom rir, quando encontra espelhada nos seus lagos e mares a sua incommensurável mascarada. Julgais que se conhecia o cheiro da rosa no paraiso de Moisés? Não, só o do feno verde. A rosa é filha da civilização; é uma aristocrata, como vós e eu.

ELSBETH — A pálida flor do espinheiro pode tornar-se uma rosa, e

um cardo pode tornar-se uma alcaçofra. Mas uma flor não muda: assim, que importa à Natureza? Não a mudamos, tornamo-la mais bela ou matamo-la. A mais definhada violeta preferia a morte a ceder, se quisessem, por meios artificiais, mudar-lhe a forma, dum estame que fosse.

FANTASIO — É por isso que estimo mais uma violeta que uma filha de rei.

ELSBETH — Há certas coisas de que até aos bobos não é permitido trocar. Toma atenção: se escutaste a minha conversa com a ama, tem cuidado com as orelhas.

FANTASIO — Não com as orelhas, mas com a língua. Enganastes-vos; houve um lapso de sentido nas vossas palavras.

ELSBETH — Não jogues com as palavras se queres ganhar o teu pão, e não me compares a uma túlipa, se não queres ganhar outra coisa.

FANTASIO — Quem sabe? Um jogo de palavras consola tantas feridas! E jogar com as palavras é um meio como qualquer outro de jogar com os pensamentos, as ações e os seres. Tudo é jogo de palavras, sobre a terra, e é tão difícil compreender o olhar duma criança de quatro anos, como o arancel dum drama moderno.

ELSBETH — Dás-me a impressão de olhares o mundo por um prisma um tanto ou quanto monótono.

FANTASIO — Cada qual tem os seus óculos; mas ninguém sabe ao certo de que cor são as lentes. Quem me poderá dizer ao certo se sou feliz ou infeliz, bom ou mau, triste ou alegre, estúpido ou esperto?

ELSBETH — És pelo menos feio; isso é certo.

FANTASIO — Não mais certo que a vossa beleza. Eis que chega vosso pai com o vosso futuro marido. Quem poderá saber se o desposareis? (*Sai.*)

ELSBETH — Já que não posso evitar o encontro com o príncipe, farei melhor em enfrentá-lo.

(*Entram o Rei, Marinoni com o traje do Príncipe, e o Príncipe vestido como um ajudante de campo.*)

O REI — Príncipe, eis a minha filha. Perdoai-lhe a sem-cerimônia da sua aparência; estais em casa dum burguês que governa outros burgueses, e a nossa etiqueta é tão indulgente para conosco como para com eles.

MARINONI — Permiti que beije esta encantadora mão, minha senhora, se não é favor demasiado honroso para os meus lábios.

ELSBETH — Vossa Alteza perdoar-me-á que volte ao palácio. Ver-vos-ei, de forma mais conveniente, na apresentação desta noite. (*Sai.*)

O PRÍNCIPE — A princesa tem razão; divino pudor.

O REI (*a Marinoni*) — Quem é este ajudante de campo que vos persegue como se fosse a vossa sombra? É-me intolerável ouvi-lo rematar tudo o que dizemos com uma estúpida observação. Mandai-o embora, peço-vos.

(*Marinoni fala ao ouvido do príncipe.*)

O PRÍNCIPE — (*ao ouvido de Marinoni*) — Foi hábil da tua parte persuadi-lo a afastar-me; vou tentar

encontrar a princesa e dizer-lhe algumas palavras delicadas sem dar nada a entender. (*Sai.*)

O REI — Este ajudante de campo é um imbecil, meu amigo. Que podeis fazer dum homem assim?

MARINONI — Hum! Hum! Avancemos um pouco, se Vossa Majestade mo permite; julgo entrever um quiosque absolutamente delicioso naquela mata.

(*Saem.*)

Cena 2

Em outro ponto do jardim

O PRÍNCIPE (*entrando*) — O meu disfarce resulta à maravilha; observo e desperto o amor. Até aqui tudo corre à medida dos meus desejos. O pai parece-me um grande rei, embora demasiado sem-cerimônias, e admirar-me-ia deveras se lhe não tivesse agradado desde logo. Aí vem a princesa de regresso ao palácio; a sorte favorece-me singularmente.

(*Entra Elsbeth; o príncipe aborda-a.*)

O PRÍNCIPE — Alteza, permiti a um fiel servidor de vosso futuro esposo as felicitações sinceras que o seu coração humilde e devotado não pode calar diante de vós. Felizes os grandes da terra, que podem desposar-vos! A mim, tal não é possível, que o meu nascimento obscuro o não consente. Não tenho outros bens, além dum nome temido pelo inimigo; um coração puro e sem mácula palpita sob este modesto uniforme; sou um pobre soldado crivado de balas dos pés à cabeça; não tenho um ducado; sou um solitário, exilado da

minha terra natal como da minha pátria celeste, quero dizer, do paraíso dos meus sonhos; não tenho um coração de mulher que possa apertar contra o meu; sou maldito e silencioso.

ELSBETH — Que pretendeis de mim, caro senhor? Sois louco, ou pedis esmola?

O PRÍNCIPE — Quão difícil encontrar palavras que possam exprimir o que sinto! Vi-vos passar sozinha no jardim; julguei ser meu dever lançar-me aos vossos pés, e oferecer-vos a minha companhia até ao palácio.

ELSBETH — Estou-vos muito grata; concedei-me a graça de me deixardes tranqüila. (*Sai.*)

O PRÍNCIPE (*só*) — Terêi feito mal em abordá-la? Era necessário, no entanto, pois que decidi seduzi-la sob a minha máscara. Claro, fiz bem em abordá-la. No entanto, respondeu-me duma forma desagradável. Não devia talvez ter-lhe falado tão calorosamente. No entanto, era necessário, porque o seu casamento está quase assegurado, e eu devo replantar Marinoni, que ocupa o meu lugar. Fiz bem em falar-lhe calorosamente. Mas a resposta é desagradável. Terá ela um coração duro e falso? Seria bom sondar a coisa habilmente.

Cena 3

Uma antecâmara

FANTASIO — (*estendido num tapete*) — Que ofício delicioso, o de bobo da corte! Já devia estar com a minha conta, ontem à tarde, quando vesti este fato e me apresentei no palácio;

mas, em boa verdade, nunca a sã razão me inspirou o que quer que fosse de comparável a este ato de loucura. Chego, e eis-me recebido, tratado com mil cuidados, registado, e ainda o que há de melhor no mundo, esquecido. Vou e venho neste palácio como se aqui tivesse vivido toda a vida. Há pouco, encontrei o rei. Não teve sequer a curiosidade de me olhar. Uma vez morto o seu bobo, disseram-lhe: *Senhor, aqui está outro*. É admirável! Dou graças a Deus, que finalmente trago os miolos em paz. Posso fazer todas as banalidades possíveis, que ninguém mexe um dedo para me impedir. Sou um dos animais domésticos do rei da Baviera, e se eu quiser, enquanto puder conservar a minha corcunda e a minha peruca, deixam-me viver toda a vida entre um cão e um periquito. Entretanto, os credores podem esmurrar o nariz na minha porta quanto lhes aprouver. Estou em tão perfeita segurança aqui, como nas Índias Ocidentais.

Não é a princesa que vejo além, através da vidraça? Compõe o véu de noiva; duas intermináveis lágrimas correm-lhe pela face; uma delas separa-se como uma pérola e vai cair-lhe sobre o peito. Pobre pequena! Ouvi a conversa com a ama, esta manhã. De verdade, foi por acaso; estava sentado na relva, sem outro designio que não fosse adormecer. E agora, ei-la chorando, sem lhe passar pela cabeça que estou de novo a vê-la. Ah! Fosse eu estudante de retórica, as profundas considerações que não faria sobre esta miséria coroadada, sobre esta pobre ovelhita a quem puseram uma fita rosada ao pescoço para levarem à matança! Esta mocinha é sem dúvida romanesca. É cruel para ela desposar um

homem que não conhece. Contudo, sacrifica-se em silêncio. Como a sorte é caprichosa! Foi preciso embriagar-me, encontrar o enterro de Hans, vestir o seu fato e tomar o seu lugar, fazer, enfim, a maior loucura da terra, para ver cair, através deste vidro, as duas únicas lágrimas que esta criança derramará talvez no seu triste véu de noiva! (*Sai.*)

Cena 4

Uma rua do jardim

O príncipe; Marinoni

O PRÍNCIPE — Não passas dum tolo, coronel.

MARINONI — Vossa Alteza enganase acerca de mim da forma mais lamentável.

O PRÍNCIPE — És um grandíssimo alarve. Não podias impedir uma coisa dessas? Confio-te o maior projeto que a humanidade alguma vez conheceu há uma incalculável infinidade de anos, e tu, o meu melhor amigo, o meu mais fiel servidor, colecionas asneiras sobre asneiras. Não, não, por mais que me digas; é completamente imperdoável.

MARINONI — Como poderia eu impedir Vossa Alteza de sofrer os dissabores que são a consequência necessária do falso papel que representa? Ordenais-me que tome o vosso nome e que me comporte como verdadeiro príncipe de Mântua. Poderei evitar que o rei da Baviera afrente o meu ajudante de campo? Não deveis meter-vos nos nossos assuntos.

O PRÍNCIPE — E eu gostava que um biltre como tu se não metesse a dar-me ordens.

MARINONI — Considerai, Alteza, que eu devo ser o príncipe ou o seu ajudante de campo. Obedeço apenas às vossas ordens.

O PRÍNCIPE — Dizer-me diante da corte inteira que sou um impertinente, porque quis beijar a mão da princesa! Estou quase a declarar a guerra, e a voltar ao meu Estado para me por à cabeça do Exército.

MARINONI — Notai, no entanto, Alteza, que esse desagradável cumprimento se dirigia ao ajudante de campo e não ao príncipe. Pretendeis que vos respeitem sob um tal disfarce?

O PRÍNCIPE — Basta. Entrega-me o meu fato.

MARINONI — (*despindo o fato*) — Se o meu soberano o exige, estou pronto a morrer por ele.

O PRÍNCIPE — Na verdade, não sei que decidir. Por um lado, estou furioso pelo que me acontece; e por outro, desolado por desistir do meu projeto. A princesa não parece responder com indiferença às palavras dúbias com que a persigo constantemente. Já por duas ou três vezes cheguei a dizer-lhe ao ouvido coisas in-críveis. Vem, refletiremos sobre tudo isso.

MARINONI (*com o fato na mão*) — Que devo fazer, Alteza?

O PRÍNCIPE — Veste-o, veste-o, e voltemos ao palácio. (*Saem.*)

Cena 5

A princesa Elsbeth; o Rei

O REI — Minha filha, é necessário responderdes francamente ao que vos pergunto. Este casamento desagradavos!

ELSBETH — A vós cabe responder, senhor. Agrada-me se vos agrada; desagrada-me se vos desagrada.

O REI — O príncipe parece-me um homem vulgaríssimo, sobre o qual é difícil pronunciar-me. A estupidez do seu ajudante de campo é a única coisa que me perturba. Quanto a ele, é talvez um príncipe, mas de forma nenhuma um homem educado. Não há nada na sua pessoa que me repugne ou atraia. Que poderei dizer sobre este assunto? O coração feminino tem segredos que não posso conhecer. As mulheres inventam heróis por vezes tão estranhos, preocupam-se tão singularmente por um ou outro aspecto do homem que se lhes apresenta, que se torna impossível julgar por elas, a menos que alguma coisa de profundamente sensível nos possa guiar. Dize-me claramente o que pensas do teu noivo.

ELSBETH — Penso que é o príncipe de Mântua, e que a guerra começará amanhã entre vós e ele, se o não desposar.

O REI — Isso é certo, minha filha.

ELSBETH — Penso, portanto, que o desposarei, e que a guerra acabará.

O REI — Que a bênção do teu povo te dê graças pelo teu pai! Minha filha querida! Ficarei feliz por esta aliança. Mas gostaria de não ver nesses belos olhos azuis uma tristeza que desmente a sua resignação. Reflete ainda alguns dias.

(Saí. Entra Fantasio.)

ELSBETH — És tu, pobre homem! Como te sentes aqui?

FANTASIO — Como um pássaro em liberdade.

ELSBETH — Terias respondido melhor se dissesse como um pássaro na gaiola. Bastante bonita, esta, mas é uma gaiola.

FANTASIO — As dimensões dum palácio ou dum quarto não fazem um homem mais ou menos livre. O corpo mexe-se onde pode. A imaginação abre por vezes asas tão grandes como o céu, num calabouço tão grande como a vossa mão.

ELSBETH — És então um louco feliz?

FANTASIO — Muito feliz. Converso com os cachorros e com os cozinheiros. Há um fraldiqueiro na cozinha, pouco mais alto que isto, que me disse coisas extraordinárias.

ELSBETH — Em que língua?

FANTASIO — No mais puro estilo. Não deve dar um único erro de gramática no espaço dum ano.

ELSBETH — Poderei ouvir alguma palavra nesse estilo?

FANTASIO — Na verdade, eu não gostaria; é uma língua particular. Só os fraldiqueiros a sabem, as árvores e os grãos de trigo também; mas as princesas, não. Quando será o vosso casamento?

ELSBETH — Dentro dalguns dias tudo estará acabado.

FANTASIO — Quereis dizer, tudo terá começado. Conto oferecer-vos um presente.

ELSBETH — Que presente? Sinto-me curiosa.

FANTASIO — Como oferecer-vos um lindo canário empalhado, que canta como um rouxinol.

ELSBETH — Como pode cantar se é empalhado?

FANTASIO — Canta perfeitamente!

ELSBETH — Na verdade, tu troças de mim com uma rara persistência.

FANTASIO — De maneira nenhuma. O meu canário tem um pequenino realejo na barriga. Carrega-se devagar numa molazinha na pata esquerda e ele canta todas as óperas novas, exatamente como a Sr^a Grisi.

ELSBETH — É invenção tua, sem dúvida?

FANTASIO — Não. É um canário de corte. Há muitas meninas bastante bem educadas que não procedem doutra maneira. Têm uma molazinha debaixo do braço esquerdo, uma linda mola com um diamante raro, como o relógio dum feralvilho. O laçao ou a ama carregam na mola, e logo de seguida elas abrem os lábios com o sorriso mais gracioso; uma deliciosa cascata de palavras cheias de mel começa a cair com o mais doce murmúrio, e todas as conveniências sociais, como ligeiras ninfas, põem-se imediatamente a bailar em pontas à roda da fonte maravilhosa. O pretendente abre os olhos espantados, a assistência sussurra com deferência, e o pai, cheio dum íntimo contentamento, olha com orgulho a fivela dourada dos seus sapatos.

ELSBETH — Parece teimar com prazer em certos assuntos. Dize-me, bobo, que tens tu contra essas pobres meninas para que lhes faça a caricatura com tanta satisfação? O respeito por um dever não encontra indulgência alguma em ti?

FANTASIO — Respeito bastante a fealdade; é por isso que me respeito tão profundamente.

ELSBETH — Por vezes pareces saber mais do que dizes. Donde vens tu, e quem és, para que, um dia depois de chegares, saibas penetrar nos mistérios de que até os príncipes não suspeitarão nunca? É a mim que se dirigem os teus devaneios, ou falas ao acaso?

FANTASIO — Ao acaso. Falo muito ao acaso. É o meu mais querido confidente.

ELSBETH — De fato, parece ter-te ensinado o que não deverias conhecer. Não me custa acreditar que espias as minhas ações e as minhas palavras.

FANTASIO — Deus o sabe. Que vos importa?

ELSBETH — Mais do que possas imaginar. Há pouco, neste mesmo quarto, enquanto punha o meu véu, ouvi passos atrás da tapeçaria. Muito me engano se não eras tu.

FANTASIO — Podeis estar certa de que isto fica entre nós. Não sou mais indiscreto que curioso. Que prazer poderiam causar-me as vossas mágoas? Que mágoas poderiam causar-me os vossos prazeres? Vós sois uma coisa, eu sou outra. Sois jovens, e eu velho; bela, e eu feio; rica, e eu pobre. Como vedes, não há nada de comum entre nós. Que vos importa que o acaso tenha cruzado na sua grande estrada duas rodas que não seguem pelo mesmo carril, e que não podem deixar os seus traços na mesma poeira? É culpa minha, se me caiu na

face, enquanto dormia, uma das vossas lágrimas?

ELSBETH — Falas-me como alguém que estimei muito, e é só por isso te escuto contra minha vontade. Chego a acreditar que é Hans que me fala; mas talvez não sejas mais que um espião.

FANTASIO — Para que me serviria espiar? Se fosse verdade que o vosso casamento vos custasse algumas lágrimas, e que eu o tivesse sabido por acaso, que ganharia indo contá-lo? Não me davam um tostão por isso, e não vos punham no quarto escuro. Compreendo que deve ser aborrecido desposar o príncipe de Mântua. Mas no fim de contas não sou eu quem sofre. Amanhã ou depois estareis a caminho de Mântua com o vosso vestido de noiva, e eu continuarei ainda sentado neste tamborete com a minha velha peruca. Que poderei eu ter contra vós? Não tenho razões para desejar a vossa morte; nunca me emprestastes dinheiro.

ELSBETH — Mas se o acaso te fez ver o que é necessário que se ignore, compreenderás que devo talvez pôr-te na rua, para evitar novo percalço?

FANTASIO — Pretendeis comparar-me a uma confidente de tragédia, e receais que siga a vossa sombra declamando? Não me mandeis embora, suplico-vos. Divirto-me muito aqui. Vede, aí vem a vossa ama a transbordar de mistérios. A prova de que não vos escutarei é que vou daqui à copa comer uma asa de tarambola que o mordomo pôs de lado para a mulher. (*Sai.*)

A AMA (*entrando*) — Sabeis uma coisa terrível, minha querida Elsbeth?

ELSBETH — Que queres dizer? Estás a tremer.

A AMA — O príncipe não é o príncipe, e o ajudante de campo também não. É um autêntico conto de fadas.

ELSBETH — Que embrulhadas são essas?

A AMA — Chut! Chut! Um dos oficiais do príncipe acabou de me contar. O príncipe de Mântua é um autêntico Almaviva. Anda disfarçado e escondido por entre os ajudantes de campo. Quis decerto ver-vos e conhecer-vos duma maneira romanesca a valer. Disfarçou-se, o digno senhor, disfarçou-se como Lindoro. Aquele que vos apresentaram como vosso futuro esposo não é mais que um ajudante de campo chamado Marinoni.

ELSBETH — Não é possível.

A AMA — É verdade, mil vezes verdade. O digno senhor disfarçou-se. É impossível reconhecê-lo. É uma coisa nunca vista.

ELSBETH — Dizes que ouviste isso a um oficial?

A AMA — A um oficial do príncipe. Podeis perguntar-lho.

ELSBETH — E não te mostrou entre os ajudantes de campo o verdadeiro príncipe de Mântua?

A AMA — Imaginai que o pobre homem tremia do que me estava a contar. Confiou-me o segredo só porque deseja ser-vos agradável e porque sabia que eu viria prevenir-vos. Quanto a Marinoni, é absoluta-

mente certo; mas quanto ao verdadeiro príncipe, não mo mostrou.

ELSBETH — Dava-me muito que pensar, se fosse verdade. Vai chamar esse oficial.

(*Entra um pajem.*)

A AMA — Que se passa, Flamel? Vens a deitar os bofes pela boca.

O PAJEM — Ah, minha senhora, é uma coisa de morrer a rir! Não me atrevo a falar diante de Vossa Alteza.

ELSBETH — Fala: que há mais de novo?

O PAJEM — No momento em que o príncipe de Mântua entrava a cavalo no pátio, à cabeça do Estado-Maior, a peruca voou-lhe pelos ares e desapareceu num segundo.

ELSBETH — Porquê Que disparate!

O PAJEM — Minha senhora, que eu morra se não é verdade. A peruca voou pelos ares na ponta dum anzol. Encontramo-la na copa, ao lado duma garrafa partida. Ignora-se o autor da graça. Mas o príncipe nem por isso está menos furioso, e jurou que, se o gracioso não é condenado à morte, declara a guerra ao rei vosso pai e arrasa tudo a ferro e fogo.

ELSBETH — Vamos ouvir melhor esta história, minha querida. A minha gravidade começa a abandonar-me.

(*Entra outro pajem.*)

ELSBETH — Que há mais ainda?

O PAJEM — Minha senhora! O bobo do rei está preso. Foi ele quem pescou a peruca do príncipe.

ELSBETH — O bobo está preso? É por ordem do príncipe?

O PAJEM — Sim, Alteza.

ELSBETH — Vem, ama, preciso de falar-te. (*Sai com a ama.*)

Cena 6

O Príncipe, Marinoni

O PRÍNCIPE — Não, não, deixa-me desmascarar-me. Já é tempo de rebentar. A coisa não fica assim. Fogo dos infernos! Uma peruca real na ponta dum anzol! Estaremos entre bárbaros, nos desertos da Sibéria? Ainda haverá sob o sol alguma coisa de civilizado e decente? Espumo de cólera, e sinto os olhos a saírem-me das órbitas.

MARINONI — Deitais tudo a perder com a vossa violência.

O PRÍNCIPE — E o pai, o rei da Baviera, o monarca enaltecido em todos os almanaques do ano passado! Esse homem que tem um exterior tão decente, que se exprime em termos tão medidos, e que desata a rir quando vê a peruca do genro voar pelos ares! Porque enfim, Marinoni, concordo que foi a tua peruca que foi pelos ares. Mas é ou não é a do príncipe de Mântua, quando é a ele que vêm em ti? Quando penso que se fosse eu, em carne e osso, a minha peruca talvez tivesse... Ah! Mas há uma Providência! Quando Deus me enviou de repente a idéia de me disfarçar; quando este relâmpago atravessou o meu pensamento: "Tenho

de me disfarçar", já este fatal acontecimento estava previsto pelo destino. Foi ele que salvou da mais intollerável afronta a cabeça que governa o meu povo. Mas, pelos céus, tudo se desvendará. Já é tempo de mais a trair a minha dignidade. Já que as majestades divinas e humanas são impiedosamente violadas e laceradas, já que não há entre os homens as noções do bem e do mal, já que o rei de milhares de homens desata a rir como um palafreneiro à vista duma peruca, Marinoni, dá-me o meu fato.

MARINONI (*despindo o fato*) — Se o meu soberano ordena, estou disposto a sofrer por ele mil torturas.

O PRÍNCIPE — Conheço a tua dedicação. Vem, vou explicar ao rei a sua conduta nos devidos termos.

MARINONI — Recusareis a mão da princesa? E ela que não parava de assestar a luneta para vos ver melhor durante todo o jantar.

O PRÍNCIPE — Achas que sim? Eu peço-me num abismo de perplexidade. Mesmo assim, vem, vamos falar ao rei.

MARINONI (*com o fato na mão*) — Que devo fazer, Alteza?

O PRÍNCIPE — Veste-o por um instante. Daqui a pouco mo entregará. Ficarão de boca aberta, quando me ouvirem no tom que me compete, debaixo desta casaca.

(*Saem.*)

Cena 7

Uma prisão

FANTASIO (*só*) — Não sei se há uma Providência, mas é divertido

acreditar que sim. Temos uma pobre princesinha que se dispunha a casar, contra vontade, com um animal imundo, um pedante de província, a quem a sorte deixou cair uma coroa em cima da cabeça como a águia de Êsquilo a tartaruga. Tudo estava preparado; as velas acesas, o pretendente empoado, a pobre pequena confessada. Até já tinha limpo as duas delicadas lágrimas que lhe vi chorar esta manhã. Faltavam só duas ou três prédicas daquelas que nunca mais acabam para que a infelicidade da sua vida estivesse em ordem. Havia em tudo isto a fortuna de dois reinos, a tranqüillidade de dois povos; e foi preciso disfarçar-me de corcunda, para vir embebedar-me de novo na copa do nosso bom rei, e para pescar à linha a peruca do seu caro aliado! Em boa verdade, quando estou alegre, acho que tenho qualquer coisa de sobre-humano. E aqui temos o casamento desfeito e toda a gente em desordem. O príncipe de Mântua pelo menos por esta vez. Se não está sua peruca. O rei da Baviera acha a pena um pouco forte, e não concede mais que a prisão. O príncipe de Mântua, graças a Deus, é tão estúpido, que mais facilmente se deixava cortar às postas que largar a presa; e assim a princesa continua livre, pelo menos por esta vez. Se não está aqui o tema dum poema épico em doze cantos, não respondo por mim. Pope e Boileau fizeram versos admiráveis com temas bem menos importantes. Ah! Fosse eu poeta, e como pintaria a cena da peruca a bater as asas pelos ares! Mas quem é capaz de fazer semelhantes coisas, não se dá ao trabalho de as escrever. É assim que a humanidade ignora grandes feitos. (*Adormece.*)

(*Entram Elsbeth e a Ama, de lanterna na mão.*)

ELSBETH — Está a dormir. Fecha a porta com cuidado.

A AMA — Vede; não há sombra de dúvida. Tirou a peruca; a corcunda desapareceu; ei-lo tal como é, tal como os povos o vêem no seu carro triunfal; é o nobre príncipe de Mântua.

ELSBETH — Sim, é ele. A minha curiosidade está finalmente satisfeita; queria conhecer o seu rosto e nada mais. Deixa-me vê-lo melhor. (*Pega na lanterna e debruça-se sobre Fantasio.*) Psiqué, toma cuidado com a tua gota de azeite.

A AMA — É belo como um verdadeiro Jesus.

ELSBETH — Porque me deste a ler tantos romances e contos de fadas? Porque semeaste tu no meu pobre pensamento tantas flores estranhas e misteriosas?

A AMA — Que emocionada estais!...

ELSBETH — Eis que desperta; vamos-nos embora.

FANTASIO (*acordando*) — Estarei a sonhar? Mas é a ponta dum vestido branco!

ELSBETH — Deixa-me; deixa-me ir embora.

FANTASIO — Sois vós, princesa! Se é o perdão para o bobo do rei que tão divinamente me trazeis, deixai-me pôr a minha corcunda e a minha peruca; é um instante apenas.

A AMA — Ah! Príncipe, que mal vos fica enganar-nos assim! Não vale a pena disfarçar-vos de novo; nós sabemos tudo.

FANTASIO — Príncipe! Onde está ele?

A AMA — Para quê dissimular?

FANTASIO — Não dissimulo nada; por que motivo me chamais príncipe?

A AMA — Conheço os meus deveres para com Vossa Alteza.

FANTASIO — Senhora, suplico-vos que me expliqueis as palavras desta boa mulher. Há de fato um extravagante engano, ou estarei a ser alvo duma brincadeira?

ELSBETH — Para quê perguntá-lo, se sois vós mesmo que brincais?

FANTASIO — Serei então príncipe, por acaso? Haverá alguma dúvida sobre a honra de minha mãe?

ELSBETH — Quem sois vós, se não sois o príncipe de Mântua?

FANTASIO — Meu nome é Fantasio; sou um burguês de Munique. (*Mostra-lhe uma carta.*)

ELSBETH — Um burguês de Munique! Mas porque vos disfarcastes? Que fazeis vós aqui?

FANTASIO — Senhora, suplico-vos que me perdoeis. (*Cai de joelhos.*)

ELSBETH — Que quer isto dizer? levantai-vos, homem, e ide-vos da-

qui. Consegui que voz fosse levantado um castigo que talvez merecêsseis. Que vos levou a uma tal ação?

FANTASIO — Não posso dizer-vos o motivo que aqui me trouxe.

ELSBETH — Não podeis dizer-mo? Pois bem, quero eu sabê-lo.

FANTASIO — Perdoai-me, não me atrevo a confessar.

A AMA — Vamo-nos embora, Elsbeth. Poupai-vos a escutar palavras indignas de vós. Este homem não passa dum ladrão, ou dum insolente que vai falar-vos de amor.

ELSBETH — Quero saber a razão que vos levou a disfarçar-vos.

FANTASIO — Suplico-vos que me poupeis.

ELSBETH — Não, não, falai, ou eu própria vos fecharei esta porta por dez anos.

FANTASIO — Senhora, estou cheio de dívidas. Os meus credores conseguiram uma ordem de prisão contra mim. Neste momento, estão os meus móveis a ser vendidos, e se não estivesse nesta prisão estaria noutra. Devem ter-me procurado ontem à tarde. Como não sabia onde passar a noite, nem como escapar à perseguição dos oficiais, imaginei disfarçar-me assim e vir refugiar-me aos pés do rei. Se me dais a liberdade, não escaparei a outra prisão. O meu tio é um avarento que vive de batatas e rabanetes e que me deixa morrer de fome por todas as tabernas do reino. Já que quereis saber tudo, devo vinte mil escudos.

ELSBETH — Tudo isso é verdade?

FANTASIO — Que eu os pague, se estou a mentir.

(Ouve-se um ruído de cavalos.)

A AMA — É o rei em pessoa! Se eu pudesse fazer sinal a um pajem! Olá! *(Chamando pela janela.)* Olá! Flamel, aonde vão?

O PAJEM *(de fora)* — O príncipe de Mântua vai partir.

A AMA — O príncipe de Mântua!

O PAJEM — A guerra foi declarada. Houve uma cena tremenda entre ele e o rei, diante da corte, e o casamento da princesa foi rompido.

ELSBETH — Ouvis, senhor Fantasio? Fizeste romper o meu casamento.

A AMA — Senhor meu Deus! O príncipe de Mântua vai partir sem que eu o veja?

ELSBETH — Que infelicidade, se a guerra foi declarada!

FANTASIO — Chamais-lhe infelicidade, Alteza? Gostarieis mais dum marido que faz ponto de honra duma peruca? Senhora! Se a guerra foi declarada, saberemos que fazer dos nossos braços. Os ociosos das nossas ruas usarão um uniforme. Eu próprio pegarei na minha espingarda de caça, se ainda a não venderam. Vamos passear à Itália, e, se entrardes em Mântua, será como verdadeira rainha, sem que para isso sejam precisos outros círios que não as nossas espadas.

ELSBETH — Fantasio, queres continuar a ser o bobo de meu pai? Pagar-te-ei os teus vinte mil escudos.

FANTASIO — Gostaria de todo o coração; mas se na verdade me obrigassem, saltaria pela janela um dia destes.

ELSBETH — Porquê? Hans morreu, bem vês, precisamos absolutamente doutro bobo.

FANTASIO — Gosto deste ofício mais do que qualquer outro, mas não posso ter nenhum. Se achais que livrar-vos do príncipe de Mântua vale vinte mil escudos, dai-mos então, mas não pagueis as minhas dívidas. Um cavalheiro sem dívidas não tem coragem de aparecer em público. Nunca me passou pela cabeça viver sem dívidas!

ELSBETH — Pois bem! Dar-tos-ei então, mas guarda a chave do meu jardim: um dia, em que te cansares das perseguições dos teus credores, vem esconder-te nos líos onde te encontrei esta manhã. Não te esqueças da tua peruca e do teu fato de bobo; não me apareças sem corcunda e sem os teus guizos de prata, porque foi assim que gostei de ti. Voltarás a ser o meu bobo por quanto tempo te agradar, e depois irás à tua vida. Agora podes sair: a porta está aberta.

A AMA — Mas será possível que o príncipe de Mântua tenha partido sem que eu o visse!

F I M

ESBOÇO PARA UM PROJETO CULTURAL DA NOVA REPÚBLICA, NO QUE DIZ RESPEITO AO TEATRO

UM TRABALHO DA ASSOCIAÇÃO CARIOCA DOS
EMPRESÁRIOS TEATRAIS (ACET)

Neste momento de aurora política do país cabe a cada classe trabalhadora, através das entidades representativas de seus diversos setores, subsidiar o governo com propostas de ação, com filosofias claras oriundas de sua vivência profissional. Sabemos que este é o alimento do qual o novo governo necessita para tornar realidade sua nobre intenção de transformar o Brasil numa grande nação democrática.

A ACET não tem teóricos. É uma associação de Empresários, de gente que faz o Teatro, que abre suas bilheterias todas as noites, em mais de 30 casas de espetáculos do Rio de Janeiro. Na medida desta experiência, temos convicções concretas sobre a relação que deve ter o governo e, em particular, o novo MINISTÉRIO DA CULTURA com nossa atividade.

O governo não deve favorecer nenhum tipo de teatro em particular. E sim criar condição para que todos existam. Desnecessário comentar que este princípio significa a livre-concorrência, condição essencial do poder democrático. Qualquer dirigismo mesmo o mais bem intencionado, é maligno para a Cultura.

O que interessa aos Empresários, profissionais ou amadores, é que seus espetáculos possam ser oferecidos ao público a que se destina com os custos mais baixos possíveis. A partir daí cabe ao público decidir o que lhe interessa ou não, o tipo de teatro que deve desaparecer ou entrar em desenvolvimento. Custos baixos significam ingressos baratos. E uma conseqüente popularização da nossa atividade cultural.

A função do governo dentro do Teatro é organizar sua infra-estrutura. É isto que a iniciativa privada não pode fazer sozinha. A consciência desta meta política tem faltado aos governos anteriores. O Teatro não está em crise. Uma atividade que mantém apenas em Rio e São Paulo mais de 60 casas de espetáculos em funcionamento, sem nenhuma subvenção palpável do governo, não pode ser considerada em crise. Existem sempre em cartaz vários espetáculos com excelente rentabilidade. As escolas de atores têm cada vez mais alunos. As casas de espetáculo são intensamente disputadas, tal o número dos que desejam empreender. O Teatro não pode ser considerado em crise. Nossa infra-estrutura sim, é escandalosamente precária, conforme tentaremos detalhar ao longo deste documento.

O governo não precisa e não deve produzir doar, ou subvencionar de nenhuma forma os empresários. Mesmo os financiamentos, embora úteis, são secundários. Qualquer verba que puder ser canalizada para o Teatro deve ser usada na organização daquilo que serve ao interesse comum, na organização da infra-estrutura.

1) *O que é a infra-estrutura do Teatro?*

Evidentemente qualquer resposta que possa ser dada a esta pergunta, por qualquer setor da categoria, será passível de enriquecimento, através da experiência dos outros setores. Podemos porém afirmar que não são muitas as medidas que faltam a esta lista básica:

a) *A viabilização das cadeiras de Teatro dentro das escolas, a partir do 1º grau.* É inimaginável o alcance desta medida: criaria a tradição brasileira de ir ao teatro, formaria as platéias do futuro.

b) *A organização de um circuito nacional.* O governo tem pelo país inteiro casas de espetáculos e somente ele pode armar uma programação *contínua* dessas casas, permitindo que as companhias viagem, multiplicando dezenas de vezes suas platéias, fazendo com que a arte e a técnica dos grandes centros chegue a outras áreas e vice-versa. Não é preciso comentar o valor que isto teria, como escola, para a faixa do teatro amador, por exemplo. Sabemos que não basta programar teatros para que seja viável uma viagem. Atualmente é preciso assegurar o transporte, a hospedagem, a alimentação. *Mas isto não são coisas difíceis.* Se empresários particulares muitas vezes o conseguem, que diria o governo, numa ação contínua e organizada. O circuito nacional, integrador de nossa cultura e decisivo na economia do Teatro, ainda não foi organizado porque faltou aos governos anteriores a noção prioritária de sua importância. Colocamo-nos à disposição para sugestões quanto aos detalhes da citada organização.

c) *O fortalecimento dos órgãos de classe.* É preciso que o governo tome a si o apoio, financeiro e estrutural, aos órgãos de classe. Para que eles se tornem representativos de seus associados. *Afirmamos que a maioria dos órgãos de classe atuais não tem representatividade.*

d) *O financiamento ao espectador.* É preciso tornar o ingresso mais barato — o país é pobre. — Isto pode ser feito de muitos modos: Através de campanhas ocasionais como a chamada "Campanha das Kombis" (de grande importância no Rio de Janeiro) e também através da ação sobre entidades privadas e governamentais, que criariam "cartões de teatro" ou dispositivos semelhantes para seus funcionários. Nenhuma ação organizada foi até hoje encetada neste sentido, em caráter geral.

e) *A racionalização dos meios de produção.* Não queremos subvenções, mas queremos *galpões onde possamos guardar nossos cenários e figurinos*, para que sejam reaproveitados. *Uma gráfica a preço de custo para nosso material publicitário. Uma ação governamental incisiva no sentido de obter tarifas especiais nos meios de comunicação para a propaganda do Teatro.*

f) *O apoio ao Teatro amador e às escolas de Teatro*, facilitando seu acesso à infra-estrutura da qual trata o item an-

terior. Este trabalho é particularmente importante fora das grandes capitais. O Teatro Amador das pequenas cidades e Municípios é fonte básica para a busca da identidade do Teatro Brasileiro. Ele deve ser apoiado tanto quanto possível em seu local de origem, para que alcance o público a que se destina. É importante, porém secundário, que seu trabalho seja visto pelas grandes capitais. O mais importante é que eles vejam os trabalhos feitos nos grandes centros, através do esquema de viagem citado no item b.

g) *O apoio ao autor nacional*, através de bolsas de estudo, seminários de dramaturgia, encomenda de peças, etc. E também de concursos mais generosos que o último do INACEN, cuja comissão julgadora teve por bem concluir que nenhuma das duas centenas e meia de concorrentes merecia ser lida.

Poderíamos nos alongar por mais 3 ou 4 itens de igual importância, mas acreditamos que os citados servem para exemplificar o espírito que a política do novo Ministério deverá ter. *Chamamos atenção especial para o fato de que este tipo de medida por referir-se à infraestrutura da atividade, tem caráter abrangente e unificador.* As medidas interessam tanto a amadores quanto a profissionais, a grupos de qualquer intenção ou tendência.

2) *O que há de errado com o INACEN, enquanto estrutura administrativa?*

Basicamente, ele trata de muitos assuntos ao mesmo tempo. Não vemos como juntar coisas tão diferentes quanto o circo, a ópera e a dança sob um único esquema de administração. Então porque também não colocar no INACEN o cinema, a literatura, o folclore etc.? O órgão é o MINISTÉRIO DA CULTURA, ele é o centralizador. Cada área deveria ter o seu Instituto diretamente ligado ao Ministério, a exemplo da Embrafilme. Talvez esta medida não seja oportuna, porém é lógica. Somente assim poderemos ter um verdadeiro mergulho nas questões específicas de cada área. O circo, a ópera e a dança são inclusive muito mais prejudicados que o Teatro nesta convivência, obrigatoriamente, têm menos importância.

Porém, mesmo admitindo a existência temporária de um INACEN, é impossível concordar com o tipo de formação de seu Conselho Deliberativo. Criado há pouco tempo, com as melhores intenções, ele é contudo um mecanismo tipo velha república. Um tipo de mecanismo do qual o exemplo mais eloquente é o próprio Colégio Eleitoral. Composto de 20 membros, tem apenas 3 oriundos diretamente da classe teatral. Os demais são ou das outras áreas, ou do governo, ou diretamente nomeados pelo presidente do órgão ou seja, também do governo, embora indiretamente. Dos 3 representantes oriundos da classe (através de órgãos poucos representativos) um deles representa o teatro amador. Ou seja, o Teatro profissional, sustentáculo justificador de toda atividade, tem apenas 10% de votos dentro do Conselho deliberativo. Cujo poder, diga-se de passagem, não é pequeno. Por exemplo, "apenas ele pode entregar ao ministro a lista triplíce de nomes do próximo presidente do órgão". Conhecemos muito bem este tipo de artifício usado para manter o poder. O mais importante deles todos acaba de ser derrotado pelo presidente Tancredo Neves e será, esperamos todos, extinto por ele em breve tempo.

Caso o Ministério não ache oportuno a criação de um INAT (INSTITUTO NACIONAL DE TEATRO), cuja existência continuaremos defendendo, apresentamos como reivindicação de nosso setor uma representatividade de pelo menos 50% no conselho deliberativo do INACEN para que este órgão ganhe o direito de falar pelo Teatro dentro do novo Ministério da Cultura.

3) *Como obter recursos para a organização de infraestrutura?*

Não podemos esperar que num país onde a fome, a falta de educação e saúde atingem níveis degradantes, o Teatro tenha enormes verbas para seu órgão. Podemos porém almejar um tipo de benefício fiscal como aquele que hoje é concedido ao esporte e a outras áreas. Existe um ante-projeto de lei, por coincidência denominada "Lei Sarney", que propõe a dedução de uma parte do imposto de renda a pagar, de empresas e particulares, para aplicação na área da Cultura. Como isto seria regulamentado é um problema técnico. Mas estudar este ante-projeto e de alguma forma transformá-lo em realidade é a mais importante missão do Teatro, neste momento. Resolveríamos com isto, de uma só vez, nossos problemas, sem que tivéssemos de ser paternalizados pelo novo Ministério.

Embora uma peça de sucesso seja atualmente vista por um número de pessoas que equivale a um ou dois pontos do IBOPE, nenhum país sério pode viver sem ter o seu Teatro. Talvez porque o Teatro seja de todas as formas cênicas, a que mais contundente e consequentemente pode agir sobre a própria consciência social do espectador, de homem brasileiro.

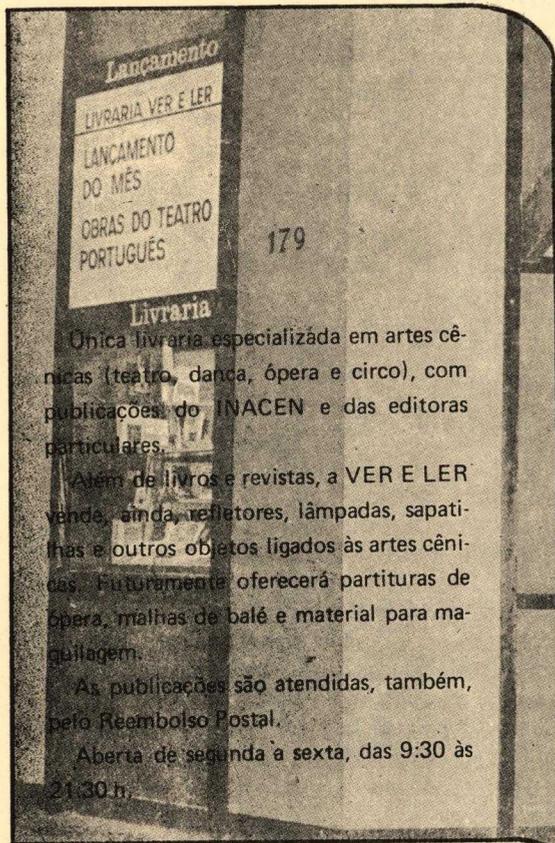
TEATRO É VIDA,

VIVA O TEATRO!

Rodrigo Farias Lima	—	Presidente
João Bethencourt	—	Vice-Presidente
Jô Soares	—	2.º Vice-Presidente
Adaury Dantas	—	Secretário
Domingos de Oliveira	—	2.º Secretário
José Renato	—	Tesoureiro
Marcos Voguel	—	2.º Tesoureiro
Conselho Fiscal:		Suplentes:
Elza Ayer		Gugu Olimecha
Fábio Sabag		Elvira Rocha
		Ingrid Thomas

LIVRARIA

LER E VER

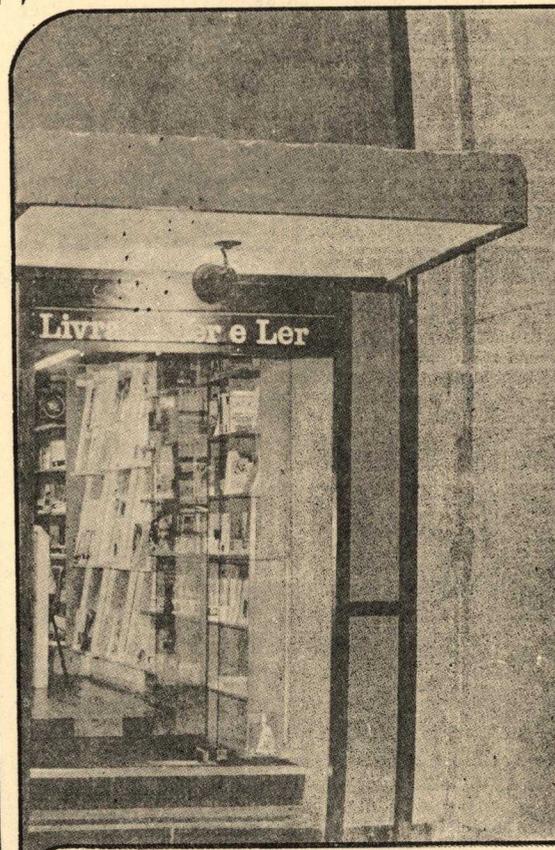


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

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

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

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



LIVRARIA

LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040.

Serviço Brasileiro de Teatro
Ministério da Cultura

INACEN Instituto Nacional de Artes Cênicas
CENACEN

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.
Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
Anouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92.
Arrabal Fernando — *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.
Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 96.
Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.
Beckett, S. — *A Catástrofe*, nº 102.
Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93.
Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.
Byron, L. — *Caim*, nº 89.
Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.
Checov Anton — *O Pedido de Casamento*, nº 85.
Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
Domingos Oliveira — *O Triunfo da Razão*, nº 99.
Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
Garcia Lorca — *Amor de D. Perlíplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
Girandoux, J. — *O Apolo de Billac*, nº 92.
Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.
Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.

Largekvist, Paer — *O Túnel*, nº 82.
Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
Machado M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.
Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60.
Machiaveli, N. — *A Mandragora*, nº 95.
Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.
Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.
Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.
O'Neill Eugene — *Antes do Café*, nº 81.
Pinter, Harold — *Noite*, nº 82.
Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.
Corpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.
SaintExupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.
Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91.
Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
Strindberg, August — *Simum*, nº 83.
Tardieu Jean — *A Fechadura*, nº 89.
Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.
William, Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82; *Algo que não é Falado*, nº 99.
Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.
Wilder, Thorton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.



ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

DANÇA MODERNA:

andréa fernandes

IMPROVISAÇÃO:

aracy m. mourthé
bernarão jablonski
carlos wilson silveira
dina moscovici
fernando berditchevsky
guida vianna
louise cardoso
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
milton dobbin
ricardo kosovski
surva berditchevsky
thais balloni
toninho lopes

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CÁDERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.ºs) Cr\$ 24.000,00

ÍNDICE

A Profissão de um Crítico — <i>H. Garaner</i>	1
Psicanálise e Teatro — <i>P. Weissman</i>	10
O Teatro e a Semana de Arte Moderna — <i>H. Oscar</i> ..	17
Índice de Artigos já Publicados	24
Essa Propriedade está Condenada — <i>T. Williams</i> ..	26
Fantasio — <i>A. de Musset</i>	29
Esboço para um Projeto Cultural — <i>ACET</i>	45

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

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.