

109

# cadernos de teatro

- O TEATRO DO FUTURO — M. Chekov

---

- A MÍSTICA DO MAMULENGO — Paulo Vieira

---

- A EXPULSÃO DO DEMÔNIO — B. Brecht

---

- PLANEJAMENTO FAMILIAR — A Solução Brasileira —  
João Bethencourt



CADERNOS DE TEATRO N. 109

Abril, Maio e Junho 1986

**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  
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.*



## O TEATRO DO FUTURO

Michael Chekhov

*Transcrito de anotações taquigráficas de Deirdre Hurst du Prey, de uma conferência no Labor Stage (Nova Iorque, 12 de abril de 1942).*

Eis o primeiro problema: devido a certas circunstâncias não somos permitidos a trabalhar por mais do que cinco semanas. Não sou desta opinião e não acredito que o teatro poderá algum dia se desenvolver apropriadamente sem romper esta barreira. Naturalmente, este é problema dos Sindicatos etc. e, sobre este assunto, não tenho autoridade para falar, embora eu saiba que tudo isto é importante quando se trate da questão da limitação do tempo de nosso trabalho.

É então que a bilheteria tem muita importância — estas pessoas todas preocupam-se com a qualidade da bilheteria, e é isto que realmente mina o esforço dos atores — eles mudam nosso comportamento e tiram nosso dinheiro. Começa-se a acreditar na bilheteria e a bilheteria torna-se uma autoridade para nós, o que é muito mais perigoso do que tentar preparar *Othello* em cinco semanas. Isto significa enxergar os fatos cada vez menos e admitir que é correto que a peça deva ser um sucesso e que se deve receber dinheiro por ela (para quem, não sabemos). Precisa-se fazer uma boa bilheteria, e então tudo mais estará resolvido, mas na realidade nada está.

Agora, a respeito do segundo problema: o sistema de estrelismo em nosso teatro. Este é um outro assunto delicado. Ninguém pode dizer que não existe estrelismo ou que não deveria haver. Acontece exatamente o contrário. Existe estrelismo porque existem tantos atores talentosos. Mas em torno dessas estrelas existe um certo tipo de acordo tácito. O ator moderno é um isolacionista. Sua filosofia é: "Não me perturbe!" E a filosofia de alguns de nós que rodeiam o astro é: "Se eu pretender

mudar as regras do jogo o público irá rir." Esta maneira de pensar é errada para ambos os lados: as estrelas degeneraram sua filosofia de vida e sua arte, ao se colocarem como se estivessem sozinhos do deserto e isto afeta a linha do pensamento do resto de nós porque achamos que servir a estrela é próprio de nosso trabalho.

Não acho que todos que entram para o teatro sejam uma estrela em potencial. Mas se o nosso trabalho no palco consiste apenas em entrar e dizer: "a carruagem está esperando", até mesmo esta frase dá ao ator o direito de representar de modo adequado e de estar presente no palco exatamente como está o próprio astro. Todo ator tem direito a um número suficiente de ensaios, à atenção do diretor e da platéia, e de estar em completa harmonia com seus companheiros no palco, incluindo o próprio ator principal.

O conjunto ou o sentimento de grupo, como podemos denominar, é uma das coisas mais essenciais e inspiradoras para nós como atores. Se não tivermos este sentimento — esta alegria de estar juntos e criar juntos — então ainda não nos amadurecemos suficientemente em nossa profissão. *O teatro é uma profissão*, e talvez a única, exceto numa orquestra, onde cada um precisa estar em harmonia com todos os demais. Se esta possibilidade não for dada, imaginem o quanto nossa filosofia se torna deturpada e tem sido deturpada. Quando achamos que o astro ou a estrela têm a necessidade de estar lá sozinhos, e que não temos qualquer direito de nos relacionar com eles ou outro qualquer; quando começamos a acreditar neste tipo de teatro, então já estamos nos tornando cegos. (...)

O terceiro problema é que, no teatro moderno, não nos permitem entrar em contato e encarar o público. Entre nós e o público existe uma fileira de poltronas ocupadas por críticos. Eles determinam o que o público deverá assistir amanhã no teatro, e o público acredita neles. Eles não permitem que o público tenha opinião própria. Os críticos mantêm o público longe de nós, e não podemos encará-lo porque ele não é suficientemente corajoso para ter sua própria opinião. O que podemos fazer no palco? Sabemos que do palco nada será tirado; nada recebemos do público — nem inspiração, amor ou confiança — porque os críticos já disseram ao público como reagir à representação.

Nós atores sabemos perfeitamente bem o quanto isto é prejudicial e ainda assim a situação é aceita. Esta



terceira questão me parece mais do que perigosa — mas o perigo pode ser evitado, isto já é um fato. Todos jornais as neutralizam a cada dia. Não é possível se sentir contente se uma má representação for elogiada e a bilheteria se beneficiar dele. O resultado, como um todo, é mortal.

Que a platéia acredite na crítica é prejudicial, e isto não pode ser facilmente remediado, mas nós começamos a acreditar neles. Se disserem que é bom ou ruim, acreditamos neles; este é nosso problema mental. Precisamos nos curar e ser bastante valentes para admitirmos que uma representação é ruim, mas também devemos ser capazes de dizer que ela é boa, e acreditar nisto. Naturalmente dependemos dos críticos — temos nossas ambições, nossas famílias, nossas dificuldades a considerar — e isto os torna mais fortes. Escutamos os críticos e os obedecemos mais do que desejaríamos.

Tudo isto — falta de tempo para ensaio e preparação, o problema da bilheteria, a estrela e a psicologia isolacionista, e os críticos — está profundamente enraizado em nossa vida cultural moderna e não pode ser modificado da noite para o dia. Mas, é minha crença pessoal que isto mudará. O único meio é, na hora oportuna, encontrar um grupo de atores, ou grupos de atores que, antes de tudo, venham a passar pelo sofrimento de perceber em que pé anda a situação no teatro. Ao perceber os fatos que mencionei e outros mais através de dor e desespero, este grupo de atores se unirá e tentará trabalhar como um grupo em favor de representações ideais, perfeitas sob todos pontos de vista. Qualquer objetivo será válido se o grupo de atores trabalhar voltado para ele.

Se não temos dinheiro e ninguém vai nos dar, então represente numa sala pequena, numa cafeteria, sem vestuário ou maquiagem; simplesmente mostre este enorme desejo de superar estas dificuldades, de superar as vozes à nossa volta a nos dizerem que não podemos fazer aquilo. Se houver força de vontade e ela for provada, e mantida enquanto necessário; se esta vida e força novas surgirem de um lado, da dor e, de outro, do ideal de representar o teatro do futuro; se isto ocorrer com um grupo de atores, *pioneiros*, então acredito em tudo mais. Para mim, nada muda, quer isto aconteça amanhã ou em dez, vinte ou cinquenta anos. Estarei morto e não verei este grande evento — não importa. Não importa quem o verá. É importante saber que ele estará lá, e que o

ator receberá todos os direitos a que ele por direito tem, e irá criar o teatro digno de ser criado.



## AS RESPOSTAS DE CHEKHOV AO QUESTIONÁRIO DA ACADEMIA DE ARTES

*Em 1923, a seção de teatro da Academia de Artes Russa enviou um questionário para alguns atores com o intuito de investigar a psicologia da representação. Os principais autores do questionário foram H.E. Ephros, L.J. Gurevich e A.P. Petrovsky. Durante sete anos, a Academia continuou a receber as respostas. Vinte destes questionários encontram-se nas coleções de manuscritos da Biblioteca Lenin; cinco deles foram publicados (para que os depoimentos fossem mais francos, prometeu-se que os questionários devolvidos não seriam publicados sem a permissão do respondente). As respostas de Michael Chekhov ao questionário foram publicadas pela primeira vez em Theater (nº 7, julho de 1963).*

1) *O que você sente, como ator, ao ler uma peça pela primeira vez?*

Sinto uma onda de energia criativa e nenhuma forma de liberá-la. Minha consciência fica em estado de caos. Sinto-me com uma disposição de espírito ativa e agradável. Há um desejo de ordem, isto é, sinto necessidade de trabalhar. Antevejo a imagem que construirei do papel. Contudo, se a peça não me interessa, minha imaginação permanece passiva; a mente compreende claramente a peça, mas há uma indiferença geral.

2) *Durante os estágios preparatórios do trabalho, você visualiza algum outro personagem além daquele que lhe interessa, e eles têm alguma influência no seu próprio esforço criativo?*

Difícilmente vejo qualquer outro personagem. Só durante os estágios finais do trabalho preparatório é que as imagens criadas pelos outros atores começam a influenciar minha própria imagem.

3) *A linguagem da peça, sua qualidade musical e seu ritmo afetam seu trabalho?*

Eu amo o ritmo da linguagem de um Dostoievski ou do vernáculo russo, e ambos me deixam muito a vontade. As traduções criam dificuldades e não têm vida. O verso tem um efeito deprimente.

4) *Você se interessa principalmente pelo seu próprio papel — enquanto trabalha nele — ou pela peça como um todo?*

A partir do caos criado em minha mente pela primeira leitura da peça (ver § 1º), minha atenção aos poucos vai se concentrando exclusivamente em meu próprio papel. É só durante os estágios finais de preparação que começo a sentir a peça como um todo, mesmo que tenha feito tentativas anteriores neste sentido.

5) *Os acontecimentos da vida real ou as experiências pessoais servem como material em seu trabalho de ator?*

Uso estas experiências quando elas não são muito recentes, quando existem em minha mente apenas como uma lembrança e não como uma condição emocional real em que posso estar envolvido num dado momento. Tenho que ser capaz de avaliar estas experiências objetivamente — tudo que ainda está relacionado ao meu ego (egotistas, por assim dizer) é inútil em meu trabalho.

6) *Você busca em sua própria personalidade as características do papel, ou você recorre a outras fontes — pessoas de seu meio e literatura?*

Eu procuro as características do papel em mim mesmo, nas pessoas que conheço (em particular) e na literatura. Contudo, nada disso tem qualquer influência decisiva. No final, a imagem é criada a partir de elementos que não surgem de parte alguma, por assim dizer, e ela é surpreendente e nova para mim também.



7) *Você costuma basear sua visão de personagem em alguém que tenha realmente conhecido? Em caso afirmativo, até que ponto isto restringe seu trabalho?*

Situações assim ocorreram no passado e foram de grande ajuda no início do trabalho. Contudo, a imagem final provavelmente não se parecerá com a pessoa que foi originalmente escolhida para servir de modelo. O ideal é vir a conhecer alguém que se pareça com a imagem já pronta.

8) *O personagem que você está prestes a representar se materializa em sua imaginação espontaneamente — através do sentimento — ou você o constrói através da análise e do uso das várias combinações de seus elementos?*

Na maioria dos casos (considero isso normal e positivo), a imagem, em linhas gerais, irrompe em minha mente logo na primeira leitura da peça. Então, ela desaparece por muito tempo e me envolve numa busca árdua através do uso das várias combinações de seus elementos. Finalmente, a imagem reaparece e, daí em diante, permanece em meu poder. Gostaria de mencionar aqui, também, que o período de busca da imagem desaparecida é acompanhado pela ocorrência de pensamentos negativos e depressão. A tentação de sucumbir a ela é muito grande. É essencial manter durante este período uma disposição de espírito de alegria, ou mesmo júbilo. Se a depressão encontra condições para predominar, o momento de triunfo sobre a imagem esquivada pode não apenas experimentar uma demora dolorosa, mas ser totalmente perdido. Foi isso que aconteceu comigo no papel de Epikhodov em *O Jardim das Cerejeiras*. Contudo, havia também outras circunstâncias em torno deste papel, as quais mencionarei mais tarde.

9) *O que emerge primeiro — o aspecto psicológico, plástico ou sonoro do papel?*

Varia muito. Acho que depende dos seguintes fatores: 1) O que o autor apresentou de forma mais tocante e 2) que aspecto do papel se relaciona de modo mais significativo com minha própria individualidade criativa, minha tendência criativa (possivelmente subconsciente). Não me refiro à imagem ideal, que pode ser estimulada pelo papel, mas à idéia ou tendência

criativa, que existiu no fundo de meu subconsciente desde o nascimento. Consciente ou subconscientemente, expresso esta idéia dominante no decorrer toda minha vida ativa e a cada novo papel.

10) *Pode nos dizer o momento exato em que o papel ganha "vida" enquanto você trabalha nele?*

Sempre num estágio bem avançado. Não posso apontar o momento exato ou a razão para que o papel ganhe "vida". Até certo ponto, ele sofre influência da maquiagem (especialmente a primeira), figurino, público, minha disposição de espírito, a influência inspiradora de um diretor, a visualização do papel num sonho, o encontro com alguém que se assemelhe ao papel e, finalmente, sem nenhuma razão aparente.

11) *Já aconteceu de uma simples palavra ou algum outro estímulo externo levar o papel a ganhar "vida"?*

Ver § 10.

12) *Durante o trabalho preparatório, o texto de seu papel fica bem fixado em sua mente?*

Não entendi a pergunta.

13) *Você faz alguma modificação no diálogo no decorrer de repetidas representações?*

Não houve um só papel em que eu pudesse resistir à tentação de improvisar, especialmente em peças traduzidas.

14) *Você estuda seus papéis silenciosamente, ou os lê em voz alta?*

Eu não decoro minhas falas — elas se fixam em minha mente por conta própria. Quanto à imagem acabada, eu a crio principalmente através da visualização e da análise.

15) *Enquanto prepara um papel, você costuma utilizar fontes literárias, artísticas ou científicas?*

Algumas vezes, como no caso de Khlestakov (*O Inspetor Geral*) e Eric XIV (ver § 6).



16) *Durante o período preparatório, você visualiza as condições externas em torno do personagem que está para representar?*

Considero este recurso útil, porém prefiro não adotá-lo, uma vez que os resultados, no meu caso, tendem a se tornar forçados e maçantes.

17) *Em suas considerações das características exteriores do papel, você se baseia inicialmente em seus próprios atributos, ou você procura se adaptar à imagem ideal, do modo como a vê?*

Eu tento ansiosamente criar uma imagem ideal. Não apenas desprezo meus atributos físicos, mas também tento de todas as maneiras sobrepujá-los. Naturalmente, algumas limitações sempre permanecem, o que nunca deixa de me entristecer.

18) *Você busca pistas para a aparência do personagem apenas no texto da peça, ou recorre a outras fontes também (maquiagem, figurino, etc.)?*

Eu as procuro em meu papel, na peça como um todo, e em outras fontes que possam ser úteis. Contudo, a principal fonte é a minha própria visualização criativa, que dá forma à aparência do personagem imaginativo a partir de meios que desconheço.

19) *Você planeja seus gestos e postura durante os estílios preparatórios, ou eles crescem com o papel?*

Em 90% dos casos, os gestos e a postura são criados espontaneamente. Os 10% restantes surgem da análise e da avaliação da visualização inicial nascida espontaneamente, a fim de estabelecer a qualidade dos gestos e da imitação (mas não o gesto em si). Para o papel de Eric XIV, por exemplo, o diretor E. B. Vakhtanov queria desenvolver um gestual brusco, lacônico, pitoresco, completo e determinado. Neste caso específico, em grande parte a coisa foi feita conscientemente e mais tarde tornou-se parte da motivação subconsciente.

20) *Você presta atenção à sua própria fala, seja durante os ensaios, seja no decorrer da representação em si?*

Sim. Contudo, há dois tipos de atenção: 1) a estimulada por um desejo vão de "controlar" a fim de

alcançar um meio mais efetivo e interessante de dizer a fala (isto é um sinal de má representação e uma garantia de fracasso); 2) a atenção realizada ao mesmo tempo que o processo criativo e que não interessa no trabalho subconsciente — tal "escuta" provavelmente não permitirá que a mente consciente... faça alterações, afete entonações nem influencie de qualquer outro modo a representação.

21) *Enquanto trabalha no papel, você verifica suas expressões no espelho?*

Não, mas se acontecer por acaso, ou devido à curiosidade, por exemplo, nunca deixa de causar um efeito prejudicial. Além disso, aquilo que vejo no espelho é tão desagradável quanto assistir à minha própria representação numa tela de cinema. Em certo sentido, prestar atenção à própria fala da forma descrita no § 20 serve como um espelho, mas sem a reação desagradável.

22) *Quando o trabalho preparatório do papel está terminado, você visualiza a si mesmo representando? Em caso afirmativo, com que profundidade de detalhes?*

Sim, eu me vejo representar, e isso é uma poderosa força criativa. Posso, até certo ponto voluntariamente, ver minha representação em detalhes, com o tipo de sofisticação que considero ser ideal. Isto me dá uma tremenda satisfação artística. Nestas ocasiões, a imagem que visualizo é minha própria criação e, ao mesmo tempo, a representação de outro, cujo talento é muito maior que o meu.

23) *Quando o papel está pronto, você acrescenta algum material que não estava contido no texto original da peça (com o propósito de treinar)?*

Algumas vezes. No entanto, raramente recorro a isso. Quando o papel está pronto, posso vivê-lo em qualquer circunstância dada — dentro ou fora da peça.

24) *Ver um outro ator no papel que você está preparando — ou já representando — interfere em seu trabalho?*

Sim, interfere definitivamente em meu próprio trabalho; apenas uma representação muito fraca não



exerceria nenhuma influência. Certa ocasião, por exemplo, tive que representar Epikhodov em *O Jardim das Cerejeiras* logo depois que vi I. M. Moskvín com o mesmo papel, e fiquei completamente insatisfeito com minha própria interpretação do papel.

25) *Quanto você trabalha no papel por conta própria, e quanto é realizado durante os ensaios? O que é mais essencial para você?*

Trabalhar durante os ensaios é algo que me tem sido imposto. Isso causa ansiedade devido ao fato de que através de um processo consciente, tenho que revelar aquilo que ainda não amadureceu. Fora dos ensaios, o trabalho criativo ocorre de forma subconsciente e, aparentemente, sem interrupções. É então que me permito pensar sobre o papel, visualizo a imagem e sonho com ela. Contudo não tento incorporá-la prematuramente. Acho que ambos os tipos de trabalho são igualmente importantes e essenciais como partes de um todo.

26) *Até que ponto o diretor ajuda ou prejudica seu trabalho?*

Sempre que um diretor é impaciente, despótico, rude ou quando ele não incentiva e é inflexível em suas exigências, sua influência sobre o ator é negativa. Porém, quando ele é capaz de se interessar e de se entusiasmar pelas idéias do ator — ou, por sua vez, transmitir seu entusiasmo ao ator — ou ambos descobrem que têm algo em comum, a ajuda de um diretor é ilimitada. Acho difícil, neste caso, determinar quem deveria receber o crédito pela imagem criada.

27) *Pode nos dizer se existe alguma diferença perceptível entre sua representação durante os ensaios finais (depois que o papel está pronto em linhas gerais) e sua estréia? Você já fez alguma alteração considerável durante uma estréia, em cenas específicas ou em seu tratamento geral do papel? Pode indicar o que causou estas alterações?*

A estréia leva invariavelmente a alterações no papel. Não sei dizer o que provoca isso. Além da disposição psicológica geral do público, seu nível espiritual, por assim dizer, me obriga (involuntariamente) a fazer ajustes.

28) *Você consegue despertar, quando quer, o estado emocional necessário ao papel?*

Sim, caso o papel não me desagrade naquele dado momento. Contudo, se meus sentimentos em relação ao papel são negativos, deixo de alcançar a energia e a habilidade necessárias para despertar o estado emocional.

30) *Você possui algum meio que o habilite a despertar as emoções em cena?*

Além dos recursos comumente conhecidos que ajudam um ator a concentrar-se na essência de seu papel, tenho um meio especial que consiste no seguinte: usando uma seqüência de pensamentos específica, desperto em mim mesmo um sentimento de amor pelo público; então, tendo este amor como pano-de-fundo, posso apreender, num instante, a imagem do papel.

31) *Você costuma usar algum estimulante artificial antes de uma representação, seja regularmente ou sob circunstâncias especiais? (Garantimos que sua resposta permanecerá confidencial). Possivelmente você já teve oportunidade de observar a influência destes estimulantes em outros atores?*

Não.

32) *Já aconteceu de você acordar no dia da representação e começar a se sentir dentro do papel?*

Se gosto do papel, então o sentimento global do personagem pode ocorrer várias vezes durante o dia.

33) *O nervosismo da noite de estréia afeta sua representação, e se isso é verdade, como?*

Afeta — sempre beneficentemente.

34) *Faz alguma diferença (se possível, que tipo de diferença) se você representa para uma casa cheia ou parcialmente vazia?*

Ao que me parece, o tamanho do público determina o rendimento de minha energia criativa despendida durante a noite. No entanto, quando uso a técnica descrita no § 30, o tamanho do público deixa de ser importante. Em geral, a energia que emana do público é consumida pelo ator durante a representação.

35) *Que efeito exercem sobre você a) figurino, b) maquiagem, c) cenário e d) adereços?*



O primeiro contato estimula a energia criativa e acrescenta pequenos detalhes ao papel, muita coisa é elucidada, etc. No decorrer de representações subsequentes, contudo, perde-se a consciência arguta destes elementos e, então, quando algumas falhas tornam-se mais tarde aparentes, os méritos de a, b, c e d recebem sua verdadeira apreciação.

36) *Até que ponto você vivencia a ação no palco como uma realidade?*

Ver § 38.

37) *As circunstâncias da vida pessoal que apresentam semelhanças com certos aspectos da ação cênica afetam sua representação?*

Ver § 38.

38) *Você já teve que aparecer numa comédia, ou papel engraçado, em ocasiões de angústia? Como isso afetou sua representação? O público percebeu?*

Depende do grau de intensidade criativa. Porém, a realidade do dia a dia difere consideravelmente daquela do palco (ver § 37 e 38). Posso responder melhor a essas perguntas por meio de exemplos: 1) Eu estava atravessando um período de grande tristeza devido à separação de alguém que amava. Isto coincidiu com a morte de minha mãe. Sob as influências de ambos os acontecimentos, escrevi um conto que mais tarde li várias vezes em recitais. Estava satisfeito com meu desempenho — as experiências da vida real me ajudaram a representar. (O conteúdo da história correspondia a minhas emoções pessoais). 2) Na época em que as circunstâncias descritas acima estavam acontecendo, tive que aparecer numa farsa e, como resultado, não pude dar o melhor de mim. Foi uma experiência dolorosa. 3) Certa ocasião, presenciei uma operação cirúrgica pela primeira vez em minha vida às seis horas da noite, a operação estava terminada, e às oito horas da mesma noite, aparecia no papel de Khlestakov (*O Inspetor Geral*). Minha inspiração estava esplêndida e nunca seria igualada em toda minha carreira teatral. Em geral, uma disposição de espírito de alegria e júbilo, é sempre útil a uma excelente representação de qualquer papel.

39) *Você já aproveitou modificações casuais na peça?*

Já.

40) *Os erros de seu partner no diálogo, alterações repentinas na cena, ou entradas atrasadas podem afetar adversamente sua representação?*

Se as alterações mencionadas acima resultam de negligência — elas afetam. Contudo, as alterações, em geral, revigoram as emoções e estimulam a energia criativa.

41) *Você já teve que improvisar sua fala devido a uma ausência temporária de memória, e como isso afetou suas emoções em cena?*

Nestas ocasiões, sinto-me um tanto perdido durante os primeiros momentos. O que acontece a seguir depende do sucesso de minha improvisação.

42) *Você sente a disposição de espírito do público enquanto está representando?*

Sinto — sempre com muita intensidade.

43) *De que modo os aplausos finais e as chamadas ao palco afetam você?*

Eu amo e aprecio os aplausos finais e as chamadas ao palco, não apenas porque me agradam pessoalmente, mas principalmente porque representam um vínculo necessário, natural, simples e poderoso que une espectadores e atores. É uma troca não só de energia e emoções, mas também de algo intangível, igualmente importante a ambos.

44) *Você conserva involuntariamente o tom de voz e a postura do personagem que está representando durante os intervalos ou depois da representação?*

Depende do grau de minha apreciação do papel no momento, do sucesso do espetáculo, de meu cansaço, etc.

45) *Depois de deixar o palco, você assume imediatamente sua personalidade habitual?*

Ver § 44. Sempre que eu representava Frazer em *Deluge*, o papel continuava a conviver comigo muito tempo depois do fim do espetáculo. Imagino que isso também teria acontecido com Eric XIV, se não fosse pela fadiga extrema.

46) *De que modo os comentários do público e dos críticos afetam sua representação?*



Não muito seriamente, a menos que sejam feitos por alguém cujo critério e tato artísticos eu respeite muito.

47) *Você já foi ajudado por alguma crítica construtiva feita à sua representação pelas críticas teatrais? Elas continham alguma sugestão útil? Você fez alguma alteração em seu tratamento do papel sob a influência de tais sugestões?*

Apenas em muito poucas ocasiões eu me deparei com alguma análise crítica séria a respeito de minhas representações. Contudo, as críticas que apontam minhas falhas tem sido muito úteis.

48) *A disposição de espírito de todo o elenco e de seus partners mais próximos influencia sua representação?*

Influencia.

49) *Sua disposição de espírito pessoal em relação a seu partner o afeta?*

Sim, intensamente. Se ela não foi favorável, torna-se difícil obter o estado criativo necessário. Porém, uma vez alcançado o estado criativo apesar de todas as dificuldades, a disposição de espírito pessoal em relação ao *partner* desaparece.

50) *Você acha que é imperativo para um ator estar emocionalmente envolvido na peça durante cada representação (segundo Salvini), ou isto é essencial apenas durante os estágios preparatórios (teoria de Coquelin)?*

Compartilho da opinião de Salvini.

51) *Existe, na sua opinião, alguma diferença entre as emoções do palco e as da vida real? Em caso afirmativo, como você definiria tal diferença?*

Na vida real, as emoções são de natureza pessoal (são egotistas e impedem qualquer atitude objetiva), mas as emoções experimentadas no palco estão além do eu, não vinculadas ao ego — não egotistas — o que permite uma avaliação objetiva.

52) *Você se entrega completamente a um papel, ou a algum segmento dele? Algum segmento especi-*

*fico? Se isto acontece, de que forma afeta o espectador?*

Eu de fato me entrego a um papel ou a alguns segmentos dele (o momento exato não é importante), mas apenas quando tenho oportunidade de expressar a idéia criativa — minha individualidade criativa — que mencionei no § 9.

53) *As emoções no palco produzem algum sentimento pessoal?*

Não. Uma emoção criativa e impessoal não se transforma numa emoção da vida real.

54) *Pode produzir, quando quer, lágrimas, palidez, respiração irregular?*

Posso despertar emoções que façam vir lágrimas a meus olhos, causem palidez ou respiração ofegante, mas não provocar estas manifestações quando quero.

55) *O que, na sua opinião, tem um maior impacto sobre o público: uma emoção espontânea ou uma emoção despertada conscientemente?*

O espectador se impressiona apenas com uma emoção cênica criativa — não egoista nem tampouco experiência da vida cotidiana (independentemente de sua origem).

56) *Você já observou se na ausência de emoções no palco é possível despertá-las realizando acuradamente suas manifestações externas?*

Sim, mas deve-se ter a coragem de executar fielmente o objetivo dado, mesmo que seu alcance possa ser menor e não prenda o interesse do público. Se isso for feito, o sentimento fatalmente virá em seguida.

57) *Já aconteceu de apesar de suas faculdades mentais estarem em parte absolutamente num papel, você ainda poder manter controle sobre si mesmo e determinar que impacto sua representação tem sobre o público?*

Ver § 20. Além disso, nos casos de uma representação muito fraca e mantendo-se uma atitude conscienciosa em relação à peça, os pensamentos extrínsecos têm liberdade de atravessar a mente com total cla-



reza. Pode acontecer, então, que a mente subconsciente — livre e sem experimentar qualquer aplicação de força — alcance vitória imediata, expulsando a preguiça, a fadiga e a apatia, capacitando assim, o espírito a retornar e um estado criativo. É claro, não considero isso um meio de alcançar um estado criativo.

58) *Um processo criativo em ação toda vez que você representa o papel, ou apenas enquanto este está sendo preparado?*

Eu me esforço para ser criativo toda vez que represento o papel, mas raramente alcanço este objetivo.

59) *Por favor, cite aqueles papéis que considera os seus melhores.*

Frazer em *Deluge*, Eric XIV (Strindberg) e Caleb em *The Cricket on the Hearth* (durante os primeiros anos de permanência em cartaz).

6) *Cite os papéis de que mais gosta.*

Frazer em *Deluge*, Eric XIV, Malvolio em *Noite de Reis*.

61) *Pode especificar aquilo que o faz gostar dos papéis mencionados acima?*

Frazer — por sua extraordinária e repentina transição de maldade e egoísmo extremos para bondade e amor intensos, e, mais tarde, para uma completa inversão destas características. Pelo elemento cômico de sua personalidade. Eric XIV — pelo seu sofrimento. Malvolio — por sua farsa óbvia e libertinagem ingênua. Todas as definições acima são superficiais e grosseiras. As verdadeiras explicações podem ser apenas encontradas no contexto do § 9 (individualidade criativa).

62) *Os papéis que você mais gosta são geralmente aceitos como seus melhores?*

Não, como no caso de Malvolio. Na verdade, minha representação de Malvolio desagradava as platéias com seu comportamento libidinoso franco e algumas vezes indecente.

63) *Durante as representações, você experimenta um tipo especial de satisfação, e a que você acha que ela se deve?*

Eu sempre experimento uma sensação de satisfação quando absorvido em um processo criativo, e ela

provém do seguinte: 1) uma libertação de minha própria personalidade e 2) consciência do desempenho da idéia criativa (§ 9) que, do contrário, permanceria fora do alcance de minha consciência cotidiana.

64) *Você sente uma grande satisfação ao representar tipos de pessoas de que gosta e cujas características da personalidade se assemelham às suas, ou prefere representar seus opostos?*

Não sei responder a esta pergunta. Contudo, acho que uma semelhança próxima do papel com a personalidade do ator não é benéfica à assimilação e representação do papel.

65) *Em casos de repetidas representações, você representa o papel da mesma forma todas as vezes?*

Eu o represento sempre de forma mais ou menos diferente.

66) *A mudança de um teatro (do espaço ou do elenco) afeta sua representação? Você sente alguma diferença em suas emoções (cênicas) como resultado de uma mudança no teatro?*

Sim, isso realmente me afeta e, na maioria dos casos, desfavoravelmente.

67) *Você percebe, durante repetidas representações, o momento em que seu tratamento do papel começa a perder seu frescor?*

Sabe dizer quantas representações são necessárias para que isto aconteça? Você toma alguma medida para corrigir a situação?

Acontece em torno da oitava ou décima representação. Quanto aos meios de revigorar o papel, ver § 30.

68) *Você já teve que aparecer no mesmo papel depois de muito tempo, e sua primeira representação exerceu de algum modo um efeito restritivo sobre a preparação do papel?*

Ainda não me deparei com uma situação semelhante.

---

(Extraído de *The Drama Review*, vol. 27,3 1983. Traduzido por Soraia Sabbad Guedes. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ).



# OS TEATROS NO RIO DE JANEIRO (SÉCS XVIII e XIX) (1)

Rogério D. Penido

## 1. O MOVIMENTO TEATRAL E O DESENVOLVIMENTO POLÍTICO, SOCIAL E URBANO

### OS PRIMEIROS TEATROS

As primeiras manifestações teatrais no Rio de Janeiro de que temos notícias concretas foram os autos encenados pelos jesuítas. Através da representação da vida de Cristo e dos Santos Católicos, a população era chamada a se integrar mais profundamente à prática religiosa. Além da catequese dos índios, estas encenações visavam também os colonos que aqui viviam "distantes das leis de Deus".

Toda a comunidade participava dessas representações. Os atores (somente homens, como o costume da época) eram os noviços, os colonos e os indígenas. Cada ato era representado num local, geralmente ao ar livre — o adro das igrejas, praças ou a própria floresta como cenário. Os diálogos eram travados ora em português, ora em castelhano e até mesmo em tupi.

A vida cotidiana da população era incorporada à peça, propiciando ainda mais a identificação com o enredo. O diabo geralmente tinha o nome dos inimigos dos indígenas. As danças e cantos, tão apreciados, passaram a ser elementos imprescindíveis nessas representações. Pela sua simplicidade técnica, essas encenações requeriam efeitos puramente simbólicos. O vento poderia ser representado por um índio soprando; a lua, alguém segurando uma lanterna, etc.

Durante todo o século XVI apenas o teatro dos jesuítas era conhecido. Do século XVII temos notícias

(1) Este artigo se origina de monografia realizada com o apoio do CNPQ em 1984 sob orientação de Roberto Thompson Motta.

de algumas encenações esparsas ocorridas durante festejos — geralmente as comemorações de datas cívicas e religiosas. Entre cavalcadas, desfile de mascarados e encamisados havia, às vezes, uma peça teatral. Quando da aclamação de D. João IV, em 1641, a cidade, entre tantos divertimentos, pode assistir a duas comédias apresentadas na sala do Governador. Os Franciscanos do Convento de Santo Antônio promoviam representações, às vezes internamente, outras abertas à comunidade.

A Coroa Portuguesa, apesar de considerar o teatro altamente educacional tanto política como moralmente, não estava em condições de patrocinar qualquer atividade que não rendesse lucros imediatos. Foi através de iniciativas particulares que apareceram as primeiras casas de espetáculos regulares.

O aparecimento dessas Casas de Ópera só foi possível devido ao estágio de desenvolvimento que a cidade alcançou. A guerra com os espanhóis no sul, terminando com a perda da colônia de Sacramento e a invasão dos holandeses a Salvador e Recife deram maior importância à Baía de Guanabara. A descoberta de ouro e pedras preciosas nas Minas Gerais sedimentou seu valor como porto exportador das novas riquezas. Por tudo isto, em 1763, o Rio de Janeiro se transformou na capital do Vice-Reino. As festas religiosas e comemorações cívicas não bastavam a uma sociedade que já se tornara rica e estruturada. Além do desenvolvimento econômico, vários outros fatores contribuíram para a boa aceitação da atividade teatral regular. A falta de opção de lazer era enorme e, principalmente para a população feminina, era difícil encontrar conhecimento, amizades ou namoros, devido as poucas reuniões sociais que ocorriam. Além disso, era importante acompanhar os hábitos dos desenvolvidos países europeus. Mesmo a hierarquia adotada para a divisão do público em camarotes, cadeiras nobres, gerais, etc. se adaptava perfeitamente à estrutura social vivida pela população.

O primeiro edifício teatral foi o do Padre Ventura. Não é de se estranhar que o primeiro empresário do Rio de Janeiro tenha saído do seio da Igreja. Além do grande poder sócio-econômico exercido por ela, é sabido que a cultura e a arte foram sempre preservadas no interior das instituições católicas. É evidente que o gosto pessoal do Padre Ventura exerceu total influência nessa atividade teatral que empreendeu, não se tendo nenhuma notícia de apoio recebido de terceiros.



Seu isolamento fica claro ao analisarmos a localização do edifício onde funcionava a CASA DE ÓPERA: no caminho que vai para a Pedreira (depois Rua do Fogo, hoje Rua dos Andradas) próximo ao Largo do Capim ou no próprio Largo. O Largo do Capim situava-se nos arrabaldes da cidade, longe de qualquer edifício mais importante, situados, geralmente, na área litorânea.

Com a destruição da CASA DA ÓPERA DO PADRE VENTURA, em 1769, por um incêndio, o Rio de Janeiro ficou sem edifício teatral até que se construiu outro em 1776 — o TEATRO DE MANUEL LUIS. Seu dono conseguiu o apoio do Marquês de Lavradio, o Vice-Rei, e soube garantir sua presença no teatro construindo-o à frente de sua casa, até mesmo com passagem coberta à altura do primeiro andar do palácio. O local não poderia ser melhor, já que o palácio dos Vice-Reis se localizava na Praça do Carmo (atual Praça XV de Novembro), área principal da cidade: "...; o logradouro de maior amplitude, ou de cunho menos atrasado, era mesmo a Praça do Carmo, por estar nela a residência do Governador. Ainda assim, nenhum conforto maior oferecia. E à noite, terminada a função no Teatro de Manuel Luis, os espectadores acendiam as lanternas que traziam, para com elas iluminarem o caminho de volta a casa, pois não havia sido ainda instalada luz nas ruas. Era, contudo, pitoresco verem-se os transeuntes munidos de focas luminosas, como grandes pirilampos, a andarem pelas vielas escuras e malcheirosas da capital da Colônia, saltando poças de água, desviando-se de latas de lixo..." (1).

Os representantes mais seletos da sociedade de então continuaram freqüentando o teatro até a chegada da corte, que revolucionou toda a vida da cidade do Rio de Janeiro. Fez-se necessária a construção de um teatro digno da sede do Império Português. Surgiu então o REAL TEATRO DE SÃO JOÃO (nome escolhido em homenagem ao Príncipe Regente que veio a ser o muito alto Senhor D. João VI, por graça de Deus, Rei de Portugal, Brasil e Algarves, daquém e dalém-mar em África, Senhor da Guiné, da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e da Índia).

(1) MAURÍCIO, Augusto. *Algo do meu velho Rio*, p. 104.

O local escolhido para a construção do REAL TEATRO DE SÃO JOÃO foi o Largo do Rossio (depois Praça da Constituição, atual Praça Tiradentes) onde hoje se localiza o TEATRO JOÃO CAETANO. A situação do Largo era bastante precária. "O largo não tinha calçamento algum, era de fato ainda campo. Segundo Pizarro, só foi aplainado, entre fiadas de pedras de cantaria em 1813/1814." (2).

A necessidade de se construir um teatro de grandes proporções levou a um terreno mais afastado, na região norte da cidade, já que às proximidades do Largo do Carmo havia uma grande densidade de construções.

Este teatro pode ser apontado como um dos responsáveis pelo desenvolvimento da região. Necessitava-se de ruas bem calçadas e mais iluminadas para que a Família Imperial e sua corte pudessem chegar até ali sem maiores obstáculos. A região, com o passar dos anos, funcionou como pólo de atração dos "divertimentos" da época. Diversas casas de espetáculos que se inauguraram posteriormente se localizavam no próprio Largo do Rossio ou em suas cercanias, como na Rua do Espírito Santo (atual Pedro I), na Rua do Lavradio, na Rua da Vala (atual Uruguaiana) e no Campo de Santana (hoje Praça da República).

Alguns fatores influenciaram o aparecimento de teatros longe do pólo criado em torno do Largo do Rossio. No caso do TEATRO ELDORADO (depois FÊNIX DRAMÁTICA) sua construção à Rua da Ajuda (desaparecida com a abertura da Avenida Central, atual Rio Branco) se deveu ao grande movimento que esta rua possuía, possibilitando uma maior aproximação com o público. O TEATRO D. PEDRO II (depois TEATRO LÍRICO) nos dá outro exemplo. Bartolomeu Correia da Silva desejou construir um teatro e o fez no terreno que possuía à Rua da Guarda Velha (hoje Treze de Maio), longe do Largo do Rossio.

Durante a segunda metade do século XIX, apareceram pequenos teatros nos novos bairros. A dificuldade e o desgaste físico no transporte até o centro da cidade justificava esta tendência. Mesmo depois do aparecimento dos bondes com tração animal levava-se em torno de uma hora uma viagem do Largo do São Francisco a Botafogo. Apresentando um elenco de

(2) FERREZ, Gilberto. *O que ensinam os mapas e estampas do Rio de Janeiro*, p. 96.



profissionais ou amadores, estas casas de espetáculos visavam ao público das imediações, às vezes amigos e parentes. Como exemplo podemos citar o TEATRO SANTA LEOPOLDINA, inaugurado em 1860 em Botafogo; o TEATRO DE VARIEDADES, inaugurado em 1860 em São Cristóvão; o TEATRO SÃO JOÃO, inaugurado em 1886 na Rua Conde de Bonfim ou o PARQUE FLUMINENSE, inaugurado no Largo do Machado já no começo deste século.

## A HISTÓRIA NO PALCO

A história do teatro brasileiro sempre esteve intimamente ligada com o desenvolvimento político e social. O comportamento do público no teatro, durante os grandes acontecimentos de nossa história, poderia ser encarado como "termômetro" dos anseios da população.

O REAL TEATRO DE SÃO JOÃO foi a casa de espetáculo que maior significação teve neste processo. Foi em sua varanda que D. Pedro anunciou à Câmara e ao povo a adoção da Constituição em todo o Reino (evento que posteriormente deu nome à Praça). Na mesma noite, como em todas as datas importantes, houve uma noite de gala, tão ao gosto da sociedade. Quando D. Pedro I chegou de São Paulo após o Grito do Ipiranga foi no teatro que, em noite de gala, recebeu o apoio da população.

Com a abdicação de D. Pedro I em 1831, o desenvolvimento teatral sofreu mudanças. O IMPERIAL TEATRO D. PEDRO DE ALCANTARA (nome que o REAL TEATRO SÃO JOÃO usava desde 1828) passou a se chamar CONSTITUCIONAL FLUMINENSE. Os contratos com os artistas estrangeiros foram suspensos, deixando em situação precária a maioria dos atores que trabalhava neste teatro, em geral de origem portuguesa. Como consequência o repertório caiu em qualidade de maneira significativa.

Outros teatros, de pequeno porte, também tiveram participação decisiva em certos momentos da história política brasileira: "Durante a propaganda para a abolição da escravatura, realizaram-se no palco do velho Recreio Dramático inúmeras conferências, ouvindo-se convincentes oradores que pugnavam pela extinção do trabalho escravo. Também ali, a 2 de fevereiro de 1887, o General Deodoro da Fonseca reuniu os seus colegas de armas, para resolverem vários assuntos relativos à classe, reunião que, indiscutivelmente, foi um

dos atos preliminares da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889." (3)

Os jardins dos teatros RECREIO, ELDORADO, LUCINDA e CASSINO FRANCO-BRÉSILEIN (futuro CARLOS GOMES), com suas mesinhas, cadeiras e cervejas serviam como ponto de reunião para intelectuais, artistas e boêmios. Além do agradável lazer proporcionado aos clientes, estes encontros favoreciam as discussões políticas, literárias e artísticas. Podia-se tomar conhecimento de notícias de primeira mão nestes jardins, antes de sua publicação em algum jornal ou conhecimento de todos através do "boca-a-boca".

## A REPRESENTAÇÃO SOCIAL

O comparecimento a uma representação no teatro era também uma forma de ostentar sua posição na sociedade. Os vários tipos de lugares oferecidos, a preços diferentes, acabavam por organizar o público em função de seu poder e riqueza. Ser visto no teatro era fundamental, principalmente em dias de gala, quando os trajes riquíssimos, penteados, jóias e o próprio lugar ocupado no teatro complementavam a demonstração de status. Como exemplo, vejamos os preços do TEATRO SÃO PEDRO em 1884:

"30 camarotes de 1ª classe .....	15\$000
27 camarotes de 2ª classe .....	15\$000
30 camarotes de 3ª classe .....	10\$000
288 cadeiras de 1ª classe .....	3\$000
244 cadeiras de 2ª classe .....	2\$000
28 galerias nobres .....	3\$000
400 galerias gerais .....	1\$000" (4)

Se compararmos os preços dos lugares nos teatros com os de outros gêneros, no mesmo ano, podemos notar o quanto estes ingressos selecionavam o público de acordo com a sua posição social-econômica.

"Passagem de barca Rio - Niterói ..	\$200
Aluquel de tilbores por hora .....	1\$000
Aluquel de carros por hora .....	1\$500
Dois ovos estrelados e pão .....	\$500" (5)

(3) MAURÍCIO, Augusto. *Algo do Meu Velho Rio*, p. 149.

(4) *Guia do Viajante no Rio de Janeiro*, 1884.

(5) *Ibidem*.



O lugar mais simples do TEATRO SÃO PEDRO possuía o valor de duas refeições rápidas. Ocupar um camarote de 1ª classe era o desejo de qualquer freqüentador de teatro. Mas o preço a ser pago não estava ao alcance de qualquer um. Os 15\$000 gastos num camarote era o preço do aluguel de um passeio de 10 horas num carro ou 15 horas num tilbore!

Um dos poucos momentos em que as mulheres se exibiam em público, era durante os espetáculos teatrais. E esta grande reunião dos mais prestigiados representantes da sociedade, se transformava numa boa ocasião para se travar contatos, até mesmo amorosos. No começo do século XIX, *"a sociedade verdadeiramente distinta, do Rio de Janeiro, considerava quase falta contra o decoro prestar alguma atenção ao palco. Nos camarotes, os cavalheiros entretêm vivamente as damas que conversam, ou brincam com os leques, Só as danças conseguem, por pouco tempo, interromper, às vezes, essas conversas."* (6)

Além das "conversas amistosas" travadas durante a representação, eram freqüentes as interrupções quando o público se manifestava em relação a algum acontecimento exterior à peça. No EDITAL DE 29 DE NOVEMBRO DE 1824, QUE ESTABELECE E REGULA AS MEDIDAS DE SEGURANÇA E POLÍCIA QUE SE DEVEM OBSERVAR NOS TEATROS DA CAPITAL encontramos os seguintes parágrafos, que revelam o comportamento da platéia de então: "8 — Dentro do Teatro não se poderão fazer anúncios de espécie alguma que não lhe sejam relativos; nem mesmo recitar poesias alheias do festejo do dia; ou espalhá-las por qualquer maneira sem licença do Ministro Inspetor. 9 — É proibido perturbar a tranquilidade dos espectadores com vozerias ou estrépitos antes de se levantar o pano, ou nos entreatos; porque, durante a representação, fica livre mostrar moderadamente o prazer, os descontentamentos pelo merecimento do espetáculo." (7)

Em 1857, o aparecimento de uma casa de espetáculos, o ALCAZAR, veio a transformar os costumes da população da cidade do Rio de Janeiro. Pode ser considerada a primeira manifestação do "gênero alegre" que tomou conta dos teatros ao final do século XIX, na forma de operetas e revistas: *"Com sua graça*

*estonteante e a sua brejeirice petulante, as sereais do Alcazar revolucionaram os costumes da cidade pacata. O carioca até aquela época só conhecia, além das operas ouvidas no Provisório, a música monótona das canções do Martinho e dos cateretês dançados nas comédias de Martins Penna; as francesas trouxeram-lhe o desenfreado can-can, e o galop das operetas de Offenbach, fizeram-lhe conhecer o sabor picante das cançonetas maliciosas, tudo que desnor-teava Paris."* (8)

A segunda metade do século XIX assistiu a um crescente interesse pela atividade teatral, que se reflete no aparecimento de um grande número de casas de espetáculos. O hábito de freqüentar o teatro passou a fazer parte da vida da população. Os "novos ricos" sentados por lazer e uma posição na sociedade, encontravam no teatro uma instituição tradicional capaz de lhes oferecer a forma de demonstrar sua riqueza: ocupando os melhores camarotes nas noites mais concorridas. O desenvolvimento da arte de representar passou a ser influenciado por um novo elemento. Era necessário agradar a esse público desacostumado com as convenções teatrais, mas que deixava dinheiro na bilheteria do teatro.

## 2. OS EDIFÍCIOS TEATRAIS

É interessante registrar também como, em meio a essas transformações sociais, se modificaram, de sua parte, os preceitos para edificação e a arquitetura dos edifícios teatrais na corte.

### A — O EXTERIOR

Observando a iconografia dos teatros do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX, podemos notar duas formas de tratamento dispensados às fachadas dos edifícios:

- fachada com aspecto residencial.
- imitação dos teatros europeus.

No primeiro caso poderíamos incluir teatros como o de MANUEL LUIS, SÃO JOSÉ, LUCINDA, D. PEDRO II, etc. Mesmo quando o prédio era especialmente construído para ser um teatro, a fachada podia receber um tratamento semelhante ao do casario que o circundava. O melhor exemplo era o TEATRO D. PEDRO II (depois TEATRO LÍRICO), construído

(6) SOUZA, Galante de. *O Teatro no Brasil*, p. 158/159.

(7) *Ibidem*, p. 327.

(8) SILVA, Lafayette. *Figuras de Teatro*, p. 20.



especialmente para a arte cênica. Sua fachada principal era dividida em cinco corpos. O central era mais largo e possuía um medalhão na parte superior. Os outros corpos se dispunham simetricamente ao lado da parte central. Esta multiplicação da fachada dava o aspecto, à primeira vista, de cinco sobrados unidos num só quarteirão. Observando as construções residenciais e comerciais da época, notamos grande semelhança também no tratamento dispensado às portas e janelas, à varanda e mesmo ao entablamento que escondia o teto. O aspecto residencial era reforçado pela falta de cartazes informativos colocados sobre a fachada do teatro, com programas e relação de elenco. Só nos últimos anos do século XIX que seu uso foi generalizado no Rio de Janeiro.

O único representante do segundo caso até o século XX foi o REAL TEATRO DE SÃO JOÃO (depois SÃO PEDRO). Especialmente construído para a corte, o REAL TEATRO DE SÃO JOÃO necessitava de uma fachada pomposa, capaz de chamar a si a atenção dos transeuntes. O TEATRO SÃO CARLOS, de Lisboa, serviu de modelo: os mesmos arcos na entrada, sustentando uma varanda; o mesmo tratamento de fachada, utilizando divisões semelhantes e semelhante abertura de portas e janelas. Para a população a que se destinava o SÃO JOÃO, o TEATRO SÃO CARLOS fazia parte das fortes recordações de Portugal, e certamente este foi um dos motivos que garantiu o sucesso do edifício.

Nos teatros RECREIO, ELDORADO, LUCINDA e CASSINO FRANCO-BRÉSILIEN (futuro CARLOS GOMES) encontrávamos jardins, às vezes com mesinhas e serviço de bar. Além de bastante agradável, esta solução possibilitava, como no caso do CASSINO FRANCO-BRÉSILIEN, a abertura de janelas para este jardim, melhorando a ventilação da sala de espetáculos.

É interessante notar, no caso do TEATRO SÃO PEDRO, a presença de elementos estranhos ao teatro propriamente dito, unidos ao prédio: *"Do lado da Rua do Sacramento havia, unidos a este edifício, um botequim e uma cocheira, e entre essas casas uma porta com rampa, que ia ter à caixa do teatro; ainda vê-se essa porta, porém em 1876 ergueu-se um sobrado sobre a casa que fora cocheira e sobre o botequim. Do lado oposto via-se também uma cocheira, que demoliu-se em*

*1876, levantando-se um sobrado, que une-se ao que dá entrada para o camarote particular do Imperador."* (9)

A localização destes elementos, colados ao TEATRO SÃO PEDRO, nos mostra quão diferentes eram as idéias que regiam as construções no passado. Uma cocheira eram um elemento essencial se pensarmos que, durante muito tempo, as seges e os tálbores foram o transporte utilizado pela alta classe. Mas é quase impossível imaginarmos o Imperador e sua família abrindo caminho entre cavalos para alcançar sua entrada privativa.

## B — O INTERIOR

A falta de dados precisos sobre os teatros do Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX não é o único obstáculo para elaborarmos uma análise mais detalhada. Na falta de documentos que nos revelem características específicas de um prédio teatral, a solução foi buscar os comentários dos seus contemporâneos. Este processo torna-se confuso se não refletirmos sobre o significado de determinadas palavras e descrições para aquela época. O REAL TEATRO DE SÃO JOÃO era "extremamente luxuoso" para uma cidade onde quase todas as ruas não possuíam calçamento. O que seria uma "boa ventilação, adaptada ao clima" se as alcovas ainda eram freqüentes?

Nesta busca, os testemunhos de estrangeiros revelam-se bastante interessantes, já que o conhecimento de uma tecnologia mais avançada leva a uma visão crítica bem mais rigorosa. Vejamos como era a CASA DA ÓPERA DE MANUEL LUIS na visão de John Luccock, depois de reformado para uso da corte portuguesa (antes da inauguração do REAL TEATRO DE SÃO JOÃO em 1813): *"O teatro se acha situado rente ao Paço e é uma casa miserável, apertada e sombria. Por dentro, sua forma é oval, tendo numa das extremidades o palco e na outra o camarote real que ocupa toda a parede norte do edifício. Outros camarotes, segregados de qualquer comunicação com o ar livre e quentes a mais não poder, estendem-se em redor dos lados, munidos pela frente de um gradeado de rótula, bizarramente pintado. A platéia é dividida em duas partes; a que fica defronte do camarote real pos-*

(9) AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro — Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades.* Tomo II, p. 176.



sui tamboretas com uma trave de encontro à qual se podem descansar os ombros; a que fica por detrás desta, e por baixo do camarote real, é separada por um baluarte, e a parte do auditório que ali fica, tem que ouvir de pé. O recinto é iluminado com candieiros de estanho fixados aos pilares que sustentam os camarotes e por um candelabro de madeira com braços de estanho. A cena e as outras decorações correspondem exactamente a esse elegante mobiliário. Por todos os cantos da casa, bem como em todas as avenidas que para ela conduzem, acham-se postadas sentinelas de baioneta calada." (10)

Esta simplicidade, guardadas as proporções, foi uma constante na maioria dos nossos teatros até o século XX. A principal exceção foi o SÃO JOÃO. Com as reformas que ia sofrendo, introduzia novos elementos em sua decoração, tornando o ambiente mais moderno e agradável.

## O EDITAL DE UM CONCURSO

Apresento a seguir os primeiros parágrafos do PROGRAMA DE CONCURSO PARA CONSTRUÇÃO DE HUM THEATRO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, realizado em 1857, do acervo da Biblioteca Nacional. Além das ricas informações sobre a arquitetura teatral e a encenação da época, este documento tem um grande valor, pelo paralelo que podemos realizar com as "grandes obras" do Brasil atual. Apesar do projeto vencedor não ter sido encontrado, será interessante fazer alguns comentários sobre este EDITAL, que sozinho já esclarece muita coisa.

"1º

*O Theatro será construído em hum terreno rectangular de 435 palmos de frente e 600 de fundos, situado entre dous quarteirões de casas com frentes de hum lado para a Praça da Acclamação e de outro lado para huma sua parallela àquella linha. A fachada deitará para a Praça, ficando pelas faces lateraes duas ruas, e pelos fundos o espaço que mediar entre o mesmo Theatro e a outra Rua."*

A localização do futuro teatro na Praça da Acclamação (atual Praça Tiradentes) segue o movimento de valorização da praça e suas imediações, como pólo das diversões oferecidas à população, ocorrido durante o século XIX.

(10) SOUZA, Galante de. *O Teatro no Brasil*, p. 282/283.

"2º

*O Theatro terá dimensões próprias para que se possam executar grandes espectáculos, como sejam opeas lyricas, bailados, pantomina e festas públicas.*

3º

*Deverá ter accomodações necessarias para duas Companhias completas de canto, e de dansa."*

Devido ao pouco número de apresentações de cada montagem nesta época (3 ou 4 quando faziam sucesso), era necessário fazer revezamento de companhias nos teatros que desejavam ter uma programação mais intensa. O trabalho era bastante sacrificado, já que "os espetáculos teatraes dividiam-se em três partes: representação de uma tragédia ou ópera, um bailado e uma farsa. Regra geral as óperas eram cantadas em italiano. A orquestra, completa e boa, chegava a contar, nas grandes óperas, aproximadamente cem figuras." (11)

Devido a esta grande variedade na programação, os teatros tinham que abrigar qualquer tipo de representação e mesmo festas cívicas, bailes ou o próprio carnaval. E estar aparelhados para tal:

"4º

*Será construído segundo o systema moderno, e adaptado ao clima do Rio de Janeiro; não sendo admitidas copias, ou imitações servis de outros Theatros.*

5º

*Os systemas de maquinas, e aparelhos serão dos mais aperfeiçoados, e taes que no traquejo material se empregue o menor numero de pessoas que for possivel.*

6º

*Deverão ser tomadas todas as precauções contra os incendios.*

7º

*Será illuminado por meio de gaz; e terá purificador. Serão adaptados todos os meios de purificar o ar da sala, e de o refrescar, principalmente no verão."*

(11) Ibidem, p. 158. Sobre a programação do REAL THEATRO DE SÃO JOÃO em 1824.



A iluminação obedecia a preceitos bem diversos dos atuais. Inicialmente, por razões técnicas, utilizava-se a iluminação mais rústica possível, como o TEATRO SÃO JOÃO em 1827:

*"A iluminação era feita por 220 velas de cera, resguardadas em mangas de vidro. A não ser no camarote imperial, onde havia um grande lustre e várias arandelas, do teto não pendia nenhum candelabro para não prejudicar a visão."* (12)

Com o desenvolvimento tecnológico passou-se a usar lampiões de azeite e, mais tarde, o gás. (a iluminação elétrica só teve seu uso generalizado no Rio no início do século XX). A ventilação dos teatros usualmente era precária. Dificilmente encontramos aberturas diretas à sala de espetáculos. As anelas, em geral, abriam-se para os vestíbulos e corredores.

A pouca aeração e a iluminação utilizada resultavam em um ambiente quente e poluído, totalmente propício a incêndios. A preocupação em evitá-los era antiga. No EDITAL DE 1824, citado anteriormente: *"Todas as noites de espetáculos o administrador do Teatro terá prontos no lugar mais conveniente que for possível os utensílios necessários para o caso de incêndio; os quais por ora se limitam a uma bomba, duas pipas ou tinas cheias de água, alguns baldes, picaretas e machados."* (13)

8º

*A sala terá cinco ordens de camarotes. (O TEATRO SÃO PEDRO tinha 4 ordens de camarotes). O diâmetro da platéia não excederá de 90 palmos.*

9º

*Formar-se-ha hum Camarim Imperial no fundo da sala, para os dias de gala; e para os outros dias se disporá hum camarote junto ao proscenio para a Família Imperial, tendo hum e outro entrada especial, sala de repouso, casa para o serviço de chá e refrescos, e as dependências necessárias.*

10º

*O Theatro terá comunicações faceis, entradas largas, e ao abrigo da chuva, sacadas amplas, e differen-*

*tes portas de sahida não só pela frente, como pelos lados.*

11º

*Os materiais empregados na construção deverão ser: granito cinzento, pedra optima de alvenaria, tijolo bom, argamassa da melhor, madeira de lei, ferro, estuque, e marmores artificiaes."*

## A PLANTA DOS EDIFÍCIOS TEATRAIS

Em planta, quase todos os teatros tinham as mesmas características:

1 — Palco retangular com orquestra à frente.

2 — Platéia organizada em filas de cadeiras, sem inclinação. A forma da platéia, em planta, poderia ser em ferradura (TEATRO SÃO PEDRO, TEATRO LÍRICO) ou mesmo retangular (TEATRO SÃO JOSÉ, TEATRO CARLOS GOMES).

3 — Circulando a platéia, diversas ordens de camarotes. O posicionamento destes camarotes, inicialmente, dificultava bastante a visibilidade do palco. Alguns eram construídos de tal forma que o palco ficava ao lado do seu campo de visão. À medida que a tecnologia teatral avançava e o interesse pelo que acontecia no palco aumentava, os camarotes foram se voltando em direção à área de representação. A introdução da planta em ferradura permite conciliar a visão do palco e do público (fundamental para a comunidade). — Ver desenho anexo).

4 — Ao fundo, na parte central, a Tribuna do Imperador, mais espaçosa e melhor decorada que os outros camarotes.

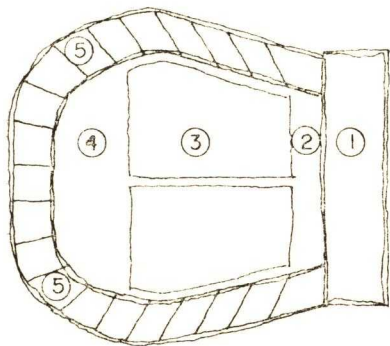
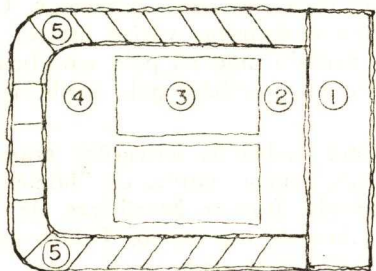
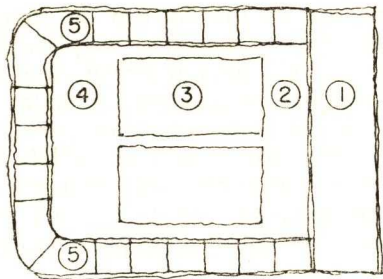
5 — Os camarotes junto ao proscênio eram reservados para as maiores autoridades da cidade (Chefe de Polícia, Juiz, Médico, etc.) ou para a própria Família Imperial.

Os estudos sobre acústica se desenvolveram extremamente a partir do final do século XIX. Até então eram freqüentes os problemas acústicos em auditórios que ficavam sem solução. Se o "Primeiro Mundo" só acordou para o aprofundamento de estudos sobre o som naquela época, esta preocupação, como de costume, levou algum tempo para chegar ao Brasil. No Rio de Janeiro o desconhecimento de qualquer teoria acústica

(12) SOUZA, Galante de. *O Teatro no Brasil*, p. 287.

(13) *Ibidem*, p. 327.





## A EVOLUÇÃO DOS TEATROS

### Plantas Esquemáticas

- (1) Palco
- (2) Orquestra
- (3) Platéia
- (4) Galerias
- (5) Camarotes



se reflete neste EDITAL analisado, que apesar de fornecer dados precisos em determinadas áreas não faz qualquer referência à acústica do edifício. Os teatros eram construídos visando, principalmente, a sua distribuição interna. O comportamento sonoro era consequência e não causa que influísse no projeto.

## CONCLUSÃO

A inauguração da primeira Casa de Ópera no Rio de Janeiro demonstrou a importância que a cidade vinha adquirindo. O aparecimento de uma classe ansiosa por lazer e capaz de pagar por ele, resultou no desenvolvimento da atividade teatral que, há muito, já se impusera como hábito na Europa. Seguindo o modelo europeu e, com algum atraso, assimilando suas inovações, o teatro carioca foi amadurecendo pouco a pouco.

A seu favor, as representações teatrais ofereciam a possibilidade de reunião das principais famílias da cidade, coisa rara até então. As mulheres, pouco a pouco, foram ocupando lugares nos camarotes e a conversação tornou-se alegre e movimentada. Poucos eram os momentos em que o palco tomava para si a atenção de todos. As "noites de gala", tão ao gosto da corte portuguesa, se repetiam em cada data importante. Os ricos trajavam saídas dos baús, bem como as jóias finas e outros elementos que pudessem impressionar o público. A estratificação da sociedade se refletia na divisão interna do teatro. Ao público eram oferecidos vários tipos de lugares, a preços variados, que eram ocupados de acordo com o poder socio-econômico de cada um.

As mudanças repentinas como a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro ou a Independência do Brasil, a abdicação de D. Pedro I ou a Proclamação da República, transformavam a sociedade e, conseqüentemente, o público a que se devia agradar. A união entre o teatro e os movimentos políticos e sociais colaborou profundamente para trazer esta "arte importada" para mais próximo de nosso público, de nossa vida e de nossa história.

Os prédios teatrais que foram surgindo guardavam uma lembrança forte das terras européias. O esquema normalmente seguido para construção dos teatros cariocas não se afastava do europeu. Todas as casas de espetáculos possuíam uma divisão interna muito semelhante, apresentando soluções muito parecidas na localização do palco, platéia, camarotes, etc. Do

lado externo, as casas de espetáculos apresentavam uma fachada imitando teatros europeus ou, mais freqüentemente, semelhante aos prédios residenciais da cidade.

Os primeiros teatros do Rio de Janeiro eram de pequenas proporções e bastante simples. A corte portuguesa, quando veio para o Brasil, trouxe também a necessidade de luxo e monumentalidade. Apenas um bom espetáculo não era suficiente para atrair o público. O bom aspecto do edifício influía bastante. A falta de dinheiro suficiente para construir-se casas de espetáculos nestes moldes, cada teatro lançou mão do fator que estava ao seu alcance para garantir a platéia repleta.

Os conhecimentos em áreas específicas como a iluminação, a acústica, a ventilação, etc. cresceram rapidamente, possibilitando o desenvolvimento de uma tecnologia teatral capaz de melhorar cada vez mais a funcionalidade de uma casa de espetáculos. Os incêndios freqüentes, que destruíram vários teatros, aos poucos foram sendo evitados, não só pela modificação do tipo de iluminação mas também pela melhoria dos outros elementos.

Inicialmente, todas as inovações eram importadas da Europa. Aos poucos, porém os "homens de teatro" foram descobrindo formas brasileiras de se contarem histórias no palco de um teatro. Teatro este que também foi se modificando, como se viu aqui.



# A MÍSTICA DO MAMULENGO

Paulo Vieira

"Sou um fuso, sou a mata, sou a vista, sou o brinquedo, sou a poeira, eu sou um beiju, sou um corno, sou um roto, eu sou mexedor, eu sou a cevadeira, eu sou a poeira".

Simão, pelas mãos do Mestre Solon Alves de Mendonça.

"Quem entreviu o universo, quem entreviu os ardentés desígnios do universo, não pode pensar num homem, em suas triviais venturas ou desventuras, mesmo que esse homem seja ele. Esse homem foi ele e agora não lhe importa".

Jorge Luis Borges

1. Uma tenda de pano chita estampada, armada com paus num canto de parede; uma "orquestra" na frente dessa tenda; na frente dessa "orquestra", pessoas que olham com atenção para bonecos que são manipulados dentro da tenda: o que vêem é um espetáculo de teatro popular dito Babau, Mamulengo, João Redondo, nomes que ele recebe em cada região do nordeste onde o espetáculo de bonecos continua vivo. O público só ri. O público não sabe, nem tão pouco importa, que o espetáculo que eles estão assistindo é originário de uma longa tradição de teatro popular de teatro feito na rua, ao improviso, no calor da hora.

O público não sabe que o marco zero daquele teatro está cravado em algum ponto da Itália medieval; o público não sabe ainda que o teatro do qual tanto gosta é um herdeiro da *Commedia dell'arte*, teatro de máscara italiano, representado, como o Mamulengo, nas ruas. O público não sabe, mas para quem ri, pouco importa a história do seu riso,

Mas entre os que estudam o fenômeno do boneco como espetáculo teatral, se diz que tudo começou com São Francisco de Assis, que teria, em 1223, represen-

tado o nascimento do Cristo (1). Se diz que os franciscanos teriam mantido a tradição do presépio, e que no século XVI teriam armado presépios em Olinda, com representação no convento dos franciscanos, por um certo Frei Gaspar de Santo Antonio (2).

Então, a origem do Mamulengo, seria o presépio de conotação religiosa. No nordeste, o presépio teria gerado três filhos: a Lapinha (espécie de presépio bailado, coreografado, cujo tema é nitidamente religioso); o Pastoril (espécie de presépio profano, grotesco, libidinoso, também coreografado); e o Mamulengo que, ao contrário dos outros dois, não possui uma forma fixa de representação, ganhando com isso uma mobilidade que o aproxima muito mais da linguagem teatral. Mesmo porque, quando foi absorvendo temas profanos, o Mamulengo foi ampliando a sua perspectiva do mundo, adquirindo a linguagem do mundo, trazendo o mundo para a redoma de sua tenda. Nesse momento, ao romper com o sagrado, o Mamulengo estava apto a tomar de empréstimo da *Commedia dell'arte* alguns de suas personagens e muitas de suas licenciosidades.

2. Mas o que leva a se acreditar que O Mamulengo seja herdeiro direto da *Commedia dell'arte* são, além de seu caráter de improviso, os nomes das personagens e, sobretudo, as suas características, quando acontece dos nomes não mais corresponderem à psicologia da personagem matriz.

Assim, por exemplo, estudando o João Redondo (3), Altimar Pimentel fala da importância da personagem chamada Arriliquim. O Arriliquim é o "ator" que se posta à frente da tenda (em sua falta é o líder dos músicos quem exerce essa função), e o seu trabalho é informar ao Mestre, que manipula os bonecos, sobre a platéia, mediar o diálogo ou a entrada de personagens e, sobretudo, solicitar e recolher o dinheiro que vez em quando, sob qualquer pretexto, é pedido à platéia. O Arriliquim, então, não é um boneco, nem se caracteriza de personagem, diferentemente do Arlequim

(1) SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo*. Rio de Janeiro, edição Funarte, 1979, p. 23.

(2) Op. cit. p. 23.

(3) PIMENTEL, Altimar de Alencar. *João Redondo*. João Pessoa, edição do Dept<sup>o</sup> de Letras, UFPb, 1965. João Redondo é o nome que o teatro de bonecos recebe na Paraíba. Mamulengo ou Babau é o nome que recebe em Pernambuco. No norte de Minas e sul da Bahia, Briguella, que é, por sua vez, nome de personagem da *Commedia dell'arte* (*Brighella*).



da *Commedia dell'arte*, personagem de tipo fixo, muitas vezes encarregado de conduzir a ação, Que o primeiro tenha sido gerado pelo segundo parece evidente pelos seus próprios nomes, sendo Arriliquim, ao que parece, uma corruptela do nome Arlequim (*Arlecchino*). Mas, se do Arlequim, o Arriliquim não guardou muitos traços psicológicos, ao menos uma coisa parece que aos dois é comum: a graça. Altimar Pimentel se refere ao Arriliquim como sendo o "auxiliar gaiato" do Mestre (4).

No Mamulengo, esta personagem intermediária entre o mundo configurado dos bonecos e o mundo real do público, segundo a bela definição do Fernando Augusto (5), recebe o nome de Mateus. O Mateus é, por sua vez, personagem assimilado do Bumba-meu-boi, onde, aí sim, tem as mesmas características psicológicas do Arlequim da *Commedia dell'arte*, inclusive pintando a cara com carvão, o que dá um efeito semelhante à máscara que o Arlequim costumava usar. Fernando Augusto usa para o Mateus o mesmo adjetivo que o Altimar Pimentel usa para o Arriliquim: gaiato, "cheio de manhas", como o seu ascendente italiano. A título de curiosidade: Fernando Augusto quando fala da relação que há entre o Mateus e o Arriliquim, grafa-o com o nome de *Arrelinquim*, diferentemente da grafia de Altimar Pimentel.

Qualquer que seja a grafia, esta personagem tem uma outra característica que lhe é comum: é assemelhado ao palhaço de circo, embora não possua a grande mobilidade cênica de um palhaço. Isto serve para nós apenas como indício de uma outra forma de espetáculo popular absorvida pelo Mamulengo: o Circo. Inclusive, o Mamulengo toma de empréstimo do Circo, personagens como os pernas-de-pau, e, sobretudo, segundo Fernando Augusto (6), elementos de sua estrutura como espetáculo de variedades.

3. Estas coisas que para alguém (como eu ou você), que não pertença àquela comunidade de códigos lingüísticos tão diferenciados, estas coisas podem ter alguma importância. Mas para o Mestre que apresenta o seu "brinquedo" (como é chamado carinhosamente o teatro de bonecos), nada disso tem importância, A história do seu "brinquedo" se perdeu na memória do tempo.

(4) Op. cit. p. 12.

(5) SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Op. cit. p. 53.

(6) Op. cit. p. 150.

Para o Mestre, o que importa mesmo, é o ato de dar vida aos seus seres de fantasia. Pouco lhe importa a dúvida filosófica de um Fernando Augusto, por exemplo, ele mesmo também Mestre cultivado (ou cativado) na brincadeira do Mamulengo; pouco importa ao Mestre paupérrimo e analfabeto que Fernando Augusto se pergunte o que são aqueles objetos capazes de emocionar os homens; que magia ou que mistério cerca a existência de um boneco; ou mesmo, que espírito anima homens rudes a estabelecerem relações profundas, quase místicas, com o boneco, a ponto de, sabe-se lá por qual processo, emprestarem vida e psicologia a pedaços de madeira e trapo. O certo é que, como Mestre iniciado em outros estudos, e de tanto se perguntar sobre a função do seu "brinquedo", foi que Fernando Augusto tocou no ponto delicado que transcende os limites do mundo dos títeres, quando descobriu que os bonecos criam um mundo à parte ao nosso, mundo no qual, pela magia do espetáculo, é permitido o nosso acesso, e junto com eles (através deles) podemos rir de nossas fraquezas e defeitos (7).

4. Rimos, segundo a filosofia de Bergson, do que é humano ou do que aparenta sê-lo; rimos sobretudo da gestualidade mecânica incrustada na linguagem do nosso corpo, da qual, na cotidianidade, não a percebemos. Rimos, ainda, da caricatura de nós; rimos das situações ridículas a que estamos sujeitos.

Os bonecos, quando animados, configuram no espaço de sua tenda o nosso mundo. Ao olhar para o boneco animado pelas mãos habilidosas do Mestre, o que vemos é, para além da figura do boneco, a figura caricatural de nós mesmos; e, em sua mobilidade mecânica, o mecânico de nossa gestualidade; no insólito das situações a que são conduzidos pelo roteiro, o ridículo de situações possíveis de vivermos. No momento em que é posto nas mãos do Mestre para o início de sua função, o boneco anima-se da alma humana e detona a condição necessária que levará o público ao riso. Aí, sim, a sua função está completa, a sua existência justificada.

Este momento mágico (como dizem os seus estudiosos) entre o público e o boneco, entre o boneco e o Mestre que o anima, estabelece-se pelo ritual do espetáculo, e foi assim percebido pelo Fernando Augusto: "(o boneco) De ser passivo, torna-se uma criatura in-

(7) Op. cit. p. 152.



dependente, com vida própria, e dá-nos a impressão de se tornar, inclusive, muito superior a quem o anima, tal é a sensação de independência e liberdade que oferece quando flutua nos limites do espaço cênico. É quando o boneco passa a ter uma outra natureza. Já não é mais madeira, pano ou papel, e sim uma outra matéria, um novo ser, ocupando um espaço, um mundo que lhe é particular, onde valores, crenças, estruturas sociais e noção do Divino e da Justiça, lhe são bastante específicos" (8).

5. Mas, ao que parece, pelo menos é assim que Altimar Pimentel e Fernando Augusto vêem o Mamulengo, o teatro de bonecos estabeleceria uma outra comunicação com o público. Sendo um teatro feito basicamente em comunidades rurais (ou suburbanas), o Mamulengo teria a função de, fazendo rir, fazer também a crítica dos costumes sociais e a crítica da organização política da sociedade.

O João Redondo, por exemplo, estudado pelo Altimar Pimentel, recebe o seu nome de um boneco que representa a personalidade do fazendeiro. Não esquecer que o nordeste é a terra dos latifúndios improdutivos, onde o trabalhador rural vive em regime de semi-escravidão. Não esquecer também que os donos de latifúndios constituem a classe mais conservadora, não raro assassina, dentro do estrato social brasileiro. Curiosamente a personagem que, na Paraíba, dá nome ao "brinquedo", apesar de ser latifundiário, não recebe o nome de coronel, e, sim, de capitão: Capitão João Redondo. Contrapõe-se a ele a personagem de nome Benedito. O Capitão João Redondo tem sempre um corpo muito grande, como que significando a sua superioridade, o seu "corpo" de autoridade; enquanto que Benedito é pequenininho, preto, astucioso, bravo, que a simples menção da sua cor por outra personagem, é suficiente para que Benedito possa surrã-la. Na organização temática do João Redondo, Benedito é o empregado do Capitão João Redondo; isso não impede que o Benedito surre o Capitão João Redondo sempre que a sua paciência, que, diga-se, é muito pequena, se esgote. Benedito surra também o destacamento policial que sempre aparece para interferir nas cenas de pancadaria.

A mesma coisa acontece no Mamulengo. O Capitão Mané de Almeida é a personagem que corresponde

ao estrato social dominante, enquanto que a personagem que se contrapõe a ele é o Simão. As mesmas cenas de pancadaria, as mesmas surras que o Benedito aplica no Capitão João Redondo, são aplicadas no Capitão Mané de Almeida, pelo seu criado Simão. Essas brigas podem ser feitas com cacetes (também chamado de "o que é bom pra tosse") ou com grandes facas-peixeira. É nesse momento que se tem a visão clara da grande habilidade do Mestre titereteiro. Estas lutas são instantes de "acrobacias manuais", se assim se pode dizer.

Na visão dos estudiosos em questão, estes momentos de luta, momentos de grande hilaridade para a platéia, representam a comunhão do povo com o seu herói oprimido, que surra o seu opressor. Este boneco-herói popular, aliás, não é nem um exemplo de candura. Pelo contrário, ele é a imagem do herói negativo tipicamente brasileiro, coisa impossível de se encontrar na esquematização europeia da psicologia do herói. Ele é o herói absurdo, preguiçoso, luxurioso, mal-caráter como o famoso Macunaíma, de Mario de Andrade. Sua noção do Bem e do Mal, segundo Fernando Augusto, é muito própria, permitindo-se fazer coisas impossíveis pela moral cristã, como, por exemplo, bater na própria mãe. Mas basicamente suas cacetadas são dirigidas aos poderosos da terra, aos valentões de todas as espécies. Herói malandro, tem sempre uma saída pronta para qualquer situação, e não se avexa de passar da verdade à mentira ou vice-versa, adaptando a situação ao seu desejo. É Luiz Serra, Mestre titereteiro pesquisado por Fernando Augusto, quem define com precisão o comportamento do herói, falando a respeito de Simão: "é abusante e atocaiador" (9).

6. Mas não é esse caráter político, com certeza o mais evidente, que chama a atenção quando se estuda o fenômeno do Mamulengo. O que mais atrai ao estudioso do assunto é, além da grande capacidade de interpretação dos Mestres titereteiros, a relação que o espetáculo consegue manter com o seu público. Um espetáculo que, diga-se de passagem, costuma durar oito horas. Oito horas em que o público intervém nas cenas, altera a entrada ou permanência de personagens em cena, decide sobre os seus destinos, experimentando uma completa comunhão entre público e espetáculo. Talvez seja por esta comunhão que os estudiosos atri-

(8) Op. cit. p. 163.

(9) Op. cit. p. 166.



buam o adjetivo de "mágico" ao espetáculo de Mamulengo.

Parece existir, para além de simples credices, um certo ritual mágico (não religioso) no fenómeno do Mamulengo. Este ritual parece ter início já na escolha da madeira de onde se fará a cabeça do boneco. É costume entre os mamulengueiros só tirarem a madeira das matas em noite escura. E, segundo o Mestre Ginu, em depoimento dado ao Fernando Augusto, a madeira colhida nestas condições é conservada, ou seja: não apodrece nem pega bicho. Fernando Augusto faz uma alusão desse costume com a astrologia, mas não desenvolve essa possível associação <sup>(10)</sup>.

É ainda o Mestre Ginu quem lhe diz que os seus bonecos não lhe pertencem, pertencem, sim, a um poder invisível, a uma força desconhecida, e ainda acrescenta que, por ordem superior, após a sua morte, seus bonecos teriam de ser queimados para que a fumaça deles o acompanhasse até a eternidade <sup>(11)</sup>.

Mesmo em se considerando que isto não passe de fantasias de um homem crente, um homem que, premido pela miséria, dedicou toda a sua vida à arte do Mamulengo, não se pode alienar da origem do Mamulengo o sentido religioso que ele tinha <sup>(12)</sup>.

Escapa ao objeto desse estudo, embora me tente o desejo (ou o exercício intelectual), pensar o motivo pelo qual o Mamulengo induz os seus estudiosos a o exaltarem como manifestação do mágico. Mas, assim mesmo, me parece que o mágico, na estrutura do espetáculo, é o fascínio que o espetáculo exerce sobre o espectador, é o truque não previsto, a falsa verossimilhança, a poética do insólito, a transformação alquímica de objetos inanimados em objetos expressivos, objetos da linguagem humana; o que, por sua vez, emprestaria ao homem a ilusão de ser Deus, a ilusão de tudo transformar em pó, ou, do pó, tudo transformar em vida. Seria, talvez, este o sentido da palavra comunhão na religião ou no espetáculo? *En passant*, não posso deixar de registrar o pensamento de Jean Duvignaud sobre os lugares públicos, as esculturas (é preciso lembrar que o boneco do Mamulengo é uma escultura de madeira) e as representações, os espetáculos: "as praças onde surgem a escultura, a tribuna, a área arre-

(10) Op. cit. p. 158.

(11) Op. cit. p. 112 e ss.

(12) V. nota 1 e 2.

donada do teatro, são locais de comunhão (...) o poder de convergência do olhar e das consciências em certos lugares privilegiados da concentração urbana sustenta, sem criar, é claro, a representação proposta. É uma relação difícil de apreender e diz respeito também ao teatro e ao desempenho do comediante, onde a atmosfera gerada pela expectativa do público reunido pesa sobre o ator, ajudando-o a construir um caráter imaginário" <sup>(13)</sup>,

No caso do Mamulengo, a construção do caráter imaginário não pesa sobre o ator, que é nada menos do que o boneco, mas sobre o Mestre que o manipula. Fernando Augusto fala assim do Mestre, enquanto representa: "brincam com a imaginação desenfreada, ocorrendo-lhes a cada instante idéias, correlações e pensamentos que nascem e morrem enquanto dura a função. É como se assumissem uma situação de transe mediúnic, incorporando seres (os bonecos), trabalhando como se estivessem possesores ou possuídos por espíritos diferentes e de variadas categorias, de acordo com o tipo e personalidade de cada boneco" <sup>(14)</sup>.

Pelo texto do Duvignaud é possível se concluir que o espetáculo do Mamulengo, como todo o espetáculo, é também a hora e o lugar da comunhão. Essa comunhão algum dia, em algum momento de sua história, teve um caráter sagrado.

É tentador pensar (e isto não é uma tese, mas uma observação) que a comédia de tipo fixo (caso do Mamulengo e da *Commedia dell'arte*, seu ascendente) tem uma certa significação soteriológica, assim como, em princípio, teria o xadrez e o tarot, jogos que representam uma sociedade em conflito. Me tenta pensar, e aqui eu me deixo levar pela comoção dos estudiosos, que o profano e o sagrado se misturam num mesmo espaço de representação, o espaço da festa, o espaço do culto. Me tenta pensar que o Mamulengo, num certo sentido, soma o sagrado e o profano em sua representação. Mas não posso, porque não sei, avançar o pensamento que me tenta, mesmo porque a mim não foi dado crer no sagrado.

Assim mesmo, procuro em Craig, propositamente, a afirmação definitiva para essa discussão, uma afir-

(13) DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Rio de Janeiro, editora Tempo Brasileiro, 1983, p. 43 e ss.

(14) SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Op. cit. p. 163.



mação que só vem a reforçar a substância mítica/mágica/imaginária para o fenômeno de comunhão entre o boneco, o seu público e o seu Mestre: "A *marionnette* é a descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, é a imagem degenerada de um Deus" (15).

7. Se não de um Deus, pelo menos de uma sociedade humana os bonecos são a representação. E isto se pode comprovar analisando o seu elenco de personagens. Alguns já foram vistos, outros relacionarei agora:

Doutor Fuxico é o nome que este personagem, herdeiro do *Dottore da Commedie dell'arte*, recebe no João Redondo. Aqui ele é sempre médico, mercantilizador da medicina, cobrando preços diferenciados para os seus clientes. Assim, por exemplo, para o Capitão João Redondo ele cobra um preço pelo seu serviço; pelo mesmo serviço ele cobra o dobro do preço para o Arriliquim, o que, evidentemente, justifica a surra que ele toma do herói sem caráter. No Mamulengo esta personagem recebe o nome de Doutor Sabe Nada, e é advogado. Vive nas delegacias tentando soltar clientes presos. A cada palavra dita a favor do cliente, pede aumento de honorários. Suas características são a ambição, e outra que é tão cara ao seu velho ascendente da comédia italiana: a verbosidade, o falar excessivamente, atrapalhadamente.

Padre João Sem Cuidado é o nome que esta personagem recebe no João Redondo. No Mamulengo, ou é simplesmente Padre, ou recebe o nome de Seu Vigarro. São figuras imprescindíveis no Mamulengo. Estão sempre realizando casamentos, batizados ou rezas sob encomenda. Em qualquer caso, o preço do serviço depende do cliente aceitar as suas condições, sempre vigaristas. O Padre é uma personagem caracterizada pela luxúria, além, é claro, do vigarismo. Até mesmo os seus sermões, eivados de moral, acabam numa festa, onde o padre expõe a sua libidiniosidade.

Quitéria é a personagem feminina mais importante do Mamulengo. Como não podia deixar de ser, é fogueira, sensual, logo ao chegar se oferece aos homens da platéia, e, no dizer de Fernando Augusto, "canta rebolando a bunda em grandes movimentos, soltando lérias para os instrumenteiros" (16).

(15) BARATA, José Oliveira. *Estética Teatral*. Lisboa, editora Moraes, 1981, p. 119.

(16) SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Op. cit. p. 129.

Há, ainda, uma série de dezenas de outras personagens, como, por exemplo, o marido traído, o velho libidinoso e os animais fantásticos, além da Morte. As personagens animais nunca falam; destes animais a Cobra e o Boi são os que mais aparecem. A Cobra, significação do Mal, constantemente engole personagens que a platéia deseja destruídos. O Boi, animal que abriu os caminhos da colonização, tem sempre um sentido cultural. Quanto à Morte, é a personagem solene, sempre vestida de negro, a cara pintada de branco, representando uma caveira. Tem mãos grandes, portando às vezes uma foice. Tem uma postura heierática e age pelo convencimento, fazendo a sua vítima aceitar o seu fim como sendo o seu destino.

8. Para o público que comunga com as emoções do teatro de bonecos, provavelmente estas coisas todas não importem, a não ser o seu riso. Mas, para quem não foi dada a dádiva de ver, para quem desconhece a saborosa linguagem do Mamulengo (e por isto não está apto a fruí-la), reste, talvez, a distância, um modo de gozá-la: pensá-la como um jogo (como o xadrez, como o tarot) em que o espaço de representação de uma sociedade está codificado. Ao que pode parecer, no Mamulengo, filosoficamente, não se trata de reviver ritualisticamente uma história acontecida num tempo primordial, o tempo cosmogônico, mas, pelo contrário, trata-se de compreender uma história (uma sociedade) acontecendo no seu tempo atual, no seu tempo histórico. Uma quase escatologia.

## BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Néelson de. *Duas formas de teatro popular do recôncavo baiano*. Salvador, Edições O ViceRey, 1979.
- ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- BARATA, José Oliveira. *Estética teatral, antologia de textos*. Lisboa, editora Moraes, 1981.
- BARBOSA, Pedro. *Teoria do Teatro Moderno, axiomas e teoremas*. Porto, Edições Afrontamento, 1982.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1983.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1983.



- MIGNON, Paul-Louis. *Historia del teatro contemporaneo*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.
- PIMENTEL, Altimar de Alencar. *João Redondo, teatro do povo*. João Pessoa, edição do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal da Paraíba, 1965.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1982.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo, um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro, edição Funarte, 1979.
- SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim*. Rio de Janeiro, editora Achiamé, 1982.





# O POUCO QUE CONHEÇO DE MORAL APRENDI NOS CAMPOS DE FUTEBOL E NO PALCO

Albert Camus<sup>(1)</sup>

Por que trabalho em teatro? Muitas vezes eu me fiz essa pergunta. A resposta poderá soar desanimadamente banal: simplesmente porque o teatro é um dos lugares do mundo em que me sinto feliz.

Mas essa reflexão não é tão banal assim. Hoje em dia, a felicidade é um assunto delicado. As pessoas têm mesmo a tendência de ocultar de si próprios a sua busca de felicidade, vendo-a como uma espécie de róseo *ballet*, de que devem excusar-se. Às vezes leio que homens de ação, que deram tudo a uma atividade pública, encontram refúgio ou abrigo em sua vida privada. Há um certo menosprezo, não é — em tal noção? Menosprezo e — um não existe sem o outro — contra-senso. Tenho observado muitos casos em que a situação é o reverso, pessoas que encontraram refúgio na vida pública a fim de fugir de suas vidas particulares.

Viver feliz hoje é como viver em pecado. Nunca se deve admiti-lo. Não diga inocentemente, sem pensar mal, "sou feliz". Imediatamente lerá a condenação em todos os lábios à sua volta: "Oh! Você é feliz, meu filho! E o que está fazendo — diga-me — pelos órfãos de tal lugar, pelos leprosos?... Não se pode dizer que eles sejam felizes!" Que fazer? Então, imediatamente, ficamos sombrios.

(1) *Dramaturgo, filósofo e novelista francês, fundador do TEATRO DO TRABALHO, mais tarde, rebatizado TEATRO DE GRUPO.*

*Suas principais obras foram O MALENTENDIDO (1944), CALÍGULA (1945), ESTADO DE SÍTIO (1948) — adaptação da novela A PESTE, dele mesmo — e OS JUSTOS (1949). O absurdo da existência humana foi o tema central de sua obra. Morreu em 1960.*

Ainda estou dolorosamente tentado a crer que, para sermos realmente úteis aos que estão na miséria, temos que ser fortes e felizes. A pessoa que considera a vida como um fardo e que afunda sob seu próprio peso, não pode ajudar ninguém. Mas aquele que controla seus sentimentos e sua vida, pode dar efetivamente. Conheci um homem que não gostava da mulher, e vivia desesperado com isso. Um dia ele resolveu devotar-lhe a vida (uma supercompensação, em outras palavras). A partir daí, a vida dessa mulher, que até aí fora suportável, tornou-se um inferno absoluto, com o ostensivo auto-sacrifício do marido. Assim é hoje em dia: as pessoas se dedicam mais àqueles seres humanos de que menos gostam.

Não admira, em tais circunstâncias, que o mundo pareça doente e que seja difícil dar-lhe um atestado de felicidade, principalmente se se trata de um escritor. Todavia atesto o meu respeito pela felicidade e pelas pessoas felizes; e nem que seja por higiene, procuro estar o mais tempo possível na esfera da minha felicidade, que é o teatro. Diferentemente de outras alegrias mais transitórias, a minha, no teatro, persiste por mais de vinte anos, e não sei o que faria sem ele. Em 1936, reorganizei um grupo defunto, na Argélia, e montamos peças de Malraux a Dostoiewski, até Êsquilo. Vinte e três anos mais tarde, no Teatro Antoine, realizei uma adaptação de *Os Possessos*, de Dostoiewski. Eu mesmo estava admirado de tão rara fidelidade — ou de tão longa intoxicação. Indagava os motivos dessa obstinada virtude, ou vício. E verifiquei que era de dois tipos: um relativo ao meu próprio temperamento, e outro relativo à própria natureza do teatro.

A primeira e menos maravilhosa razão de que me lembro, era que através do teatro eu escapava daquilo que me aborrecia em minha carreira de escritor. Primeiro, de tudo aquilo que chamo de frívolo comércio, quer seu nome seja Fernandel, Brigitte Bardot, Ali Khan ou, mais modestamente, Paul Valéry. De qualquer maneira, vocês têm seus nomes nos jornais. E assim que você tem o nome nos jornais, tudo começa. O correio o caça; os convites chovem e presume-se que devam ter uma resposta. Grande parte de seu tempo é gasto em recusá-los. Metade de sua energia humana é gasta, assim, no dizer não, de todas as maneiras. Não é estúpido? Claro que é. Mas esse é o modo de se punir a nossa vaidade pela própria vaidade. Entrementes, tenho notado que todo mundo consi-



dera o trabalho teatral com medo, mesmo sendo ele uma profissão vã, e tudo que você tem a fazer é anunciar que está ensaiando. Forma-se, imediatamente, um deserto em torno de você. E quando você tem a idéia astuciosa, como eu faço, de ensaiar o dia todo e parte da noite, bem, francamente, é o paraíso. A esse respeito, o teatro é um mosteiro. O tumulto do mundo morre à sua porta; dentro de seu confinamento sagrado, por dois meses dedicada a uma única meditação, essa comunidade de monges trabalhadores, isolada do mundo, prepara o rito que será celebrado uma noite pela primeira vez.

A palavra monge surpreende? Uma imprensa sofisticada que dormem tarde e divorciam muitas vezes? Vou decepcioná-lo, sem dúvida, se lhes disser que teatro é mais banal que isso, ou mesmo, que as pessoas nele se divorciam menos que aqueles que trabalham em têxteis, em açúcar, ou em jornalismo. É que, quando há um caso de divórcio entre gente de teatro, outras pessoas falam, naturalmente, mais dele. Isso é compreensível. Representar é uma profissão em que o corpo conta, não por ser usado libertinamente, mas porque se é obrigado a mantê-lo em forma. Ser virtuoso é um caso de necessidade, e é talvez o único caminho para ser virtuoso.

De qualquer maneira, prefiro a companhia de gente de teatro, virtuosa ou não, à dos intelectuais, meus irmãos. Como todos sabem, os intelectuais são raramente amáveis, nunca se dão bem juntos. Há outra razão que não posso expor inteiramente. Na companhia de intelectuais sempre me sinto como se algo em mim tivesse que ser perdoado; sempre tenho a impressão que quebrei alguma das regras do clã. Esse sentimento dispersa minha espontaneidade e, sem espontaneidade, eu me aborreço. No palco, sou espontâneo. Não penso naquilo que tenho ou não tenho de ser, e as únicas coisas que partilho com meus colaboradores são as experiências e as alegrias de um empreendimento comum. É um estado, acredito, que se chama companheirismo, e tem sido uma das grandes alegrias de minha vida. Eu o perdi no dia em que deixei um jornal que fazíamos em equipe, e encontrei-o novamente assim que voltei ao teatro.

Um escritor trabalha em solidão, é julgado solitariamente e, acima de tudo, julga a si mesmo em solidão. Isso não é certo, e não é saudável. Se ele tem uma constituição normal, chega a hora em que precisa ver outros rostos, para sentir o calor do contato humano,

que explica mesmo muitos dos envoltimentos de um escritor: o casamento, a academia, os políticos. De qualquer modo esses expedientes não arranjam nada. Assim que perde a solidão, logo começa a sentir sua falta. Ele gostaria de ter, ao mesmo tempo, não só os chinelos, como um grande amor; gostaria de ser um acadêmico, sem deixar de ser um inconformista. Acreditem-me, a carreira de um artista hoje em dia não é uma sinecura.

O teatro oferece a companhia de que preciso, junto com a pesada servidão e as limitações de que todos os homens e todos os espíritos necessitam. Na solidão, o artista reina — mas sobre o vácuo. No teatro ele não pode reinar. O que deseja depende dos outros. O diretor precisa de ator, e o ator precisa do diretor. Essa mútua dependência, quando reconhecida com humildade e bom humor apropriado a ela, forma a solidariedade da profissão e dá um corpo a esse companheirismo diário. Nele, estamos todos ligados um ao outro sem perda de liberdade de ninguém (ou quase isso). Não é uma boa receita para a sociedade do futuro?

Mas sejamos mais diretos: os atores enganam-se tanto quanto outras espécies humanas, inclusive seu diretor, e às vezes mais, como quando você se permitiu amá-los. Mas as desilusões (se o são) acontecem muitas vezes depois que passou o período de trabalho, quando retorna à sua natureza solitária. Nessa profissão, em que as pessoas não são fortes em lógica, diz-se com igual convicção que o fracasso dissolve a companhia, e assim o sucesso. Não é nada disso. O que acaba a companhia é o fim da esperança que os unia durante os ensaios. É a proximidade do objetivo (a estréia) que os manteve unidos numa ligação tão íntima. Uma reunião, um movimento são também sociedade; mas o objetivo que buscam se perde na noite do futuro. No teatro, o fruto do trabalho será colhido, para o melhor ou o pior, numa noite de antemão sabida, numa noite da qual cada dia do trabalho mais se aproxima. Homens e mulheres, individualmente, se tornam um *team* partilhando uma aventura comum, e tentando um nico *goal* que nunca será melhor ou mais belo do que na noite longamente esperada, quando os dados são lançados.

As corporações dos construtores e os estúdios coletivos de pintura, durante a Renascença, devem ter sentido essa espécie de exaltação conhecida por aqueles



que trabalham num grande espetáculo. Suas realizações ultrapassaram o momento da execução; o *show*, ao contrário, é transitório — e seus participantes o amam mais porque ele morrerá um dia. Somente na minha juventude conheci isso: o mesmo forte sentido de esperança e união que acompanha os dias de treino até o dia da partida. O pouco que conheço de moral, aprendi nos campos de futebol e no palco. Eles foram minha verdadeira universidade.

O teatro também me ajuda a fugir da abstração que ameaça todo escritor. Nos meus dias de jornalista, preferia compor as páginas a trabalhar nesses quase sermões que são os chamados editoriais; como também em teatro, gosto de ver como o trabalho cria raiz na confusão dos *spotlights*, das plataformas, lonas e sarrafos. Não sei quem disse que para ser um bom diretor você tem que “conhecer o peso dos cenários com os braços”; mas esta é uma grande regra em arte. E gosto da profissão que me obriga a considerar simultaneamente a psicologia dos personagens, a colocação de uma lâmpada ou de um vaso de germânios, a textura de uma roupa, o peso e o contrapeso de um volume que deve correr sobre o palco. Quando meu amigo Mayo desenhou os cenários de *Os Possessos*, concordamos que tínhamos que começar pensando em termos de construção sólida (um quarto feio, mobília — realidade, em resumo), de maneira a erguer a produção, aos poucos até um plano mais elevado, menos preso ao tema; por fim, estilizamos o cenário. A peça surgiu numa espécie de loucura irreal, mas partiu de um local preciso, escravizado ao assunto. Não é isso a verdadeira definição da arte? Não somente realidade, nem imaginação apenas, mas imaginação tomando vôo da realidade.

Basta de motivos pessoais para a minha presença no teatro. Estas são as razões de um homem, mas tenho também os motivos de um artista — e estes últimos são mais misteriosos. Antes de tudo, acho o teatro o lugar da verdade. Para ser exato, as pessoas geralmente o chamam de um lugar de ilusão. Não creio nisso! É a sociedade, acima de tudo, que vive no meio de ilusões. Tome, por exemplo, um desses atores não profissionais, que faz figura nos círculos da moda, ou na administração ou, simplesmente, nas noites de estréia. Coloque-o no palco, sob o refletor exato; jogue quatro mil *watts* de luz sobre ele e a peça se tornará insuperável. Você o verá, em certo sentido, inteiramente nu sob a luz da verdade. Sim, o brilho do refletor é im-

pedoso e nenhuma tapeação poderá ocultar a verdadeira identidade do homem ou da mulher, no palco, mesmo com o disfarce das roupas. E estou absolutamente certo de que todas essas pessoas que conheci muito bem na minha vida, revelar-se-iam a mim se elas se dispusessem a ensaiar e representar comigo numa peça com personagens de outra época e de outro tipo. Aqueles que amam o mistério do coração — e a verdade oculta nos seres humanos, devem vir ao teatro. É aí que sua curiosidade insaciável recebe pelo menos uma retribuição parcial. Sim, acreditem, para descobrir a verdade, ponha-o no palco.

Às vezes me perguntam: “Como pode conciliar o teatro e a literatura em sua vida?” Para ser exato, tive muitas profissões, por necessidade ou por gosto, e desde que continuo sendo um escritor, é de presumir-se que consegui de alguma forma reconciliá-los. Sinto que no momento em que consinto em ser apenas escritor, tenho que parar de escrever. Mas com relação ao teatro, a conciliação é automática. Para mim o teatro é a mais elevada forma de literatura, e também a mais universal. Falar para todo mundo não é fácil. Sempre se arrisca a ficar ou muito abaixo ou muito acima. Há autores que desejam dirigir-se ao que há de mais estúpido no público e, acreditem, eles o conseguem muito bem. Há outros que desejam dirigir-se apenas àqueles que supõem inteligentes, e sempre erram o alvo. Quando um autor consegue dirigir-se a todo mundo com simplicidade, em vez de ser ambicioso a respeito do tema, ele está servindo à verdadeira tradição artística e consegue unir todas as classes e todos os espíritos na platéia, numa simples emoção ou numa simples gargalhada. Somente os muito grandes conseguem isso.

Perguntam-se também (com uma solicitude que me aflige): “Porque adapta textos quando podia escrever suas próprias peças?” Tenho escrito minhas próprias peças, e continuarei escrevendo outras. Quando escrevo *minhas* peças, é o escritor que está funcionando, mas de acordo com um largo esquema. Quando eu *adapto*, é o caso de um diretor trabalhando de acordo com os termos de seu conceito teatral. De resto, acredito no espetáculo total, concebido, inspirado e produzido pela mesma alma; escrito e dirigido pelo mesmo homem. Esse trabalho torna possível a consecução de uma unidade de tom, estilo e ritmo, que são o essencial de um *show*, e ao qual me proponho mais livremente do que outros que não foram, como eu fui, autor,



dramaturgo e diretor. Em resumo, eu sirvo aos textos (traduções, adaptações ou o que seja) — mas quando são postos no palco, reservo-me o direito de modelá-los de acordo com as necessidades da direção. Colaboro comigo, em outras palavras, de modo a eliminar o atrito existente entre autor e diretor. E acho que há tão pouca degradação nesse trabalho que continuarei a fazê-lo sempre que houver oportunidade. Sentirei que faltei a meus deveres como escritor somente quando montar espetáculos que agradarão ao público por meios degradantes — uma espécie de produção de grande êxito que se costuma ver em Paris, e que revolta meu estômago. De certo não acho que fugi à minha carreira como escritor quando montei *Os Possessos*.

Talvez não seja possível continuar servindo ao teatro naquilo que gosto. A própria nobreza dessa exigente profissão está hoje ameaçada. A alta incessante dos custos e a burocratização das companhias profissionais estão levando o teatro, pouco a pouco, para o maior comercialismo.

Será esta uma razão para parar de lutar? Acho que não. Um espírito de arte e loucura oculta-se sob os balcões e atrás das cortinas. Ele não pode morrer, e evita que tudo se perca. Ele espera de cada um de nós. Devemos evitar que ele seja banido pelos balconistas e pelos produtores de massa. Em troca, devemos ficar firmes e salvar nosso sólido bom-humor. Para receber e para dar — não é esta a felicidade de que falei no início? E necessitamos da própria vida, forte e livre. Agora, vamos ao próximo espetáculo.





## A EXPULSÃO DO DEMÔNIO

Bertolt Brecht<sup>(1)</sup>

Tradução de Luiz Antonio Martinez  
Correa e Cacá Rosset

### Ato Único

*Uma casinha pequenina na zona rural coberta por um grande telhado de telhas vermelhas. Gerânios Diante da casinha um banco tosco de madeira. Estamos no crepúsculo de um dia de verão na tranqüilidade do campo. É agosto.*

1

*O empregado da fazenda e a filha do fazendeiro estão sentados no banquinho.*

O EMPREGADO — Que bela tarde! Como custa o sol por no poente!

A MENINA — Hoje tem baile no "Boi Vermelho". Você está ouvindo a música?

O EMPREGADO — É. Lá eles têm dois músicos.

(1) Dramaturgo alemão, poeta, diretor e teórico de teatro (teatro didático). Falecido em 1956, é considerado um dos nomes mais importantes do teatro contemporâneo. Principais peças: A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS (1928), SELVA DAS CIDADES (1921), ASCENÇÃO E QUEDA DA CIDADE DE MA HAGONNY (1930), GALILEU (1937), MÃE CORAGEM (1938), A BOA ALMA DE SETZSUAN (1938), O SR. PUNTILA E SEU CRIADO MATTI (1940) e O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO (1943).

A MENINA — Minha mãe não me deixa ir.

O EMPREGADO — Por que?

A MENINA — Ela diz que é perigoso.

O EMPREGADO — Ah! É preciso tomar cuidado.

A MENINA — Olha, a música está chegando até aqui. É o vento.

O EMPREGADO — Bem que podia chover. Hoje faz tanto calor.

A MENINA — Eu acho que as estrelas vão aparecer. Aí eu vou ter que tratar das vacas! Ai, que cansaço! De manhã tiro o leite e de noite...

O EMPREGADO — Essas vacas tem sorte!

A MENINA — Por que?

O EMPREGADO — Porque de noite você trata e de manhã você ordenha...

A MENINA — Grande coisa!

O EMPREGADO — E eu, você nunca vem me ver!

A MENINA — Não carecê!

O EMPREGADO — Porque você não quer!

A MENINA — Ai! Eu acho que não vai chover!

O EMPREGADO — Se chover você vai ter que sair da cama...

A MENINA — ...e descer na sala de jantar onde mamãe vai puxar o terço...

O EMPREGADO — ...e não vai rezar na cama.

A MENINA — Agora eu tenho que tratar das vacas.

O EMPREGADO — Não estou vendo nenhuma estreia.

A MENINA — Eu estou!

(silêncio)

O EMPREGADO — Há?

A MENINA — Nada!

O EMPREGADO — Que você disse?

A MENINA — Nada!

O EMPREGADO — Fala!

A MENINA — Eu não vou falar nada!

O EMPREGADO — Não vai falar?

A MENINA — Não! Pra você deixar de ser besta!

O EMPREGADO — Ah, é? Olha que eu te pego, hem?

A MENINA — Hum, faz-me rir!

O EMPREGADO — Agora ria!

A MENINA — Você não me beijou na boca!

O EMPREGADO — Você que pensa.

A MENINA — Hum, e acha que beijou?

O EMPREGADO — Você sabe melhor que eu.

A MENINA — Você acha que vai ficar muito escuro?

O EMPREGADO — Vai ficar escuro sim e eu vou ficar com medo! (abraça a Menina)

A MENINA — Ai! Tira o braço daí! Está me machucando!

O EMPREGADO — Esse braço não é meu, é o teu!

A MENINA — Eu estou falando Daquele lá!

O EMPREGADO — Aquele eu te dou de presente, é teu!

A MENINA — Agora eu tenho que tratar das vacas!

O EMPREGADO — Você vai?

A MENINA — Depois eu vou para a cama.



O EMPREGADO — Você vai?

A MENINA — Que é isso?

O EMPREGADO — O que?

A MENINA — O que você está falando!

O EMPREGADO — Eu não penso no que digo! Olha, boneca, as estrelas estão aparecendo!

A MENINA — Por que? Você também tem a obrigação de tratar das vacas?

O EMPREGADO — Está querendo me mandar embora?

A MENINA — Você quer ficar?

O EMPREGADO — Eu é que não entendo nada que você está falando.

A MENINA — Você está completamente por fora.

O EMPREGADO — Alguma vez esteve por dentro?

A MENINA — Você sempre estraga tudo!

O EMPREGADO — Eu? Eu não disse nada!!!

A MENINA — Pensa que é malandro, seu bofe?

O EMPREGADO — Ah! Chega! Agora eu vou falar em outro tom!

A MENINA — Faz muito bem mas tira a mão daí que mamãe está chegando!

2

*Entra a Mãe*

A MÃE — Deus te guarde, Jakob!

O EMPREGADO — Boa noite, dona Frick!

A MÃE — Você não vai tratar das vacas?

A MENINA — Ainda tem tempo.

A MÃE — Quer dizer Você não tem tempo!

A MENINA — Ai, eu? Por que, mamãe? (*levanta*)

O EMPREGADO — Agora mesmo a gente estava falando de vacas!

A MÃE — Claro, ela só pensa nelas o dia inteiro!

O EMPREGADO — Agora mesmo ela estava dizendo: eu vou tratar das vacas.

A MÃE — Mas não foi.

O EMPREGADO — É, dona Frick, a senhora sabe. As meninas quando chegam nessa idade são assim mesmo.

A MENINA — Hum! Até parece que ele conhece todas as meninas!

O EMPREGADO — (*baixo para a menina*) Pois é garota, está na cara!

A MÃE — E você sabe muito bem que não convem uma moça de família ficar fora de casa até tarde.

A MENINA — Mamãe, eu trabalhei o dia inteiro!

O EMPREGADO — É, dona Frick, é verdade!

A MÃE — Vocês ficam aí se defendendo. O manco segurando o aleijado...

O EMPREGADO — Dona Frick, a sua filha merece...

A MÃE — Daqui a pouco é hora da Ave Maria.

A MENINA — Eu fico aqui fora esperando.

A MÃE — Não! Você é moça de família. Vamos entrando!

A MENINA — Por que?

A MÃE — Por que sim!

O EMPREGADO — Aqui fora esta muito mais gostoso.

A MÃE — Por isso mesmo.

A MENINA — Mamãe tem razão! Ficar aqui fora é muito perigoso! (*emburrada*)

*Muito!*

A MÃE — Que você está falando, menina? Que que você sabe? Você não sabe nada! E não fale assim com sua mãe!

O EMPREGADO — Dona Frick, a sua filha tem razão, ainda é cedo...

A MÃE — Que audácia!

O EMPREGADO — A senhora tem razão, dona Frick, pode acontecer...

A MÃE — Não pode acontecer coisa nenhuma. Não vai acontecer nada! E você, sua franquinha, vai tratar das vacas! Já!

A MENINA — Ainda é dia!

A MÃE — Por que você insiste que ainda é dia? Está escuro! Uma noite sem lua!

O EMPREGADO — Mas ainda dá para enxergar.

A MÃE — Daqui a pouco não vai enxergar nem as vacas!

A MENINA — Enquanto que *Burros* a gente vê toda hora!

A MÃE — Não leve a mal, Jakob. Ela ainda é uma criança.

O EMPREGADO — Eu não disse, dona Frick? Nessa idade elas são assim mesmo.

A MENINA — Hum, como ele é inteligente!

VOZ DO PAI — Mulher!

A MÃE — Seu pai está gritando! Agora nós temos que entrar. Boa noite, Jakob.

O EMPREGADO — Boa noite. Ela não pode ficar mais um pouquinho?

A MENINA — Não! Agora eu vou! Agora eu quero ir!



O EMPREGADO — Não vai esperar as estrelas?

A MÃE — Vai tratar das vacas! (*entra na casa*)

O EMPREGADO — Por que você não quer ficar?

A MENINA — Porque sim.

O EMPREGADO — Sua mãe quase deixou.

A MENINA — Só deixou porque eu não quis.

O EMPREGADO — Só por isso?

A MENINA — Olha só o que você pensa!

O EMPREGADO — Eu? Eu não penso nada!

A MENINA — Você só pensa nisso! Interesseiro! Agora eu vou!

O EMPREGADO — Vai mesmo se não você leva uma surra!

A MENINA — (*espantada*) Como é que você sabe?

O EMPREGADO — Eu fico escutando.

A MENINA — (*abismada*) Tudo?

O EMPREGADO — Tudo!

A MENINA — (*indignada*) Você não tem vergonha?

O EMPREGADO — Eu acho o maior barato!

A MENINA — (*enojada*) Nojento!

O EMPREGADO — Mas bem que você gosta!

A MENINA — Há! Você vive de ilusões!

O EMPREGADO — Alguma coisa contra, boneca?

A MENINA — Contra o que?

O EMPREGADO — Estarmos juntos.

A MENINA — Não seja imbecil!

O EMPREGADO — Tem ou não tem?

A MENINA — Eu? Ha! Ha! Ha! (*sátira*) Não!

O EMPREGADO — Está vendo?

A MENINA — Mas meus pais tem muita coisa contra!

O EMPREGADO — Por que?

A MENINA — Pelas diferenças sociais. Você não passa de um simples empregado de papai! Entre nós se ergue uma sólida barreira: as muralhas da sociedade! Além disso elas nem te conhecem direito.

O EMPREGADO — E você não se conhece?

A MENINA — Eu me conheço e te conheço muito bem também!

O EMPREGADO — Então você conhece gente fina.

A MENINA — Agora vou entrar.

O EMPREGADO — Está cansada?

A MENINA — Morta.

O EMPREGADO — Então eu te carrego!

A MENINA — Você? Hum! Você teria um colapso! Você não é homem para isso!

O EMPREGADO — Não sou? (*carrega a menina*)

A MENINA — Não! Ai, me larga! Ai! Podem nos ver!

O EMPREGADO — É pra todo mundo ver!

A MENINA — Ai, me larga!

O EMPREGADO — Só se você me beijar.

A MENINA — Ai! Mamãe!

O EMPREGADO — Já que você não quer! (põe ela no chão).

A MENINA — (*séria*) Foi melhor assim. (*de repente agarra o empregado e beija*)

O EMPREGADO — E como!

A MENINA — Agora eu vou embora.

O EMPREGADO — Então vai.

A MENINA — Claro... Agora que você já satisfaz os seus desejos!

O EMPREGADO — Você quer ficar?

A MENINA — Eu não disse isso!

O EMPREGADO — As estrelas já apareceram.

A MENINA — Eu vou tratar das vacas.

O EMPREGADO — Esta noite não vai chover.

A MENINA — Gatinho, se eu for embora você fica triste?

O EMPREGADO — Muito. Mas na parede de seu quarto tem um burquinho.

A MENINA — E daí? Que tem isso demais?

O EMPREGADO — Nada. Pelo contrário.

A MENINA — Tudo que você diz não quer me dizer nada!

O EMPREGADO — E quando chove?

A MENINA — Que acontece?

O EMPREGADO — Eu te vejo!

A MENINA — Você não está me vendo agora?

O EMPREGADO — Mas você não está de camisola!

A MENINA — Quando chove você me vê de camisola?

O EMPREGADO — De camisola rezando o terço.

A MENINA — (*escandalizada*) Você espiou?

O EMPREGADO — Há, há! Isso você quer saber, não é?

A MENINA — Cretino! Você nunca viu nada!

O EMPREGADO — Nunca vi nada mesmo. A não ser a sua camisola que



que tem um rasguinho bem do lado direito.

A MENINA — (*indignada*) Mentira!

O EMPREGADO — Quer que eu mostre?

A MENINA — Você sabe mais alguma coisa?

O EMPREGADO — Você não dorme em cima do curral?

A MENINA — (*mais espantada*) Você fica me espiando?

O EMPREGADO — Não faz muito tempo que você dorme lá em cima.

A MENINA — Como é que você sabe dessas coisas?

O EMPREGADO — Eu já vi outras mais feias.

A MENINA — (*ruborizada*) Não diga asneiras!

O EMPREGADO — Muito mais feias!

A MENINA — Você viu?

O EMPREGADO — Vi. E até que você não é a das piores!

A MENINA — (*chocada*) E você fica se gabando!

O EMPREGADO — Claro que eu estou me gabando, boneca, mas de frente você é muito bem feitinha.

A MENINA — Indecente!

O EMPREGADO — É indecente ser bem feita de frente e não parecer uma tábua de passar roupa?

O PAI — (*gritando de dentro da casa*) ANNA! (*A Menina dá um salto, aterrorizada. O empregado abraça a menina pela cintura*)

A MENINA — Me larga, seu bruto! Ai! Estou com medo! (*se esconde nele e depois se separa*)

O EMPREGADO — Não quer ter medo mais uma vez?

A MENINA — Eu tenho que entrar. Ai! Agora eu não tenho mais desculpas!

O EMPREGADO — Por que? As estrelas não apareceram?

A MENINA — Porque ele me chamou.

O EMPREGADO — Se você enfia a cabeça aqui, você não vê as estrelas.

A MENINA — Não. Eu não vou enfiar a minha cabeça aí não.

O EMPREGADO — Por que? Morde?

A MENINA — Bem, então eu pohn e tiro rapidinho.

O EMPREGADO — Beleza.

A MENINA — Eles vão nos ver! Tenho certeza!

O EMPREGADO — Não, está escuro.

A MENINA — Então tira a mão daí.

O EMPREGADO — Este?

A MENINA — E aquela também!!! Não, não... Eu vou entrar em casa.

O EMPREGADO — Seu corpo é tão doce... tão macio... tão fofo...

A MENINA — Ai, eu sou moça! Ai! Você quer me desonrar!

O EMPREGADO — Sossiga, boneca...

A MENINA — Ai se eu abro os olhos!

O EMPREGADO — Então fecha, boneca!

A MENINA — Ai, pára! Ai... Não! Meu pai é uma fera!

O EMPREGADO — Eu não vou te desonrar.

A MENINA — Não... não... Ai... Me larga! ISSO não! Meu pai é uma fera!

O EMPREGADO — Como você é quente...

A MENINA — Ai, que mãos frias!

O EMPREGADO — Mãos frias, coração quente, boneca... (*O pai vem chegando*)

A MENINA — Cuidado!!!! (*Eles se separam bruscamente*)

O EMPREGADO — Meu Deus! (*corre para traz da casa*)

3

*Entra o Pai*

O PAI — Anna! O que está acontecendo?

A MENINA — É o senhor, papai?

O PAI — Que você está aprontando aí?

A MENINA — Nada, papai. Apenas tomando a fresca...

O PAI — Ah, tomando a fresca?

A MENINA — Tomando a fresca! (*suspira*) Ai! Descançando.

O PAI — Sozinha?

A MENINA — Decerto, papi. Aqui em casa nunca vem ninguém...

O PAI — Ah, sei. Aqui em casa nunca vem ninguém...

A MENINA — O senhor quer que eu vá tratar das vacas, papai?

O PAI — (*explodindo*) Vai, saco de merda! Vai tratar das vacas! (*bate*) Sua vaca! Vaca! Pra dentro, Marta Baré! Eu vou te ensinar a gemer de noite com uns cafagestes e destruir a sua reputação e a reputação de sua família! De sua família! De sua família! (*A menina vai se arrastando e chorando até entrar na casa, o pai vai atrás.*)

O EMPREGADO — (*aparecendo*) Olha só! Levou uma surra e saiu chorando! Ai, é assim que eu gosto! É hoje! É assim que o diabo gosta! Que venha o que tiver que vir! (*Sai*)



correndo. Se ouve a hora da Ave Maria)

4

*Velas iluminam a sala de jantar dos Frios*

A MÃE — *(pondo a cabeça para fora da janela)* Ah! Que bela noite! Que hora mais melancólica, a hora da Ave Maria! Nada como a vida no campo! Só a paz, a tranqüilidade e o sossego nesta grande e sem par natureza! Se você quer comer um peixe é só ir no rio pescar, se quiser tomar leite é só ir no curral ordenhar! E por cima de tudo está Deus todo poderoso que protege a nossa família! Uma família feliz! *(se retirando)* Ai meu reumatismo! *(apaga as velas e fecha a janela. Em cima do telhado aparece a constelação Cassiopéia.)*

A MÃE — leite é só ir no curral ordenhar! Uma fartura! E por cima desta casa está Deus todo poderoso iluminando e protegendo esta família. Uma família feliz! *(as retirando)* Ai meu reumatismo! Ainda bem que a noite chegou! Ai meus rins! *(apaga as velas e fecha a janela. Em cima do telhado aparece a Cassiopéia)*

5

*Entra o empregado, passo a passo trazendo uma escada*

O EMPREGADO — Nenhuma luz. Vamos lá. Força, Jakob! Eu vou consolar a criança. Quando ela chora que é bom, tem mais emoção. Força, Jakob! Pé em Deus e fé na tábua! *(Apoia a escada contra a fachada da casa)* Lá em cima ninguém

vai ver. Limpeza. *(sobe)* Anna! Anna!

VOZ DA MENINA — Pelo amor de Deus! Eles vão te ver!

O EMPREGADO — Então abre a janela!

VOZ DA MENINA — Você não pode entrar! É proibido!

O EMPREGADO — Quem foi que disse? Seu pai?

A MENINA — *(aparecendo numa janelinha do sótão)* Que audácia, mas que frenesi! Entra!

O EMPREGADO — *(entrando)* Agora ninguém vai me ver. Só você, boneca! *(Silêncio. Vento. Uma cama arrebenta)*

6

*O Pai sai para fora da casa de camisola e com uma lanterna*

O PAI — Que fastídeo, caralho! No meio da noite! *(vendo a escada)* Olha, olha! Era só o que me faltava! *(retira a escada)* Serão ladrões? Eu vou buscar um porrete! *(sai pela direita. Depois se ouve o barulho de pessoas na escada um grito agudíssimo e uma confusão)*

VOZ DO PAI — Abre a porta, caralho! Abre! Pelo nome de Deus! Abre, sua filha de uma puta! Abre, sua porca suja!

7

*O empregado e a menina sobem no telhado pela trapeira*

O EMPREGADO — Psssiuuu!

A MENINA — Ele vai nos matar!

O EMPREGADO — Cala boca! *(o pai bate na porta)*

A MENINA — Ele vai nos achar!

O EMPREGADO — Se você não calar a boca, vai! *(barulho de uma porta sendo arrombada)*

A MENINA — Ele está arrombando a porta!

O EMPREGADO — Psiu!!! *(O pai coloca a cabeça pela janela do sótão)*

O PAI — Anna! Se eu acordo minha mulher toda a cidade vai ficar sabendo. Ela não pode ter fugido! Aninha fugiu de casa? Não é possível! Fugiu, sim! Oh, Deus! Que foi que eu fiz para merecer este destino tão miserável? E eu que estava dentro de casa! Isso é coisa do diabo... do tinhoso... do capeta! *(desaparece resmungando)*

A MENINA — Ai, eu queria que tudo isso fosse um sonho!

O EMPREGADO — *(dá-lhe um tapa na cara)* Acorda!

A MENINA — Bruto! Você acha que eu devo voltar para meu quarto?

O EMPREGADO — Claro! Nós estamos em maus lençóis!

A MENINA — E se ele perguntar onde eu estava?

O EMPREGADO — Fala que você estava na privada!

A MENINA — Ele não vai acreditar! Ele vai nos matar! Bem que eu te dizia: o nosso amor é impossível! Ai! Cometerei uma loucura! Antes que nada de mais trágico aconteça vou me atirar daqui de cima! Me solta! Adeus, mundo cruel!

O EMPREGADO — Para, sua burra! Com isso você vai torcer o pé mas eu, minha amiga, estou fodido e mal pago!

A MENINA — És um egoísta! Só pensa em si mesmo!

O EMPREGADO — Silêncio! Ouço passos! *(O pai aparece na parte de*



baixo, dá uma volta na casa e entra de novo)

O EMPREGADO — Por que você foi deixar suas calcinhas no varal?

A MENINA — Por que você ficava me espiando?

O EMPREGADO — Vai, entra!

A MENINA — Ah! Você quer se ver livre de mim! Como sou burra!

O EMPREGADO — Entra já! (A menina vai entrando no quarto) Agora! (O pai, da janela do sótão, quase dá de cara com sua filha)

O PAI — ANNA! (ela se finge de sonâmbula) ANNA!!!

A MENINA — (fingindo que acorda) Oh! Onde estou?

O PAI — Em cima do telhado, sua vaca! Desce já daí!

A MENINA — PAPAII!!!

O PAI — Desce, sua puta! Desce que eu te mato! (Aparece a Mãe de camisola embaixo)

A MÃE — O que aconteceu? (olhando) Oh! Nossa Senhora Virgem Maria do Perpétuo SOCORRO!!! (cai desmaiada)

O PAI — Olha o que você fez com sua mão, vagabunda! (Atira um frango na Mãe que acorda) Acorda, dona Frick, acorda e sobe aqui no telhado que o diabo carregou sua filha!

A MÃE — Anna? (entra correndo)

O PAI — Vade retro, Satanás! Hoje é sexta-feira, o inferno está vazio... Todos os demônios estão por aqui? Eu estou sentindo... (A Mãe reaparece na janelinha do sótão) Dona Frick, vai puxando o terço que eu vou arrancar o demo desta possuída! (A Mãe começa a rezar) Vade retro, satanás! (Durante esta cena o pai vai correndo, como

pode, em cima do telhado atrás de sua filha que esconde o empregado. Numa virada, o pai e o empregado se dão de cara) Ah... Então o demônio é você? É pra isso que eu te pago, seu cão? Pra de dia cuidar das galinhas e de noite cuidar desta vaca? (Se atira sobre ele) SAI DE MIM, TINHOSO! (A casa cai. Os quatro se esborracham no chão. Silêncio. Vento)

A MÃE — (se recompondo) Oh... Oh... Frick... A nossa casinha veio abaixo! O nosso lar desmoronou!...

O PAI — (do chão) Puta que me pariu!

O EMPREGADO — (levantando do chão e segurando Anna pelas mãos) Anna! Vamos fugir! Para onde, não importa. Começaremos uma vida nova, fora daqui, longe desta estrutura familiar, ela está destruída! Fugamos da vida preconceituosa da província! Vamos para as grandes cidades! Poderemos arranjar um emprego modesto, eu de mordomo e você de copeira!

A MENINA — Eu, hem? Vai você!

A MÃE — E agora, Frick? A nossa casinha veio abaixo, o nosso lar desmoronou a nossa filha está desonrada, amanhã todos os vizinhos estarão sabendo. E agora?

O PAI — E agora é o seguinte: comeu, casou!

O EMPREGADO — Até que à morte nos separe! (se beijam)

Fim



## PEGA-FOGO

de Jules Renard

Tradução e adaptação de  
Domingos de Oliveira

*Uma hora da tarde. Numa aldeia no interior da França. Um pátio, com um monte de lenha que Pega-Fogo arrumou. Uma grande tora, onde ele costuma sentar. Carrinho de mão, enxada. Paisagem de fazenda, à esquerda um pedaço da casa dos Lepic. Folhas pelo chão.*

### Cena 1

*Pega-Fogo está vestido pobremente. Sr. Lepic tem casaco de caça de veludo, corrente de relógio de ouro, chapéu de palha, botas.*

SR. LEPIC — Hoje de quem é a vez de ir à caça?

PEGA-FOGO — (se assusta) Minha.

SR. LEPIC — Tem certeza?

PEGA-FOGO — Tenho, pai. Da última vez, meu irmão Felix é quem foi. Ele saiu agora com mamãe, foram na casa do vigário. Depois ele vai pescar perto do moinho. Eu sei, porque ele levou as linhas.

SR. LEPIC — Mas é cedo ainda. O sol está muito quente. Antes vou ler meu jornal. (Volta para a casa)

PEGA-FOGO — É certo que vamos?

SR. LEPIC — A não ser que chova. (Vai)

PEGA-FOGO — O senhor não vai sair em mim? Vai?

SR. LEPIC — É só você ficar por aí, que eu chamo.

PEGA-FOGO — Por mim estou pronto. Só tenho que botar o boné e os sapatos. Mas se o senhor sair pelo jardim?

SR. LEPIC — Você vai me ouvir asobiar pelo cachorro.

PEGA-FOGO — Então está ótimo. Eu carrego a bolsa de caça do senhor. E vou levar um pau para bater nos matos e fazer as lebres saírem. E enquanto o senhor não vai, eu limpo aquele canto ali.

SR. LEPIC — Você gosta de ficar limpando o quintal?

PEGA-FOGO — No sol é um pouco cansativo, mas na sombra a gente nem sente. Além disso mamãe mandou.

*E vai limpar. Lepic olha um pouco, depois entra.*

### Cena 2

PEGA-FOGO — (Tendo uma idéia) Vou prender o cachorro. Ele não pode ir caçar sem o cachorro, o cachorro não pode ir a caça sem mim. (Vai)

*Chega uma camponesa.*

PEGA-FOGO — A senhorita está procurando alguma coisa?

*Anete vestiu o que tinha de melhor para apresentar-se a seus novos patrões. Touca branca, blusa preta, saia cinza, um cesto no braço.*

ANETE — A Sra. Lepic?

PEGA-FOGO — Ela saiu.

ANETE — Vai voltar logo?

PEGA-FOGO — O que você quer?

ANETE — Eu sou a nova criada que a senhora Lepic mandou vir.

PEGA-FOGO — (Importante soltando a enxada) Eu saiba que você estava para chegar, a senhora Lepic falou. Ela foi na casa do vigário, de modo que não adianta nada entrar agora. Além disso o Sr. Lepic está lendo o jornal e ele não quer saber disso. Quer sentar?

ANETE — Obrigada.

PEGA-FOGO — Você veio de longe?

ANETE — De Lermes. Eu nasci lá.

PEGA-FOGO — Cadê sua mala?

ANETE — Deixei na estação.

PEGA-FOGO — Por que? É muito pesada?

ANETE — Não.

PEGA-FOGO — Como é seu nome?

ANETE — Anete.

PEGA-FOGO — O meu é Pega-fogo.

ANETE — Pega-fogo.

PEGA-FOGO — Eu sou o filho mais novo dos Lepic. A Sra. Lepic não lhe falou de mim?

ANETE — Não...

PEGA-FOGO — Me admira. Você está contente de vir trabalhar aqui?

ANETE — Não sei. Depende.

PEGA-FOGO — O trabalho não é tanto assim. O senhor e a senhora Lepic vivem sozinhos dez meses por ano. Você vai ter de trabalhar mais um pouco só quando nós estivermos de férias, eu e meu irmão. Mais aí ou ajudo.

ANETE — O senhor me ajuda, senhor Lepic?

PEGA-FOGO — Anete, quando eu estou de férias, não posso ficar brincando o dia inteiro, cansa, então eu me distraio ajudando você. Entende? Agora, me chame de Pega-fogo. Se a senhora Lepic visse você me cha-



mando de **Senhor Lepic** ia rir muito e não ia gostar nada.

ANETE — Onde você arranjou esse apelido?

PEGA-FOGO — Desde que eu me conheço me chamam assim. (*Mostra os cabelos vermelhos*)

ANETE — E seu nome de verdade qual é?

PEGA-FOGO — Isso não tem importância, você pergunta demais! Nós dois vamos acordar às cinco e meia em ponto. Eu acordo você e vou cuidar dos animais, sopa para o cachorro, milhos para as galinhas, grama para os coelhos. Enquanto você prepara o café da família Lepic. A senhora Lepic. . .

ANETE — Sua mãe?

PEGA-FOGO — Ela toma café com leite. O senhor Lepic. . .

ANETE — Seu pai?

PEGA-FOGO — Não me interrompa, Anete. O senhor Lepic toma café preto e meu irmão Félix chocolate.

ANETE — E você?

PEGA-FOGO — Chocolate não é bom para a pele, eu acho. Ah, sim, você irá muitas vezes ao rio.

ANETE — Eles sujam muita roupa?

PEGA-FOGO — Não, mas quando chove, as calças de caça do Sr. Lepic vêm com quilos de lama. Precisa ensaboar e bater muito, até deslocar o ombro; as calças do Sr. Lepic ficam de pé no rio, como verdadeiras pernas.

ANETE — Meu Deus! E ele é muito severo?

PEGA-FOGO — À primeira vista impressiona mas a gente quase não o vê. Ele fica muito tempo em Paris, por causa de um processo que eu não sei o que é, que nunca se resolve. E quando chega vai caçar, ele é um

grande caçador, enche a despensa quando está com sorte. De vez em quando ri sozinho. E não fala. Se ele quer pão, ele não diz "Anete, me dê pão". Ele levanta e vai buscar até você criar o hábito de perceber que ele quer pão.

ANETE — Não fala nunca?

PEGA-FOGO — Quando caça ele fala bastante com o cachorro, mas com a família não.

ANETE — E sua mãe, como é?

PEGA-FOGO — A senhora Lepic? Com as criadas é boa, em média. Às vezes vai te chamar de "minha filha", às vezes de "sua idiota". Com o Sr. Lepic, não briga, é como se ele não existisse. Meu irmão Félix ela adora, é uma mãe. E para mim ela também é uma mãe.

ANETE — (*rindo*). Gostei de você. Você parece um menino muito gentil. . .

PEGA-FOGO — Eu não confiaria nisso. Tenho defeitos.

ANETE — Quais?

PEGA-FOGO — Bem. Eu sou mentiroso, hipócrita, desonesto o que não me impede de ser um pouco preguiçoso e muito teimoso. Além disso, eu ronco. Dizem que, apesar das surras, eu nunca vou me corrigir.

ANETE — O senhor Lepic bate muito em você?

PEGA-FOGO — A senhora Lepic. Mas não muito, apenas algumas bofetadas.

ANETE — E ela tem mão leve?

PEGA-FOGO — Como uma raquete.

ANETE — Não consigo acreditar que você seja um menino mau!

PEGA-FOGO — Calma, você chega lá. Nós vamos acabar sendo amigos, se fizermos força. Agora, uma coisa: do nosso próprio interesse, toda vez

que a Senhora Lepic brigar comigo, fique do lado dela e contra mim.

ANETE — Oh, não, eu não posso fazer isso!

PEGA-FOGO — Então finja. Agora hoje não vai ser nada disso.

*Surge a Senhora Lepic, pelas costas dele.*

PEGA-FOGO — Hoje eu vou sair para caçar e, quando chegar, estarei exausto. De modo que não se esqueça de trancar os animais, como eu sempre faço.

SENHORA LEPIC — Não, Pega-fogo, é você quem vai guardar os animais.

PEGA-FOGO — (*num susto, porém imediatamente*) Sim mãe.

*(Vai catar as folhas)*

ANETE — (*Curiosa e intimidada*) Bom dia, Madame.

SENHORA LEPIC — Imagino que você seja a nova empregada.

ANETE — Anete sim senhora.

SENHORA LEPIC — Chegou há muito tempo?

ANETE — Há uns quinze minutos.

SENHORA LEPIC — Meu filho Pega-fogo fala muito.

PEGA-FOGO — Eu estava explicando tudo para ela, mamãe.

SENHORA LEPIC — (*entrando*) Imagino. (*Pára*) Pega-fogo, traz da Adega uma garrafa de vinho.

PEGA-FOGO — Sim, mamãe.

SENHORA LEPIC — Depois vai até a fazenda e pega uma tijela de creme. . .

PEGA-FOGO — Mamãe! É que eu. . . daqui a pouco tenho de ir caçar. Com meu pai. Ele pediu para eu ir, eu prometi.

SENHORA LEPIC — Não faz mal, despromete. Onde está ele, seu pai?



PEGA-FOGO — Está fazendo a sesta.

SENHORA LEPIC — Que tom é esse? Ficou aborrecido?

PEGA-FOGO — (*Depois de um instante*) Não senhora.

(*Entra o Sr. Lepic, fuzil a tiracolo e bolsa de caça se entretolha com a esposa. Ela sai de cena.*)

SR. LEPIC — Vamos? Está pronto?

PEGA-FOGO — Ainda não pai. Mudei de idéia. Hoje não estou com vontade de caçar.

SR. LEPIC — Não está com vontade. Você é mesmo um menino esquisito. Enfim, como quiser. (*Sai*)

ANETE — Meu Deus, porque você não disse a ele que a Sra. Lepic mandou você ir buscar a tijela de creme?

PEGA-FOGO — (*Indo buscar uma tijela*) Anete, você tem muito o que aprender. Eu sei o que me interessa.

ANETE — E o que é?

PEGA-FOGO — Evitar uns tapas. Você pensa que se o senhor Lepic brigasse com a Sra. Lepic por minha causa, depois ela não ia me pegar num canto e de jeito?

ANETE — Nossa! Você tem um pai e uma mãe...!

PEGA-FOGO — Nem todo mundo pode ser órfão.

SR. LEPIC — (*De fora de cena*) Onde está esse maldito cachorro, que eu não encontro? (*Entrando*) Você viu o cachorro, Pega-fogo? Não está em lugar nenhum.

PEGA-FOGO — Eu tranquei na casinha, pai. Senão ele foge.

SR. LEPIC — Foge prá onde?

(*Pega-fogo não sabe responder*)

SR. LEPIC — Eu não gosto que brinquem comigo. Diz que vem comigo, depois muda de idéia, esconde o cachorro. Que há?

PEGA-FOGO — Bem, pai, é que...

ANETE — Bom dia, senhor.

PEGA-FOGO — Essa é a nova criada. Eu já expliquei pra ela que

ANETE — Diga a seu pai porque você não quer ir caçar.

PEGA-FOGO — (*Desesperado*) Cale a boca! Porque você não se mete com a sua vida?

SR. LEPIC — Por que você não quer ir caçar? (*Para Anete*) Por favor, vá lá para dentro conversar com a Sra. Lepic. Quero ficar sozinho com meu filho.

ANETE — Sim senhor. (*Vai*)

SR. LEPIC — Fale. Você sabe que evito de bater em você, mas não posso admitir que me fiquem escondendo coisas, dentro da minha própria casa.

PEGA-FOGO — Minha mãe me proibiu de ir a caça essa noite.

SR. LEPIC — Por que?

PEGA-FOGO — Pergunte a ela.

SR. LEPIC — Ela precisa de você para alguma coisa?

PEGA-FOGO — Ela sempre precisa de mim para alguma coisa.

SR. LEPIC — Você está de castigo?

PEGA-FOGO — Eu me comportei bem esta semana.

SR. LEPIC — Então porque ela não quer que você venha caçar?

PEGA-FOGO — Porque ela não quer que eu faça nada que eu queira fazer.

SR. LEPIC — Que exagero!

PEGA-FOGO — (*Num impulso*) Meu pai. Eu quero ir embora dessa casa.

SR. LEPIC — E por que, pode-se saber?

PEGA-FOGO — (*Com grande dificuldade*) Porque eu não gosto da minha mãe.

SR. LEPIC — (*Sério, depois de um momento*) Isso não se diz.

PEGA-FOGO — Eu te peço meu pai, imploro, que arranje um meio de eu nunca mais ter de ver ela!

SR. LEPIC — Mas vocês somente convivem nas férias. Dois meses por ano.

PEGA-FOGO — Olha, pai, há vários meios, já pensei sobre o assunto. Primeiro: eu poderia ficar no colégio o ano inteiro.

SR. LEPIC — E nós não te veríamos mais?

PEGA-FOGO — O senhor poderia ir lá me visitar.

SR. LEPIC — Viajar custa caro.

PEGA-FOGO — Nas viagens de negócios o senhor faria um pequeno desvio. Ou então eu deixo os estudos. Tem muito serviço no comércio, na indústria e na agricultura...

SR. LEPIC — Você quer que eu te coloque na cidade, como marceneiro ou sapateiro?

PEGA-FOGO — Isso seria muito interessante.

SR. LEPIC — Seu irmão quer estudar direito. Ele bacharel e você sapateiro?

PEGA-FOGO — Pai, meu irmão gosta da mãe dele.

SR. LEPIC — Mas, meu Deus, por que tudo isso? Por causa de algumas repreensões ou alguns tapas. Toda criança passa por isso.

PEGA-FOGO — Há crianças tão infelizes que se matam!

SR. LEPIC — É raro.

PEGA-FOGO — Mas acontece.



SR. LEPIC — E você quer se matar?

PEGA-FOGO — Já tentei duas vezes. A primeira eu confesso que foi criança. Eu era muito pequeno. Puxei um balde do poço e meti minha cabeça lá dentro, mas não consegui agüentar até o fim. Na segunda, eu tentei me enforcar no palheiro, mas me chamaram bem na hora de eu me jogar.

SR. LEPIC — Quem chamou?

PEGA-FOGO — O senhor. Se fosse ela eu tinha me jogado.

SR. LEPIC — Será possível que ela te maltrata a esse ponto?

PEGA-FOGO — Não faz por mal. Que culpa tem de não gostar de mim?

SR. LEPIC — (*Aproxima-se*) Não. Pega-fogo, não. Você não vai partir. Eu vou prestar mais atenção nas coisas, te proteger. Mas quero que você fique aqui.

PEGA-FOGO — Fazer o que aqui, se não amo minha mãe?

SR. LEPIC — E você acha que eu a amo?

*Silêncio. Pega-Fogo leva um susto enorme.*

PEGA-FOGO — O que que você disse, pai?

SR. LEPIC — Eu perguntei se você acha que eu a amo?

PEGA-FOGO — Meu pai, pelo amor de Deus, falo baixo! Ela deve estar nos ouvindo por detraz da janela!

SR. LEPIC — Então é melhor fechar a janela. Vá fechar.

PEGA-FOGO — Não, senhor, ela me mataria. Vai o senhor.

O Sr. Lepic vai.

PEGA-FOGO — Meu Deus, que coragem! E agora o que vai acontecer?

SR. LEPIC — Nada. E teu irmão Félix, também tem tanto medo dela?

PEGA-FOGO — Oh, não, Félix é admirável! Eu devia detestá-lo, por ela viver preferindo ele, mas não. eu admiro Félix, porque ele enfrenta ela! Uma vez ela avançou pra ele, e Félix pegou um cabo de vassoura, e ela não se aproximou! Ele é formidável, o Félix!

SR. LEPIC — Por que você não imita seu irmão? Por que também não se defende?

PEGA-FOGO — Comigo não ia dar certo. Ela ia achar que eu estava levando o cabo de vassoura pra ela me bater.

SR. LEPIC — Por que você não foge então?

PEGA-FOGO — Eu tento, mas as pernas não se movem! Que coisa, né, pai? Um filho ter assim tanto medo da própria mãe? (*E de repente leva um enorme susto, empalidece*) Pai, ela está ali! Estava ali o tempo todo, atrás do arbusto! Eu estou perdido!

*Realmente a Senhora Lepic estava ali. Surge muito abatida.*

SR. LEPIC — (*Impaciente*) O que você estava fazendo aí? Bisbilhotando?

*Anete surge. Pega-Fogo se apavora.*

SENHORA LEPIC — Tenhor o direito de saber quando falam mal de mim pelas costas. Vocês dois me odeiam! (*Chora de verdade*)

SR. LEPIC — Vá chorar longe daqui. Estou conversando com meu filho.

SENHORA LEPIC — O que eu fiz para ser humilhada desse jeito, na frente de uma criada? Meu Deus, o que eu fiz?

ANETE — Madame. (*Vai até ela, que chora muito*)

SR. LEPIC — Anete, você é nova na casa, não se impressione. Madame é nervosa. Come o lenço, mas não o engole. Ameaça jogar-se no poço, mas sabe que lá tem uma grade de arame. Corre desesperada, mas acaba sempre indo em direção ao padre.

PEGA-FOGO — Papai!

SENHORA LEPIC — (*Sufocada*) Eu juro-juro, quem vai embora desta casa sou eu. Nunca mais ponho os pés aqui. (*Sai chorando*)

SR. LEPIC — (*Depois de um momento*) Vá com ela, Anete, pra ela não voltar de noite sozinha pra casa.

PEGA-FOGO — (*Depois de um momento*) Eu vou pagar feio dessa vez. (*Precipitando-se*) Meu pai... eu quero saber, agora eu preciso saber!

SR. LEPIC — O quê?

PEGA-FOGO — O quê ela fez de tão mal contra o senhor, que o senhor deixou de amá-la. Que o quê ela faz contra mim eu sei, mas contra o senhor... (*Tomando coragem*) Ela cometeu algum pecado?

SR. LEPIC — Não, não, foi isso não. Que pergunta!

PEGA-FOGO — É que eu leio bastante, no colégio, alguns livros proibidos que os externos emprestam.

SR. LEPIC — Não, tua mãe é uma mulher honesta.

PEGA-FOGO — Mas então...

SR. LEPIC — E eu também, Pega-fogo, eu também sou um homem honesto. O caráter da Senhora Lepic é muito diferente do meu. É isso.

PEGA-FOGO — De fato, vocês não parecem nada. E... faz muito tempo que vocês não se simpatizam?

SR. LEPIC — Uns dez, doze anos.

PEGA-FOGO — Eu tenho doze anos.



SR. LEPIC — Tanto assim? Quando você nasceu já era o fim entre tua mãe e eu.

PEGA-FOGO — Mas meu nascimento podia ter reaproximado vocês.

SR. LEPIC — É, no fundo acho que foi isso que tentamos. Mas não deu certo.

PEGA-FOGO — E depois disso? De doze anos para cá...

SR. LEPIC — Desisti. Tento ficar quieto.

PEGA-FOGO — (*Revoltado*) É, ficar quieto ainda é o melhor Mas como, pai, você que é tão observador, se deixou enganar a ponto de casar com ela???

SR. LEPIC — Há coisas das quais você ainda não entende. Não foi um engano propriamente. Eu a amei muito. E ela também me amou muito. No início. Mas depois passou.

PEGA-FOGO — Pai, o senhor é muito infeliz? É?

SR. LEPIC — Sou.

PEGA-FOGO — Quase tanto quanto eu?

SR. LEPIC — Pode ser dito assim. Isso te consola?

PEGA-FOGO — Só até certo ponto, por outro eu fico idignado! Porque comigo, ainda vai! Eu sou só o filho. Mas com o senhor... Ela é muito malvada!

SR. LEPIC — (*Com energia*) Não, não é.

PEGA-FOGO — Então como...? Eu não entendo.

SR. LEPIC — Ela também é muito infeliz. Talvez tanto quanto eu... e até você.

PEGA-FOGO — Não! Isso não é possível! Ela também? Está aí um pensamento que nunca me passou

pela cabeça! Estou completamente confuso.

SR. LEPIC — É assim mesmo. A vida costuma ser uma confusão, muitas vezes. Vamos. Vamos caçar uma hora ou duas, que isso vai nos fazer bem. Vamos? Que é? Está chorando?

PEGA-FOGO — (*Chorando*) Minha mãe é infeliz porque eu não a amo.

SR. LEPIC — Isso é uma das maiores besteiras que você podia dizer. Ninguém faz ninguém infeliz mas se esse ponto te preocupa... dê um jeito: é só amá-la.

PEGA-FOGO — Eu?

*Entra Anete.*

ANETE — Senhor. A Madame voltou do meio do caminho. Pediu pra eu vir na frente e ver se o senhor estava muito zangado.

SR. LEPIC — Diga a ela para entrar.

PEGA-FOGO — Mamãe!

*Entra a Senhora Lepic. Olhos baixos, abatida. Atravessa a cena.*

PEGA-FOGO — Mamãe...

*A Senhora Lepic Pára.*

PEGA-FOGO — Nada não. Depois eu falo.

*A Senhora Lepic sai.*

SR. LEPIC — O que você queria dela?

PEGA-FOGO — Não sei ainda. Você notou os olhos...?

SR. LEPIC — Que tinham os olhos?

PEGA-FOGO — Não lançavam raios, como normalmente. E pensar que Félix está pescando calmamente, lá no moinho...

SR. LEPIC — Você é muito diferente de Félix, Pega-fogo. François.

São dois bons meninos. Mas você é mais esperto.

PEGA-FOGO — Pai. Eu estou tendo umas idéias. Que acho que podem ser bem úteis pra vocês todos daqui. Não quero mais ir embora de casa não. Eu fico!

*Luzes se apagam.*

Fim



# PLANEJAMENTO FAMILIAR — A SOLUÇÃO BRASILEIRA

Comédia em Um Ato

de João Bethencourt

DRAMATIS PERSONAE:

Padre Firmino  
Zebedeu  
Conceição

Cenário:

*Aposento onde mora o Padre Firmino, junto à sacristia.*

*Época: Atualidade.*

*Quarto onde dorme o padre dum paróquia pobre nos subúrbios. Simples, sóbrio, com pouco mobiliário: Cama, armário, uma gaveteira encima da qual se empilham livros, mesa, cadeira, baú. Duas portas. A dos fundos, que dá para a sacristia e a de entrada da rua, na direita (do espectador) baixa. Há igualmente uma passagem na parede da esquerda que leva ao banheiro. É bastante tarde da noite. Luz acesa. Ao abrir o pano padre Firmino despede-se de sua governanta que está fora de cena, ou seja, na sacristia; portanto Padre Firmino fala pela porta dos fundos do palco (centro esquerda alto).*

VOZ DA GOVERNANTA (OFF) — Tem certeza que não precisa mais nada, Padre Firmino.

*Padre Firmino responde falando alto, para fora.*

PADRE FIRMINO (Que veste batina) — Tenho, minha filha. Eu também vou dormir daqui a pouco.

VOZ da GOVERNANTA — Até amanhã, então.

PADRE FIRMINO — Até amanhã. Deus te abençoe.

*Fecha a porta da sacristia, espreguiça-se, vai ao banheiro. Ou seja, some de cena por um instante. Curta pausa. Batidas na porta da frente. Ruído de descarga do banheiro mais batidas na porta da frente. Surge Padre Firmino, um pouco na dúvida se ouviu mesmo qualquer coisa. Mais batidas e um grito: ô de casa!*

PADRE FIRMINO — Quem será, a esta hora?

*Vai e abre a porta. Entra o Zebedeu, um matuto robusto, trazendo uma mala.*

ZEBEDEU — Cum licença?... O Sr. é o Pade Firmino?

PADRE FIRMINO — Sim sr... em que posso servi-lo?

ZEBEDEU — Desculpa o avançado da hora...

PADRE FIRMINO — Bem...

ZEBEDEU (Que já entrou) — É que é um causo de urgência...

PADRE FIRMINO (Fechando a porta) — O que é que você quer, seu filho?

ZEBEDEU — O sr. é mesmo o Padre Firmino?

PADRE FIRMINO — Já disse que sim, sou eu mesmo. O que é que você quer comigo, meu filho?

ZEBEDEU — A bem dizer é uma coisinha de nada. Com sua licença, Padre Firmino, eu só vim aqui prá matá o sr.

PADRE FIRMINO — Como?

ZEBEDEU — O sr. despulpe eu não ter vindo mais cedo mas é que fiquei na pedreira preparando as

bucha prá amanhã até agora, só água que...

PADRE FIRMINO — Eu ainda não entendi bem o que o sr...

ZEBEDEU — Mas é coisa rápida — Puxou dum facão enorme.

PADRE FIRMINO — Eil! O que significa isso? Socorro!...

ZEBEDEU — O sr. por favor não grite que vai acordar as pessoas.

PADRE FIRMINO — Socorro!... *E sai correndo para a porta que dá prá sacristia. Antes que chegue lá o Zebedeu já está montando guarda à porta, facão apontado como o anjo da vingança.*

ZEBEDEU — Sr. não me bote nervoso!... Eu nervoso sou muito mais horrível que não nervoso!...

PADRE FIRMINO — Socorro!

*E corre para baixo, para a porta da rua. Mesmo jogo. Ao chegar lá encontra um Zebedeu, faca em riste.*

ZEBEDEU — Eu pedi pro senhô num gritá, o sinhô gritou, me butou nervoso, agora eu vou lhe matá! Agarrou o padre.

PADRE — Mas o que é isso? Me larga. Nossa Sra. Socorro!

ZEBEDEU — (Brandindo a faca) — Ajoelha padre gritador! Ajoelha e reza que tu não tem mais um minuto de vida! Quero ver tu morrendo com o santo nome de Jesus nos lábios porque eu sou muito religioso!

PADRE FIRMINO — Mas porque? Porque? O que foi que eu lhe fiz? O que é que há?

ZEBEDEU — O que é que há? O que é que há? O que é que há? O que é que há? O que é que há? Não há mais nada! Daqui por deante não há mais nada! Morre!... *Ergueu a faca.*



PADRE FIRMINO — Espera! Espera! Me diz ao menos porque. Por que? Por que?

ZEBEDEU (*Exaltado*) — Por que? O sr. não é padre?

PADRE FIRMINO — Sou padre! Sou padre!

ZEBEDEU — Então é porisso. Porque o sr. é padre. Então tem que morrer. *Ergue a faca mais uma vez.*

PADRE FIRMINO — Espera! Me explica! Eu sou padre. Por isso tenho que morrer? Tenho que morrer porque sou padre?

ZEBEDEU — Tem! *Prepare-se para o golpe final.*

PADRE — Mas eu não entendo.

ZEBEDEU — Depois eu explico. (*A faca vai descer.*)

PADRE — Depois quando? Você explica quando?

ZEBEDEU — Quando estiver no outro mundo! Pare de falar que me atrapalha.

PADRE — No outro mundo você não vai explicar nada. No outro mundo a gente não vai se ver. Porque eu estarei no céu ao lado de Deus e você estará no inferno ao lado de Satanáz porque você me matou. Portanto me explica agora. Por que?

ZEBEDEU — Como sr. o sr. não soubesse! Como se vocês todos não soubessem! A culpa é de vocês. De vocês!

PADRE — Soubesse o que, culpa de que, meu Deus?!

ZEBEDEU — A culpa da minha mulher estar grávida!

PADRE — Culpa de sua mulher estar grávida? Sua Mulher está grávida por minha culpa?!

ZEBEDEU — Tá sim sr. Tá sim sr. é que meteu na cabeça dela que é pecado! Morre desgraçado!

PADRE — Espera! Que é pecado o que? O que é que é pecado pelo nome de Santo Cristo?!

ZEBEDEU — Que é pecado não ficar grávida, que é pecado, não ter filho! Mas acabou! Tudo isso acabou!

PADRE — Tá louco! Me larga! Tira a mão de cima de mim! Eu meti na cabeça de tua mulher que é pecado não ter filho?

ZEBEDEU — Meteu sim! Você! Vocês! Cada vez que eu deitava com ela, pronto! Ficava prenha! Cada vez! Cada vez! E eu dizendo: tem que ter um jeito de não ter filho, desgraçada! Tem que ter um jeito! E ela: tem sim, tem um jeito sim, mas eu não gosto. Dói muito. E eu: tem que ter outro. Tem que ter outro. E ela: todos os outros é pecado. O padre disse que todos os outros é pecado!

PADRE — Como?

ZEBEDEU — Eu não posso ter mais filho! Eu num tenho condição de ter mais filho. E eu deitando com ela vou ter mais filho mais filho, mais filho porque o sr. disse que é pecado não ter filho! Então morre! *Ergue a faca pela undécima vez.*

PADRE — Eu não disse nada disso! Me larga! Sai prá lá! Eu não disse o que você disse que eu disse!

ZEBEDEU — Disse sim sr.! O sr. disse e o padre lá em Barbacena também disse! Tem que fazer filho, tem que fazer filho! Sabe quantos eu já fiz? 22! 22 filhos! Cada ano nasce um! Pior que rato! Morre!

PADRE — Espera! Deixa eu entender! Deixe eu entender antes de morrer!

ZEBEDEU — O sr. entendeu muito bem! Vocês diz que não pode não ter filho! Que é pecado evitar os filhos! Que a Igreja proíbe evitar!

PADRE — A igreja não proíbe nada! Não diz besteira! Calma, homem! A Igreja tem regras muito claras para quem não quer ter filho! A Igreja diz: quem não quiser filhos limite sua relações aos períodos não-férteis da mulher.

ZEBEDEU — Não férteis? Não férteis? E quem disse que minha mulher tem períodos não férteis? Todos os períodos da minha mulher são férteis! Minha mulher é fértil até durante a menstruação! Minha mulher é a mulher mais férteis do mundo! Ela fica grávida com qualquer coisa! Se o sr. lhe contar uma anedota de sacanagem ela fica grávida!

PADRE — Isso é uma ignorância! Isso é uma besteira! Toda mulher tem período não-fértil. Deus, na sua infinita sabedoria, cuidou disso.

ZEBEDEU — Pois no caso da minha mulher Deus descuidou! Pensa que já não tentei seu método? Entra ano, sai ano, e eu ali, tentando o seu método! Sabe qual o resultado? Barriga!... Barriga, barriga, barriga! Eu não tenho dinheiro prá isso! Nós semo pobre! Trabalho que nem um amaldiçoado, não consigo juntá três tostão porque a desgraçada é mais carola que irmã de bispo! O que a Igreja manda ela faz. O que o padre disser prá ela fazer ela faz. O padre diz: não tenha relação nos período fértil. Nós não temo relação nos período fértil. Resultado: barriga. Eu já tenho horror daquela barriga! Eu já não posso mais olhar



prá aquela barriga. Nunca dá certo! Nunca! Nunca! Nunca!

PADRE — Claro que dá. Tem que é saber fazer. Tem que obedecer o calendário, rigorosamente.

ZEBEDEU — O sr. nem me diga uma coisa dessas! O sr. não se atreva a me dizer uma coisa dessas! Até assistente social já apareceu lá em casa prá ensinar as tabelas. A gente marcava o dia com grão de milho prá dar certo. Não dava certo nunca. Uma vez porque as galinhas comeram os grãos. As outras vezes é porque não dá certo mêmô. Só uma coisa dá certo: a píru! A píru! que se toma. Ou uma que se enfia lá embaixo. Essas píru! dá certo, que eu sei pela minha comadre. Mas vocês, não! Vocês dizem: píru! é pecado! E a Conceição que é muito burra não toma, não bota, não enfia, e o resultado é *barriga!* E aí toma de botá filho nu mundo, prá morrê de sarampo, de desidrataçã, de verme, de fome! Morre os fio mas vai morrê você também, desgraçado! E desta vez é agora!

PADRE (*Consegue escapar corre para a sacristia*) — Me larga! Você está desvairado. Eu não disse nada prá sua mulher eu nem a conheço!

ZEBEDEU — Conhece sim, disse sim, não foge não. (*Consequiu agarrá-lo*). Ela se confessou com o sr., há três semana... o sr. lhe disse que a píru! é pecado.

PADRE — Eu?...

ZEBEDEU — E aí eu disse prá ela: então num tem mais relação, nem com período fértil nem com período num fértil, mas outro dia eu num resisti e nós passemos a noite brincando daquilo e hoje, com aquele sorrisinho meigo dela me di-

zer: "nós vai ter nosso filho número 23! Dois time de futebol mais o juiz. Não é bonito Zebedeu! Daqui a dois anos nós tem os bandeirinha!

PADRE — Como é o nome de sua mulher?

ZEBEDEU — Conceição. Conceição Santana.

PADRE — Morena, baixinha?

ZEBEDEU — Morena, baixinha. Quando fica grávida parece um barril. E eu já tinha conseguido a píru! meu Deus!... E a médica tinha garantido... e aí o sr. disse prá ela: "píru! é pecado!"... Tá direito isso? Que a Igreja seja tão teimosa e a minha mulher tão burra?... Que ódio! Que ódio! Tô com ódio até de mim mesmo!... Eu vou lhe matar!

PADRE — Calma!...

ZEBEDEU — Melhor ainda: eu vou *me* matar!

PADRE — Espere!

ZEBEDEU — Num precisa se preocupá: eu não vou matá o sr. Matar os outro é pecado. Eu vou matar é a mim mesmo!

PADRE — Matar-se também é pecado.

ZEBEDEU — Mas então tudo é pecado? Não ter filho é pecado, matar os outro é pecado, matar a gente mesmo é pecado, o que é que eu faço o que é que sobra, tudo de bom na vida é pecado?!

PADRE — Acalme-se, por favor.

ZEBEDEU — Acalme-se porque a mulher não é sua. Sua mulher não vai ficar grávida.

PADRE — Eu não tenho mulher.

ZEBEDEU — Mas dá conselho a todo mundo o que fazer com a mulher. Como é que o sr. que não

tem mulher, não pode ter mulher, fica dizendo pros outros o que fazê, porque fazê, como fazê com as mulher? Eim!... Eim?!... Me responde!...

PADRE — O sr. precisa se acalmar! Sem calma não há conversa, não há diálogo. Calma!

ZEBEDEU — Calma, porque a barriga cresce mesmo, não é isso que o sr. quer dizer? Eu me matando de trabalho, o dinheiro sempre curto e barriga sempre grande! Como aquela barriga come, meu Deus! Come e cresce! Cresce e faz filho! Come e cresce e cospe o filho e volta a crescer! Aquela barriga come tudo! Vai acabar me comendo! Ai, ai, ai, é muita desgraça!

PADRE — Olhe aqui, seu...

ZEBEDEU — Zebedeu...

PADRE — Olhe aqui, seu Zebedeu, sua sra. não deve ter entendido a mecânica dos períodos férteis — eu expliquei a ela que...

ZEBEDEU — Entendeu sim sr.

PADRE — Espere.

ZEBEDEU — O sr. explicou prá ela, o Padre Firmino explicou prá ela, o Padre Mancini, o Padre Werther, todo mundo explicou prá e ela entendeu, também entendeu que a píru! é pecado, não importa se a gente toma ela por cima ou por baixo. Ela entende tudo e fica grávida assim mesmo.

PADRE — Um pequeno reparo: Píru! não se toma por baixo.

ZEBEDEU — Toma sim sr. Chama-se Bril.

PADRE — Bril não é píru! e nem se chama Bril.

ZEBEDEU — Mas é pecado.

PADRE — É.



ZEBEDEU — Tudo é pecado, tudo! Tudo que ajuda, que consera, tudo que facilita. *Voltando a agarrar o padre.* Vocês afinar quer o que? Que a gente viva ou morra?! Então morra! *Brande a faca.*

PADRE — Me larga, me larga...

ZEBEDEU — Desta vez vai! *A faca está prá descer, o padre, apavorado, solta um berro.*

PADRE — Aaaa!

PADRE — Aaaa! *Batidas na porta é voz de mulher* (OFF) — Oooh! Zebedeu! Você taí, desgraçado?

ZEBEDEU — Tô aqui sim.

VOZ DE MULHER (OFF) — O é que tu tá fazendo?

ZEBEDEU — Tô aqui matando o padre!

PADRE — Socorro!

VOZ DE MULHER — Não mata o padre, não, desinfeliz!

ZEBEDEU — Vou matá sim sr.!

PADRE — O sr. disse que ia se matar.

ZEBEDEU — Mudei de idéia. Vou é matá o sr. mesmo! É tudo pecado de qualquer maneira. *(Guardou a faca e foi buscar a mala com que entrou e que ficou num canto).* Assim pelo menos eu aproveito e cometo um pecado que me agrada. *Tirou uma chavezinha do bolso para destrancar a mala. Curta pausa. O padre olha sem compreender.*

CONCEIÇÃO (OFF) — O que é que tu tá fazendo?

ZEBEDEU *(As voltas com a mala)* — Tô matando o padre, já disse.

CONCEIÇÃO (OFF) — Como é que tu matando o padre e eu não tô ouvindo nada.

ZEBEDEU — Porque tô abrindo a mala primeiro.

CONCEIÇÃO (OFF) — Prá que tu tá abrindo a mala?

ZEBEDEU — Prá tirar a Catarina.

PADRE — Como?

CONCEIÇÃO (OFF) — Tu vai matá o padre com a Catarina?

ZEBEDEU — Vou.

PADRE — O que é a Catarina? *(Mais para a Conceição).*

CONCEIÇÃO (OFF) — É uma cascavel.

PADRE — Socorro!

ZEBEDEU — Num tô conseguindo abrir a mala. Só uma frestinha.

PADRE — Esse louco tem uma cobra na mala?

CONCEIÇÃO (OFF) — É mansinha. Só morde quando tá com raiva.

PADRE — Fecha essa mala. Pare com isso.

CONCEIÇÃO (OFF) — Sacode a mala que ela abre.

PADRE — Não faça isso!

ZEBEDEU — Tá pregada no fundo da mala, toda enroscada. Vai dar o bote. *(Rindo)* Tá querendo mordê o papai, Catarina?

PADRE *(Aterrado)* — Vai dar o bote! Vai dar o bote!

CONCEIÇÃO — Me deixa entrar! Me deixa entrar!

PADRE — Agita.

ZEBEDEU — Não abre a porta! Se abrir a porta eu sacudo a mala!

PADRE — Meu Nosso Sr. do Bonfim, valem-me!

CONCEIÇÃO (OFF) — Me deixa entrar! Que quero entrar!

ZEBEDEU — Não deixo porque se tu entrar tu não vai deixar eu matar o padre.

CONCEIÇÃO (OFF) — Eu deixo sim! Eu deixo sim!

PADRE — Meu Deus, o que foi que eu fiz prá me metê com estes loucos? *Zebedeu pulou para trás.*

ZEBEDEU *(Divertindo-se)* — Oai, deu o bote! Tá conhecendo o papai bão, Catarina?

CONCEIÇÃO (OFF) — Abre que eu tenho um negócio importante prá te dizê.

ZEBEDEU — Tá chateada porque tá presa na mala. Já vou te soltá Catarina.

PADRE — Meu S. Benedito, meus santos apóstolos Pedro e Paulo não permiti que a cobra saia da mala! Eu tenho horror de cobra.

CONCEIÇÃO — Abre a porta! Eu não estou grávida! Abre a porta!

ZEBEDEU — O que?... *Vai e abre a porta.* Você não está grávida? *Conceição entra.*

CONCEIÇÃO — Eu não estou grávida, seu maluco! Foi tudo alarme falso! Eu não estou grávida!

ZEBEDEU — Tem certeza?

CONCEIÇÃO — Tenho. Estou tão não grávida quanto das outras vezes estava grávida.

ZEBEDEU — Mas se agora a gente transar você fica.

CONCEIÇÃO — Ah, fico.

ZEBEDEU — E se tu tomar a pílula? Aquela debaixo? O Bril?

CONCEIÇÃO — Ah, tomando a pílula de baixo não fico mesmo.

ZEBEDEU — Então pode tomar a pílula debaixo. Pode tomar à vontade, e é bom tomá mesmo que eu já não agüento mais de não transar contigo.

CONCEIÇÃO — Mas a pílula é pecado.



ZEBEDEU — Ele disse que não é.

CONCEIÇÃO — Quando?

ZEBEDEU — Agora. Há dois minutos. Me explicou que a pílula de baixo não era pecado.

CONCEIÇÃO — Padre Firmino, o sr. disse prá ele que a pílula de baixo não é pecado?

PADRE (Com raiva) — Claro que não disse! Claro que é pecado!

ZEBEDEU — Padre, eu vou pegar sua cabeça e enfiar naquela mala.

PADRE — Pode enfiar! Enfie! S. Pedro morreu crucificado, S. Sebastião morreu flexado!

ZEBEDEU (Voltando a agarrá-lo) — É o sr. vai morrer cascavelado.

CONCEIÇÃO — Não faça isso com ele.

ZEBEDEU (Começando a arrastá-lo em direção à mala) — A pílula é pecado?

PADRE — É.

ZEBEDEU — A debaixo também?

PADRE — Não tem pílula debaixo, ignorante.

ZEBEDEU — Conceição, sacode a mala.

CONCEIÇÃO — Não sacodo mesmo!

PADRE — Me larga, seu louco.

ZEBEDEU — Sacode a mala.

CONCEIÇÃO — Não sacodo!

ZEBEDEU — Então vai morrer assim mesmo! na gravata. Começa a enforcá-lo. Conceição assiste preocupada. A pílula é pecado?

PADRE — É.

ZEBEDEU (Apertando mais) — É pecado.

PADRE — É!

ZEBEDEU — A pílula é pecado?

PADRE (Emitindo sons) — Arggh... gargagh...

ZEBEDEU — Como é que faço prá não ter filho?... (Afrouxa um pouco pro padre poder falar).

PADRE — (Com raiva) — Não faça nada. Abstenha-se! Use o método da cafiaspirina. Este a Igreja permite.

ZEBEDEU — Que método é esse?

PADRE — Manda tua mulher prender uma cafiaspirina entre os dois joelhos, assim: (Mostra) e não soltar.

ZEBEDEU — E isso evita filho?

PADRE — Enquanto ela não soltar, evita.

ZEBEDEU — Desgraçado! Zombando dum pobre. Que só dorme e trabalha! Que só tem canseira e carência na vida!... Ou o sr. acha que eu levo vida de surfista?

CONCEIÇÃO — É bom o sr. não achar. Padre Francisco resolveu achar prá chatear o Zebedeu, Zebedeu mudou-se prá casa do padre com família e tudo prá mostrá que vida levava, Padre Francisco quase ficou louco.

PADRE — (Não agüenta mais) — Chega! Pára! Vai embora! Vão embora! Eu não agüento mais! São três horas da manhã! Vou chamar a polícia!

ZEBEDEU — Chama! Chama! Quando voltar vai me encontrar moribundo. E eu vou dizer prá polícia que me matei porque peguei o sr. fazendo besteira com a Conceição.

CONCEIÇÃO — Tu não diz uma coisa dessas que eu te arrevento.

ZEBEDEU — Tem razão. Vou dizer que me matei porque a Igreja me obriga a ter filhos que não quero. Só isso que vou dizer.

PADRE — Por tudo que é mais sagrado, vai embora! (Histérico)

Vai embora, vai embora, vai embora!

ZEBEDEU — Só se o sr. autorizar a Conceição a tomar aquela pílula de baixo, como é mesmo o nome?

CONCEIÇÃO — Bril.

PADRE — Eu não autorizo nada.

ZEBEDEU — Conceição, vai busca as criança. Nois vem morá aqui. (Pro padre) Oie que são 14.

CONCEIÇÃO — 16, que a gente adotou duas porque ficou com peninha.

PADRE — ...Se eu autorizar a pílula... vocês prometem ir embora?

ZEBEDEU — Prometemo...

PADRE — E prometem nunca mais voltar.

ZEBEDEU — Prometemos.

PADRE — Tá bem. Então eu autorizo. Pode tomar a pílula.

ZEBEDEU — O que?

PADRE — Ela pode tomar o raio da pílula. Não é pecado.

ZEBEDEU — Tá ouvindo isso, mulher?

CONCEIÇÃO — Tô ouvindo, mas não tô acreditando.

ZEBEDEU — Então diz de novo. Padre Firmino.

PADRE — Pode tomar a pílula que não é pecado.

CONCEIÇÃO — Como é que o Padre Francisco dizia que era?

ZEBEDEU — Era naquele tempo, agora não é mais.

CONCEIÇÃO — Deixa ele falar.

ZEBEDEU — É pecado?

PADRE — Não é não.

CONCEIÇÃO — Nem botar o Bril?

PADRE — O que?

ZEBEDEU — Aquela pílula de baixo.



CONCEIÇÃO — Tem certeza?

ZEBEDEU — Ele já disse que não é. Não fica aí perguntando que ele acaba mudando de idéia. Vamos embora.

CONCEIÇÃO — Eu preciso ter certeza. Padre Firmino, eu não quero pecar só para ir prá cama com esse cara não.

ZEBEDEU — Ele disse que não é pecado, você não ouviu?

CONCEIÇÃO — Mesmo porque ele não é tão sensacional assim de cama, sabia?

PADRE — Como?

CONCEIÇÃO — Nem sei como ele fez tanto filho. Tem vez que dura só um minutinho e pronto. Parece coelho. Tchum e pronto. Mas pega. Botou, pegou. Enfim, é o marido que a gente tem, o que é que a gente vai fazer?

ZEBEDEU — Tá bêbada, mulher? Desandou a dizer besteira?

CONCEIÇÃO — Não é pecado, não? Não é pecado mesmo?

PADRE — *(Pau da vida)* — Não.

CONCEIÇÃO — O sr. não tá dizendo porque ele tá ameaçando o sr.?

PADRE — Não!!...

CONCEIÇÃO — Porque ele fez a mesma coisa com o Padre Francisco! Ameaçou matar. Trouxe a Catarina. Pegou na gravata. Mas o Padre Francisco era cabra macho! Esperneava, soltava peido, dava beliscão: "É pecado, sim sr. Você está me ameaçando? Pois é pecado, 100 vezes pecado, podem me matar que continua sendo pecado!"

ZEBEDEU — Vamos embora, a Catarina já está com fome.

CONCEIÇÃO — Eu só quero que ele me explique porque é que pro

Padre Francisco era pecado e prá ele não é.

PADRE — *(Contorcendo-se)* — É que em certos casos a Igreja permite...

CONCEIÇÃO — Permite?...

ZEBEDEU — Permite. Em certos casos a Igreja permite.

CONCEIÇÃO — Tô falando com ele.

ZEBEDEU — Você não ouviu ele dizer que permite?

CONCEIÇÃO — Ele pode estar dizendo isso da boca prá fora, porque está de saco cheio, porque quer se ver livre da gente.

ZEBEDEU — O sr. quer se ver livre da gente, foi por isso que o sr. disse o que disse?

PADRE *(Olhando para cima)* — Não, foi por isso não...

CONCEIÇÃO — O padre também tá com medo de você.

ZEBEDEU — Tá nada.

CONCEIÇÃO — Tá sim. O sr. não tá com medo do Zebedeu?

PADRE *(Na mesma)* — N... não... não tô não...

CONCEIÇÃO — Eu posso enfiar o Bril?

PADRE — Diu.

CONCEIÇÃO — Sei lá como é o nome, não falo inglês.

ZEBEDEU — Vamos embora, mulher, vamos botar o Grilo.

CONCEIÇÃO — É Bril, seu burro.

ZEBEDEU — Bom Bril?

CONCEIÇÃO — É, é, Bom Bril. Padre Firmino, se o sr. tiver concordado só porque o sr. tá com medo dele ou porque o sr. tá querendo se ver livre da gente, o sr.

por favor, avisa.

PADRE — Aviso... aviso... pode deixar que aviso...

CONCEIÇÃO — Quer dizer que o sr. está dizendo que o Bril não é pecado não é por medo não nem por chateação, é?

PADRE — N... não... não... não...

CONCEIÇÃO — Portanto eu posso botar o Bom Bril lá embaixo porque não é pecado não.

PADRE *(Cada vez mais cheio)* — É...

CONCEIÇÃO — É o que?

PADRE *(Explodindo)* — Quem sabe duma coisa? É pecado sim. É pecado à beça! É 1000 vezes pecado e quem botar vai pro inferno direto! Pro inferno! O Papa disse que é pecado e nem que eu morra eu vou renegar a minha fé!

ZEBEDEU *(Agarrando-o)* — Ah miserável, badre bandido, traidô, tu agora vai ser comido pela cascável Catarina, todinho.

PADRE — Socorro! Socorro! Estão me assaltando! Socorro! Zebedeu, arrastando o padre, conseguiu agora abrir a mala da qual extrai uma cobra de dimensões consideráveis, o padre ao ver a cobra dá um berro formidável.

PADRE — Aaaaaaaaahh.

CONCEIÇÃO — Não precisa ter medo, é só não assustar a Catarina.

ZEBEDEU — Vai morrer! Vai morrer! Vai morrer!

CONCEIÇÃO — Catarina, Padre Firmino é amigo. Não faz essa cara feia, Catarina, o padre é amigo. A-mi-go!

PADRE — Socorro! Socorro!

ZEBEDEU — Diga que não é pecado! Diga que o Bom Bril não é pecado!



PADRE — É pecado, sim. Passar Bom Bril naquele lugar é pecado! Quem passar Bom Bril naquele lugar vai arder nas profundas do inferno.

CONCEIÇÃO (*Entusiasmada*) — É isso aí! Mostrou que é macho, Padre Firmino! Tão macho quanto o Padre Francisco! *Em resposta, Zebedeu vai colocando Padre Firmino dentro da mala. Padre (esperneando, apavorado)* — Tirem esta cobra louca daí. Ela está preparando um bote,

ZEBEDEU — Tu não é macho que nem o Padre Francisco? Então. Vai morrer que nem ele.

PADRE — Espera! Espera! Há uma saída. Encontrei uma saída! A Igreja tem uma saída. Vocês podem ter mais filhos sem aumentar o número de filhos.

ZEBEDEU — Como?

CONCEIÇÃO — Como pode ser isso?

PADRE — A Igreja tem um remédio. S. Venâncio inventou em 730. Sto. Agostinho aprovou. A Igreja apoia. Um santo remédio. Um eficaz remédio.

ZEBEDEU — Mas que remédio é esse?

PADRE — O remédio é matar um filho. Cada vez que nasce um filho vocês matam um outro filho. Assim o número fica sempre igual.

ZEBEDEU — O sr. tá brincando? CONCEIÇÃO — O sr. ficou maluco?

PADRE (*Frenético*) — Pode matar o filho. Pode matar o filho sem susto. A Igreja não condena. Sugestão: matem o caçulinha!

CONCEIÇÃO — O quê?!

ZEBEDEU — Matar o Toninho? A coisa mais linda do mundo!? E

eu vou matar o meu filho mais novo?

PADRE — Mata o outro, então. O que veio antes do Toninho. Mata ele!

CONCEIÇÃO — Tá louco?! Matar o Dudú?! Ouviu isso, Zebedeu?

ZEBEDEU — Matar o Dudú, que é o meu capetinha, meu companheirinho, que quando sorri eu me esqueço de todos os males?

PADRE — Ué, então mata outro, a Igreja não diz qual você deve matar, você tem toda a liberdade de matar o de sua escolha. Mate uma filha, você não tem uma filha?

CONCEIÇÃO — Eu vou dar nessa padre! Eu juro que...

ZEBEDEU — Calma, mulher.

PADRE — Eu só estou querendo ajudar.

CONCEIÇÃO — Ajudar matando uma filha minha? Tenho seis e são a coisa mais preciosa que tenho no mundo! Elas me ajudam, elas me alegam, duas já trabalham, as outras estão na escola e as professoras não se cansam de falar bem delas, que são estudiosas, que são boas colegas, que são bonitas.

ZEBEDEU — E eu também não vou matar filho meu nenhum também não. O sr. é muito maluco, não sei onde arranjou essa história de S. Venâncio! Meus filhos é a melhor coisa que eu tenho, o que seria de mim, com esta minha vida sofrida, se eu não tivesse os meus filhos que são o meu consolo, meu amparo, que me dão a minha força pra eu lutar cada dia.

PADRE (*Alcanço-se e revelando agora triunfante a conclusão a que queria chegar*) — Ah é? Então agora me responde, desgraçado: como foi que você obteve esses fi-

lhos, que são tua força, teu amparo? Tomando a pílula? Enfiando o Bom Bril sei lá onde? Ou obedecendo aos mandamentos da Igreja, cumprindo o preceito bíblico do cresci e multiplicai-vos. Você se arrepende de algum deles ter nascido? De alguma, de tuas filhas ter nascido? Não! Não! Porque mesmo que fosse permitido, você não queria se desfazer de nenhum. C.Q.D. Como queríamos demonstrar.

CONCEIÇÃO (*Admirada*) — Óia, foi tudo um truque dele.

ZEBEDEU — Quem sabe a Isabelinha a gente podia jogar da ponte Rio-Niterói...

CONCEIÇÃO (*Dando-lhe uma bolsada*) — Tu não diz isso, patife, tu não diz uma monstruosidade dessas!

ZEBEDEU — Ei, calma, tava só brincando, o que é que há, não se pode mais brincar?

CONCEIÇÃO — Com meus filhos, não.

PADRE — Bom: agora que vocês entenderam o que eu quiz dizer pelo menos assim espero vocês me dão licença que eu tenho que abrir a igreja para o sacristão.

CONCEIÇÃO — Só uma perguntinha: a igreja deixa mesmo a gente matar um filho?

PADRE — Claro que não.

ZEBEDEU — Tá vendo, Conceição? Falou, falou, falou mas não resolveu nosso problema: como evitar um filho.

PADRE — O bom é que vocês gostam demais de todos que vocês quiseram evitar. E o que eu quiz mostrar a vocês.

ZEBEDEU — Também no dia que me nascer um filho que eu não



gostar dele, sabe o que eu faço? Obrigó ele a ser padre.

PADRE (*Rindo*) — Ótimo. Traz ele aqui. Teremos um prazer imenso em recebê-lo. (*E sai pela porta da sacristia*).

ZEBEDEU — Lá vai ele todo satisfeito. E a gente ficou na mesma bananosa.

CONCEIÇÃO — Ficou nada, seu burro. (*Baixando a voz*) Eu já comeci a tomar a pílula.

ZEBEDEU — O que? *Conceição* faz "*sim*" toda contente.

ZEBEDEU — Então você me deixou fazer este escarcéu todo e tu já tá tomando a pílula?

CONCEIÇÃO — Eu queria fazer com que o padre concordasse.

ZEBEDEU — Mas ele não concordou.

CONCEIÇÃO — Mas eu vou continuar tomando a pílula de qualquer jeito, quer ele concorde ou não.

ZEBEDEU (*Contente*) — Maravilha mulher! Agora tu tá como eu queria. Mas me diga uma coisa: o que é que te fez desobedecer a Igreja, tu que é tão carola, o que te fez tomar a pílula se a Igreja proibe a pílula?

CONCEIÇÃO — É que a pílula não faz o menor efeito. Eu tô grávida.

ZEBEDEU — O que?

CONCEIÇÃO — Mesmo tomando a pílula eu fiquei grávida.

ZEBEDEU — Mas tu disse aquela hora...

CONCEIÇÃO — Eu mentí aquela hora... prá tu abrir a porta. Tô esperando nem.

ZEBEDEU — Mêmo tomando a pílula?!...

CONCEIÇÃO — Há mais de dois meiz.

ZEBEDEU — Essa não! (*Atirando o bonê no chão*) — Essa não! Mas pobre não tem jeito mesmo! Pobre não tem mesmo jeito na vida! Nem a pílula dá certo com pobre, será possível?! É ser muito azarado mêmo, N. Sra. *Padre voltando*.

PADRE FIRMINO — O que há Zebedeu? O que está discursando aí, todo exaltado?!

ZEBEDEU — É que eu descobrí, padre, que o problema não é a gente ter muito filho, o problema é outro.

PADRE — E qual é o problema?

ZEBEDEU — O problema... é a pobreza! A pobreza é que é o problema!

CONCEIÇÃO — Falou e disse.

*Pano*

*Fim da Comédia*



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

Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.  
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; *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.

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.

Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vül*, nº 97.

Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.

Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim 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.

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 Mandrágora*, nº 95.

Molière — *Médico à Força*, nº 108.

Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.

Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.

Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.

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.

Qorpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.

SaintExupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.

Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.

Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91; *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107.

Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.

Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89.

Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.

William, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.

Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.





## 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*  
*bernardo jablonski*  
*carlos wilson silveira*  
*dina moscovici*  
*fernando berditchevsky*  
*guida vianna*  
*louise cardoso*  
*maria clara machado*  
*maria clara mourthé*  
*maria vorhees*  
*milton dobbin*  
*ricardo kosovski*  
*sura berditchevsky*  
*thais balloni*  
*toninho lopes*

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

### CADERNOS DE TEATRO

assinatura (4 n.ºs) ..... Cz\$ 35,00

## INDICE

— O Teatro do Futuro — <i>M. Chekov</i> .....	1
— As Respostas de Chekov ao Questionário da Academia de Artes .....	3
— Os Teatros no Rio de Janeiro (sécs XVIII e XIX) — <i>Rogério D. Penido</i>	10
— A Mistica do Mamulengo — <i>Paulo Vieira</i> ..	19
— O Pouco que Conheço de Moral — <i>A. Camus</i>	25
— A Expulsão do Demônio — <i>B. Brecht</i> .....	29
— Pega-Fogo — <i>J. Renard</i> .....	35
— Planejamento Familiar — A Solução Brasileira — <i>João Bethencourt</i> .....	40

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.