

DIONYSSOS

ÓRGÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA



ANO XII — DEZEMBRO DE 1967 — N.º 15

DIONYSOS

E S T U D O S T E A T R A I S

DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

MEIRA PIRES

SECRETÁRIO DE "DIONYSOS"

CURSINO RAPOSO

PLANEJAMENTO GRÁFICO DE

JORGE GONÇALVES

REDAÇÃO:

AVENIDA RIO BRANCO, 179, 6.º ANDAR

EDIFÍCIO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

ex 5954

DIONYSOS

ÓRGÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ANO XII — *DEZEMBRO DE* 1967 — Nº 15

POPULARIZAÇÃO DO TEATRO

A mímica e os jogos cênicos teriam sido os meios utilizados pelos nossos antepassados para transmitir à sua prole as experiências adquiridas na caça e na pesca.

No Brasil, apesar de Anchieta, os mais notáveis meios de comunicação de massas têm sido esquecido, ou melhor, só ultimamente vêm sendo aproveitados no interesse da Educação e Difusão Cultural.

Veículos como Jornal, Rádio, Televisão, Cinema e Teatro, com exceção do primeiro, se não foram preteridos, não tiveram uma utilização profícua. A comunicação audiovisual, que é hoje vista como última palavra em método de Educação, tem como principais veículos Teatro, Rádio, TV e Cinema; entretanto, ninguém poderá afirmar que não foi e tem sido êste o único veículo de ensino em todos os tempos. Com isto não quer o Serviço Nacional de Teatro um plano de reformulação da Educação através do Teatro. Hoje a TV e o Cinema significam uma evolução do Teatro, no plano da comunicação de massas, comparável ao que em sua época conseguiu o Teatro greco-romano dos jogos cênicos e dos mimos. O Teatro antigo jamais desprezou êstes elementos primitivos; ao contrário, sempre os considerou fundamentais na elaboração do seu desenvolvimento; por isso, não se poderá hoje, com o advento do Cinema e da TV, esquecer o Teatro, que constitui atividade da maior importância na formação técnico-artística de um povo.

Nesse sentido o nosso plano, modesto em suas pretensões, visa a ser, sobretudo, experimental; êle poderá crescer na medida em que sua execução provar o seu acêrto, e daí não seremos nós que solicitaremos a sua amplitude, ela será uma exigência da própria realização.

Êste plano se apresenta em duas modalidades: de um lado, programas de trabalho de caráter meramente administrativo, cuja solução dependerá da reestruturação, dentro da reforma administrativa; de outro lado, programas nos quais a solução estará a exigir a suplementação que solicitamos aos poderes competentes.

Para que se alcance uma definitiva popularização do Teatro existe, no nosso entender, o seguinte caminho: a criação de Elencos Itinerantes, por iniciativa própria do Serviço Nacional de Teatro, que, para tanto, recrutaria

artistas profissionais de reconhecido mérito ou aproveitaria grupos e companhias estáveis que se dispusessem a participar dêste plano de popularização e aos quais o SNT concederia transporte de pessoal e material, além de interceder junto aos governos dos Estados e Municípios, no sentido de que êstes fornecessem a hospedagem. Dêsse modo, os ingressos seriam mais acessíveis ao chamado grande público que, assim, teria aberta as portas dos teatros.

A popularização pretendida se baseia em levar o Teatro ao povo para que êle, num futuro não muito remoto, vá espontâneamente ao Teatro, incorporando-o à sua cultura. Muito elementar, sem dúvida, êste argumento, no entanto, se nos afigura da maior importância, pois ensejará ao Teatro os meios de que necessita para se expandir como excelente veículo de educação popular, além de criar mercado de trabalho para profissionais. Por outro lado, atenderá a política do Govêrno no sentido de uma maior integração nacional em virtude da qual os benefícios dela advindos serão coletivos, não ficando apenas circunscritos a uma área populacional do Brasil. Acompanharia os Elencos Itinerantes um conferencista que teria missão cultural de importância, instruindo o público sôbre a peça, montagem, direção, interpretação, o autor, a sua época, a época em que a peça foi escrita e outros esclarecimentos. Verdadeiros laboratórios volantes, êsses elencos levantariam e estudariam folguedos populares, canções e outros elementos do folclore em cada região, de grande importância para a Dramaturgia Nacional.



POSSE DO NÓVO DIRETOR DO S. N. T.

Designado pelo Presidente Costa e Silva para o cargo de diretor do Serviço Nacional de Teatro, o sr. Meira Pires tomou posse no dia 4 de abril de 1967, no gabinete do Ministro Tarso Dutra, perante o titular da pasta e numerosos amigos. Na oportunidade, o sr. Meira Pires fêz uma ligeira análise de seus planos à frente do órgão dirigente do teatro nacional, ocasião em que esboçou o problema que mais tarde seria aprovado pelo Ministro da Educação e Cultura e pelo Conselho Nacional de Cultura destinado a dar nova estrutura ao teatro brasileiro, e que recebeu o nome de "Plano Nacional de Popularização do Teatro".

Foram os seguintes os discursos do Ministro Tarso Dutra e do teatrólogo Meira Pires, durante a cerimônia da posse:

DISCURSO DO MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Tenho o prazer de declarar empossado nas funções de Diretor do Serviço Nacional de Teatro, o teatrólogo Meira Pires. Com esta resolução do Govêrno Nacional dois são os objetivos que estão envolvidos nesta preocupação governamental. Em primeiro lugar, a de convocar para exercícios dessas funções o homem com indiscutíveis títulos de capacidade para exercer a função para a qual é chamado; em segundo lugar, para que assim seja desenvolvida uma ação governamental no sentido de uma maior integração nacional em virtude da qual os serviços não ficarão à disposição, apenas, de uma área populacional do Brasil, mas de todo o território do nosso país.

DISCURSO DO DIRETOR DO S. N. T.

Assumo, nesta oportunidade, uma grande responsabilidade qual seja aquela de gerir os destinos do órgão máximo do teatro brasileiro. Essa responsabilidade, sem dúvida nenhuma, não me apavora. Estou habituado à luta, ao sacrifício e aos pesados encargos sempre objetivando o desenvolvimento da nobre causa teatral do meu país. Não exercerei a função, na qual agora sou investido, com o intuito de perseguir, de hostilizar ou relegar a um plano secundário aqueles que por ventura tenham discordado da minha nomeação. Vivemos numa democracia e o direito de divergir é próprio dêsse regime salutar. Por outro lado, a vitória somente possui grandeza quando o vitorioso se permite esquecer as mágoas para poder somar em benefício da coletividade à qual deseja servir. E é justamente o que espero fazer à frente do Serviço Nacional de Teatro, a êle procurando dar amplitude através de uma assistência efetiva a todos os rincões da nacionalidade, pois, assim, estarei contribuindo para ajudar o programa de integração nacional do Govêrno do Eminente Presidente Costa e



O sr. Meira Pires, logo após tomar posse no cargo de diretor do Serviço Nacional de Teatro, sendo cumprimentado pelo sr. Tarso Dutra, Ministro da Educação

Silva e já devidamente definido, aqui, pelo Excelentíssimo Senhor Ministro da Educação e Cultura, doutor Tarso Dutra.

Servirei com dedicação, com devotamento, com entusiasmo sincero ao teatro do Brasil. Tentarei repetir, na direção do Serviço Nacional de Teatro, o mesmo esforço empregado na minha cidade do Natal, quando Diretor do Teatro "Alberto Maranhão". Lá, com o apoio, inicialmente, do ex-Prefeito doutor Creso Bezerra de Melo e depois com a ajuda decisiva e definitiva do então governador Dinarte de Medeiros Mariz — um dos maiores e mais lúcidos estadistas que conheço — obtive a graça de concretizar tudo aquilo que era necessário para transformar a tradicional casa de espetáculos da minha terra numa das melhores desta Nação. Esta não é a opinião do empossado, no caso, o diretor do Serviço Nacional de Teatro. É a opinião das mais destacadas personalidades do mundo artístico e cultural brasileiro que lá estiveram e exultaram com o que puderam testemunhar. Dei, com o meu idealismo de moço, um grande Teatro ao Brasil e, nêle, empreendi Festivais e Congressos de teatro amadorista que obtiveram repercussão nacional e que contribuíram para revivificar a consciência cênica de tóda a região nordestina.

Espero no comando dos destinos do Serviço Nacional de Teatro, tudo fazer para honrar a investidura, cuidando com o melhor afeto e o melhor empenho dos superiores interêsses da classe teatral, não esquecendo o valor, o trabalho profícuo dos velhos lutadores do teatro brasileiro e não olvidando nunca o idealismo e o entusiasmo dos jovens que estão lutando intensamente para abrir novos horizontes a êsse glorioso teatro a que todos nós temos o indeclinável dever de emprestar todo nosso amor, tóda nossa abnegação e todo nosso indisfarçável espírito de renúncia e desprendimento para fazê-lo se corporificar ainda mais no consenso universal.

Agradeço, de coração, a presença, aqui, dos meus colegas da classe teatral e, muito particularmente, dos funcionários do Serviço Nacional de Teatro que vieram, bondosamente, prestigiar a minha posse.

Senhor Ministro:

Serei, como diretor do Serviço Nacional de Teatro, um homem humilde, simples, sem rancor, porém, devotado, trabalhador e honesto. É o que prometo a Vossa Excelência ao empossar-me no cargo para o qual a generosidade do Govêrno da República acaba de me convocar. Não desmerecerei a confiança que me foi conferida e esta assertiva é o quanto basta para que eu possa encerrar estas palavras com o espírito tranqüilo e iniciar, desde já, o trabalho que êle de mim espera através do apoio e do prestígio de Vossa Excelência e que haverei de executar com a ajuda de Deus e a colaboração dos bem intencionados batalhadores do teatro no Brasil.

A EXPERIÊNCIA CRIADORA NO TEATRO

EURYALO CANNABRAVA

I

Nestas páginas estará consignada a experiência criadora de um autor inexperiente que, em idade canônica, resolveu escrever peças de teatro. Acontece que êsse autor neófito é quem escreve essas linhas, decidido a comunicar aos leitores tôdas as fases de uma gestação intelectual que não foi nem laboriosa, nem geradora de casos teratológicos. É, pelo menos, o que supinho, com certa dose de otimismo a meu favor.

Na base de seródia vocação para o teatro está o prazer da descoberta, a alegria de criar personagens com quem conviver nas horas certas e incertas. A galeria de homens e mulheres, incluída em doze peças, freqüenta-me com assiduidade, prolongando às vêzes a sua insólita visita até o período de sono.

São imagens vivas que me assediam com delicadeza ou violência. Se tento expulsá-las, elas voltam, maneirosas e sutis ou brutais e agressivas, forçando as portas da memória. Algumas têm no rosto a marca inapagável do tempo, outras são jovens, ruidosas e imprevidentes. Tôdas elas foram encontradas por mim, no princípio, no meio e no fim próximo do caminho da vida.

Mas surgiram em situações decisivas, marcando-me o espírito e a carne. É verdade elementar que não se faz teatro com idéias, mas sim com situações. A peça, considerada em si mesma, é uma situação. Situa-se no tempo e no espaço, no limite da existência entre a esfera do cotidiano e o domínio da fantasia lírica. A experiência criadora, no teatro, sofre as limitações impostas pelo ambiente do palco, submetendo-se à disciplina e contenção externa que não cerceiam a liberdade, embora restrinjam o seu exercício.

A função da palavra, no contexto do diálogo, é comparável a função do sangue que circula nas veias do organismo. A linguagem, no teatro, não informa, mas comunica e descreve. É curioso que a palavra em Shakespeare, por exemplo, se identifique com a experiência criadora, sem deixar resíduos. Na peça, como no poema, a ação, o movimento, o ritmo e o conteúdo ideativo ou emocional decorrem da palavra, resultam de sua presença física, de seu efeito catalítico e transfigurador.

Mas a palavra, em cena, não figura como símbolo e sim como imagem. O búfalo, atuante em quase tôdas as minhas peças, nada simboliza, isto é, jamais exerce função substitutiva. Ele está além, com a força de sua presença, canhestro, deselegante, obstrutivo, mas firme nas patas, sólido como muralha de

pedra, os chifres longos, a cabeça pesada, os olhos cheios de inocência e selva-jaria marajoaras.

A cobra urutu, em "O Corno e a Ninfa", faz ato de presença no plano imagístico. Ela não comparece pessoalmente, porque seria contra a sua dignidade. Mas permeia toda a peça, do princípio ao fim, comunicando o vigor magnético de seus olhos doces, embora pérfidos e com qualquer coisa de feminino pela astúcia, malícia, e perversidade. Em "A Hiena", Sílvia não simboliza a fera que ri, mas encarna-a na sua substância e na sua essência. Como na "Madrugada Trêmula", o colar de pétulas de orquídeas, estrangulando a garça, não exerce função vicariante, isto é, não representa nada de exterior a si mesmo.

Ele está ali, na ponta da mira do rifle de Horácio, sufocando a rainha das aves, constringindo-lhe o pescoço no nó apertado. O colar de orquídeas representa o poder mortal da beleza, o seu efeito destruidor que faz estancar todas as fontes da vida. Ele é a imagem da mulher bela e, ao mesmo tempo, do que há de terrível no amor. E por isso mesmo, mata, em vez de criar vida.

O homem contribui para a criação do ser vivo de maneira particularmente relevante. Mas a mulher traz a criatura no ventre, alimentando-a de seu sangue e fazendo com que o seu coração e o do nascituro batam no mesmo ritmo. Esse é o mistério da mulher que o homem não compreende, embora sinta a sua potência imagística.

Tudo isso a palavra veicula, mais através de sua imagem sensorial do que pelo seu valor semântico. Assistindo uma peça de Shakespeare, no "Old Vic Theatre", a comédia "All is Well that Ends Well", percebi, pela primeira vez, que a palavra impulsiona os atôres, determinando gestos e movimentos em cena.

Essa ação da palavra, através do ritmo, comandando os giros dos artistas no palco, movimentando pernas e braços, determinando reações fisionômicas, fêz-me compreender que o verbo guarda no seu bôjo a mola secreta da agitação, do conflito e do tumulto.

O verbo visualiza, escuta e apalpa, identificando-se com a atividade criadora, fundindo-se nela como ferro em brasa malhado na bigorna. O poder visualizante da palavra explica-se pela imagem subjacente a todo vocábulo. Em "O Búfalo e a Estrêla", a primeira de minhas produções para o teatro, a imagem associada à força telúrica do animalão e ao infinito cósmico que emana dos astros, reveste-se de magia poética.

É essa magia poética que nos faz penetrar em outra dimensão da obra teatral: a forma. Ainda há pouco tempo, o veterano Joracy Camargo falava-me do poder plástico da palavra no teatro. Existe uma plástica teatral que corre paralela à plástica cinematográfica. O revelador da forma no cinema foi Ingmar Bergman que a retirou do contôrno das coisas, do jôgo de luz e sombra, do movimento e do ritmo.

O meu primeiro encontro com Ingmar se deu na cidade de Santa Bárbara, Califórnia, o ano passado, através de um festival em que vários de seus filmes foram apresentados. Senti o pulso do gigante logo nas cenas iniciais do "Sétimo

Sêlo”, alegoria medieval, projetando um penhaseco batido pelas ondas do mar revolto, dois cavalos brancos, mesa de xadrez sôbre a rocha viva, duas cadeiras opostas, onde se sentam o cavaleiro e a Morte para uma partida.

Conservei, na retina, o relêvo áspero e suave dos objetos como se os tivesse palpado, o recorte das figuras humanas e geométricas, as saliências e reintrâncias, o côncavo e o convexo de estruturas marcadas com sutilezas e violência. O segrêdo de Bergman está em surperender o lirismo do convívio de formas, seus contrastes e harmonias, projetadas como setas agudas nos conflitos do bicho humano, no torvelinho das paixões. Há, no “Sétimo Sêlo”, uma procissão medieval no meio da floresta, em que os figurantes se movimentam ao lado de árvores, impulsionados pela fé, alguém na frente carregando uma cruz, outros desfilandos, os dianteiros ciliciados pelos que vinham atrás.

O que se retém dessa procissão bárbara é a forma ondulante, crispada de convulsões e espasmos, sob o sôpro do delírio místico, no transporte pungente de corpos que se entrechocam, contorcidos pela febre e pela peste. Em “A Herança ou os Quatro Círculos do Inferno”, procurei captar a forma do búfalo, através do poder visualizante da descrição, com a cabeça para fora, recebendo os primeiros raios solares, o corpo escuro dentro da gruta, à semelhança de um animal sagrado.

É de extraordinária relevância no teatro a aptidão de captar e surpreender a forma oculta em contraste com a forma aparente. Se me permitirem uma comparação extravagante, diria que em Matemática Abstrata certas estruturas de grupo e de anel se ocultam, dentro do sistema de números inteiros, como formas subjacentes. Estabelece-se, assim, o contraste entre estruturas matemáticas que afloram na superfície aparente e aquelas que se escondem sob as dobras do sistema floral como subestruturas ocultas.

O matemático caça estruturas formais que se sedimentam ou se incluem umas nas outras, revelando certa ordem interna que torna o sistema racional e inteligível. O cineasta descobre formas estéticas nos objetos, nos contrastes de sombra e luz, nos conflitos, nas peripérias do entrecho, na proximidade, na distância, nos esquemas espaço-temporais. O autor de peças, ao contrário do cineasta, joga com os limites do paleo, espaço confinado, mas dispõe do infinito de palavras. É com elas que descreve e visualiza, como o projetor cinematográfico, os acontecimentos de corpo presente, que se verificam em cena e mais aquêles dissimulados sob a forma de imagens evocadas pelo verbo.

A imaginação do cinegrafista e do autor de peças, ao contrário do matemático, desenvolve-se através de representações visuais, com repercussão nos outros sentidos, inclusive o muscular e o dos movimentos. Mas a inventiva matemática sobreleva a do cineasta e a do escritor de peças em matéria de audácia, senso de aventura e de liberdade dentro das fronteiras do rigor e da disciplina formal. É assim que dois gênios matemáticos, Tarski e Banach, imaginaram um grão de ervilha, transformado em esfera sólida dividido em número finito de pedaços. Esses pedacinhos, reunidos numa esfera, assumem as proporções de volume do sol. No fundo, o problema do grão de ervilha e do sol

reduz-se a termo de estruturas formais subjacentes, ocultas no mínimo e no máximo, associados entre si por vínculos de dependência funcional.

Se transitarmos para o plano do cinema ou do teatro, a construção do filme e da peça obedece a cânones mais frouxos, a uma lógica rarefeita que dispõe de princípios semelhantes à do jogo sem regras. Trata-se de atividade ludica tomada à sério, de brinquedo nas mãos ágeis do prestigeador que o transforma em obra de arte.

A peça, como o filme, representa objeto estético quando tôdas as suas partes se aglutinam com o propósito de atingir determinada finalidade. Em "Hiroshima, mon amour!" a intenção básica seria mostrar que o amor entre homem e mulher está acima das contingências do espaço e do tempo, do sofrimento e da morte, mas somente dura um instante. Esse instante, porém, jamais poderá tornar-se permanente, em virtude do esquecimento.

A tese de "Hiroshima, mon amour!" é puro teatro, vivido em ambiente trágico, onde a bomba atômica liquidou mais de 80.000 pessoas em poucos minutos. Fala-se, entretanto, na decadência da tragédia em nossos tempos. A principal razão desse declínio é que vivemos tão trágicamente que não conseguimos veicular numa peça o drama de um século que forjou a arma absoluta. Conquistar o poder absoluto através da arma absoluta, eis o lema das duas potências a Rússia e os Estados Unidos.

Enquanto isso, o resto da humanidade está ameaçada em sua própria sobrevivência. De acordo com cálculos precisos, feitos em computador eletrônico, pondo dentro dados geográficos, econômicos, geo-políticos, densidade de população nas grandes cidades e tirando para fora estatísticas rigorosas, numa guerra de bomba-hidrogênio entre os dois gigantes, os russos morreriam na proporção de 20 a 35 por cento e os norte-americanos na proporção de 65 a 90 por cento.

Como veicular numa peça essa tragédia terrível que o computador registra friamente, sem levar em conta a ressonância emocional que ela traz no seu bôjo? Seriam capazes de imaginar um Novo Mundo em que desapareçam 20 por cento da população russa e 90 por cento de população norte-americana? Essa tragédia exorbita e transborda os quadros do espírito humano. A nossa época enfrenta, porém, outra hecatombe ainda mais monstruosa que seria o desaparecimento da raça humana na superfície terrestre.

Nem Ésquilo, nem Shakespeare poderiam fazer-nos visualizar a portentosa carnificina em todo o globo terrestre. Mesmo porque a tragédia antiga, a shakespereana ou a tragédia versejada do teatro clássico francês circunscreve-se aos limites do drama individual, da consciência humana em luta pelo direito de afirmar-se. Agora, não! o que exprime o século XX é a tragédia mundial, ameaçando subverter tôda a humanidade no caos cósmico e na desordem do universo. Não há quadros que resistam à pressão desse incomportável evento.

O que se poderia realizar na tragédia cósmica seria o reflexo do desaparecimento da terra na consciência individual isolada. Foi o que tentei em "O Sortilégio", fazendo com que Antunes defronte as conseqüências da subversão terrestre no último homem branco no último pedaço flutuante de nosso planeta.

II

O maior brutalista de todos os tempos foi Shakespeare, no preparo dos crescendos na ação, na força agressiva da linguagem e no ritmo intenso dos acontecimentos desencadeados. O Neo-Brutalismo é o clima da violência, a palavra de baixo calão e de alto poder expressivo. Entre nós, Nelson Rodrigues é o precursor autêntico do brutalismo como explosão vulcânica de lavas psíquicas depositadas no nosso subconsciente pelo acúmulo de frustrações. O olhar bovino do autor de "Vestido de Noiva", a sua maneira acanhada de sorrir e estender a mão revelam o trabalho lento de erosões psicológicas mais em profundidade do que em extensão.

O Neo-Brutalismo será nova dimensão, o acréscimo de perspectiva que embora existente, ainda não desdobrara toda a tela da miséria e degradação do ser humano. Esse movimento pretende refletir a consciência do homem só chicoteado como a rocha pelas vagas sempre renovadas da angústia e do desespero, do homem-pedra, do homem-náufrago, do homem sem limites. O fundo trágico da natureza humana revela-se na caça.

É minha convicção profunda que o ser mais autêntico se manifesta no caçador de búfalos. O búfalo é ardente, desconfiado e imprevisível como a mulher. Há nele reservas ancestrais do animal pré-histórico, resíduos de Idade da Pedra, remanescentes psíquicos da Era Pleistocênica. Isso aproxima-se do sexo feminino que pertence ao período da glaciação, resultante do atrito de geleiras sobre a superfície da terra, em matéria de sentimentos e emoções.

Mais ainda: o búfalo ferido em lugar não-mortal geralmente extermina o caçador. O caçador pode errar o tigre, a pantera, o leão e o elefante sem perigo de vida. O búfalo, não: fica ali, durante alguns instantes, no impacto da bala que o atinge em cheio, e depois desmorona no seco ou mergulha no fundo d'água. Se, porém, a bala resvala no dorso nu, molhado de rio ou de orvalho, na madrugada trêmula, o búfalo vira a canoa, derruba o cavaleiro, arremete contra o caçador.

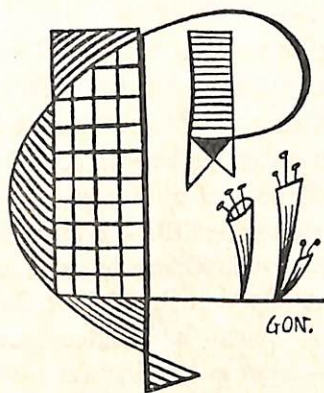
A tragédia da caça de búfalos constitui, assim, o mais grave risco que se pode correr na mais fabulosa das aventuras. Vem, depois, na ordem decrescente de perigos, a onça negra, a pantera brasileira, de fêlpos vermelhos no dorso preto, ondulante no passo rítmico, com bocejos longos, atitudes de enleio feminino que acaricia para matar.

A caça de feras é trágica no seu desenvolvimento. O risco iminente excita, galvaniza e endurece. O endurecimento pela prática da caça resulta em fortaleza interior, em bloqueio antimocional, em super-equilíbrio psíquico. O caçador de búfalo nada teme: depois de algumas experiências decisivas, acrescidas de perseguições à onça negra, sente-se preparado física e psicologicamente para enfrentar a mulher.

O Neo-Brutalismo instalou o búfalo marajoara no centro da tragédia moderna, fazendo da caça a imagem da vida perseguida pela morte. Ele pretende refletir a amargura sem fronteiras, a tristeza da raça brasileira, a espera em

vão, a dádiva de si mesmo, a exaltação, o declínio, a violência e a bravura. Valoriza no homem a coragem como a mais perfeita das virtudes. Mão firme no gatilho, olho na mira, pés plantados no chão como raízes de árvore no solo duro.

A mensagem neo-brutalista é uma lição de intrepidez diante do risco iminente. O homem, surpreendido nesse momento, fixa o gesto heróico ao transpor, com passo firme, a linha divisória entre o ser e o não ser. As peças neo-brutalistas ofendem os sentimentos dos bem-pensantes, irritam os moralistas e encoerizam os reacionários. Elas procuram, intencionalmente, resvalar sobre a sensibilidade coriácea dos moradores de apartamentos de luxo, atingindo o coração do povo brasileiro, paus de arara, candangos e favelados em toda a sua desnudez, na plenitude de seus conflitos e de suas frustrações.



SANTOS VEGA

BELLA JOZEF

I

A 17 de abril de 1952 estreava no teatro Solis de Montevideu uma obra dramática que iria ter vasta ressonância no mundo das letras hispano-americanas e abrir novos rumos a seu autor. Trata-se de "Santos Vega" de Silva Valdés. Vejamos o significado desta peça e seus antecedentes.

Freqüentemente sente-se tentado o estudioso da literatura hispano-americana a fazer incursões em um de seus temas capitais — o gauchesco — não só pela variedade de sub-temas a êle subordinado e suas variações, como pelas sucessivas descobertas que surgem a seus olhos. É um rico filão, de facetas tentadoras, por inexploradas ou pouco divulgadas.

Os costumes primitivos do pampa tiveram vários cantores que, ou os copiaram servilmente ou os poetizaram numa recriação artística, e, com êles, o tipo social gaúcho, figura histórica e lendária. Desaparecido no tempo, continuou como fonte de inspiração a fazer pulsar os corações rioplatenses. Sua agonia foi cantada em versos por Hernández, mas sua realidade poética seguirá por muito tempo, viva encarnação do conflito e adaptação do homem à terra americana. É êste um tema cíclico, não formado ao azar de um capricho criador, mas solidificado pelo sentido de uma história. "Os autores escreve Berenguer Carisomo, individualmente — como os trágicos gregos ou os dramaturgos do Século de Ouro espanhol — apenas recolheram o sentido anônimo dessa situação básica e a puseram na voz de alguns tipos que organizam o fundo místico a que pertencem de modo indissolúvel".

A fatôres ocasionais, alheios ao puro critério astético, se deve muitas vezes a ressonância de certas obras referentes ao gaúcho, essencialmente ligado ao nacionalismo artístico e de toda outra espécie, evocando uma realidade já inexistente.

II

Do romance e da poesia, a literatura gauchesca comunica-se ao teatro. Enlaçado com a dramática espanhola, em seus inícios, o teatro rioplatense vai adquirindo características próprias. Uma corrente importante na formação do teatro nacional e que lhe deu extraordinário impulso foi o drama "criollo", o discutido teatro gauchesco, de objetivos marcados, nascido sob a lona de um circo. Com "Juan Moreira", representado inicialmente na Argentina em 1884

e logo no Uruguai, ganhou grande impulso a dramática, até produzir um autor da envergadura de Florencio Sánchez, que deu novas possibilidades a uma tendência sentida como nacional. Depois d'ele, os autores compõem comédias costumistas ou se voltam para o passado a rememorar épocas de glórias em que o gaúcho é considerado o símbolo da nacionalidade.

As primeiras manifestações do campo no teatro rioplatense estão no "El amor de la estanciera" e "Las bodas de Chivico y Pancha". Convém recordar que essas representações, os próprios "Diálogos" de Hidalgo, assuntos, paisagens e tipos, linguagem e meios folclóricos constituíam, como primeiras extensões da velha "payada", poderosa semente dramática, que só esperava "o tempo histórico para estalar em flor lúcida e, pouco depois, em fruto loução". Mas aquelas obras apresentam personagens características, ainda sem a enunciação de um problema determinado. "Juan Moreira" é o primeiro a considerar o gaúcho como tipo social. Espécie de mimodrama, baseado num relato de Eduardo Gutiérrez, aparecido em folhetim nas páginas de "La Patria Argentina", a estilização será fonte autêntica a alimentar o teatro daí por diante. O problema foi resolvido por Podestá, que transformou a pantomima de um circo em série de quadros dramáticos retratando a vida de um bandido lendário. Era a cêpa legítima que originaria o teatro culto de seiva popular autêntica.

O gaúcho de "chiripá" é substituído pelo paisano de bombachas e alpargatas, caminho pelo qual passarão Nicolás Granada, Roberto Payró e Florencio Sánchez, entra outros, com a incorporação do realismo e suas técnicas à cena. Se "Sobre las ruinas" de Payró assinala o fim do gauchismo como elemento de axaltação do gaúcho, a obra de Sánchez significou o cruzamento do filho do natural da terra com a filha do imigrante, isto é, o choque do cosmopolitismo com os preconceitos enraizados nos velhos troncos "criollos".

III

Martín Fierro, Santos Vega e Juan Moreira conformam a trilogia representativa de um momento fundamental nas letras rioplatenses como arquétipos do gaúcho viril. O tema gauchesco transcende os limites de uma vida para encarnar a própria poesia do pampa, tanto na consciência popular como na artística dos escritores. Vimos que o primeiro a subir à cena foi Juan Moreira; segue-se Martín Fierro, na adaptação de González Castillo. Santos Vega sobe ao palco na versão de Bayón Herrera em 1913. Em 1952, F. Silva Valdés retoma o tema e estréia uma versão pessoal.

Realidade e mito se fundou em torno da figura de Santos Vega, embebido em fundo histórico ou apenas símbolo do "payador", com profunda veracidade emocional.⁽¹⁾

(1) Payador: "trovador popular e errante, que canta versos improvisados, em geral em desafio com outro que o segue ou a quem procura com êsse objetivo, acompanhando-se com a guitarra". (Daniel Granada — "Vocabulário Rioplatense").

Ricardo Rojas, na "Literatura Argentina", sustenta que Santos Vega foi personagem real, assumindo caráter mítico ao morrer. Mito neste caso "não quer dizer ficção quimérica, pois Santos Vega existiu realmente, mas espírito que havia chegado a personificar certas forças divinas e imanentes da tradição popular. A morte havia sido para o gaúcho Santos Vega uma verdadeira transformação, ou seja a apoteose dos antigos.⁽²⁾ Assinala a provável interferência da tradição lendária de Santos Vega com a recordação de um "payador" de carne e osso, Juan Godoy, radicado na campanha bonaerense em 1830. Quando se estabeleceu em Tuyú (túmulo de Santos Vega, segundo o testemunho de Mitre), já havia publicado o "Corro", pelo qual se lhe atribui a paternidade da poesia "payadoresca". Se a lenda surge da incidência da tradição no histórico, diz-nos Raúl Castagnino, e o mito de sua ascensão ao plano do fabuloso e do alegórico-religioso, em qualquer destas etapas o tema está apto para a reelaboração estética, pois tradição, lenda e mito — matéria folclórica — precedem a arte e a assistem como possíveis fontes".

A personalidade do gaúcho Santos Vega tornou-se parte do folclore platense, despertando profunda ressonância coletiva. O "payador", símbolo humano da poesia gauchesca espontânea e autêntica, cantava as esperanças e infortúnios de todo um grupo social. Formou-se uma estrutura central: o desafio, a derrota e o desaparecimento de Santos Vega, que, ao percorrer as diversas regiões do pampa, adquiriu variantes que a enriqueceram. Ora é o "payador" que, vencido, sai a galopar, fundindo-se com o sol; ora é uma sombra que vagueia pelo pampa e mergulha nas águas de uma lagoa.

A série dos autores que se ocuparam do tema é iniciada com os octossílabos vacilantes de Bartolomé Mitre, exaltação da glória de Santos Vega. Foi a primeira obra literária que falou do "payador", de cuja existência real nunca duvidou. Com Mitre, a lenda se comunica às cidades e anima a poesia culta.

Já no plano lendário, o segundo cantor de Santos Vega foi Hilário Ascasubi, que enquadra Santos Vega no marco da realidade pampeana. Rafael Obligado retoma o tema, ao mesmo tempo em que Eduardo Gutiérrez faz o gaúcho protagonista de um romance. A Rafael Obligado dizem que, ao amarrar-se uma buitarra na roldana de um poço, em noite de neblina, a alma de Santos Vega faz gemer suas cordas.

Desde então, os cantores de Santos Vega seguem caminhos diversos, segundo partam do poema de Obligado ou do romance de Gutiérrez.

Juan sin Ropa, o vencedor de Santos Vega, foi emparentado com o Diabo; posteriormente ficou como símbolo do progresso, do imigrante trabalhador. Como no Martín Fierro, o inimigo arrojou-o de seu pampa nativo (em Hernández representado pelo avanço urbano).

A concepção pessimista da vida do homem do campo argentino, o fatalismo influiu consideravelmente na lenda. São os dois elementos: homem e desti-

(2) "Los Gauchescos", II, pág. 725.

no em seu conflito eterno. Carlos Octavio Bunge descobre na lenda ascendência bíblica e a aproxima do Gênesis. Lehman Nitsche, que não crê na existência de Santos Vega, tenta explicação mais artificial, colocando-o na descendência do Fausto germânico, sugestão abordada por F. Silva Valdés.

IV

Fernán Silva Valdés figura, juntamente com Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges e outros, entre os promotores do Ultraísmo rioplatense. Através dessa escola chega à apreensão do “criollismo” — “empregando imagens próprias sem ascendência, plebéias, ao mesmo tempo que materiais do meio ambiente que tinha à mão e cujas características conhecia e dominava”. Vemos, assim, que pela captação e assimilação de uma escola forânea, mais uma vez se chegou ao nativismo, assim chamado para diferenciá-lo da “gasta poesia gauchesca, que havendo cumprido já seu ciclo honroso e sua missão estético-bárbara, era anacrônico continuar repetindo”.

Desde suas primeiras obras poéticas, inclinou-se Silva Valdés ao canto da terra, a temas nativistas: “Poemas nativos”, “Agua del tiempo”, “Romancero del Sus”. Embora em composições iniciais nos fale

yo tengo en mis blasones una pantera nubia,

volta-se ao amor pátrio, e as vozes dos pagos vão soar em seus poemas, não como imitação servil de cânones modernistas, mas captando a realidade nacional em seus motivos estéticos. Abordava os mesmos temas tradicionais já propostos pelos românticos, com nova sensibilidade proveniente dos influxos pós-modernistas. É o nativo da mais pura cêpa observado e sentido por um “criollo” da época atual.

Todos los criollos que llevo en la sangre
Se corporizan, fantásticos a mi espalda
Y se oscurecen y se aclaran
En la nube de polvo que levanta mi flete.

Yo, mi caballo, el campo,
y tapando mi trillo el tropel de los míos.

Repete, em versos octossílabos de “romance”, a vivência do antepassado gaúcho, ao mesmo tempo que se sente descendente de “payadores”. E vai buscar como protagonista de sua peça justamente o “payador” mais famoso, aquele que só foi vencido por Juan sin Ropa, ou seja, o Diabo em pessoa. Resolveu expressar em linguagem dramática o seu criollismo, constituindo o que chamou de estética pampeana. Transmite autenticidade na descrição dos costumes e do meio ambiente que sublinhou como fundo em que se desenrolará a trama interna e externa, ambas de interesse equivalente.

Fernán Silva Valdés denominou sua obra “mistério del medioevo platen- se” e a ação passa-se na época do início das nacionalidades, a Idade Média dos países hispano-americanos, desenvolvendo-se em dois planos. Por um lado em- prega os simbolismos característicos das obras medievais, que tanto falam à imaginação e ao sentimento: o Diabo, a morte, o amor; por outro, o payador convertido em ser excepcional, invencível.

Transforma a lenda já existente, a que alude no decorrer da peça, em algo muito pessoal, segundo explica no prólogo da obra. O “payador” enamora- do da única mulher que não o ama, pede um amuleto ao bruxo Zênon, que o tornará invencível. (Claramente medieval e fáustico é esse pacto com o Diabo). O bruxo encanta-se com sua criação e, para que não morra obscuramente, “lo hace morir en barranca”, o sea de un modo sonado, afim de que esa muerte no se olvide y su ahijado continúe viviendo en la memoria de los tiempos”.

Na peça é Santos Vega o vencedor. A parte mítica segue a tradição: o Dia- bo identificado a Juan sin Ropa, desaparece e Santos Vega morre. Sobre o gaúcho payador cresce o Santos Vega lendário com um único inimigo: o Diabo. Este, agonista triunfante, vence porque é sombra, criação sobre-humana, poder supremo e imaterial, já que sua encarnação humana — Juan sin Ropa — é vencida pelo herói. Juan sin Ropa será vencido por Santos Vega, mas o Diabo de verdade, o espírito do mal, ente de catalização, o vencerá.

Há, paralelamente, o argumento humano. Quando Santos Vega cai, a hu- manidade de Flor del Pago surge por primeira vez, convertendo-se apenas em mulher. E o mistério volta à cena quando, ao se lançar sobre o corpo amado e inanimado abraça apenas o ar. A disputa havia sido entre fantasmas. Se Juan sin Ropa — o Diabo — se esfuma quando Santos Vega é morto, este, ferido pela encarnação de Satanás, também se dilui no nada.

O tratamento em “mistério” está bem dado (não esqueçamos que o “má- gico” era essencial nos “mistérios” medievais como nos autos sacramentais) e a ação avança em uma atmosfera em que se entrecruzam o mundo e o ultra- mundo.

Sarmiento em *Facundo* assinala a religiosidade e o misticismo primitivo nos gaúchos, um fundo de credices e mitos incorporados ao folclore platense, que tornou possível aquela fusão, sem que nos pareça anacrônica. Ao contrário, psicológica e estilisticamente a obra é autêntica, ao mundir realidade e fantasia. Assim, a personagem principal — Santos Vega — tem existência real, corpórea, ao mesmo tempo que lendária, constatada pelos demais, qual o côro da tragédia grega:

“*!Era un fantasma! Los dos eran fantasmas!*”(3)

A certeza do desfecho, nascida do prévio conhecimento revelado por uma profecia, faz com que a fatalidade paire sobre as personagens, prêsas a uma

(3) *Santos Vega*, Montevideu, 1952, pág. 96.

vontade da qual não podem escapar. O mistério do sobrenatural permanece mesmo quando termina a peça, flutuando sobre tudo.

Silva Valdés realizou nova forma de teatro, superando os moldes convencionais. Não é raro um poeta lírico realizar obra teatral, ainda mais que nos versos de Silva Valdés encontramos características dramáticas, principalmente na movimentação dada às personagens. Sem exagêro e sem falso pitoresco na linguagem gauchesca, consegue uma aproximação da realidade pampeana, com sentido estético. Ao mesmo tempo, emprega a linguagem familiar com seus modismos característicos. Todo o mundo das imagens e comparações gauchescas ali surge e, assim como o desafio travado entre Santos Vega e Juan sin Ropa, que nos lembram a de Martín Fierro e o Moreno, revelam profundo conhecimento da tradição e seguem a linha usual dessas composições.

Fernán Silva Valdés, com essa peça de forte intensidade poética, mostrou-se um inovador. Novas obras se seguiram a esta, mostrando que o artista acertara com um meio de expressão que o torna elo de uma corrente inquebrantável por originar-se na tradição americana mais pura.

BIBLIOGRAFIA

- Aguerre, José A. — Sentido amoroso y teologal del Santos Vega. *Entregas de La Licorne*, Uruguai, 1958, nº 10 y 11, año V.
- Blasi, Alberto Oscar — Estudio sobre el teatro da F. S. Valdés, *El País*, Montevideu, 14-4-1957.
- Castagnino, Raúl H. — Santos Vega allende el Plata — *La Prensa*, Buenos Aires 29-VI-1958.
- Imbert, Julio — El teatro rioplatense y Fernán Silva Valdés — *Revista Nacional*, Montevideo, enero-marzo 1959, tomo IV, nº 199, pág. 22-34.
- Rela, Walter — El mito Santos Vega en el Teatro del Río de la Plata, *Revista Nacional* abril-junho 1958, nº 196, pág. 231-257.
- Rodríguez, José Pereira — El verso gauchesco, *Revista Nacional*, Montevideo, año 1 nº 3, pág. 481.
- Silva Valdés, Fernán — El mito pampeano de Santos Vega, *La Prensa*, Buenos Aires, 6-1-1957.
- De Santos Vega a Juan Moreira, *La Prensa*, 7-II-1957.
- Zum Feld — Proceso intelectual del Uruguay, Montevideo, edit. Claridad, 1941. pág. 480-495.

TEATRO, SÃO PAULO, 1966

SÁBATO MAGALDI

A apresentar um esboço sobre a situação do teatro em São Paulo a partir da temporada de 1966 encerra o risco de parecer generalidade o que é específico de um ano ou um momento. Se adotamos o critério de examinar o panorama atual da atividade cênica paulista de um ângulo a princípio restrito foi mais para não nos afastarmos de um terreno concreto, em que as observações se comprovem sem esforço.

Um diagnóstico de 1966, desligado do conjunto da realidade brasileira, não será muito animador. O ano teatral foi pobre, com visível retração dos antigos e estabelecidos empresários e grupos. Explicações para o fenômeno há várias: o temor de empatar um capital apreciável na produção, quando é grande a incerteza de ser êle amortizado; as platéias frequentemente vazias, desestimulando o esforço criador para um consumo tão escasso; e a falta de amparo oficial, já que o govêrno ainda não incluiu o teatro entre as manifestações culturais que devem escapar às leis do comércio.

Subordinando o teatro à mesma perspectiva dos outros setores da nacionalidade, não se pode deixar de considerá-lo solidário com o que se passa no país. A deflação, que reduziu o processo de desenvolvimento, não pouparia os elencos. E, sobretudo,

a política de contenção, que diminuiu sensivelmente o poder aquisitivo do povo (não nos cabe analisar o alcance das medidas anti-inflacionárias no tempo), de imediato provocou a fuga das bilheterias. A classe média mais favorecida, que representava o grosso do público, comprimida agora num orçamento magro só tem como derivativo as novelas de televisão.

Não é de espantar, assim, o que se vê no teatro, a não ser que provoque espanto tudo o que ocorre no Brasil. Acreditamos que, retomando-se o ritmo do desenvolvimento, as empresas teatrais serão direta e indiretamente beneficiadas, o que afastará o pesadelo de agora.

Um balanço superficial das produções de 1966 logo mostrará a apatia dos elencos mais antigos. O Teatro Brasileiro de Comédia não só aboliu o elenco estável, que chegou a ser o mais importante do país, como se absteve de realizar em 1966 uma só produção independente: êle se limitou a alugar a sala de espetáculos da Rua Major Diogo. A Sociedade Brasileira de Comédia, que o mantinha, abriu o Teatro das Nações, com setecentos lugares, desejando obter fundos para relançar o TBC em alto nível. Talvez porque a Avenida São João, no ponto em que se acha a nova casa, não atraia ainda o público; talvez porque a inauguração, com a opereta *A casta Su-*

zana, não tenha sido feliz; ou porque a falta de capital não permitiu uma exploração adequada do teatro — a verdade é que o TBC hoje parece a muitos apenas um nome do passado. A morte de Franco Zampari, fundador do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948, e principal responsável pela renovação teatral em São Paulo, parece coincidir simbolicamente, em 1966, tanto com o fim do ciclo representado por aquêlo elenco como com o desaparecimento das companhias estáveis. Hoje em dia, apenas o Teatro Oficina possui um conjunto mais ou menos permanente, tendo cessado suas atividades as outras organizações do gênero, mesmo o Teatro de Arena, que subsiste apenas em tórno de poucas figuras centrais.

A citação dos nomes dos artistas-empresários mais conhecidos é um desfile melancólico de desencantos (esperemos que temporários) com o teatro. Maria Della Costa e Sandro Polloni alugaram quase todo o tempo seu teatro, na Rua Paim, para voltar com a montagem de *A alma boa de Setsuan*, desfigurada lembrança do belo espetáculo de 1958. Cacilda Becker e Walmor Chagas declararam que preferem a condição de contratados à de empresários: pelo seu prestígio, solidificado com o desempenho de *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* obtêm bons salários, sem os aborrecimentos das novas produções sob sua responsabilidade. O casal se limitou também, em 1966, a alugar a sala da Avenida Brigadeiro Luís Antônio, que lhes foi cedida pela Federação Paulista de Futebol. Nydia Lícia iniciou a temporada com *O outro André*, tentando reviver o nome de Correia Varela, e preferiu depois entrar na voga dos musicais, com espetáculos destinados à juventude. A falta de receptividade do público a levou também a alugar o Teatro Bela Vista a outros

elencos, tendo Dercy Gonçalves obtido ali, com a peça *Cocó, my darling...*, o maior êxito financeiro da temporada, e o jovem produtor Cláudio Petraglia, com *Oh! que delícia de guerra*, o maior êxito artístico.

O Teatro de Arena só se animou a lançar *O inspetor geral*, de Gogol, que, reunindo um elenco em parte inexperienced, não atingiu o melhor resultado artístico. O resto do ano foi utilizado na remontagem de *Arena conta Zumbi*, o mais inteligente aproveitamento das teorias do teatro épico à realidade brasileira atual. A situação do Arena ilustra bem um dos impasses em que se encontram as nossas companhias. O elenco procurou durante algum tempo, outra sala em que pudesse oferecer a dispendiosa produção de *O inspetor*. Raciocinavam seus dirigentes que, na arena de cento e cinquenta lugares, o capital empatado apenas conseguiria retornar, no caso de um grande êxito, enquanto não seria amortizado, se o espetáculo deixasse de agradar plenamente. A pequena sala resulta antieconômica, sem permitir a folga financeira necessária às novas experiências audaciosas. Como o conjunto se movimenta hoje em tórno dos trabalhos autorais de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (o primeiro é também diretor das peças e o segundo seu intérprete), além do lento preparo de uma obra nova, explorar cada montagem até o limite que permita o custeio das despesas mensais é mais vantajoso do que sair para outra aventura, exigindo ponderável desembolso.

O elenco do Oficina é o único, em São Paulo, que procura conservar uma estrutura estável, para que seus atôres participem de uma trajetória comum. O roteiro do Oficina pode ser facilmente traçado: a partir de sua fundação, em 1961, êle desejou aprofundar-se no Método de Stanislavski. *Pequenos burgueses*, de Górkki, lançamento

de 1963, foi talvez o mais perfeito espetáculo realizado entre nós, na escola do realismo. Daí para cá o grupo passou a trabalhar a linha épica, de que *Andorra*, de Max Frisch, foi um princípio de caminho. Em 1966, depois que José Celso Martinez Corrêa, seu diretor, voltou da Europa, onde teve oportunidade de familiarizar-se com os métodos do *Berliner Ensemble*, acentuou-se a influência brechtiana, vazada na montagem de *Os inimigos*, embora se tratasse de texto do realista Górkí. Mas já aí o Oficina sentiu mais profundamente o mecanismo econômico do nosso teatro: sem dispor de sala e de capital para uma produção ambiciosa, transferiu-se para o TBC e foi financiado por Joe Kantor, empresário independente. O incêndio que destruiu sua sede, na Rua Jaceguai, obrigou-o a uma reformulação dos planos. No Teatro Cacilda Becker, realizou uma retrospectiva, com *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, *Pequenos burgueses* e *Andorra*. Pode-se avaliar, em conjunto, não só a evolução nos anos de trabalho como a seriedade estética de sua proposta. A temporada no Rio permitiu a continuidade do trabalho do grupo, dando tempo para que se reconstruísse o teatro. Desejou o Oficina capitalizar a simpatia provocada pelo incêndio resolvendo, em definitivo, seu problema de sala de espetáculos. A Prefeitura de São Paulo prometeu-lhe ceder um terreno, onde o elenco se propôs levantar uma verdadeira Casa da Cultura, com empréstimo também acenado pelo Governo Federal. Até hoje não se formalizou a cessão do imóvel, e as obras de reconstrução caminharam em ritmo lento, por falta de verbas. O Oficina traçou um programa artístico de qualidade, cuja realização depende de recursos inexistentes em caixa.

Esse o estado das companhias mais antigas, ao fim da temporada de 1966.

O retrato algo sombrio não nos preocuparia, se contrastasse com um eventual ímpeto de elencos jovens. Houve, sem dúvida, uma certa pujança de empreendimentos novos, mas que nem de longe compensou a ausência dos nomes tradicionais. A renovação de valores é norma em tôdas as atividades e nos agradaria pensar que ela se verificou em São Paulo, embora, datando de vinte anos o trabalho dos artistas mais estabelecidos, seria absurdo concluir que eles não se acham em plena maturidade criadora. Não, a lição de 1966 sugere que entraram no páreo teatral aquêles que, iludidos com as promessas de êxito, mal tiveram tempo de contar os prejuízos.

A última temporada registrou várias produções da atriz-empresária Ruth Escobar e o aparecimento de Joe Kantor e Cláudio Petraglia. Ruth Escobar tentou o sucesso com quatro estréias: *As fúrias*, de Rafael Albertik; *Julio César*, de Shakespeare; *Os trinta milhões do americano*, de Labiche; e *Show contra*, um musical com roteiro de Carlos Murinho. Uma justiça se deve fazer a essa série de produções: nenhuma nasceu de um espírito medíocre e, se mereceu crítica apriorística (não pelos resultados, que é outro problema), é de não terem observado critérios mais condizentes com a nossa realidade. Depois de construir um primeiro teatro na Rua dos Ingêses, Ruth Escobar quis impor seu elenco por meio de grandes montagens. *As fúrias* tinha tudo para sacudir o público, salvo a dramaticidade autêntica do texto. Veio o malôgro financeiro. *Júlio César* pretendia tornar-se o espetáculo do ano, pela conjugação de circunstâncias excepcionais. A publicidade colocou em evidência igual a Shakespeare o nome do tradutor Carlos Lacerda, que se beneficiava de uma voga política incomum. Contratou-se um elenco de primeiras figuras, para

que os menores papéis não passassem despercebidos. Pela primeira vez, uma companhia brasileira obteve o Teatro Municipal por várias semanas, em alguns dos melhores meses da temporada. Considerando todos esses fatores, o insucesso do espetáculo, devido à direção inadequada, pode ser considerado o mais retumbante dos últimos tempos. E ele pareceu tanto mais inexplicável porque Antunes Filho havia realizado uma encenação admirável da comédia *A megera domada*. Ao invés de buscar equilíbrio financeiro com uma produção modesta, Ruth Escobar pretendeu outra vez seduzir o público através de um espetáculo insólito. *Os trinta milhões do americano*, na engenhosa direção de Jô Soares, que é também um comediante muito comunicativo, enchia a vista pelas supresas cenográficas e pelo andamento dinâmico do *vaudeville*. Talvez pelo humorismo algo surrealista de várias invenções a platéia ficou um pouco desconcertada, deixando de comparecer de forma expressiva ao teatro. *O Show contra*, arranjo de última hora, para a sala permanecer ocupada, não conseguiu também sensibilizar o público, apesar dos precedentes de êxito dos musicais feitos com objetivos críticos. A verdade é que faltava garra ao *show*, concebido numa base experimental, sem apêlo efetivo de qualquer natureza.

Não bastassem essas vicissitudes com os seus espetáculos, Ruth Escobar ergueu novo pavimento em seu teatro, para ali funcionar *O Galpão*. Improvisaram-se camarins e parte elétrica. Não se cuidou da acústica, porque seria muito onerosa. As poltronas vieram de empréstimo do Teatro São Paulo, que a Prefeitura não reabriu. Quando o novo teatro tiver boas condições técnicas, será um dos melhores da cidade, pela ampla platéia em semicírculo (com espaço para atingir seiscientos lugares), envolvendo parcialmente

um palco de dimensões satisfatórias. Se as deficiências não prejudicaram a temporada inaugural de Ari Toledo, elas foram em grande parte responsáveis pela débil carreira de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Os que viram a montagem carioca do texto de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar a consideraram muito mais ajustada que a paulista. Somando-se a esse elemento negativo a má acústica de *O Galpão*, o espetáculo ficou muito prejudicado. A transferência para o Teatro Maria Della Costa não representou novo lançamento, tendo *O bicho* apenas um sucesso de estima, sobretudo junto aos intelectuais.

Mesmo sem ter recuperado o capital que empatou em *Os inimigos*, Joe Kantor, que já havia produzido *A grande chantagem*, decidiu apresentar *O fardão*. Ele desejava encenar uma peça brasileira, de montagem econômica. As poucas personagens do texto de Bráulio Pedroso compensavam a condição de estreante do autor. Como saldo positivo, o espetáculo reuniu uma série de virtudes: uma segura direção de Antônio Abujamra, confirmando a qualidade do *métier* que demonstrara em *Tchin-tchin* e outras montagens; um excelente desempenho de Cleyde Yáconis; e a revelação de um dramaturgo. Bráulio Pedroso, exprimindo-se num diálogo vivo e inteligente, ingressa na comédia urbana com feitio próprio, impregnado da sensibilidade que domina a mais recente literatura, embora não tenha sido muito ambicioso em sua proposta artística.

O acontecimento teatral de 1966 foi *Oh! que delícia de guerra*. Seu sucesso de público trouxe um conforto intelectual, numa temporada fraca e rala. O musical de Joan Littlewood sobre a guerra de 1914-18 teve boa acolhida em vários centros internacionais, mas representava uma incógnita

em São Paulo. O Brasil não sofreu no próprio território as conseqüências do conflito armado, deixando o tema de interessar de perto a platéia (lembre-se, ademais, a inflação de filmes sôbre a guerra, com inevitável cansaço para o público). Nem nossos encenadores e intérpretes estão afeitos ao gênero musical, já que o aprendizado dramático não inclui o canto e a dança. O excelente resultado artístico do espetáculo confirma, por um lado, o talento brasileiro para a improvisação (escudada num preparo intensivo e específico para a montagem), e, por outro, a possibilidade de mobilizar os espectadores, quando se trata de uma estréia excepcional. O espetáculo elevou também ao primeiro plano dos nossos encenadores o jovem Ademar Guerra, vindo de um sério treinamento no Pequeno Teatro de Comédia. O triste a considerar é que o nôvo empresário Cláudio Petraglia, apesar da lotação do Bela Vista nas semanas a preços reduzidos, terminou com prejuízo a temporada em São Paulo. É forçoso concluir que o custo da produção, do aluguel de uma sala e da fôlha de pagamentos do elenco e dos técnicos não anima ninguém a correr outros riscos. Os empresários novos estão atônitos diante da engrenagem do teatro.

Essa incerteza do negócio teatral já se observava em 1965. Naquela temporada, os dois melhores espetáculos foram levados por organizações novas: *Quem tem medo de Virgínia Woolf?*, por Maurice Vaneau Produções Artísticas Ltda.; e *A megera domada*, pelo Teatro da Esquina. Este último começou, nos primeiros meses de 1966, a ensaiar *Marat/Sade*, de Peter Weiss, desistindo da produção em virtude de seu alto orçamento e da falta de capital (a peça está programada para 1967, pelo mesmo grupo original que, recebendo o apoio financeiro de Cláudio

Petraglia, realizou *Oh! que delícia de guerra*). Maurice Vaneau, depois da receita incomum alcançada com *Virgínia Woolf*, teve enorme prejuízo com *O sistema Fabrizzi*. Esperava-se que os aspectos negativos do texto e do desempenho fôssem equilibrados pela presença de Leonardo Villar, que voltava ao palco aplaudido em várias criações cinematográficas. O desinteresse do público mostrou a insuficiência da presença de astros como única atração. Sintoma grave da situação do teatro paulista: Maurice Vaneau, que havia alugado o Teatro Aliança Francesa, uma das boas salas da cidade, até dezembro, não conseguiu transferi-lo para nenhum outro elenco, nos últimos meses do ano.

Duas outras produções isoladas tiveram destinos diversos: *Antígone*, de Sófocles, saindo do estúdio do Canal 4 para o Teatro Municipal, mostrou um ótimo rendimento, na direção de Benjamin Cattán, e prova que a televisão está em condições de devolver ao palco o que recebeu dêle; e *Blues para Mister Charlie*, de James Baldwin, encerrou com elevado prejuízo a primeira experiência do Grupo Teatral do Negro.

O Teatro Popular do SESI se encontra numa fase positiva de seu trabalho. Precisando sair do Teatro Maria Della Costa, onde encerrou *O avaro*, de Molière, resolveu relançar o Teatro de Arte Israelita Brasileiro, situado no bairro do Bom Retiro, fora da geografia das demais salas de São Paulo. A afluência em massa de espectadores demonstra que sua iniciativa está satisfazendo ao público de industriários, ao qual precipuamente se dirige. A sala da Rua Três Rios atende a imensa população da Zona Norte. A gratuidade do ingresso é um fator ponderável, quando o teatro profissional cobra em geral por êle cinco mil cruzeiros. E *Manhãs de sol*, peça

de Oduvaldo Vianna, encenada a contento por Osmar Rodrigues Cruz, que se valeu de um bom elenco, guarda uma simplicidade eficaz para uma plateia em grande parte virgem das sondagens intelectuais contemporâneas.

Um dia se precisará analisar com rigor porque muitos espetáculos que fazem sucesso no Rio não o repetem em São Paulo. Serão preferências diversas do público das duas cidades? As montagens perderão muito do impacto original, com as freqüentes substituições? Haverá duas maneiras diferentes de encenar o teatro? É possível que um pouco das respostas afirmativas a essas perguntas e outras mais seja verdade, sem se recorrer à hipótese de um desejo de afirmação bairrista. O caso do *Bicho* é significativo de que as condições da montagem paulista foram inferiores à da estréia carioca. O mesmo ocorreu com *Meu querido mentiroso*, em que o desequilíbrio do desempenho, tratando-se apenas de dois atôres, foi fatal para o rendimento artístico. *As inocentes do Leblon*, divertimento inconseqüente, padeceu da falta de uma atração especial. O musical *Vamos brincar de amor em Cabo Frio* se ressentiu do quase desconhecimento em que se mantém o Teatro das Nações. Dercy Gonçalves, apoiada por Oscarito, constitui uma exceção: mas seu problema não é um capítulo específico de arte, pertencendo mais propriamente à sociologia do teatro ou à psicologia do público.

O autor brasileiro voltou à pauta, em 1966, com notações polêmicas. Perito de dez dramaturgos residentes em São Paulo divulgaram um manifesto, condenando o descaso das companhias pelos nossos originais. A resposta dos empresários foi violenta, quase transferindo aos autores a responsabilidade por não se encenarem as suas obras. Enfileiraram-se as razões: há poucos textos de qualidade, os papéis não se

ajustam às características do elenco, os escritores não acompanharam as preocupações dominantes do nosso tempo, restringindo-se a uma temática menor. Agora que se serenaram os ânimos, o assunto pode ser discutido sem paixão, e, como na maioria das disputas, há um pouco de verdade de cada lado.

É fora de dúvida que a quase totalidade dos empresários encara as peças brasileiras com atitude paternalista, concedendo-lhes, de vez em quando, a honra de levá-las à cena. Somente alguns jovens encenadores colocam o prestígio à nossa dramaturgia como indispensável à sua própria realização. Não é apenas porque muitos artistas consideram em parte assegurado no Brasil um êxito de Paris ou da Broadway: os grandes papéis do repertório internacional sempre fascina qualquer intérprete. Por outro lado, não se pode esquecer, por exemplo, que o TBC, nos seus melhores anos, havia alcançado um nível artesanal que não distinguia ainda a maioria das nossas peças. Hoje em dia, o Teatro Oficina, alvo dos autores, se empenha numa problemática política e social que de fato encontra ressonância maior na obra de Brecht. O lamentável maniqueísmo do mundo moderno restringe também o campo de interesses, em que se vêem apenas trabalhos comprometidos ou alienados. Perdeu-se o gosto da sutileza, do requinte intelectual, e uma peça como *Virgínia Woolf* faz sucesso, em grande parte, por equívoco e por desnudar diante do público a intimidade dos casais.

Basta acompanhar o resultado dos concursos de peças para saber que é escassa a produção de originais brasileiros de mérito. Diversos empresários procuram, honestamente, textos nacionais, e não encontram os que possam servi-los. Não se estranhe essa ausência: em todo o mundo, são poucas as peças novas que realmente acrescen-

tam algo ao acervo artístico. Onde nos pomos decididamente ao lado dos autores brasileiros é no repúdio a certas escolhas dos empresários: valeria mais apenas lançar qualquer texto nacional medíocre a, por exemplo, *As fúrias* ou *O sistema Fabrizzi*. Sem julgar o conteúdo artístico das duas obras, que não nos convence, um observador até desatento da realidade brasileira saberia de antemão que elas não teriam chance comercial.

Além de *O bicho* e *O fardão*, poucos originais brasileiros foram montados em São Paulo. Um grupo jovem apresentou, em más condições artísticas, *O Excluído*, de Arí Chen, que havia obtido menção num concurso do STN. As qualidades do autor, filiado ao teatro do absurdo, não superaram a inverossimilhança do entrecho. Outro elenco nôvo desperdiçou completamente as virtualidades de *A morte do imortal*, de Lauro César Muniz. Depois, o autor escreveu, sob encomenda, *A infidelidade ao alcance de todos*, que realizou uma das melhores carreiras da temporada. É provável que o sucesso se deva em parte à reaparição de Procópio Ferreira e Rodolfo Mayer, e ao esquema de aproveitamento de atores popularizados na TV. A direção desfigurou completamente o texto, cujos méritos nem foram notados pela quase totalidade da crítica. Um exame pouco mais cuidado da obra revelará os recursos cômicos do autor, que já mostrara sua vocação em *O santo milagroso*. Achamos que Lauro César Muniz é o talento brasileiro mais indicado para renovar em termos atuais o veio da comédia de Martins Pena. A ruindade do espetáculo não conseguiu obinubilar o espírito do diálogo e dos achados, embora esvaziados de sua expressão natural. O veterano Abílio Pereira de Almeida compareceu com *Licor de maracujá*, em que reuniu diversas funções: além de autor, empresá-

rio, diretor, cenógrafo e intérprete. A simples economia na produção atesta as dificuldades do momento, em face de um tempo em que Abílio era levado com luxo no TBC. Seria o ocaso do dramaturgo? Essa comédia policial, se não apresenta o choque sensacionalista de textos anteriores, foi escrita com maior preocupação de organicidade. E talvez seja a ponte para uma obra com maior densidade dramática. O ano encerrou-se com uma surpresa: o lançamento de *Dois perdidos numa noite suja*, em que Plínio Marcos funde crueldade e realismo numa linguagem crua e eficaz.

A falta de textos brasileiros inquieta diversos atores-empresários. Cécilia Becker e Walmor Chagas decidiram colaborar para minorá-la, fundando o Centro de Estudos Teatrais. No "teatrinho" de oitenta lugares, armado no apartamento do casal, os dirigentes do Centro promoveram, em 1965, a leitura-representação de *A conspiração*, primeira peça de Bráulio Pedroso, e, em fins de 1966, a de *Balada de Manhattan*, de Léo Gilson Ribeiro. O lançamento de Bráulio Pedroso permitiu-lhe conhecer as exigências cênicas e já realizar em *O fardão* uma peça eminentemente teatral, embora menos ambiciosa que a primeira. Léo Gilson, se não compôs na *Balada* uma obra nos termos tradicionais do palco, o que dificultará sua carreira comercial, demonstrou inegável teor dramático, fundado numa visão ética de angústia e perplexidade em face do mundo moderno.

Vem cumprindo interessante programa de apresentação da literatura teatral brasileira a Escola de Arte Dramática. Em 1965, ela se voltou para as origens, remontando ao português Gil Vicente e a Anchieta, para reviver Martins Pena, até chegar a Nelson Rodrigues. Outras facetas dessa corrente foram mostradas em 1966.

A princípio, *Caiu o ministério!*, de França Júnior. De Macedo, *O nôvo Otelo*. Depois, *A guerra do Cansa-Cavalo*, peça de Osman Lins, premiada em concurso da Comissão Estadual de Teatro e que, incompreensivelmente, nenhuma companhia profissional quis até hoje encenar. Veio ainda *Somos todos do jardim da infância*, de Domingos de Oliveira, grande êxito nos exames públicos. E finalmente, *O veredicto*, de Myriam Resende de San Juan, aluna formada no Curso de Dramaturgia, e cuja divulgação para o meio teatral significa um dos mais altos objetivos da Escola.

A EAD chegou, em 1966, ao limite de suas possibilidades de sobrevivência como instituição particular. Alfredo Mesquita fundou-a, em 1948, para alimentar a atividade cênica então nascente em São Paulo, e desejou mantê-la sob sua responsabilidade até que estivesse pronta para entrar na Universidade. Acontece que a inflação multiplicou suas despesas, sem que se aumentassem na mesma proporção os recursos. Além de praticamente não remunerar professores e auxiliares, a Escola ficou sem capital para produzir espetáculos. Avizinhava-se o colapso total quando o Governo do Estado, por decreto, autorizou a Universidade a incorporar a EAD, providência que se efetivará no correr de 1967. Espera-se que a Escola, dentro da Universidade, disponha de verbas para ampliar seu programa, desempenhando um papel que, nas condições atuais, chega a ser heróico.

Assim como a Escola deve resolver seus problemas básicos com a passagem para a Universidade de São Paulo, todo o teatro paulista almeja uma reformulação da política estatal, para que tenha condições de sobrevivência. A luta não é com o Serviço Nacional de Teatro, dependente do orçamento da União, cada vez menos fol-

gado com as medidas restritivas de despesas. Sabe-se, também, que êsse órgão do Ministério da Educação deve atender a todo o Brasil, o que dificilmente permitiria considerar de maneira definitiva a situação de um só Estado. As companhias recebem com agrado a pequena ajuda do STN, que não traz obrigações, a não ser as de montagem de um repertório cultural, e se acrescenta a uma receita minguada. As divergências das empresas profissionais são com a Comissão Estadual de Teatro, que, no seu dizer, deixou de assisti-las como era devido.

Um balanço isento das atividades da CET lhe creditará uma série de realizações. Ela estimulou a construção de casas de espetáculos no interior, os grupos amadores espalhados por numerosas cidades e, recentemente, o teatro universitário. Na esteira do Teatro da Universidade Católica, vencedor do Festival Internacional de Nancy em 1966 com (*Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto), vários grupos de estudantes têm surgido em São Paulo. Começaram a atuar o Teatro Sedes, com *As troianas*, de Eurípides, o Teatro Mackenzie, com *A capital federal*, de Artur Azevedo, e o Teatro do Onze, com *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade. Para os seus espetáculos, êsses grupos adaptaram os auditórios escolares e, quanto ao Teatro do Onze, utilizou embora inacabado, o Teatro Gazeta, que poderá tornar-se uma das boas salas comerciais da cidade. Para tôdas essas iniciativas foi decisiva a colaboração financeira da CET, que empenhou também o seu prestígio para os grupos obterem facilidades.

A CET falhou totalmente, porém, com o teatro profissional, e sendo êle a base da atividade cênica, a escassez de produções em São Paulo se deve em grande parte à omissão daquele órgão da Secretaria do Governo. Não

faremos a injustiça de considerar o presidente da CET o culpado único pela situação. Na máquina burocrática brasileira, não há dirigente de repartição que não se desgaste, até acomodar-se à completa inércia. A engrenagem kaffkiana anula qualquer esforço pela solução dos menores problemas, perdendo-se em providências intermináveis o que dependeria da boa vontade de um chefe. A CET, por exemplo, desejou aplicar a verba de cem milhões, destacada no orçamento de 1966 para as companhias profissionais, como garantia dos empréstimos que seriam concedidos pelo Banco do Estado. Cada conjunto levantaria até vinte milhões para financiar uma produção nova. Não voltando o dinheiro ao estabelecimento de crédito, por intermédio da renda da bilheteria, a CET pagaria a importância a descoberto. Embora não consideremos essa a maneira ideal de ajudar o teatro (as verbas seriam utilizadas sempre para custear os fracassos), ainda assim haveria incentivo para um empresário iniciar uma produção. Mas nem a concretização desse plano foi possível: o governo deposto do sr. Ademar de Barros não chegou a aprová-lo, e as

companhias passaram longos meses à espera do financiamento. A verba de cem milhões acabou sendo distribuída de uma só vez, por critérios estapafúrdios, que beneficiaram em primeiro lugar os grupos favoráveis à política do presidente da CET. O absurdo, dentro de uma visão objetiva do fenômeno teatral, foi tão grande, que vários elencos universitários receberam verbas maiores que as destinadas aos espetáculos profissionais.

Uma reformulação racional dos planos da CET, com uma ajuda efetiva às empresas, parece-nos indispensável para o teatro revigorar-se em 1967. Sem capital e sem público, os elencos não se disporão de novo a endividar-se, numa aventura por todos os títulos incerta. Quando a iniciativa particular não pode assumir sôzinha um compromisso oneroso, tratando-se de fins culturais, cabe ao Govêrno favorecer-la convenientemente, para que ela não se volte para outros setores. E tememos que, se o Govêrno não considerar o teatro fundamental para a cultura brasileira, artistas e empresários acabem se cansando e resolvam ganhar dinheiro, em outras atividades lucrativas.



A RENOVAÇÃO DA CENOGRAFIA EM SÃO PAULO

CLOVIS GARCIA e
OSMAR RODRIGUES CRUZ

Ao iniciar-se a década de 40, o Teatro em São Paulo havia descido ao seu mais baixo nível. O nosso movimento teatral dependia das companhias populares que vinham do Rio, especialmente revistas musicais e comédias digestivas, girando em torno de uma vedeta. Com a destruição do teatro Cassino Antártica e logo a seguir do Boa Vista, São Paulo chegou a contar apenas com duas casas de espetáculos em condições de funcionamento, o Santana e o Municipal.

Os movimentos de renovação de arte cênica, surgidos em período anterior no Rio de Janeiro, como os de Álvaro Moreyra e Renato Vianna, ou a fundação em 1938 do Teatro do Estudante do Brasil por Pascoal Carlos Magno, não nos haviam ainda atingido. A guerra, por outro lado, suspendeu a vinda das Companhias estrangeiras, especialmente francesas e italianas, que nos visitavam anualmente. Não é de admirar, portanto, que uma tentativa revolucionária, como a de Oswald de Andrade, caísse no vazio e suas peças nunca fossem representadas.

A cenografia em São Paulo acompanhou a mediocridade geral. Desconhecia-se totalmente a integração do cenário no espetáculo, a sua função e os diversos estilos, que fizeram com que todos os movimentos de renovação

teatral do fim do século passado e dos princípios deste, tivessem como ponto de partida a cenografia, desde Antoine, Paul Fort, Copeau, Gordon Craig, Adolfo Appia até Stanislavski, que iria concluir em "Minha vida na arte", de uma maneira melancólica mas ressaltando indiretamente a importância da cenografia, com as seguintes palavras: "Percorri todos os caminhos, lancei mão de todos os meios, pagando tributo a todas as modas de encenação: realista, histórica, simbolista, idealista. Pesquisando os mais diversos princípios e correntes do realismo, do naturalismo, do futurismo, da estatúaria, da arquitetura, da estilização por meio de cortinas, paraventos, telas transparentes e efeitos de luz, chego à conclusão que nenhum desses meios fornece ao ator o fundo que a sua arte reclama. Depois de experimentar toda espécie de cenários, acabando por verificar quanto são mesquinhas as suas possibilidades, posso apenas repetir que tais possibilidades estão, hoje em dia, completamente esgotadas... Oxalá possa, algum dia, nascer o grande pintor capaz de resolver esse problema de todos os problemas cênicos, o mais difícil".

Em São Paulo, por volta de 40, a solução era fácil: chegava uma Companhia a um teatro e o chefe dos maquinistas perguntava qual o ambiente da peça. "É uma sala de estar", dizia o diretor. E o chefe dos maquinistas

gritava para o encarregado dos urdimentos: "Desce um gabinete". Ou então tratava-se de um jardim: "Desce o III ato da Aída", determinava o maquinista chefe em funções de cenógrafo.

Depois de descer tão baixo, a reação seria inevitável. Por outro lado, o desenvolvimento de São Paulo durante a guerra, com a sua industrialização, surgindo em 1945 como uma grande metrópole, tornava possível um grande movimento cultural, com novas galerias de arte, museus, cine-clubes e que atingiria o teatro. Sem esquecer o pioneirismo de Dulcina, montando Bernard Shaw, García Lorca, D'Annunzio, e cuja atuação na renovação teatral brasileira nunca é suficientemente lembrada, em São Paulo três movimentos marcaram a década de 40, como o ponto de partida para a recuperação do teatro como veículo cultural, e como consequência, da atualização da cenografia. Cronologicamente, os amadores foram os primeiros a iniciar a reação contra o nível baixo do nosso teatro. Desde 1942, o Grupo de Teatro Experimental de Alfredo Mesquita (que depois fundaria a Escola de Arte Dramática, hoje integrada na Universidade de São Paulo) iniciara suas atividades com espetáculos de nível artístico e revelando um bom cenógrafo no pintor Clovis Graciano. A seguir, o Grupo de Teatro Universitário de Décio de Almeida Prado, e que apresentava Hilde Weber como cenógrafo. O Teatro Universitário do C. A. Horácio Berlinck, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz, daria ao teatro paulista um cenógrafo e maquinista, até hoje em atividade permanente, na pessoa de Francisco Giachieri.

Em 1947, um marco decisivo seria a temporada dos "Comediantes" no Municipal. Esse grupo, inicialmente amador, chefiado por Miguel Silveira, traria a São Paulo, Ziembinski, indis-

cutivelmente um dos grandes responsáveis pela renovação total do teatro brasileiro e que teria uma importante atuação no Teatro Brasileiro de Comédia. Nessa temporada foi apresentada a peça "Desejo", de O' Neill, com uma cenografia revolucionária para a época, apresentando um cenário de cena simultânea, solução medieval mas que era uma novidade para os paulistas, de autoria de Martin Gonçalves. O outro espetáculo com "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues (que também revolucionou a dramaturgia brasileira) tinha um cenário de três planos, de estilo expressionista, que revelava a São Paulo o grande cenógrafo que foi Santa Rosa.

"A Rainha Morta", de Montherland, com cenário também de Santa Rosa, de linha surrealista, completava o repertório.

Em 1948, o terceiro marco de renovação seria a apresentação no Municipal do Teatro do Estudante do Brasil, de Pascoal Carlos Magno, com "Hamlet", que revelaria a São Paulo tantos atôres como Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Sérgio Brito, Maria Fernanda, Luiz Linhares e um cenógrafo de importância como Pernambuco de Oliveira, com sua solução formalista, mal compreendida por muitos críticos de então, mas a única possível no caso.

Depois desses espetáculos, a cenografia diante do público e da crítica havia retornado a seu lugar, com uma visão moderna dos novos processos e técnica, e da funcionabilidade do cenário no espetáculo teatral. Essa posição seria definitivamente confirmada nos espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia, organização que seria fundada, como resultado dos movimentos de renovação, pela visão do saudoso Franco Zampari, industrial que iria ao sacrifício de sua saúde e for-

tuna pessoal, para dar a São Paulo um teatro de nível internacional. Desde a sua criação em fins de 1948 e pelo menos durante 12 anos, o T. B. C. seria um dos teatros mais representativos do Brasil, por êle passando os melhores diretores e atôres que atuaram nos palcos brasileiros. No Campo da cenografia, porém, caberia ao T. B. C. um papel não prôpriamente de sentido renovador, mas de consolidar uma posição conquistada. No seu período áureo, os espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia procuraram reconstituir para os paulistas as experiências de quase um século na cenografia européia, mas tendo como nota dominante o realismo. Atendendo a um público burguês, com peças americanas de sentido realista, sofrendo interferência do cinema, de diretores e cenógrafos italianos que trouxeram da Academia de Arte Dramática de Roma o gôsto pelo realismo, êste seria a tônica dos espetáculos e, portanto, da cenografia. O realismo cenográfico chegava muitas vêzes ao naturalismo de Antoine. Se não tínhamos carne sangrenta dependurada nos cenários, havia lareiras com fogo e fumaça, água nas torneiras e uma construção arquitetônica cuidada nos mínimos detalhes. Não obstante, algumas tentativas eram feitas num sentido de outras soluções, inclusive nas mudanças de cenas com palcos giratórios, verdadeiro milagre nas condições técnicas do acanhado paleo do T. B. C. "O Mentiroso", de Goldoni, em 1949, revelaria em Aldo Calvo, um dos mais completos homens de teatro, no campo da arquitetura, maquinaria e cenografia, aliás cenógrafo renomado no seu país de origem, a Itália. O cenário estilista de "O Mentiroso", formalista de "Antigone" de Sófoles e especialmente o de "Antigone" de Anouilh (1952), com a primeira utilização simbolista de fotografia em cenário dos

nossos palcos, marcam a maior contribuição de Aldo Calvo no Teatro Brasileiro de Comédia. Outros cenógrafos procuraram novas soluções, como Tullio Costa, com o cenário construtivista de "Ralé", de Gorki (1951), o estilismo de Mauro Francini em "Volpone" de Ben Jonson (1955) e que apresentaria mais tarde um esplêndido cenário que conseguia o difícil resultado de combinar com felicidade três estilos, o realismo, o teatralismo e o construtivismo, para "Panorama Visto da Ponte" de Arthur Miller (1958). Outro nome de destaque no T. B. C. é o de Bassano Vacarini, especialmente com o cenário realista de "Para onde a Terra Cresce", de Edgard da Rocha Miranda (1952).

Não obstante, essas experiências, o T. B. C., no seu primeiro período apresentava como dissemos, uma cenografia realista, de acôrdo com o gôsto do público. Coube, então, uma vez mais aos amadores tentar caminhos novos. Flávio Phebo apresentou no Festival de Teatro Amador de São Paulo um original cenário surrealista-construtivista para a "Última Edição do Diabo", de Casona. Clovis Graciano, para "O Imperador Jones", de O' Neill, montado pelo Teatro Experimental do Negro, realizou uma interessante experiência de cenografia impressionista. Clovis Garcia, que fundou com Evaristo Ribeiro, em 1949 o Grupo de Teatro Amador de São Paulo, realizou várias experiências de cenários, simbolista para "Pantomima Trágica", de Guilherme Figueiredo, abstrato-cubista para "Fora da Barra", de Sutton Vane, impressionistas para "Corrupção no Palácio da Justiça", de Ugo Betti e "A Grande Estiagem", de Isaac Gondim Filho.

O IV Centenário de São Paulo poderia ter sido uma grande oportunidade para a cenografia paulista, especialmente com a criação do Ballet do

IV Centenário, que permitiria aos cenógrafos pesquisas formais e técnicas, dada a maior liberdade de concepção dos cenários para bailados. Entretanto, dois fatos impediram que as realizações do Ballet tivessem importância maior no campo da cenografia. Em primeiro lugar, o erro fundamental dos dirigentes da Comissão, convidando pintores famosos para desenhar os cenários, com a intenção de valorizar com o prestígio de nomes famosos, a realização, mas desconhecendo totalmente o que seja a cenografia. Se não fôsse a execução orientada por Aldo Calvo, que procurou traduzir em termos de palco, quadros pintados, o resultado teria sido um completo fracasso. Em segundo lugar, não tendo sido terminadas as obras do Teatro Municipal, apenas três ballets foram apresentados num teatro improvisado no Pacaembu. O Rio de Janeiro veria antes de São Paulo os espetáculos do Ballet do IV Centenário, que somente alguns anos depois foram encenados na Capital paulista, quando o impacto da atualidade já fôra perdido. Somente em 1957, na I Bienal de Artes Plásticas de Teatro, os desenhos e fotografias foram expostos para um exame por parte dos interessados. Assim se perdeu essa grande oportunidade, que apresentou cenários elogiáveis, dentre os vinte realizados, apenas dos pintores que tinham experiência anterior de cenografia, como Aldo Calvo para "Loteria Vienense", Clovis Graciano para "Uirapuru", Oswald de Andrade Filho para "Bolero", Darcy Penteado (premiado na II Bienal de Teatro, em 1959) para "Sonata da Angústia".

Entretanto, o ano de 1954 seria marcado pelo Festival Martins Penna, realizado pela Escola de Arte Dramática, dentro do quadro das comemorações do IV Centenário, com cenários de Alfredo Mesquita, Darcy Penteado e Clovis Graciano, êste tentando uma

experiência com ampliação fotográfica. Mas o grande acontecimento foi a visita de Barrault, que, com a montagem extraordinária de "Le Livre de Christophe Colomb", de Claudel, abria novos horizontes para a nova cenografia, pela simplicidade das soluções e grandiosidade do efeito cênico.

A partir de 1954, a nossa cenografia se torna adulta, com cenários funcionais, realizados plásticamente, mas sempre coordenados com o estilo do espetáculo, servindo ao autor, ao diretor e aos autores, como deve ser um bom cenário, sem prejuízo da sua qualidade estética, podendo ser citado o cenário de Eduardo Suhr, para "Hamlet", nova montagem de Sérgio Cardoso (1956). Uma contribuição decisiva e renovadora, porém, foi dado com a integração de Gianni Ratto ao nosso teatro. Gianni Ratto, que se tornaria um grande diretor entre nós, já era cenógrafo de renome universal na Itália. O seu cenário construtivista para "O Canto da Cotovia", de Anouilh, peça montada por Sandro e Maria Della Costa inaugurando o seu teatro em 1955, foi considerado pelo crítico Décio de Almeida Prado como o mais importante acontecimento teatral no campo da cenografia paulista até então. E, como sempre, o nosso melhor crítico tinha toda razão.

A criação das Bienais de Artes Plásticas de Teatro, a partir da IV Bienal de São Paulo, em 1957, trouxe para os nossos cenógrafos a oportunidade de ver e estudar o que se faz no mundo todo. A influência dessa exposição que êste ano se realizará pela sexta vez, foi decisiva para o desenvolvimento da nossa cenografia, pelas perspectivas abertas e pelo contato com as mais recentes pesquisas e inovações cenográficas realizadas nos outros países, de maior tradição teatral.

Também em 1957, a visita de Jean Villar viria trazer uma importante

contribuição para o desenvolvimento da cenografia paulista. Não obstante as tolices ditas por Jean Villar na sua entrevista coletiva, inclusive confundindo Lope de Vega com Calderon, e afirmando a abolição da cenografia no espetáculo teatral moderno, seus espetáculos apresentaram cenários com soluções novas, especialmente as construções com efeitos de luz, realizadas no "D. Juan", de Molière.

Sérgio Cardoso, remontando "Vestido de Noiva" (1958) realizou um cenário abstrato-formalista, que permitiu, inclusive uma nova interpretação da peça. Tulio Costa apresentou trabalhos interessantes para "Alma Boa de Se-Tsuan", de Brecht (1958), que influenciaria na linha construtivista quase toda a cenografia paulista até hoje, para "Plantão 21" e "Gimba", conseguindo uma nova solução para cenários realistas. Cyro del Nero, que seria o premiado na Bienal de 61, trouxe concepções formalistas originais para "A Semente", de Gianfrancesco Guarnieri (1961) e "Leonor de Mendonça", de Gonçalves Dias. Nesse período, Darcy Penteadó teve a oportunidade de aliar seu sentido pictórico às necessidades de um teatro móvel com o cenário de "Doente Imaginário", de Molière, para o Pequeno Teatro Popular, e apresentou ainda uma excelente concepção estilista-impressionista, com feliz utilização da cor para "Um Gôsto de Mel", de Shelagh Delaney.

Permitimo-nos citar as experiências dos autores deste artigo, no Teatro do SESI. Osmar Rodrigues Cruz como diretor deu a Clovis Garcia a

oportunidade de realizar experiências, podendo ser citados os cenários expressionista para "Noites Brancas, de Dostoiewsky, estilista para "Caprichos do Amor", de Marivaux e especialmente o estilismo-teatralista de "O Avarento", de Molière, totalmente realizado em ampliações fotográficas de gravuras, o primeiro a utilizar integralmente êsse recurso moderno (as experiências anteriores de Aldo Calvo e Clovis Graciano haviam sido parciais).

Finalmente, é preciso lembrar a contribuição dos cenógrafos cariocas, que em todo êsse período foram apresentados pelas Companhias do Rio de Janeiro, devendo ser citados Carlos Peny (1950), Carlos Thiré (1950), Anísio Medeiros (1953-1961), Nilson Penna (1953), entre outros.

Hoje, a cenografia paulista está longe daqueles gabinetes do início da década de 40. Cenógrafos como Flávio Império, premiado na Bienal de 1963), Maria Bonomi e Wladimir Pereira Cardoso, premiados pela Associação Paulista de Críticos Teatrais nos dois últimos anos, além de outros já citados, apresentam trabalhos dentro das concepções mais avançadas da cenografia moderna, impondo-se aos empresários e diretores, que passaram a compreender a importância fundamental do tratamento estético do espaço cênico para o espetáculo teatral.

E, assim, a cenografia paulista em perto de 25 anos, percorreu mais de um século de experiências e renovação, situando-se hoje como elemento básico do desenvolvimento da arte teatral entre nós.

TEATRO AMADOR EM SÃO PAULO

MARIA THEREZA VARGAS

As experiências mais sérias do teatro amador paulista, nos idos de quarenta terminaram ao se fixarem definitivamente as posições do Teatro Brasileiro de Comédia. Os atôres-amadores recrutados entre os universitários e os chamados elementos da "alta sociedade paulista", aliando a curiosidade intelectual a uma certa mania européia, conseguiram, guiados pela objetividade italiana ultrapassar o mero estágio de manifestações esporádicas e atingir um trabalho mais amplo e planejado.

Com a definitiva integração dos atôres e animadores nos planos de Franco Zampari desaparece o movimento amadorístico por um breve espaço de tempo. Em verdade, somente mais tarde o Teatro Lotte Sievers (fundado em 1952) o Clube de Teatro, a Sociedade dos Artistas Amadores Independentes, a Associação Atlética Matarazzo, o Grupo de Teatro do Grêmio Politécnico, o aparecimento da Federação Paulista de Amadores Teatrais (fundada a 23 de abril de 1952) bem como a circulação de uma revista especializada em problemas amadorísticos (Revista do Teatro Amador, cujo primeiro número data de agosto de 1955) e a criação de Festivais Anuais (1954) viriam comprovar um movimento inverso: o sucesso do Teatro Brasileiro de Comédia despertara de tal modo o interesse pelo teatro, que vários setores ainda que

sem um programa definido tentavam, pelo menos copiarem-lhe o entusiasmo.

No entanto, como já pudemos observar o TBC constituiu a etapa final de um movimento definido, amparado e colocado em bases profissionais. Para essa organização que no momento se iniciava havia um bom número de atôres, quando não profissional, pelo menos intelectualmente capacitados para enfrentarem o planejamento traçado.

O mesmo não acontecia com os movimentos amadores de então, que iam surgindo procurando imitar o repertório de uma empresa que já sofrera um longo processo de desenvolvimento. Sem o necessário preparo técnico, sem organização, nem orientação, suas apresentações surgiam por ocasião dos Festivais: "Antígona", de Anouilh, "Seis personagens a procura de um autor", de Pirandello, "O Inspetor", de Gogol, "A Importância de ser Severo" de Oscar Wilde, encobriam nos bons propósitos e nos títulos a inautenticidade de tais realizações, não reunindo de forma alguma características de movimento.

Escaparam do simples nascer e morrer, dois grupos, que procuraram seu próprio caminho, através do que lhes era mais chegado: O Teatro Lotte Sievers e o Teatro Paulista do Estudante (fundado em 1955). O primeiro deixando bem claro uma progra-

mação pensada e executada com carinho, baseada na revelação de uma dramaturgia totalmente ignorada pelo público brasileiro: Sternhein (A Calça), Hauptman (Os ratos), Schnitzler (A Cacatua Verde), Cryphius (Absurda Cômica). O segundo, já movido pelas esquerdas, propondo a realização de esquemas totalmente nacionalizantes, como poderemos observar numa tese apresentada durante o 2º Congresso Paulista de Teatro Amador: "Embora muito levados por interesses outros teimem em negar uma tradição cultural aos brasileiros, ela existe. Possuímos uma cultura nossa e necessitamos incrementá-la. O teatro amador não se pode furtar a essa missão. Deve partir dos responsáveis por esse teatro uma verdadeira campanha de incentivo, de incremento e defesa de nossa cultura. Embora o nível cultural de nosso povo, seja na verdade baixo, nosso povo representa, escondido nas mais variadas regiões. Nosso povo acalenta lendas, nosso povo é artista, nosso povo é poeta".

Essa idéia, ingenuamente exposta encontraria eco nos projetos de José Renato então diretor do Teatro de Arena, nas idéias de Augusto Boal recém-chegado dos Estados Unidos e disposto a colaborar com o grupo. Repensada e mais amadurecida constituiria a plataforma escolhida pelo TA, em 1957-1958 em favor da propalação da dramaturgia brasileira. (Eles não usam black-tie, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri, também ex-integrante do Teatro Paulista do Estudante estrearia em 1958, permanecendo por um ano em cartaz, fato inédito para uma peça brasileira naquele tempo).

Dos outros grupos já citados não restariam plataformas, mas sim elementos, como Clovis Garcia, Evaristo Ribeiro, J. E. Coelho Neto, Moisés Leiner, Oswaldo Pisani, Osmar

Rodrigues Cruz, Eduardo Scrivano e muitos mais, que se iriam integrar em outros setores, após terem cumprido a tarefa árdua e ingrata que é essa de aguentar o terreno até que outras forças mais poderosas possam surgir. (O atual movimento amador universitário talvez não conseguisse atingir seus objetivos se não tivessem existido esses antecessores. O Grupo do Colégio Des Oiseaux e o próprio Teatro do Sedes Sapientiae que recentemente montou As Troianas, muito devem ao trabalho desenvolvido na sombra, durante anos, por Cândida Teixeira, que naquela Congregação fundou o Grupo Saint Cyr, em 1957).

O movimento amadorístico e universitário como um todo, passível de críticas e louvores surgiria mais tarde amparado e estimulado pelo Governo, que percebia evidentemente nêle uma forma de penetração. Data esse interesse, de 1963, quando a Comissão Estadual de Teatro (pertencente à Secretaria de Estado dos Negócios do Governo), tendo como presidente o sr. Nagib Elchmer estabelece planos mais concretos de ajuda, seja para grupos estudantis, seja para grupos simplesmente amadorísticos, na Capital e no interior do Estado. No interior incrementou as Federações Amadoras, dividindo o trabalho em zonas, as quais capitaneadas por cidades denominadas cidades-sede estariam aptas a desenvolverem "um amplo serviço de cultura teatral, popularização e sobretudo descentralização das atividades teatrais". Segundo o plano, caberia as Federações de cada uma das cidades-sedes, o desenvolvimento, e controle dos grupos pertencentes as cidades chamadas cidades-associadas. Constituem cidades-sede (sede por se apresentarem com determinadas características de liderança, e reunirem em média 6 a 7 grupos amadores), os seguintes centros: São Paulo, Campinas,

Rio Claro, Santos, Santo André, Baurú, Botucatu, São José do Rio Preto, Sorocaba, Marília, Ribeirão Preto, Franca, São João da Boa Vista, Taubaté, São Carlos, Presidente Prudente, Araçatuba, Piracicaba e Assis.

Até o presente momento a CET (Comissão Estadual de Teatro) patrocinou quatro festivais de teatro amador, divididos em fases eliminatórias e fases finais, aumentando de ano para ano as inscrições, como podemos observar examinando os relatórios impressos. Em 1963, inscreveram-se para concorrer as eliminatórias, quarenta e cinco grupos de teatro. Em 1964, setenta e dois grupos. Em 1965, cento e três grupos. Em 1966, cento e vinte e cinco grupos. O entusiasmo por tal certame fez o Govêrno determinar para 1967 a verba de dois milhões de cruzeiros, destinada a premiação de atôres e grupos.

Se de um lado é interessante poder se constatar na programação dos festivais os nomes de Edward Albee (A História do Zoológico, pela DAROVIBRA-GAD, de Sorocaba), Bertold Brecht (Os fuzis da Senhora Carrar, apresentado pelo GAT, de Marília), Sófocles (Antígone, pelo UNITA, de Rio Claro) e mais Ibsen, e Durrenmatt como aconteceram em festivais passados não se pode deixar de perguntar até que ponto será válida tal programação, aparentemente tão imposta, tão longe de uma espontaneidade que seria desejável num grupo interiorano.

Repete-se mais uma vez a simples cópia do repertório em moda, sucessos de um ou outro grupo, manifestações, maneiras de ser e representar de certas correntes em voga, mas sem o devido preparo, sem os conhecimentos concretos que pudessem ter feito dêsse trabalho o final de uma caminhada coerente. É certo que a maioria dessas cidades já têm suas Faculdades, seus

centros intelectuais. Mas tudo isso um tanto mal assimilado, e o trabalho que deveria ser talvez de primeiro estágio, de formação interna, entre os próprios universitários, torna-se da noite para o dia, trabalho público, sem a mínima preocupação de uma formação gradativa de platéia.

Claro está que sonhar-se com o espontâneo, ou então com a perfeita cultura num país como o nosso, seria tolo e inoportuno. Mas vigiar a fim de que o supérfluo, a repetição pela preguiça de raciocínio próprio não venham a atingir também o teatro, seria o primeiro dever dos animadores.

Mas de que maneira formar os líderes, se as próprias Escolas de Teatro se mostram deficientes? Como despojar êsse líder interiorano (e mesmo o da Capital), convencê-lo de nada querer impor ao grupo, de ter a suficiente humildade para “esquecer” — paradoxalmente no sentido de ter assimilado muito bem — tudo quanto aprendeu e ter uma atitude diversa frente a cada grupo, a cada elemento, a cada platéia, também ela com características próprias e estimulantes para o desenvolvimento de um *certo* trabalho?

Seria pois desejável que a formação técnica tivesse a primazia nesse trabalho e quem sabe mesmo pudessem os dirigentes da CET lançar mão dos novos cursos criados pela Universidade (aproveitando o tempo integral dos professôres) possibilitando o planejamento de um curso especializado, intenso, proveitoso, todo êle em função do preparo de dirigentes.

Na Capital, ligados à Federação Amadora existem atualmente dezessete grupos, sendo destacáveis o Teatro Popular da Cidade, o Teatro Independente e o Teatro Jambaí de Comédia (que no momento prepara um Molière). No entanto os movimentos mais

significativos pertencem aos Universitários (muito embora também mereçam destaque o trabalho sistemático desenvolvido, também sob iniciativa da CET, nos Ginásios Vocacionais e Colégios de Aplicação).

O interesse pelos movimentos amadorísticos-universitários surgiu com a apresentação do poema de João Cabral de Mello Neto, "Morte e Vida Severina", pela Universidade Católica. A ida do espetáculo para o exterior, a premiação no Festival de Nancy, animara de tal forma as demais Faculdades que quase nenhuma delas, em 1966 deixou de tornar público o seu espetáculo teatral. Assim, em setembro, tivemos a apresentação de "As Troianas", de Eurípedes, pelo Teatro Sedes Sapientiae, dirigido por Paulo Villaça, ex-aluno da Escola de Arte Dramática de São Paulo e com certa experiência profissional. Em outubro, "A Capital Federal", de Arthur Azevedo é apresentada em experiência conjunta dos vários departamentos do Instituto Mackenzie, sob a direção de Ruy Nogueira, também ex-aluno da EAD e com capacitada formação profissional. Finalmente em novembro dão-se as apresentações do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP) e do Teatro do Onze (Faculdade de Direito), apresentando respectivamente: "A exceção e a regra", de Bertold Brecht (direção de Paulo José, ator e diretor da equipe do Teatro de Arena) e "Pedreira das Almas", de Jorge Andrade, sob a direção de Pedro Bandeira.

Sobre os grupos e seus objetivos assim se expressaram seus dirigentes:

"Ao escolhermos o teatro como atividade completiva de nossa formação universitária não tínhamos dúvidas quanto a seus resultados satisfatórios. Partimos de um princípio a nosso ver fundamental, em toda a manifestação artística: o princípio da cria-

ção atuante, modificadora. Não acreditamos na desvinculação da arte dos problemas fundamentais de nosso tempo. Se assim o fôsse, estaríamos negando nossa própria existência como grupo de trabalho. O TESE nasce de uma vontade e se propõe a cumprir os objetivos por ela implicados, que se identificam perfeitamente com as aspirações mais legítimas dos universitários brasileiros". — Paulo Villaça (Apresentação do espetáculo no programa distribuído à platéia).

"O respeito à personalidade estimulante de Arthur Azevedo, as dificuldades técnicas que o texto impõe, a necessidade de preparação dos atores, técnicos e músicos para um trabalho de teatro universitário, o qual demanda formação de equipes, disciplina e uma visão mais profunda do homem é que nos levou à proposta de encenação de "A Capital Federal" — Ruy Nogueira apresentação do espetáculo.

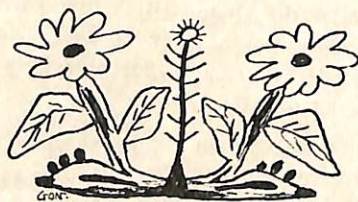
"Nosso teatro pretende entre outras coisas, a formação cultural do universitário, a quem a Universidade não prepara devidamente, por falta de suas estruturas. Pretendemos fazer teatro também para o povo, de modo que nosso trabalho seja comunicação com êle". — Henrique Suster — superintendente do TUCA.

"Não se deve basear todo o trabalho de um ano num grande espetáculo. Toda concentração de forças poderia ser melhor empregada em trabalhos mais diversificados. Além disso em vista da pobreza da dramaturgia brasileira no que se relacione à criação de um teatro urbano, desvinculado da problemática rural ou de sociedades passadas, queremos, como grupo de teatro radicado em São Paulo, refletir em nosso trabalho os problemas da vida cotidiana dos habitantes de uma moderna cidade industrial. Isso não nos parece ter sido tentado

por nenhum dos atuais grupos de teatro universitário". — TUSP — (Relatório enviado aos jornais e escolas).

Tôda essa vitalidade, tôda essa preocupação e seriedade, custe o que custe (a engraçadíssima mulata Benvinda, de "A Capital Federal", cujo grande mérito consiste em ter introduzido a sua côr, a sua alegria e espontaneidade de ver, sentir e reclamar as coisas), mereceu de sua intérprete universitária a seguinte declaração, publicada na "Fôlha de São Paulo" a 5 de novembro de 1966: "Gosto demais do teatro. Mas além disso, pelo personagem que faço pude sentir os costumes e os problemas da época em que se desenrola a peça. Conheci os problemas de morada que Benvinda tinha, mais os de fome e analfabetismo... Tinha desprezo por mulata e prostituta e agora percebo que ela não

tem culpa, é fruto das circunstâncias... Vou pesquisar as circunstâncias que provocam essa situação, tôda essa vitalidade, tôda essa seriedade, repetimos, bem como essa diversidade na colocação do problema teriam o dever de ultrapassar o simples "tempo de passagem" e serem úteis não sômente ao estudante, mas a própria coletividade teatral. Aliás sem essas descobertas uma preocupação de adquirir um pouco do aprendizado instrumental ("o experimentalismo dos modernistas de minha geração, por várias vêzes, se confundia com a ignorância", já dizia Mario de Andrade) e também o teatro teria lucrado mais, pois tôda contribuição nascida de uma inquietação, de uma forma diferente de ver e sentir, sômente poderá trazer proveito à atividades não totalmente amadurecidas, como no caso, a atividade teatral brasileira.



ERA UMA VEZ UM CRÍTICO

MIROEL SILVEIRA

Minha maior dificuldade, no exercício da crítica, foi não ser um crítico, pròpriamente, e sim escritor.

Então, oscilei muito vertiginosamente entre a adesão ao que via (mesmo quando havia imperfeições, mas imperfeições que dizem, que falam), e a recusa ao que me parecia inautêntico, embora muitas vêzes corretamente realizado. Daí, a busca de um equilíbrio no segundo tempo, quando analiso e tento corrigir os impulsos que me levaram a ter esta ou aquela opinião sôbre êste ou aquêle espetáculo.

Meu Deus! Como me parece nesse momento impossível alterar o que expressei! E isso não porque duvide da minha razão, daquilo que descobri como motivação para meu ângulo, mas porque duvido menos ainda do meu eu profundo, daquêle sentimento secreto e interior que é a nossa própria afirmação e identificação perante os demais.

Aí está porque, como crítico, tantas vêzes repeti que não podia verdadeiramente considerar a crítica como uma informação de ordem normativa, destinada a formar corrente, a tornar-se A VERDADE. A meu ver reflete sempre apenas a declaração de uma pessoa sôbre o que viu e ouviu, declaração discutível, imperfeita, não dogmática. Sempre que escrevemos com legítima participação uma crítica, fa-

lamos menos do que nos foi mostrado do que daquilo que somos. A crítica é sempre uma autobiografia escrita à custa de personagens, textos e interpretações alheios.

Quando me coloco mais como escritor do que como crítico, é porque tomo como aceita a premissa de que o escritor é eminentemente criativo, e o crítico secundariamente criativo (quando pode e tem engenho e arte). E a posição do escritor é indistintamente a do poeta, o menino que vê e fala sôbre tudo com sentimentos de criança descobrindo o mundo.

Acho que precisamente por êste meu confessado defeito de angulação é que consegui algumas vêzes ver e enxergar muito além do que estavam enxergando, na oportunidade, alguns colegas meus, muito melhores críticos do que eu, no senso estrito. Algo intuitivo, intrínseco, me informava do panorama à frente, insuspeitado.

Assim, falei sòzinho em São Paulo durante anos sôbre a ilusória solidez do TBC, em seus primeiros passos apresentado com uma força única de renovação, num panorama de ignorantes. Ao "teatro velho", opunha-se o "nôvo teatro", não apenas em têrmos artísticos, mas também de realização organizadora e comercial. O "teatro velho" fracassara financeiramente porque não escolhia repertório de alto nível, porque só queria fazer "chan-

chadas" etc., ao passo que o "novo teatro" era perfeito, tinha direção, interpretação, capacidade administrativa e por isso tudo estava fadado a enterrear tudo o mais.

Cansei de escrever que o caso do TBC, ressalvada sua indiscutível qualidade artística, usufruía antes de mais nada de condições financeiras e sociais que jamais nenhum outro conjunto pudera desfrutar, daí o clamor de seu êxito. Mas que êsse sucesso não seria permanente simplesmente porque as condições gerais que cercam o teatro no Brasil são fundamentalmente desfavoráveis, e acabariam pesando também sôbre os espetáculos da Rua Major Diogo.

Assim, tive a tristeza de assistir, com o tempo, a êsse declínio, profetizado por mim com a melancolia de uma Cassandra revoltada, pois gostaria enormemente de ter estado enganado nessas previsões. Ao Franco Zampari que logo no início, muito arrogantemente, havia declarado à imprensa que "o TBC não precisava nem precisaria nunca de subvenções oficiais", sucedeu-se o fatigado Zampari das antesalas governamentais, pedindo a políticos, a banqueiros e a homens de empresa que salvassem o seu sonho. Mas, aí, a Moda já tinha passado, não era mais tão "bem" como antes ir à Major Diogo e ao Nick-bar vizinho, o TBC incluiu-se na dolorosa fila dos elencos nacionais, sempre às voltas com dívidas, insuficiências, imediatismos. Mas houve uma consolação: ficou demonstrado que os pioneiros na revo-

lução artística do teatro brasileiro — Paschoal Carlos Magno, Dulcina, Maria Jacintha, "Os Comediantes" e o próprio Jaime Costa, muitas vezes não tinham feito melhor não porque não quisessem, mas porque as condições gerais que pressionam o teatro eram por demais duras para permitir vãos ambiciosos e duradouros.

E aí chegamos ao problema crucial do crítico no Brasil, problema que sempre me afligiu: deve o crítico ser apenas um relator exato e fiel do que lhe parece "a verdade" artística do espetáculo a que assistiu, ou, pelo contrário, deve êle engajar-se, levando sempre em consideração os vários fatos e fatores que oneram o rendimento artístico?

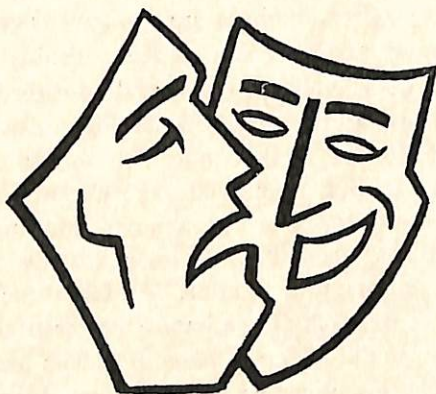
Confesso que optei quase sempre pela última hipótese. E não me arrependo. Procurei considerar também o lado humano, as pressões exercidas pela necessidade econômica, as indecisões de gosto do nosso público, condicionando e limitando artistas e empresários. Afinal, o teatro é uma parte da sociedade. Não podemos julgá-lo isoladamente, pedindo a êle que seja tão puro e tão perfeito que só atenda e satisfaça aos nossos requintes e sutilezas. Na verdade, em face do desacêrto quase total dessa sociedade em decomposição, somos obrigados a proclamar que o teatro ainda é um campo de batalha ensangüentado, onde muitos arrisecam a pele na tentativa de salvar o que resta de nossa ânsia de beleza e de nossa liberdade de expressão.

EU E O TEATRO NO BRASIL

HENRIETTE MORINEAU

Fomos amigos, grandes amigos, ligados pelo mesmo ideal "O Teatro". Quando, em 1946, no princípio do ano, depois das aulas, Carlos Brant veio falar comigo, (lembro-me como se fôsse ontem) pelo brilho de seus olhos, pela sua palavra mais precipitada do que de costume, percebi que algo de muito importante o perturbava. Então ouvi o seguinte: Mme Morineau, o meu sonho vai se realizar, a senhora vai ter a sua própria Cia., a nossa Cia. vamos ter. Dulcina vai deixar o Regina por um ano, talvez sabendo do meu amor pelo teatro, conhecendo a minha admiração e a dedicação que tenho pela sra., ofereceu-me o teatro. Agora que temos onde trabalhar, não podemos, não devemos perder esta oportunidade. Encontraremos o dinheiro de que necessitamos. Frenesi, será traduzida, a sra, no ano passado no papel de Esther teve um triunfo, Frenesi será a nossa estréia. Temos tempo. Só poderemos ocupar o teatro no fim de setembro, princípio de outubro. Prudente, apresentei ao Carlos argumentos que se pareciam obstáculos muito sérios. Ele, confiante, otimista achava que tudo era fácil, e que com muita coragem, nos podíamos tentar o que eu achava uma grande aventura. Consegui convencer-me. Iamos ser sócios. Eu na parte artística e ele na parte administrativa. Pedi emprestado a quantia de 100.000 cruzeiros, Carlos e um dos seus colegas do Banco, cada um com 25.000 juntariam-se a mim. Confesso que levei mais de 10 anos para devolver os cem contos. Então tínhamos um capital de 150.000 cruzeiros. Eufóricos fomos ao advogado. Encontramos um nome para a nossa futura Cia.: "Os Artistas Unidos" cujos alicerces eram: Amor, Ideal, Amizade, Coragem. Tive de enfrentar um trabalho gigantesco, o de repetir, numa língua que muito mal conhecia, o sucesso alcançado no Teatro Municipal do Rio, de S. Paulo e de Buenos-Aires. A direção da peça em francês era minha, portanto não havia problema. O cenário? Eu mesma o desenhei e Luciano Trigo o executou. No dia 9 de outubro no teatro Regina, *Frenesi* marcava uma nova época no Teatro Brasileiro. O nome da peça se espalhava pela cidade. O sucesso foi grande. Alvaro Aguiar-Maria Castro-Luiza Barreto Leite-Flora May-Darí Reis-Maria Luiza-Cléa Suzana, todos colaboraram para que êste primeiro espetáculo apresentado pela companhia, ficasse nos anais do Teatro no Brasil. Foi um princípio de uma longa jornada. No Rio em quase todos os teatros, em S. Paulo, em Belo-Horizonte, os Artistas Unidos representavam um grande repertório com a máxima honestidade, quando em 1948 levei a minha Cia. numa "tour-née" de 14 meses pelo Brasil inteiro, com 20 pessoas, 10.000 quilos de bagagem e um repertório de 9 peças, 8 para adultos e uma para crianças. Os Artis-

tas Unidos, incentivados pelo Pascoal Carlos Magno, criou "O Casaco Encantado" de Lúcia Benedetti. Durante os 8 primeiros anos dirigi, representei sem descansar. Foi nesta ocasião que recebi do Govêrno Brasileiro o *Cruzeiro do Sul*. Nesta primeira fase só duas peças, por causa da responsabilidade do meu desempenho, a direção, foi confiada a Ziembinski, e a peça infantil teve como diretor, Graça Melo. Os Artistas Unidos gozaram de uma excelente reputação. O público ia confiante assistir as suas peças. Os A. Unidos faziam "Bom Teatro". Os A. Unidos além de ser uma boa Cia., foi também uma escola, de onde saíram muitos jovens elementos de talento, espalhando-se pela cena brasileira. Uns, hoje são vedetas. No segundo período diversos diretores, convidados, dirigiram ótimos espetáculos. Bolini, Celi, Luca de Tena, José Maria Monteiro. Foram 14 anos de trabalho, de luta, de vida intensa. Em 1960 aquêlê que tudo havia planejado, devia desaparecer e com êle, desapareceram da cena brasileira "Os Artistas Unidos".



NO MEU TEMPO ERA ASSIM...

PROCÓPIO FERREIRA

Não seria de estranhar que na formação dos elencos, em época tão abundante de grandes artistas, não houvesse lugar para principiantes. Embora não haja rebanho de leões, no caso presente, como a crise — era esmagadora, as pretensões e as vaidades encolhiam suas garras e, fraternalmente, os grandes se uniam para poderem sobreviver.

Era-nos dada a ventura de vermos conjuntos admiráveis, com João Barbosa, ator de compleição zaconiana, mestre da arte, de representar, professor ilustre da Escola Dramática Municipal (hoje Martins Pena); — Olímpio Nogueira de um ecletismo digno de registro; Francisco Marzulo, notável diretor; Alves da Cunha, eminente ator que abandonou o palco português para vir viver entre nós; Antonio Ramos e Carlos Abreu, os maiores galãs da época; João Colás, Apolonia Pinto, Lucília Perez, Ismenia dos Santos, Italia Fausta, Ema de Souza, Maria Castro, Luiza de Oliveira, Christiano de Souza, unidos na maior solidariedade, sem imposição de categorias e escolha de papéis. Artisticamente não se poderia desejar melhor.

Compareci a vários espetáculos dêsses soberanos da cena, espetáculos aos quais o público, infelizmente, não comparecia. Por que? Qual a razão dêsse indiferentismo, se o público amava o teatro? É fácil, explicar: o mercado

brasileiro, dominado tantos anos pelas companhias estrangeiras, fizeram com que o público esquecesse os artistas nacionais.

Assisti Fróes ao lado de Lucilia Perez, no Teatro Apolo em “Nely Rosier”, com vinte espectadores e, no Carlos Gomes a mesma Lucilia com Marzulo e Antonio Ramos no “O Dote”, de Arthur Azevedo, com cinco pessoas na platéia. Eram conjuntos de vida efêmera. Um mês, dois quando muito.

É provável que a constância dêsses elencos fizesse retornar o público. Para isso seria necessário tempo e, era isso justamente o que sempre lhes faltou. Os proprietários dos teatros cediam-lhes suas casas nos intervalos de espera das companhias que vinham de fora.

Foi a guerra de 1914 quem nos salvou. Deve-se a ela o reerguimento do nosso teatro. Os empresários cansados de esperar pelas companhias estrangeiras, já agora impedidas de atravessarem o Atlântico, foram aos poucos, abrindo suas portas aos nossos artistas.

Foi a oportunidade de esquentarem o lugar. Foi o grande momento de Fróes, de Christiano de Souza, de Italia Fausta, de Apolonia e tantos outros. Nessa hora o rebanho de leões se dispersara. Cada qual saiu à luta

por si mesmo e, o teatro brasileiro resurgiu.

Paschoal Segreto, o mais poderoso empresário da época animado com a valorização da prata de casa, organiza para o Teatro São Pedro (hoje João Caetano) uma grande companhia de Operetas, gênero Chatelet, de Paris. Elenco com cerca de cem pessoas. Foi a minha hora de criar o Zé Fogueteiro, de "A Jurity", de Viriato Correia, marco zero de minha carreira. Até então, em dois anos de palco, fiz parte de mais de dez conjuntos de todos os gêneros.

Nessa época, o único companheiro que rompeu a barreira comigo, foi o nosso saudoso Jayme Costa. Os outros, Nestório Lips, Euclides Simões, Atilio Milano, Leal Pinela e Carmen Fernandes, desistiram no meio do caminho.

Como se vê, se não fôsse esta circunstância trágica eu e Jayme, teríamos sido devorados pelo rebanho de leões.

Hoje as coisas mudaram. A nossa geração encontra o ator patricio valorizado, prestigiado, preferido pelo público. Embora o teatro sofra a concorrência terrível da televisão, esta mocidade idealista, lutadora, a custa de todos os sacrifícios, constroi teatros, se acomoda em pequenas salas, dando-se em holocausto ao sublime ideal da maravilhosa arte de humanizar almas.

Os nomes de Tonia Carrero, Montenegro, Rosa Maria Murtinho, Glória Menezes, Maria della Costa, Georgia Gomide, Balabadian, Regina Duarte, Bibi, Francisco Cuoco, Altair Lima, Zeloni, Italo Rossi, Carlos Zara, Sérgio Cardoso, Armando Bogus, Fulvio Stefanini, Daniel Filho, e demais notáveis colegas, começam a transpor as portas da glória. O futuro será deles, pelo talento, pela cultura e pela decisiva vocação.

Depois da imortal geração de leões, esta é a maior que já pisou o palco nacional.



O TEATRO DA MINHA ÉPOCA

JOTA EFEGÊ

Venho do tempo áureo das revistas e das comédias (melhor diria, farsas) dominando o teatro carioca e, pròpriamente dito, nacional, já que daqui, da então capital, saíam em excursão aos Estados as companhias estáveis e também as aventureiras. Conseqüentemente, a crítica e o columnismo de teatro na imprensa condicionavam-se ao ambiente. Não tinham pretensões maiores do que dar aos leitores uma análise não muito rigorosa dos espetáculos em cartaz, ao mesmo tempo que informava-lhes as ocorrências.

Os elencos, quer os de revista ou de comédia, eram formados tendo muitas vezes duas, três estrélas. Uma delas, porém, — a de maior público — tinha o nome na fachada do teatro e, nos anúncios, em “tipo caixa alta, negrito, bem grande”, conforme recomendação que o publicista da empresa fazia no esquema (agora chama-se “lay-out”) enviado aos jornais.

Depois, em alguns casos por vaidade ferida, em outros porque estavam “cansadas de ser escondidas” (como diziam nas queixas aos íntimos) as vedetas já não queriam aparecer juntas. Separavam-se e surgiam cada uma encabeçando novos conjuntos, onde então dominavam sòzinhas, tendo o papel principal das peças, quase todas feitas sob encomenda para o ator ou atriz tal. Essa foi a época que um crítico mordaz, ferino — o José Lyra, do “Diário Carioca” — denominou os

elencos assim constituídos (onde só o nome do ator principal aparecia) de “Fasanello e nada mais”. Adaptava ao teatro, satìricamente, o “slogan” em franca popularidade de conhecido empório lotérico.

Justamente nessas alturas, aí pelos idos do final da dezena 30 dêste século XX (que nada tem a ver com o famoso Conselheiro das crônicas e contos maliciosos), a minha iniciação como crítico teatral. Não o titular da coluna, o responsável pela seção. Fiquei sendo o auxiliar, o suplente, o “ad-hoc”, pois o jornal onde eu era redator de fatos diversos, de assuntos carnavalescos, recreativos e etcetera (o já citado “Diário Carioca”) tinha-o: o José Lyra, também acima nominado.

Sabendo do meu interêsse pelo teatro como freqüentador assíduo dos velhos São José, Carlos Gomes, República, São Paulo, Lírico, Trianon, sem perder também as variedades dos cines-teatros Central, Iris, Ideal e outros, José Lyra utilizava meus préstimos. Dava-me a incumbência de, quando coincidiam duas estréias na mesma noite (que os empresários sempre as faziam às sextas-feiras) ir assistir a uma delas e escrever a crítica.

Estava nessa situação, não obrigatória, mas gostosamente exercida, quando um antigo colega, o Afrânio Rodrigues, velho amigo dos campos de futebol, que havia criado uma seção teatral no “Jornal dos Sports”, convi-

dou-me para substituí-lo. Acertado meu ingresso no já prestigioso matutino, Mário Filho, diretor, e Everardo Lopes, secretário, deram-me razoável espaço de duas colunas para o noticioso diário, crítica e clichês. Desobrigava-me, portanto, satisfatoriamente, atendendo aos pedidos dos publicistas que com regularidade louvável enviavam, já redigidas, prontas para serem divulgadas, pequenas notas. Acompanhavam-nas, invariavelmente, foto de artistas ou de cenas do espetáculo.

Os teatros atendendo ao gosto do público comum, encenavam comédiazinhas digestivas, moldadas na sistemática dos "vaudevilles" franceses. Nelas eram explorados quiproquós ingênuos, convencionais, nos quais não faltavam os recursos clássicos das cartas, do telefone e dos equívocos conduzindo os personagens numa estória doméstica (predominando em muitas o célebre triângulo amoroso). A crítica adaptada ao ambiente, dava seu recado dizendo da boa ou má urdidura da peça, falando do desempenho e elogiando ou fazendo reparos à cenarização.

Quanto às revistas, focalizando os costumes, glosando aspectos da vida cidadina, e já tentando, através de empresários como Antonio Neves, Manoel Pinto e Jardel Jercolis, montagens luxuosas, o procedimento da crítica não mudava. Ressaltava nos dois atos os números de melhor agrado e dizia do bom ou mau resultado humorístico (que era o forte) do espetáculo, onde invariavelmente entravam uma rebolante mulata e um português rústico, o "double-sens" pontilhava as chamadas "cortinas" e os "sketches". Logicamente, como a vedeta aparecia muito, cantando e representando, seu nome tinha citação destacada na apreciação que o crítico fazia.

Claro que o nosso Municipal, destinado à elite econômica — tendo-se em conta o custo das localidades e a exigência de vestuário requintado — assim como aos de certa intelectualização artístico-literária, realizava suas temporadas de ópera, de balê, de drama. Conjuntos estrangeiros, atôres famosos, visitavam-nos e tinham suas apresentações prestigiadas por assistências numerosas vinda dos bairros da zona sul, em automóveis próprios ou transportada pelos ainda lembrados "bondes de ceroulas". Não representavam, porém, essas realizações, o ambiente teatral da cidade. Destinavam-se, repito, a certa classe, e um sabor nítido de estrangeirismo, de sofisticação, marcava-as como coisa acidental e fora do interesse popular.

Tal panorama do teatro carioca, dando bom resultado financeiro aos empresários, projetando, na comédia e na revista, suas figuras exponenciais na feitura dos originais e na interpretação, tinha, no entanto, já naquela época, quem o quisesse mudar. A popularidade de Gastão Tojeiro, Paulo Magalhães, Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes, Freire Júnior, Luiz Peixoto, Marques Porto, Joracy Camargo e muitos mais, produzindo peças que vinham seguidamente e ficavam por muitas semanas em cartaz, somando nunca menos de um centenário de representações, não impressionava a um grupo de eruditos. Advogavam êles espetáculos de melhor nível artístico e cultural. Os costumeiros chavões: "rir, rir, rir", "duas horas de constantes gargalhadas" e suas variantes, assim como o crescimento das legiões de admiradores de Cintra Polonio, Alfredo Silva, Mesquitinha, Aracy Côrtes, Otília Amorim, Procópio Ferreira, Ítala Ferreira, Margarida Max, Alda Garrido, Oscarito e tantos outros cujos nomes os leitores

de mais de quarenta anos facilmente aditarão, não lhes impressionavam.

Já se havia feito várias tentativas para impor um teatro elevado. O Teatro da Natureza, ao ar livre e no Campo de Santana, onde foram encenadas uma ou duas peças clássicas gregas com Itália Fausta protagonizando-as, foi uma delas. Tinha-se também Renato Vianna escrevendo e interpretando, êle próprio, originais onde a ação séria, estruturada sem concessões ao humorismo, visava empolgar ao espectador pelo vigor das cenas, pelo realismo das figuras que se movimentavam no palco. Tudo inegavelmente bem realizado, louvado pela camada intelectual que prestigiava êsses ousados cometimentos, não atraía o grande público. Continuava a acorrência às revistas do decantado Largo do Rocio, domínio do saudoso Paschoal Segreto com seus teatros popularíssimos. Esgotavam-se lotações nos três espetáculos noturnos do tradicional São José com o "Forrobodó", o "Pé de Anjo". Enchia-se à cunha, com gente transbordando no jardim, o veterano Recreio Dramático, da Rua do Espírito Santo, onde "abafavam" Oscarito, Aracy Côrtes, Palitos nos cenários faustosos de "Comidas, meu santo!", de "Meia Noite e Trinta", etc., etc.

Criado o Serviço Nacional de Teatro e sendo Abadie Faria Rosa, autor de algumas peças de sucesso, nomeado pelo presidente Getúlio Vargas primeiro diretor do órgão destinado a amparar e melhorar o nível do teatro brasileiro, teve-se novas pretensões de apresentar espetáculos elevados e não apenas para proporecionar o riso digestivo. Como primeira iniciativa surgiu a Comédia Nacional (título que teve a companhia formada pelo dito Serviço sob inspiração da renomada "Comédie Française"). Depois de montar pequeno mas expressivo re-

pertório, que além de ser mostrado aqui no Rio foi levado a diversos Estados, o conjunto oficial cessou suas atividades. Ficou o Serviço sem elenco subordinado à sua direção e apenas, dentro de suas finalidades, concedendo auxílios financeiros, incentivando empreendimentos e atendendo aos demais dispositivos da lei que lhe deu origem.

Surgiria, porém, tendo à frente o pintor Santa Rosa, Brutus Pedreira e outros denodados companheiros, o grupo "Os Comediantes" que, a despeito da adversidade do ambiente, vinha disposto a fazer um teatro categorizado. Animado pelos seus propósitos e conseguindo atrair adeptos que o encorajavam, o grupo lançava um nôvo autor, Nelson Rodrigues, que com a peça "Vestido de Noiva", serviria de marco na nova fase de nosso teatro. Acontecia então o desaparecimento do "ensaiador", simples encarregado do treinamento dos atôres no desempenho dos papéis que lhe eram confiados e ganhava-se com o polonês Ziembinsky, filiado a "Os Comediantes", o diretor, figura principal do espetáculo supervisionando-o em tôda sua estrutura. Com êle saía-se dos sedícios processos de encenação e nascia uma nova plêiade de artistas jovens, lidos e bem informados da técnica de representar.

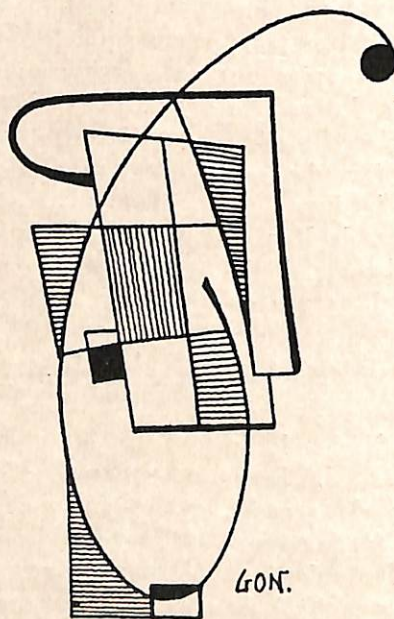
A êsse "sangue nôvo" que vinha enriquecer o teatro brasileiro juntava-se outro grupo moço, arregimentado pelo incansável Paschoal Carlos Magno no seu Teatro do Estudante, cujas poucas mas seletas apresentações no Teatro João Caetano deixaram patente os méritos de tal equipe. Muitos dos componentes de um e de outro grupo pontificam até hoje em nossos palcos e continuam alcançando, numa longa constância, louvores da crítica e fartos aplausos do público.

O que daí em diante vem acontecendo é coisa de agora, documentável

fácilmente na leitura dos jornais e constatável em nossos teatros. Alguns registram êxitos, outros fracassam. Enfrentam todos a concorrência do cinema, da tevê, da despreparação do público e tudo mais que, exigindo tenacidade, disposição de luta, não entibia um punhado de moços sempre dispostos a botar o teatro nacional para a frente e para o alto.

Assim, tenho dado meu depoimento, sucinto, de linhas gerais, de minha

vivência teatral. Iniciei-a em conjunto de amadores, nos palcos do Penha Clube, da Resistência dos Cocheiros (no antigo Largo do Depósito), no Centro Recreativo de Braz de Pina, etc., etc. Continuei-a na freqüência dos teatros revisteiros e de comédias com algumas entradas no "poleiro" do Municipal, para chegar a ser "crítico". Título pomposo que me foi dado por que dizia em letra de fôrma as minhas impressões dos espetáculos a que assistia.



MEU DEPOIMENTO

ABILIO PEREIRA DE ALMEIDA

E screvi minha primeira peça teatral em 1946. "Pif-paf". Àquele tempo, eu participava do elenco de atôres de um grupo de teatro amador, dirigido por Alfredo Mesquita. Era um advogado, com bastante experiência de minha profissão; nada entendia de teatro e não conhecia a literatura teatral.

Talvez, por isso mesmo, a apresentação de "Pif-paf", em São Paulo, sob minha direção, obteve um sucesso extraordinário. Sem exagêro: ex-tra-or-di-ná-rio. Era uma peça ingênua, espontânea, com direção e interpretações apenas esquematizadas; mas funcionou como oportuna, contundente e hilariante crônica social.

Em 1948, escrevi: "A Mulher do Próximo", com que se inaugurou o Teatro Brasileiro de Comédia e, depois, o Teatro Copacabana, no Rio de Janeiro. Outra crônica social muito bem sucedida.

Minha terceira peça foi "Paiol Velho", prêmio Governador do Estado e argumento da segunda produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz — "Terra é sempre terra" —. E depois veio a "Santa Marta Fabril S. A." que consolidou a minha posição de autor de sucesso, pelo menos, de bilheteria. Sim, porque, com o êxito de "Santa Marta Fabril S. A.", a crítica especializada bufou. Era demais! Um advogado, que não lêra Brecht, nunca

ouvirá falar em Stanislavsky e nada sabia das infelicidades conjugais de Molière, enfileirar, assim, quatro sucessos de bilheteria?! Era demais! Pau nêle!

Não obstante, os êxitos se sucederam com "Moral em Concordata", "O Comício", "Rua São Luiz, 27, 8º", "Donna Violante Miranda", "Alô... 36.5499", "Em moeda corrente do país"...

E a pancadaria continua até hoje.

Tive 14 peças encenadas pelas mais variadas companhias: T. B. C., Della Costa, Nidia Licia — Sergio Cardoso, Dercy Gonçalves, Pequeno Teatro de Comédia, Cacilda Becker. Tôdas elas se estrearam em São Paulo, foram ao Rio e correram o Brasil. Algumas foram ao estrangeiro. "Moral em Concordata" e "Santa Marta Fabril S. A." provaram admiravelmente em Lisboa. "Alô... 36.5499", sob a versão em castelhano — Deliciosamente Amoral — estêve em cartaz, em Buenos Aires, durante 4 anos.

As minhas duas últimas peças não corresponderam; e foram exatamente as que montei por minha conta e risco (azar meu). Não se diga que "Círculo de Champagne" e "Licor de Maracujá" tenham fracassado; seu êxito, porém, foi apenas medíocre. Atribuo o fato a dois fatores primordiais:

1º) — A progressiva e profunda queda de frequência aos

espetáculos teatrais, motivada pelas novas técnicas que, através da televisão, levam o espetáculo à comodidade de nossas casas.

Aliás, a audiência aos espetáculos teatrais, em razão do fenômeno T.V., tende a se limitar aos amantes específicos de teatro, o que, no Brasil, é muito pouco.

2º) — Falta de motivação subjetiva para escrever, com a conseqüente ausência de autenticidade no trabalho.

Aprendi, à minha custa, que nunca se deve fabricar uma peça teatral, mesmo servido de muita experiência e de muita técnica. A grande quantidade de peças bem feitinhas, inteligentes, bem estruturadas, fabricadas nos

laboratórios de teatro europeus ou norte-americanos não mais conseguem grande público, pelo menos aqui no Brasil.

O autor deve ter paciência e esperar a hora do grito. Não adiantam elocubrações mentais, apenas; a vontade de gritar, o desabafo tem que sair do coração.

E para finalizar êste resumido depoimento, afirmo que tudo que sei de teatro, tudo o que aprendi, foi vivido e sofrido no palco, na coxia e na bilheteria. Não tive professôres e a crítica nada me ensinou. Aliás, a crítica especializada, aqui e alhures, nada ensinou, nada corrigiu, nada construiu. Ao contrário, levou à bancarrota os muitos empresários que a quiseram cortejar.

E assim disse.



A CRÍTICA DO MEU TEMPO

NICANOR MIRANDA

1 — Desde menino estive ligado ao teatro. Como amador, representei e toquei até o último ano do meu primeiro curso universitário, na Faculdade de Direito. Frequentei, desde criança, as casas de espetáculo de São Paulo e do Rio. Naquele tempo, não havia praticamente proibição. Embora as iniciativas para a proteção do menor datem do Império, somente em 1927 é que o Brasil teve o seu primeiro Código de Menores.

Ainda bacharelado, exercia as funções de redator forense do "Diário Nacional" quando, certo dia, fui convidado para fazer crítica de teatro. O jornal tinha crítico de teatro nacional mas não de teatro estrangeiro. O companheiro que se incumbia daquele possuía admirável senso de auto-crítica e era extremamente consciencioso. Desconhecendo línguas estrangeiras, não se julgava habilitado à crítica do teatro estrangeiro.

Quando fui trabalhar no "Diário Nacional", havia regressado da Argentina, onde passei seis meses frequentando cursos livres da Universidade portenha e estudando, principalmente, com o meu eminente mestre e querido amigo Alfredo Palácios, grande vulto do país amigo. Em Buenos Aires, vivia no meio teatral. Assistia a quase todos os espetáculos nacionais e estrangeiros, êstes em pequeno número. Conheci pessoalmente as

maiores figuras daquela época: Angelina Pagano, Caseau, o célebre cômico Parravicini, assim como os astros do tango: Juan de Diós Filiberto, Azuzena Maizani, Alberto Villa. Assisti à estréia de Mercedes Simone. Quase todas as noites ia ao teatro, ou assistia a concertos, espetáculos de ópera ou de bailado. De sorte que quando me convidaram para crítico, senti que se restabelecia, para mim, aquela vida que durante um ano se achava interrompida. O trabalho era pouco. Como acontece, hoje raros eram os conjuntos dramáticos estrangeiros que vinham ao Brasil. No entanto, algumas temporadas tornaram-se inesquecíveis: a Cia. de Pirandello (com Marta Abba) que apresentou quase uma dezena de peças no Teatro Municipal, com extraordinário êxito. A Cia. Inglesa Edward Stirling, que representou, entre outros, Bernard Shaw e Noel Coward. Franceses como Maurice Feraudy, Vera Sergine, Germaine Dermoz. O alemão Paul Wegener. O espanhol Ernesto Vilches.

A crítica teatral daquele tempo e do decênio de 30-40, era — como até hoje, certamente, em grau menor — amadorística. Os jornalistas que faziam crítica teatral o faziam exclusivamente por amor à arte dramática, sem interêsse pecuniário, pois o salário, como até hoje — salvo em um ou outro grande jornal — era de fome.

Quando se fechou o "Diário Nacional", passei dois ou três anos sem fazer crítica até que, por volta de 1933, fui convidado pela "Platéia" para "crítico do Teatro Municipal". É óbvio que o volume de trabalho aumentou muito, pois tudo que se passava no Teatro Municipal de São Paulo era da conta do crítico: teatro dramático, concertos, óperas, recitais, espetáculos de bailado...

Por volta de 1939 deixei a crítica de teatro. Um ano depois, a apresentação de "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues, em surpreendente encenação de Ziembinski, suscitou enorme interesse pelo teatro em São Paulo. Não foi só. "Desejo" e "A respeitosa", em magistrais interpretações de Olga Navarro, completaram o êxito.

A vitória de "Os Comediantes" sucedia ao notável labor de Dulcina, encenando, dois ou três anos, antes, "Bodas de Sangue", de Lorea e "Cesar e Cleópatra", de Shaw.

Dentro de poucos anos surgiria o evento mais importante no teatro brasileiro, nestes 60 anos: a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia. Acontecimento, cuja extraordinária significação ainda não foi bem medida pela nossa gente.

Coincidiu tal fato com o convite que recebi dos "Diários Associados" para fazer crítica de teatro.

2 — Um crítico de artes plásticas disse-me, certa vez, que o TBC era italiano. Quem o fundou, Franco Zampari, era italiano, e seu maior diretor, Adolfo Celi, era também italiano. Mas os atôres, as atrizes, os maquinistas, os eletricitistas e outros colaboradores eram brasileiros. Verdade é que alguns cenógrafos e figurinistas também eram italianos. Os "maquilleurs", russos. No entanto, a exemplo de vá-

rias indústrias nacionais que contam com a ajuda de técnicos estrangeiros, não se pode negar a brasilidade do TBC.

Aceitei a crítica de "O Diário de São Paulo" porque senti que era meu dever cooperar com o desenvolvimento do teatro nacional que, nessa hora, se mostrava altamente promissor. O teatro brasileiro, durante este século, salvo raríssimas exceções, vivia da chanchada. Os atôres não estudavam os papéis e, se não fôsse o Ponto, não saberiam as falas e as réplicas. Isto, em absoluto não cancela o talento de Leopoldo Froes, Apolônia Pinto, Dulcina e Procópio e nem elimina da história da nossa dramaturgia autores como Armando Gonzaga, Viriato Correia e poucos outros.

Do ponto de vista do espetáculo, as falhas mais graves eram: a ausência de diretor e de cenógrafos e figurinistas dispostos a realizar trabalho realmente sério. Em uma palavra: artístico.

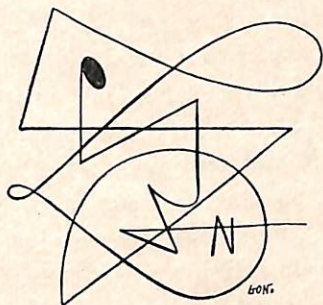
O TBC surgiu com exigências tremendas. Textos de primeiríssima ordem, direção apuradíssima, interpretação de valor técnico-artístico. Simultaneamente, despontava um estímulo para o autor nacional, que deveria elevar-se à altura dos recursos de que dispunha o TBC. O teatro nacional, até aquela época, sempre se ressentiu do pouco valor literário dos textos, salvo poucas exceções como as peças de Gonçalves Dias, José de Alencar, Machado de Assis, Coelho Neto e pouquíssimos outros. Com o TBC nascia excelente oportunidade para dramaturgos que fôsem realmente escritores. Nem todos os autores nacionais representados guindaram-se à altura do TBC. Mas o ensejo lhes foi propiciado!

Face a essa situação, competia ao crítico incentivar pelos meios ao seu alcance, o progresso do teatro nacional, adotando, de preferência, a crítica apologética, sem contudo falsear a sua posição de independência e sem renunciar ao direito — e ao dever — de manifestar com sinceridade o seu pensamento.

No momento presente, tudo mudou. A história do nacional, nestes

vinte e cinco anos, depois de Dulcina e “Os Comediantes”, pode resumir-se em o nascimento, a vida e a decadência do Teatro Brasileiro de Comédia.

Este julgamento suscitará, certamente, pareceres contrários e, talvez, não poucos contadores. Não importa. Um depoimento deve ser, acima de tudo, sincero e honesto. Penso tê-lo feito com franqueza e probidade.



S.N.T. TRINTA ANOS DE ATIVIDADES

O Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura foi criado pelo Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937 e instalado em 1938, na sobreloja do Clube Ginástico Português, Avenida Graça Aranha, nº 187, com arrendamento também da sala de espetáculos do referido clube.

Foi seu primeiro diretor o jornalista, crítico ^{de teatro} e comediógrafo Alexandre Abadie Faria Rosa, cargo que exerceu até o dia 10 de janeiro de 1945, quando faleceu. Com a morte de Abadie Faria Rosa, exerceram interinamente o cargo os oficiais administrativos do Ministério da Educação, César Prevost Romero e João Batista Massot, sendo este último autor do plano decenal que tomou o seu nome e foi aprovado, em princípio, pelo chefe de Governo, resultando daí os Decretos-Leis nºs 7.957, dispondo sobre a isenção de impostos e taxas federais que incidiam sobre o teatro; 7.958, que instituiu o Conservatório Nacional de Teatro na Universidade do Brasil; e o 7.959, que dispõe sobre a locação de teatros. Todos êsses decretos-leis são de 17 de setembro de 1945 e foram sancionados pelo falecido presidente Getúlio Vargas, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, após o espetáculo-homenagem que a classe teatral prestou ao então chefe da Nação.

No Governo José Linhares exerceu o cargo interinamente o oficial administrativo Corina Rebuá.

No Governo do general Eurico Gaspar Dutra foi nomeado o segundo diretor, professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, permanecendo no cargo de 11 de fevereiro de 1946 a 27 de julho de 1948.

O terceiro diretor do Serviço Nacional de Teatro foi o professor Thiers Martins Moreira, em cuja gestão se verificou a transferência da sede do Serviço para o 3º andar do Edifício da ABI e aí instalou o Curso Prático de Teatro, criado por destaque de dotação em plano de aplicação, com três disciplinas apenas: arte de representar, canto coral e dança. Houve também a regulamentação da concessão de auxílios financeiros às companhias e empresas teatrais, pelas Portarias ministeriais, de nºs 240, de 21 de maio de 1949 e 447, de 28 de novembro de 1950, e a instituição do concurso de peças — dramas e comédias, (Portaria ministerial nº 159, de 13 de maio de 1950). Permaneceu o professor Thiers Martins Moreira no cargo de 29 de julho de 1948 a 28 de fevereiro de 1951.

O quarto diretor do Serviço Nacional de Teatro foi o funcionário do quadro, inspetor e hoje redator Aldo Calvet. Em sua administração foi criado o Conselho Consultivo de Teatro (Portaria ministerial nº 538, de 9 de abril de 1951) composto de representantes das entidades da classe teatral.

Pela Portaria ministerial nº 523, de 4 de abril de 1951, foram instituídas as Delegacias Regionais do Serviço Nacional de Teatro.

Obteve Aldo Calvet autorização presidencial para instalação de dois teatros, um na Avenida Passos, a cargo do IAPC, com capacidade para 1800 lugares, com plantas aprovadas pela então Prefeitura do Distrito Federal, e outro no bloco do edifício da Caixa Econômica Federal, no perímetro das Avenidas Rio Branco, Almirante Barroso e Treze de Maio e Rua Bethencourt Silva (autorização constante da Exposição de Motivos do MEC, nº 63, de 21 de janeiro de 1952, publicada no *Diário Oficial* de 23 de janeiro de 1952).

Na administração Calvet, o Serviço Nacional de Teatro mudou-se do 3º andar da ABI para dois pavimentos do Edifício Confederal, Avenida Presidente Vargas, nº 418, 10º e 11º andares.

Foram criados os seguintes órgãos: Comissão de Teatro Infantil (Portaria SNT nº 9, de 18/9/52); Comissão de Teatro Amador (Portaria SNT, nº 2, de 19/1/53); o Curso Prático de Teatro foi transformado em Conservatório Nacional de Teatro (Portaria ministerial nº 54, de 3/2/53); a Companhia Dramática Nacional (Portaria ministerial nº 139, de 10/3/53, incorporada mais tarde ao Teatro Nacional de Comédia, de acordo com a Portaria ministerial nº 420, de 22/11/56); o Grupo "Os Quixotes" (Portaria SNT nº 4, de 8/3/51), destinado a levar à cena peças em 1 ato de jovens autores brasileiros, dirigidas, interpretadas e cenarizadas pelos alunos da escola mantida pelo Serviço Nacional de Teatro. Foi sancionada a Lei nº 1.565, de 3/3/52, estabelecendo obrigatoriedade de representação de peças de autores nacionais pelos elencos brasileiros.

Aldo Calvet permaneceu à frente do Serviço Nacional de Teatro de 21/3/51 a 28/7/54.

27 O quinto diretor do Serviço Nacional de Teatro foi o escritor Adonias Aguiar Filho, tendo exercido o cargo por duas vezes: de 28 de junho a 1.º de outubro de 1954 e de 12 de julho de 1955 a 2 de fevereiro de 1956.

O sexto diretor do Serviço Nacional de Teatro foi o jornalista José Cesar de Andrade Borba, exercendo o cargo de 1.º de outubro de 1954 a 31 de maio de 1955.

O professor Edmundo Ferrão Moniz de Aragão teve gestão em dois períodos, o primeiro a partir de 9 de fevereiro de 1956 a 18 de fevereiro de 1961, e o segundo de 17 de outubro de 1961 a 11 de julho de 1963. Na administração do professor Edmundo Moniz foi criado o Teatro Nacional de Comédia (Decreto nº 38.912, de 21/3/56); regulamentou-se a Lei nº 1.565, de 3/3/52, dispondo sobre obrigatoriedade de representação de peças de autores nacionais

*Por ordem mais recente
melhor*

(Decreto nº 39.423, de 19/6/56); foi aprovado o Regimento do SNT (Decreto nº 44.318, de 21/8/58); instituiu-se a Campanha Nacional de Teatro (Decreto nº 43.928, de 26/6/58); ergueu-se a sede própria do Serviço Nacional de Teatro, com a sala "Machado de Assis", na Avenida Rio Branco, 179, edifício com cito pavimentos, onde se encontram localizados todos os setores.

De 1º de março a 6 de setembro de 1961, exerceu o cargo o sr. Clóvis Garcia. Verificou-se aí a alteração do artigo 3º do Decreto nº 50.316, de 6/3/61, a fim de autorizar a Caixa Econômica Federal a realizar operações de Crédito nas Carteiras Hipotecárias para construção de teatros (Decreto nº 50.677, de 31/5/61). A cessão de teatros administrados ou pertencentes ao SNT foi regulamentada (Decreto nº 50.676, de 31/5/61); foi alterado o Decreto nº 39.423, de 19/6/56, para a estréia de companhias com peças de autores estrangeiros (Decreto nº 50.631, de 19/5/61); e, finalmente, é regulamentada a contratação de artistas (Decreto nº 50.922, de 8/7/61).

O sr. Roberto Freire exerceu o cargo de diretor de 12 de julho de 1963 a 14 de abril de 1964. Neste período (Portaria do SNT nº 55, de 19/12/63), foi instituído concurso permanente de peças teatrais com prêmios sob o título "Prêmio Serviço Nacional de Teatro".

O décimo segundo diretor foi a sra. Heliadora Carneiro de Mendonça, cuja administração foi de 18 de maio de 1964 a 31 de março de 1967. Durante a sua gestão foram revogadas as Portarias que criaram o Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro, nºs 180, de 10 de maio de 1957; 115, de 25 de março de 1958; 126, de 14 de abril de 1959; 172, de 25 de maio de 1959 e 212, de 24 de maio de 1961, que alteram o reestruturam a Portaria ministerial sobre o Conselho Consultivo de Teatro. Ainda no seu período o Conservatório Nacional de Teatro foi transferido para o prédio da antiga sede da União Nacional dos Estudantes; foi proposto projeto de Lei sobre a Regulamentação do Artista; reformado o Conservatório Nacional de Teatro e proposta a sua transformação em Fundação.

No dia 7 de abril do ano em curso tomou posse o décimo terceiro diretor do SNT, teatrólogo Inácio Meira Pires.

Foram diretores substitutos e responderam pelo expediente do Serviço Nacional de Teatro, nos seus 30 anos de existência, os srs.: Armando Fragoso, César Prevost Romero, João Batista Alencastro Massot, Corina Rebuá, Josué Montello, Oto Carlos Bandeira Duarte Filho, Ernesto Alves da Rocha, Luiz Gonzaga Paixão, Manuel Pereira Malheiro, Edna Coelho da Fonseca, Jorge Gonçalves e Aldo Calvet.

COMÉDIA BRASILEIRA

A Comédia Brasileira foi constituída em 1940, dentro do plano de atividades do Serviço Nacional de Teatro.

*Chim no ST-1
O Conselho do SNT*

No ano seguinte, em virtude de dificuldades de contratação de pessoal artístico por parte do Serviço Nacional de Teatro, foi a Comédia Brasileira transformada em sociedade civil.

Em 1944, por decisão da maioria dos seus componentes, a sociedade civil foi extinta.

A Comédia Brasileira montou as seguintes peças: "O Caçador de Esmeraldas, de Viriato Corrêa; "Caxias", de Carlos Cavaco; "A Casa Branca da Serra", de Gutta Pinho; "Mulheres Modernas", de Lourival Coutinho; "O Homem que não sabia amar", de Ferreira Rodrigues; "A Mulher e os Espelhos", de Abadie Faria Rosa; "Ombro Armas", de Abadie Faria Rosa e "A Mulher sem Pecado", de Nelson Rodrigues.

COMPANHIA DRAMÁTICA NACIONAL

A Companhia Dramática Nacional foi instituída pela Portaria Ministerial nº 139, de 10 de março de 1953, na gestão Aldo Calvet. No mesmo ano iniciou suas atividades com a realização da temporada oficial no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A Companhia se propunha a levar espetáculos de elevado nível artístico, dispondo de dotação específica no Orçamento da República.

A Companhia Dramática Nacional teve sua existência dividida em dois períodos distintos, sendo os seguintes os espetáculos encenados, com seus elencos e quadros técnicos:

PRIMEIRA TEMPORADA

1953 — A FALECIDA

(*Farsa-trágica em 3 atos de Nelson Rodrigues, com direção de José Maria Monteiro*)

Personagens por ordem de entrada: *Madame Crisalida*, Miriam Roth; *Zulmira*, Sônia Oiticica; *Oromar*, Washington Guilherme; *Tuninho*, Sérgio Cardoso; *Parceiro 1*, Walter Gonçalves; *Parceiro 2*, Edson Batista; 1.º *funcionário*, Orlando Macedo; *Timbira*, Renato Restier; 2.º *funcionário*, Luiz Oswaldo; 1.ª *mulher*, Déo Costa; 2.ª *mulher*, Marina Lelia; 1.º *homem*, Leste Iberê; 2.º *homem*, José Araujo; *Pai*, Waldir Maia; *Mãe*, Miriam Roth; *Cunhado 1.º*, Agostinho Maravilha; *Cunhado 2.º*, Washington Guilherme; *Doutor Borborema*, Agostinho Maravilha; *Vizinha*, Maria Elvira; *Chauffeur*, Waldir Maia; *Garçon*, Agostinho Maravilha; *Pimentel*, Leonardo Vilar; *Chefe de maquinista*, Wagner dos Santos; *Chefe de eletricista*, Adelar Elias; *Contra-regra*, José Silva; *Ponto*, Alberico Mello; *Administração*, Ildfonso Norat; *Secretário*, Henrique Fernandes.

A RAPOSA E AS UVAS

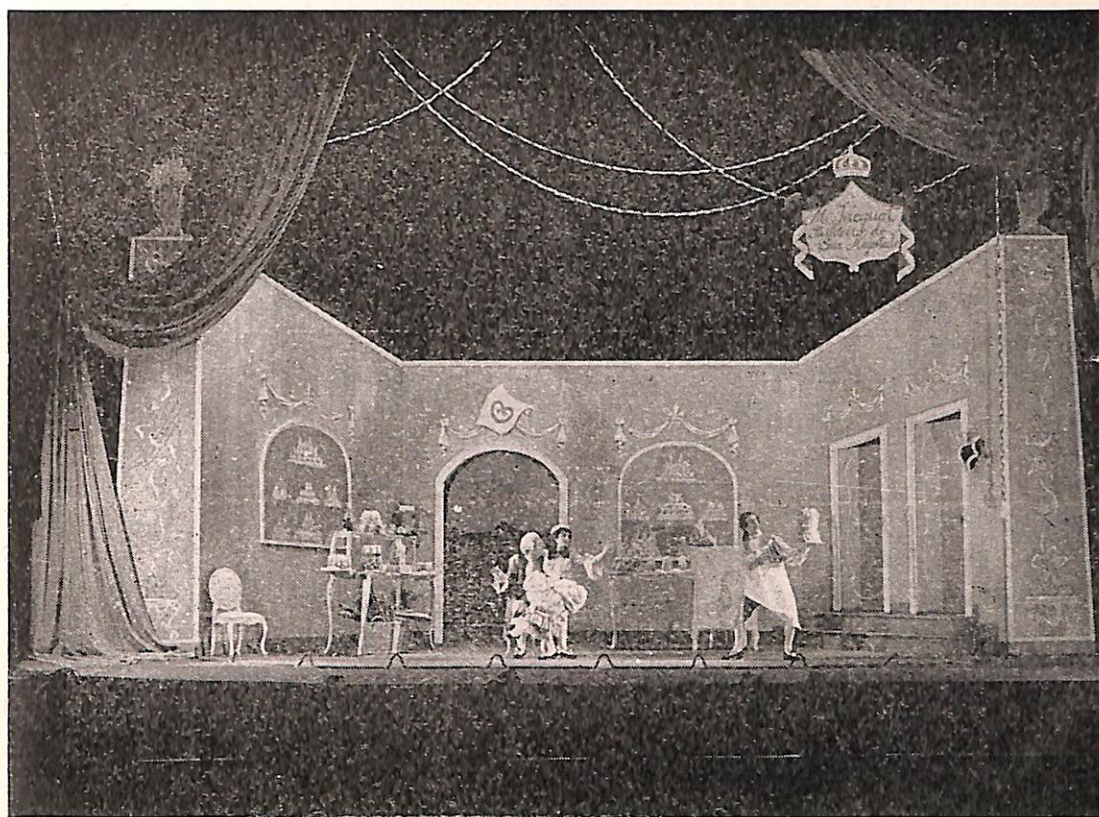
(*de Guilherme Figueiredo, com direção de Bibi Ferreira e cenários de Nilson Pena*)



Orlando Macedo, em pé, de guarda-chuva, e Renato Resnier, deitado, numa cena de "A Falecida", de Nelson Rodrigues

Uma cena de "A Raposa e as Uvas", de Guilherme Figueiredo, vendo-se Sérgio Cardoso e Nidia Lícia





"Canção dentro do pão", de R. Magalhães Júnior. Da direita para a esquerda: Sérgio Cardoso, Nidia Lícia e Leonardo Vilar



Uma cena de "Lampião", de Raquel de Queiroz, vendo-se, ao centro, Elisio de Albuquerque no papel título da peça

Elenco: *Esopo*, Sérgio Cardoso; *Cleia*, Nídia Lícia; *Xantós*, Léo Vilar; *Zagnostos*, Renato Restier; *Melita*, Sonia Oiticica e Luiza Barreto Leite.

CANÇÃO DENTRO DO PÃO

(de Raimundo Magalhães Jr. com direção de Sérgio Cardoso)

Personagens por ordem de entrada em cena: *Jaqueline*, Nidia Lícia; *Jacquet*, Sérgio Cardoso; *Finot*, Leonardo Vilar; *Jean De La Foi*, Renato Restier; *Os Esbirros*, Walter Gonçalves e Washington Guilherme; *Chefe de maquinista*, Wagner dos Santos; *Chefe de eletricidade*, Adelar Elias; *Contra-regra*, José Silva; *Ponto*, Alberico Mello; *Administração*, Ildefonso Norat; *Secretário*, Henrique Fernandes.

SEGUNDA TEMPORADA

1954 — SENHORA DOS AFOGADOS

(de Nelson Rodrigues, com direção de Bibi Ferreira)

Elenco: Ribeiro Fortes, Narto Lanza, Carlos Melo, Ferreira Maia, Waldir Maia, Orlando Macedo e Magalhães Graça.

Participação dos alunos do Conservatório Nacional de Teatro do S.N.T.

LAMPIÃO

(de Raquel de Queiroz, com direção de Bibi Ferreira, cenografia de Claudio Moura e figurinos de Helena Rocha Macedo)

Elenco: *Maria Bonita*, Celme Silva; *Ezequiel-Ponto Fino*, Carlos Melo; *Lauro — O Sapateiro*, Magalhães Graça; *Pai Velho*, Ferreira Maia; *Sabino*, Orlando Macedo; *Compadre Cristino — O Corisco*, Waldir Maia; *Zé Baiano*, Adalberto Silva; *José Silva*, Antônio Ferreira; *Compadre Virgínia — O Moderno*, Walter Gonçalves; *Agente de Seguros*, Ildefonso Norat; *Capangueiro*, Fregolente; *Tenente*, Narto Lanza; *Soldado*, Ribeiro Fortes.

Alunos do Conservatório Nacional de Teatro do S.N.T.: *Volta Sêca*, Zair Nascimento; *Azulão*, Leste Iberê; *Pernambuco*, Antônio Matta; *Arvoredo*, Silvio Teles.

CIDADE ASSASSINADA

(de Antônio Callado, com direção de Mário Brasini, Supervisão de Ribeiro Fortes e cenários de Harry Cole)

Elenco: *João Ramalho*, Fregolente; *Rosa Bernada*, Maria Fernanda; *Diogo Soeiro*, Narto Lanza; *Mestre Antônio Rodrigues*, Orlando Macedo; *Padre Paiva*, Elísio de Albuquerque; *Anchieta*, Waldir Maia; *Visc. de Val Cruzes*, Carlos Melo; *Lopo de Quinhães*, Walter de Gonçalves; *Carcereiro*, Ferreira Maia; *Vasco Selviano*, Leste Iberê; *Lopo Alvarez*, Antônio Mata; *Mdmeluco*, Túlio Varga; 1.º *índio*, Nestor Montmar; 2.º *índio*, Sidney Plader; 3.º *índio*, Durval de Barros. *Mulheres do Povo*: Sônia Oiticica, Natália Timberg, Celme Silva, Vanda Marchetti e Déo Costa.

AS CASADAS SOLTEIRAS

(de Martins Pena, direção de José Maria Monteiro, cenografia e figurinos de Nilson Pena)

Elenco: *Virgínia*, Maria Fernanda; *Clarice*, Celme Silva; *Henriqueta*, Natália Timberg; *Jeremias*, Elísio de Albuquerque; *John*, Narto Lanza; *Bolingbrock*, Magalhães Graça; *Narciso*, Fregolente; *Serapião*, Ferreira Maia; *Pantaleão*, Walter Gonçalves; *Acendedor de Lampiões*, Orlando Macedo; *Teatro Folclórico Solano Trindade* — danças no 1.º ato —

Execução das Marionetes por Iris Barbosa.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

O Teatro Nacional de Comédia foi instituído pelo Decreto N.º 38.912, de 21 de março de 1956, na administração Edmundo Moniz, sendo Presidente da República o sr. Juscelino Kubitschek de Oliveira e Ministro de Estado da Educação o sr. Clovis Salgado.

Dentro de suas possibilidades e de acôrdo com os recursos de que dispõe, o TNC vem desenvolvendo suas atividades em prol da formação de platéias com a montagem de peças de alto nível artístico, com a finalidade de estimular a elevação cultural e artística de nosso povo.

As atividades do TNC tiveram início no ano de 1956, com a montagem de "Memórias de um Sargento de Milícias", de Manuel Antônio de Almeida. O último texto por êle encenado (1966) foi "Rasto Atrás", de Jorge Andrade, original premiado no concurso organizado pelo Serviço Nacional de Teatro, do mesmo ano.

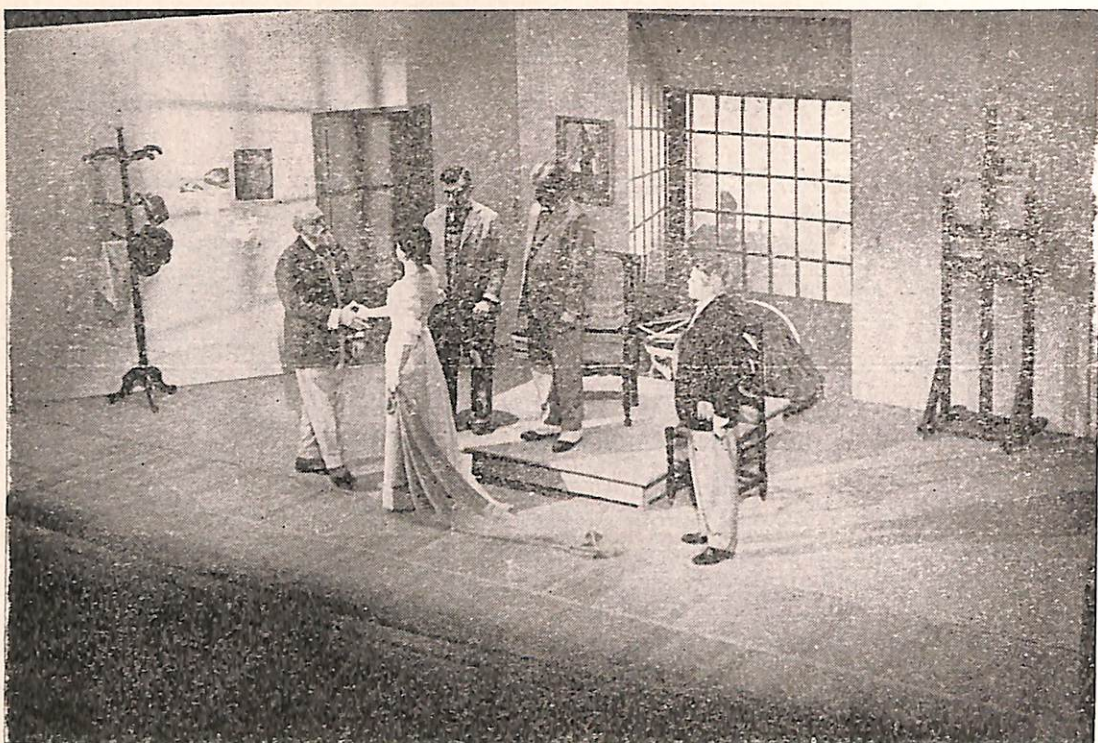
As peças montadas pelo TNC, desde a sua fundação, com o respectivo quadro técnico e elenco, foram as seguintes:

1956 — MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS

(de Manuel Antônio de Almeida — adaptação de Francisco Pereira da Silva, direção: João Bethencourt; cenários e figurinos: Anísio Medeiros; direção da Parte Musical: Glória Maria da Fonseca Costa)

Elenco por ordem de entrada em cena: *Padrinho*, Magalhães Graça; *Vizinha*, Grace Moema; *Comadre*, Cirene Tostes; *Leonardo*, Diego Cristian; *Dona Maria*, Miriam Roth; *Luizinha*, Hilda Cândida; *Freguês*, Armando Costa; *José Manuel*, Allan Lima; *Tomás Da Sé*, Edson Silva; *Vidinha*, Munira Haddad; 1.º *Primo*, José Jonas; 2.º *Primo*, Francisco Romão de Lima; *Moça*: Flávia Martino; *Mãe de Vidinha*, Regina Aragão; *Vidigal*, Labanca; *Mucamas*: Maria Celes, Aranha Negra, Carmen Branda. *Escravos*: Flavio Neves, Gilson Alvaro de Figueiredo e Armando Costa; *Granadeiros*: Edson Silva, Flávio Neves e Gilson Ferreira.

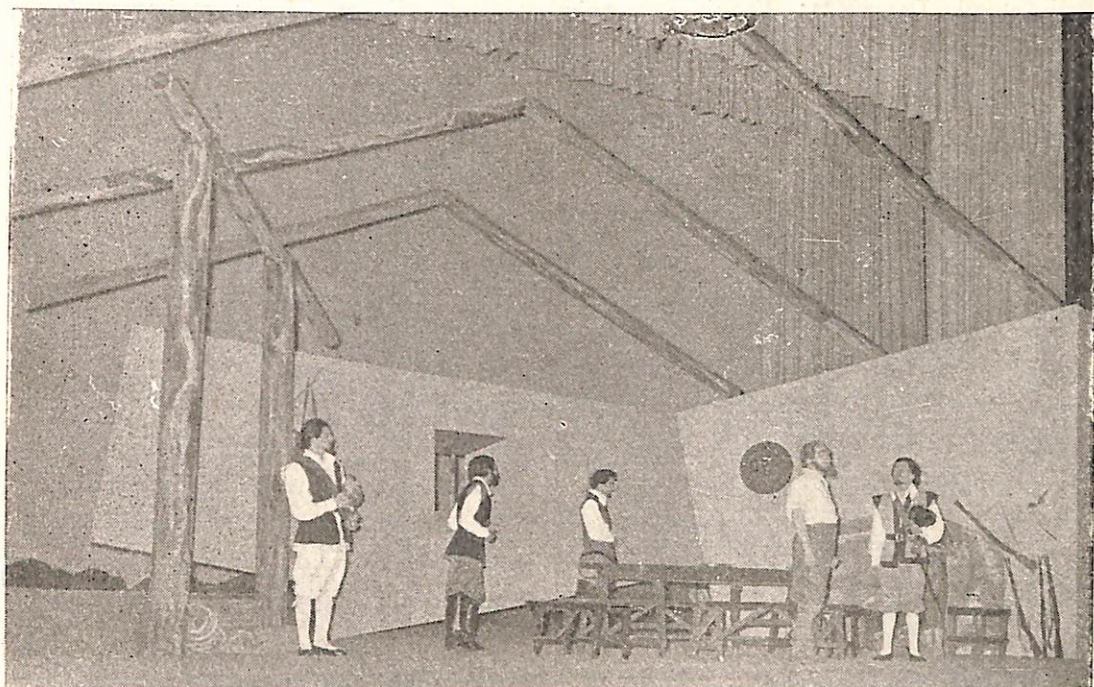
Contra-regra: Mário de Figueiredo; *assistente de direção*: Allan Lima e Osvaldo Neiva; *eletricista*: Antônio de Franciscis; *maquinista*: Oracy Flores; *Cenários*:



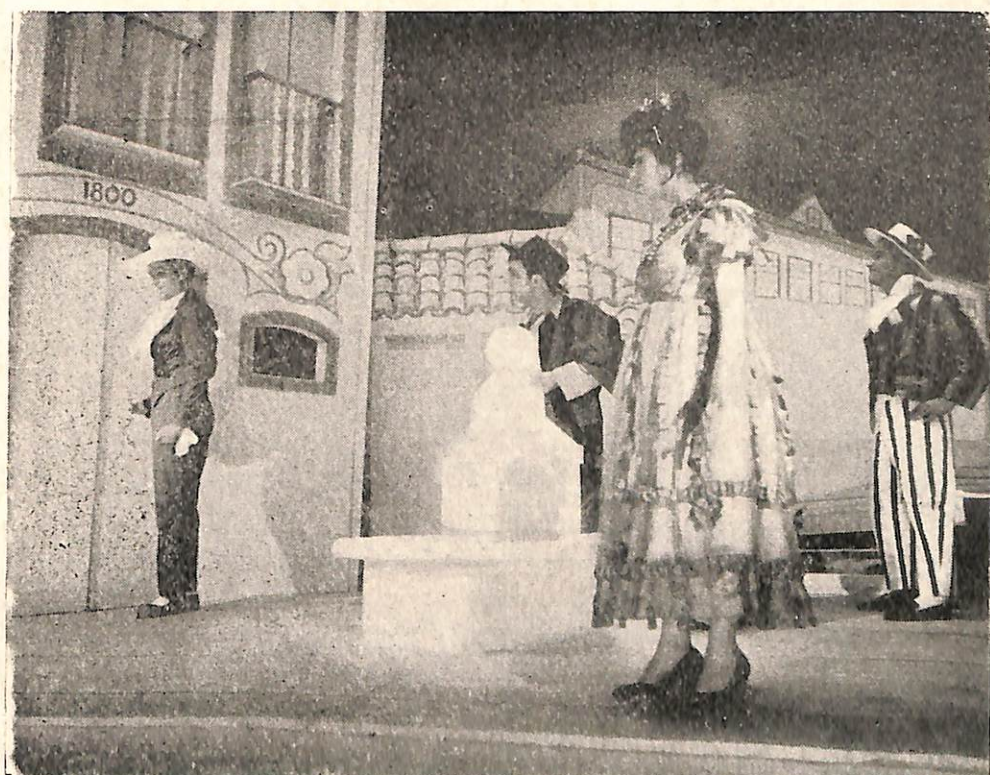
“O dilema de um médico”, de Bernard Shaw. Na cena se encontram, da esquerda para a direita, Labanca, Beatriz Veiga, Emilio de Matos, Nelson Vaz e Maurício Shermann



“O Telescópio”, de Jorge Andrade. Estão em cena, no primeiro plano, Beatriz Veiga e Adila Araujo, e ao fundo Ivan Cândido, Tereza Raquel e Milton Moraes



“Cidade Assassinada”, de Antonio Callado. No flagrante fotográfico vê-se Fregolente no papel de João Ramalho, personagem central da peça



Uma cena de “Memórias de um sargento de Milícias”, de Francisco Pereira da Silva, vendo-se Allan Lima, Magalhães Graça e Munira Haddad

Fernando Pamplona; *figurinos executados*: Stella Graça Mello; *regisseur do Teatro Maison de France*: Carlos Marchese.

O DILEMA DE UM MÉDICO

(de Bernard Shaw — *Tradução de Raimundo Magalhães Junior; direção de Paulo Francis; cenários e figurinos de Athos Bulcão*)

Elenco por ordem de entrada: *Redepunny*, Paulo Saraceni; *Emuny*, Grace Moema; *Sir Colenso Ridgeon*, Mauricio Sherman; *Dr. Leo Schutzmacher*, Magalhães Graça; *Sir Patrick Cullen*, Labanca; *Cutler Walpole*, Emílio de Mattos; *Sir Ralph Bloomfield Bonington*, Nelson Vaz; *Dr. Blenkinsop*, Paulo Navarro; *Jeniffer Dubedat*, Beatriz Veiga; *Louis Dubedat*, Napoleão Muniz Freire; *Munnie Tinweld*, Mirtô Barroso; *O Repórter*, Ivan Cândido; *Danby*, Jorge Levi.

Assistente de direção, Paulo Saraceni; *contra-regra*, Mario Figueiredo; *cenotécnica*, Oracy Flores; *execução de cenários*, Israel; *figurinos executados por* Stela Graça Melo e *alfaiate*, Jalmiro. *Os figurinos de Beatriz Veiga foram executados por Carmelita Castro. Objetos cedidos pelo leiloeiro Paulo Afonso.*

1957 — O TELESCÓPIO

(de Jorge de Andrade; *direção*, Paulo Francis; *cenários*, Gianni Ratto; *figurinos*, Kalma Murtinho; *assistente de direção*, Paulo César Saraceni)

Elenco: *Francisco*, Paulo Padilha; *Rita*, Adila Araujo; *Leila*, Beila Genauer; *Biê*, Ivan Cândido; *Ada*, Thereza Rachel; *Geni*, Helena Xavier; *Luiz*, Milton Moraes; *Alzira*, Beatriz Veiga; *Antenor*, Fábio Sabag; *Sebastião*, Antônio Soriano.

JÔGO DE CRIANÇAS

(de João Bethencourt; *direção*, João Bethencourt; *cenário*, Gianni Ratto; *figurinos*, Kalma Murtinho; *assistente de direção*, Mabel Braga Corção)

Elenco: *Paulinho*, André José; *Maria*, Vera Lucia Magalhães; *Ivan*, Claudio Afonso Mac Dowel; *Tiago*, Ivo Ribeiro Siqueira; *Estátua do Generalissimo*, Antônio Soriano.

PEDRO MICO

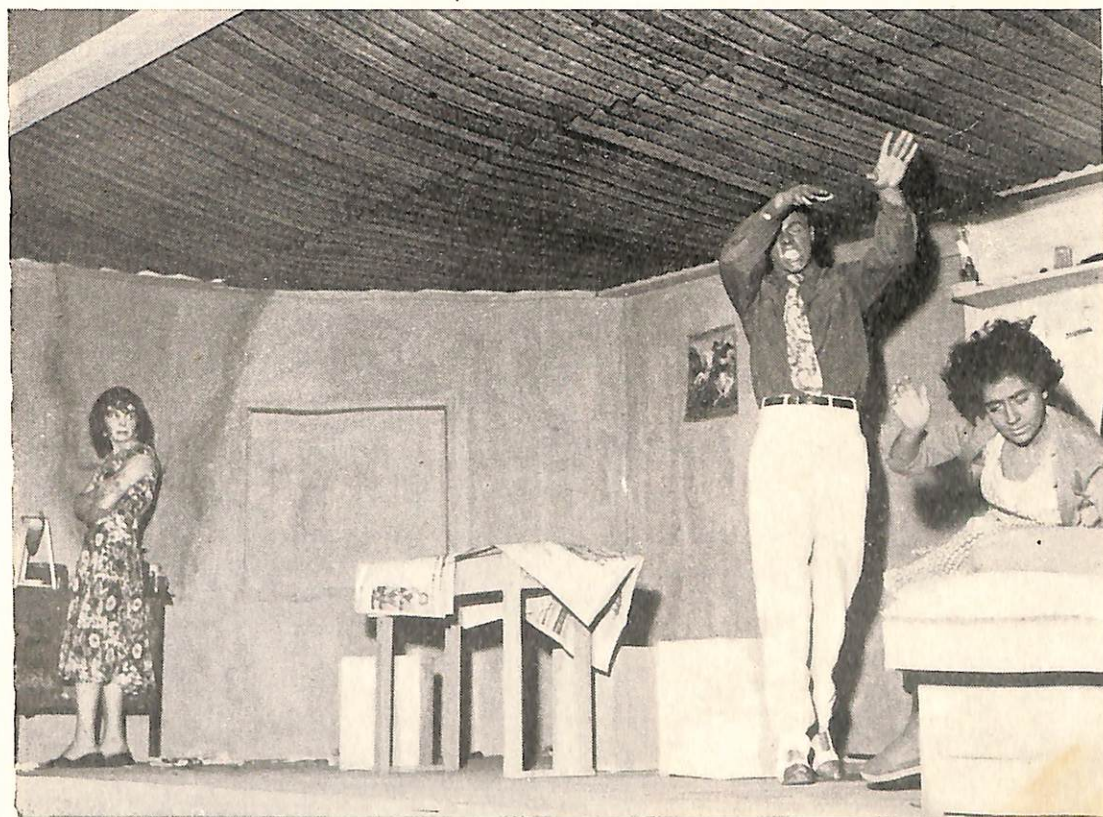
(de Antônio Callado; *direção*, Paulo Francis; *cenário*, Oscar Niemeyer; *figurinos*, Kalma Murtinho; *assistente de direção*, Paulo César Saraceni.

Elenco: *Melize*, Munira Haddad; *Pédro Mico*, Milton Moraes; *Aparecida*, Beyla Genauer; *Zemélio*, Haroldo de Oliveira; *Tiras*, Edson Silva, Antônio Soriano e Fábio Sabag.

Equipe técnica: *diretor de cena*, Mario Figueiredo; *assistente*, João Cantuária; *maquinista-chefe*, Geraldo Jacinto Rodrigues; *ajudante de maquinista*, Francisco Silva; *eletricista*, Belmiro de Castro Ruas; *publicidade*, Miguel Curi; *relações públicas*, Maria Augusta; *croquis para "Pedro Mico"*, Oscar Niemeyer.



Estátua do Generalíssimo da peça "Jôgo de Crianças", de João Bethencourt. Aparecem em sua volta os intérpretes infantis André José, Cláudio Afonso Mac Dowel, Vera Lúcia Magalhães e Antonio Soriano

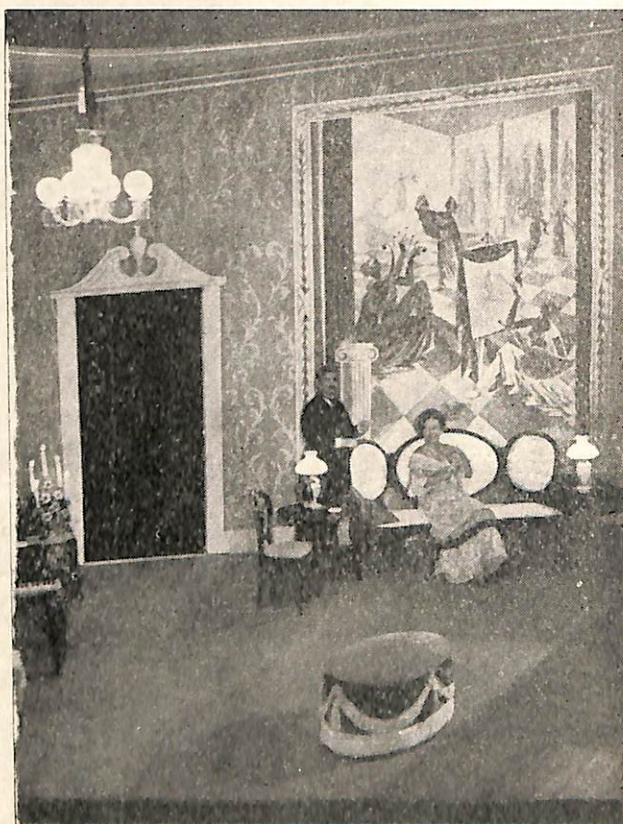


"Pedro Mico", de Antonio Callado. Aparecem, na foto, da esquerda para direita, Beila Genauer, Milton Moraes (no papel título) e Munira Haddad



Flagrante de "Guerras do Alecrim e da Manjerona", de Antônio José da Silva, o judeu. Da esquerda para a direita: Carmen Silva Murgel, Isabel Tereza, Isolda de Souza, Emilio de Matos e Ezechías Marques.

"A bela madame Vargas", de João do Rio. Cena em que aparecem Fábio Sabag e Adila Araujo



GUERRAS DO ALECRIM E DA MANJERONA

(de José da Silva, o Judeu), *direção*, Gianni Ratto; *cenários e figurinos*, Millôr Fernandes; *música*, Geni Marcondes; *orquestração e abertura*, Ester Seliar.

Elenco: *Don Gilvaz*, Sebastião Vasconcelos; *Don Fuas*, Napoleão Muniz Freire; *Dona Clóris*, Isabel Thereza; *Dona Nize*, Isolda de Souza; *Semicúpio*, Magalhães Graça; *Sevadilha*, Carmen Silvia Murgel; *Fagundes*, Grace Moema; *Don Lancerote*, Ezechias Marques; *Don Tibúrcio*, Emílio de Mattos.

Diretor de cena, Mario Figueiredo; *assistente*, João Cantuária; *maquinista-chefe*, Geraldo Jacinto Rodrigues; *ajudante de maquinista*, Francisco Silva; *eletricista*, Belmiro de Castro Ruas; *publicidade*, Miguel Curi; *relações públicas*, Maria Augusta.

A BELA MADAME VARGAS

(de Paulo Barreto (João do Rio); *direção*, Armando Couto; *cenários e figurinos*, Maria Celina Simon; *assistente de direção*, Milton Marcos)

Elenco: *Antônio*, Edson Silva; *Braz*, Milton Marcos; *D. Maria de Mirafior*, Grace Moema; *Carlos Vilar*, Sebastião Vasconcelos; *Julieta Gomes*, Munira Haddad; *Carlota Paes*, Helena Xavier; *Gastão Buarque*, Ivan Cândido; *Barão André de Belfort*, Milton Moraes; *José Ferreira*, Paulo Padilha; *Hortência Benevente de Vargas*, Beatriz Veiga; *D. Eufrosina*, Kleber Macedo; *Baby Gomensoro*, Theresa Raquel; *Deputado Guedes*, Fábio Sabag; *Fiorelli*, Magalhães Graça; *Mme. Azambuja*, Adila Araujo.

Diretor de cena, Mario Figueiredo; *assistente*, João Cantuária; *maquinista-chefe*, Geraldo Jacinto Rodrigues; *ajudante de maquinista*, Francisco Silva; *eletricista*, Belmiro de Castro Ruas; *publicidade*, Miguel Curi; *relações públicas*, Maria Augusta.

1958 — ANTES DA MISSA

(de Machado de Assis; *direção*, José Maria Monteiro; *cenários e figurinos*, Belá Paes Leme; *músicas*, E. Nazareth.

Elenco: *D. Beatriz*, Helena Xavier; *D. Laura*, Dália Palma.

A JÓIA

(de Arthur Azevedo; *direção*, José Maria Monteiro; *cenários e figurinos*, Belá Paes Leme; *músicas*, E. Nazareth.

Elenco: *O Sujeito*, Raimundo Furtado; *Valentina*, Beatriz Veiga; *Gustavo*, Ivan Cândido; *Joalheiro*, Paulo Serrado; *Joaquim Carvalho*, Magalhães Graça; *João de Souza*, Ezechias Marques.

Contra-regra, Mario Figueiredo; *eletricista*, Antônio de Franciscis; *maquinista*, Jaime dos Santos Almeida; *realização dos cenários*, Jardel; *pintura dos cenários*, Isael Cardoso; *realização do vestuário masculino*, Jalmiro Santos; *realização do vestuário feminino*, Zilda Quadros.



“Beata Maria do Egito”, de Raquel de Queiroz. Cena em que se vêm Rodolfo Arena e Glauce Rocha



Uma cena de “As três Irmãs”, de Ibsen, vendo-se, da esquerda para a direita, Beatriz Veiga, Lícia Magna e Glauce Rocha



“Antes da Missa”, de Machado de Assis. Na cena se encontram Helena Xavier e Dália Palma

Um flagrante de “A jóia”, de Artur Azevedo, vendo-se Beatriz Veiga e Paulo Serrado



1959 — A BEATA MARIA DO EGITO

(de Rachel de Queiroz; *direção*, José Maria Monteiro; *cenários e figurinos*, Belá Paes Leme.

Elenco: *Tenente-delegado*, Sebastião Vasconcelos; *Cabo Lucas*, Rodolfo Arena; *Coronel Chico Lopes*, Jaime Costa; *Beata Maria do Egito*, Glauce Rocha;

Assistente de direção, Ester Gilda; *contra-regra*, Mario Figueiredo; *maquinista*, Jardel (Silvio da Silva Couto); *cenários executados por* Isael Cardoso; *figurinos executados por* Zilda Quadros.

O Canto dos romeiros do 2.º Quadro é um tema religioso nordestino, adaptado e harmonizado pelo maestro Reginaldo Carvalho e cantado pela Associação de Canto Coral, sob a regência do mesmo.

1959 — AS TRÊS IRMÃS

(de Tchekov; *tradução*, Maria Jacinta; *direção*, Z. Ziembinsky; *cenários de* J. Maria dos Santos; *figurinos*, Odette.

Elenco: *Olga*, Glauce Rocha; *Macha*, Vanda Lacerda; *Irina*, Elisabeth Gallotti; *Ivan Roumanovitch Tcheboutykhine*, Rodolfo Arena; *Barão Nicolai Lvovitch Tousembach*, Paulo Serrado; *Vassili Vassillievitch Soliony*, Walter Alves; *Anfissa*, Licia Magna; *Ferapont*, Ferreira Maia; *Alexandre Ignatievitch Verchinime*, Rodolfo Mayer; *André Sergueievitch Prozorov*, Josef Guerreiro; *Fiodor Ilitch Kuulyguine*, Sebastião Vasconcelos; *Natalia Ivanovna (Natacha)*, Beatriz Veiga; *Alexei Petrovitch Fedotik*, Ivan Cândido; *Vladimir Karlovitch Rodet*, Miguel Carrano.

Assistente de direção, Sandoval de Melo Mota; *contra-regra*, Mario Figueiredo; *maquinista*, Jardel (Silvio da Silva Couto); *cenários executados por* Isael Cardoso; *cabeleiras*, Erick; *figurinos femininos executados por* Yolanda da Conceição; *figurinos masculinos executados por* Mamede e Luiza Pedreira Angelim.

DON JOÃO TENÓRIO

(de José Zorrilla em duas partes e sete quadros, *tradução de* Manoel Bandeira; *direção de* D. Luis Escobar; *cenários e figurinos*, Salvador Dali; *máscaras de* Julya)

Elenco: *Don João Tenório*, Rodolfo Mayer; *Buttarelli*, Josef Guerreiro; *Ciutti*, Cataldo; *D. Gonçalo de Ulloa*, Ziembinsky; *D. Diogo Tenório*, Jaime Costa; *Capitão Centelho*, Walter Alves; *D. Rafael de Avollanda*, Miguel Carrano; *D. Luiz Mepedá*, Paulo Serrado; *Gastão*, Albino Ribeiro; 1.º *Aguacil*, Ner Azulay; 2.º *Aguacil*, Marcelo Nogueira; *D. Ana de Pantoja*, Vanda Lacerda; *Brigida*, Iracema de Alencar; *Luzia*, Elisabeth Gallotti; *D. Inês de Ulloa*, Beatriz Veiga; *Abadessa das Calatravas de Sevilha*, Glauce Rocha; *A Irmã Rodeira*, Licia Magna; *O Escultor*, Ivan Cândido; *As Parcas*, N.N. Wilson Santos-Rony Leal.

Contra-regra, Mário Figueiredo; *maquinista*, Jardel; *cenários executados por* Benet Domico; *figurinos executados por* Yolanda Conceição, João Romão e Carmem Silva; *cabeleiras*, Erick.



"Lição de Botânica", de Machado de Assis. Beatriz Veiga e Paulo Goulart

Cena de "Bôca de Ouro", de Nelson Rodrigues, vendo-se da esquerda para a direita, Tereza Raquel, Milton Moraes e Beatriz Veiga





Rodolfo Mayer, no papel título da peça "D. João Tenório", de Zorrila

Isabel Tereza e Magalhães Graça numa cena de "Não consultes médico", de Machado de Assis



1960 — NÃO CONSULTES MÉDICO

(de Machado de Assis)

Elenco: *D. Leocadia*, Glauce Rocha; *D. Carlota*, Diana Morel; *D. Adelaide*, Isabel Teresa; *Cavalcanti*, Sebastião Vasconcelos; *Magalhães*, Magalhães Graça.

LIÇÃO DE BOTÂNICA

(de Machado de Assis).

Elenco: *D. Helena*, Beatriz Veiga; *D. Leonor*, Susana Negri; *D. Cecília*, Elisabeth Gallotti; *Barão Sigismundo de Kernoberg*, Paulo Goulart.

Equipe Técnica: direção, Armando Couto; *cenários e figurinos*, Napoleão Muniz Freire; *assistente de direção*, Agostinho Marcelino de Oliveira; *fundo musical*, Jorge Vinicius Salles; *contra-regra*, Mario Figueiredo; *maquinista*, Jardel; *eletricista*, Antônio Moraes; *vestuários realizados por Jorge Santos*; *cenários de Dorloff e Wagner dos Santos*.

1961 — BÔCADE OURO

(de Nelson Rodrigues; *direção*, José Renato; *cenários e figurinos*, Anísio Medeiros; *assistente de direção*, Francisco José Guerreiro Chaves.

Elenco: *Bôca de Ouro*, Milton Moraes; *Dentista*, Rodolfo Arena; *Secretário*, Ferreira Maia; *Caveirinha*, Magalhães Graça; *Repórter*, Joel Barcelos; *Fotógrafo*, Josef Guerreiro; *Dona Guigui*, Vanda Lucerda; *Agenor*, Oswaldo Louzada; *Leleco*, Ivan Cândido; *Celeste*, Beatriz Veiga; *Prêto*, José Damasceno; 1.^a *Grã-fina*, Elisabeth Gallotti; 2.^a *Grã-fina*, Licia Magna; 3.^a *Grã-fina*, Shulamith Yaari; *Maria Luiza*, Teresa Rachel; *Locutor*, Hugo Carvana.

Figurantes de ambos os sexos.

Vestuários femininos executados por Nair Silva e Felicissima de Almeida Alexim; *vestuários masculinos executados por Jorge dos Santos*; *cenários realizados pelo Studio Image*; *maquinista*, Jardel; *contra-regra*, Mario Figueiredo; *eletricista*, Antônio Moraes; *secretário da companhia*, Alvaro Assumpção.

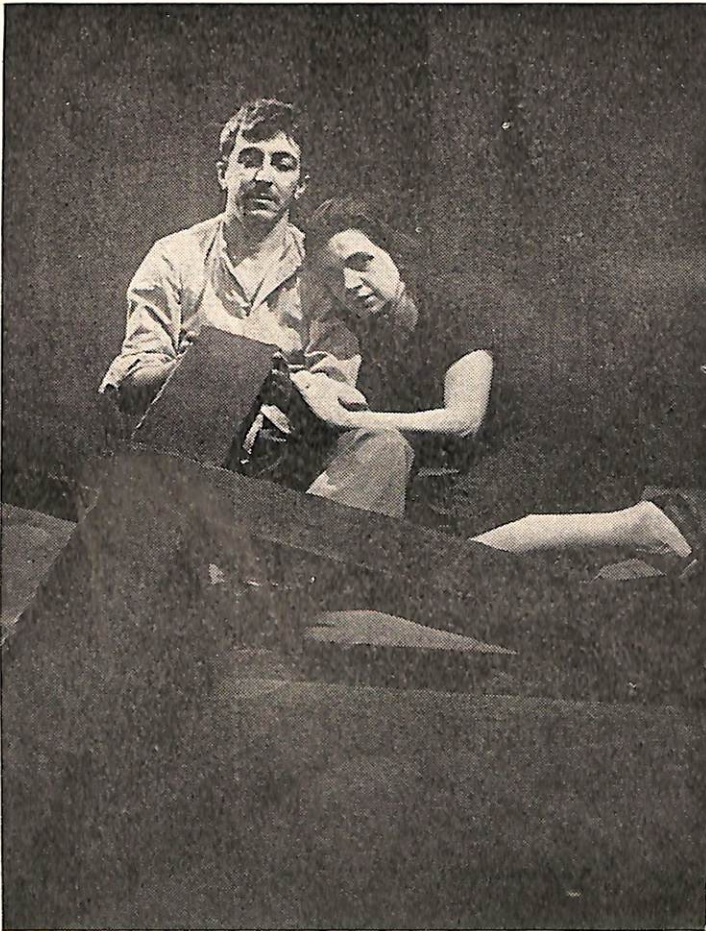
1962 — O PAGADOR DE PROMESSAS

(de Dias Gomes; *direção*, José Renato; *cenários e figurinos*, Anísio Medeiros; *assistente de direção*, Luiz Linhares.

Elenco: *Zé do Burro*, Luiz Linhares; *Rosa*, Beatriz Veiga; *Marli*, Alzira Cunha; *Bonitão*, Jorge Dória; *Beata*, Lícia Magna; *sacristão*, Antônio Ganzarolli; *Padre*, Sebastião Vasconcelos; *Minha Tia*, Zeny Pereira; *Galego*, Oswaldo Louzada; *Dedé Cospe Rima*, Jorge Cháia; *Guarda*, Magalhães Graça; *Repórter*, Altamiro Martins; *Fotógrafo*, Jorge de Carvalho; *Mestre Coca*, José Damasceno; *Secreta*, Antônio Franco; *Monsenhor*, Ferreira Maia; *Manoelzinho Sua Mãe*, Rolland Silva; *Delegado*, Rodolfo Arena; *Roda de Capoeira*, Joel Lourenço do Espírito



“Círculo de giz caucasiano”, de Brecht. Da esquerda para a direita José Maria Monteiro, Rofran Fernandes e Margarida Rey



Uma cena de "O pagador de promessas", de Dias Gomes, vendo-se Luiz Linhares e Beatriz Veiga

Santo, Ismar Bonfim dos Santos, Marino Castro Pereira, Oswaldo Lisboa dos Santos, José Marcelino de Oliveira e Florivaldo dos Santos.

Figurantes de ambos os sexos.

Contra-regra, Mario Figueiredo; *maquinista*, Silvio Couto (Jardel); *eletricista*, Antônio Moraes; *guarda-roupa*, Marina Gonçalves Barbosa; *secretário e assistente de produção*, Cid Leite da Silva; *vestuários masculinos realizados por* Jorge dos Santos; *vestuários femininos realizados por* Anna Maria Noel.

1963 — O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO

(*Autor*, Bertolt Brecht; *tradutor*, Manoel Bandeira; — 1 *Prólogo e 5 quadros*. *Diretor*, José Renato; *cenógrafo e figurinista*, Anísio Medeiros; *música de* Paul Dessau; *direção musical*, Geni Marcondes; *colaboração nas danças*, Nyda Sala Pacheco; *confeções das máscaras*, Dirceu Nery; *confeções dos chapéus*, Dinorah Brilhanti, Atila Louzada e Dirceu Nery; *assistente de direção*, Celso Cardoso; *execução de figurinos*, Zilda Quadros; *execução de cenários*, Silvio Couto (Jardel); *músicos*: *Clarinete*, Wilfred Karl Berk; *Flautas*, Odette Ernest e Leandro Reis; *Trompete*, José Guagliardi; *Piano*, Maria Alice Ribeiro Coelho; *Bateria*, Jorge Ribeiro da Silva; *contra-regra*, Mario Figueiredo e Jorge de Carvalho; *eletricista*, Antônio Moraes; *secretário e assistente de produção*, Cid Leite da Silva.

Prólogo: *Camponesa à Esquerda*, Renée Bell; *Velho Camponês à Direita*, Modesto de Souza; *Moça Tratorista*, Alzira Cunha; *Perito*, Luiz Linhares; *Soldado Ferido*, Antônio Ganzarolli; *Catarina Agrônoma*, Margarida Rey; *Velho à Esquerda*, Ferreira Maia; *Camponesa à Direita*, Licia Magna; *Operário*, Oswaldo Louzada; *Operário*, Celso Cardoso; *Arkadi, O Cantor*, Francisco Milani; *músico 1.º*, Almir Siqueira; *músico 2.º*, José Damasceno e ainda Beatriz Veiga, Milton Villar, Alberico Bruno, Luiza Camargo, Iris Senna, Ruth Mezeck, Yara Victória, Walter Tobias, Agnaldo Rocha, Olyndo Camargo, Denoy de Oliveira, Luiz Moreno e Manoel Martins.

QUADRO I

Recitante, Francisco Milani; *músico 1.º*, Almir Siqueira; *músico 2.º*, José Damasceno; *mendigos*, Celso Marques, Rosa Sandrini, Luiz Moreno, Manoel Martins, Walter Tobias e Edméia Cavalcante; *solicitantes*, Olegário de Holanda, Luiza Camargo, Ruth Mezeck e Sidália Salles; *Couraceiro 1*, Aguinaldo Rocha; *Couraceiro 2*, Camargo; *Couraceiro 3*, Denoy de Oliveira; *Couraceiro 4*, Achilles Netto; *Governador*, Alberico Bruno; *Mulher do Governador*, Margarida Rey; *Chalva, Oficial de Ordenança*, Milton Vilar; *Ama do Carrinho*, Yara Victória; *Governante*, Iris Senna; *Príncipe Gordo*, José Maria Monteiro; *Emissário da Capital*, Rodolfo Arena; *Médico 1.º*, Antônio Ganzarolli; *Médico 2.º*, Celso Cardoso; *Grucha*, Beatriz Veiga; *Simão Chachava*, Oswaldo Louzada; *Arquiteto 1.º*, Rofran Fernandes; *arquiteto 2.º*, Otoniel Serra; *Moço da Estrebaria*, Celso Marques; *Criada Cozinheira*, Yara Victória; *Criado Cozinheiro*, Manoel Martins; *Criado Carregador 1.º*, Olegário de Holanda; *Criado Carregador 2.º*, Walter Tobias; *Camareira*, Luiza Camargo; *Criada Gorda*, Ruth Mezeck.

QUADRO II

Velho Camponês, Ferreira Maia; *Senhora mais Velha*, Licia Magna; *Senhora mais Moça*, Alzira Cunha; *Hoteleiro*, Modesto de Souza; *Criado*, Luiz Moreno; *Caporal*, Denoy de Oliveira; *Cabeça de Pau*, Achilles Netto; *Camponesa*, Renée Bell; *Camponês*, Rodolfo Arena; *Homem Mercador*, 1.º, Milton Villar; *Homem Mercador* 2.º, Rofran Fernandes; *Mulher Mercadora*, Ruth Mezeck.

QUADRO III

Laurenti, Luiz Linhares; *Criado de Laurenti*, Otoniel Serra; *Aniko*, Alzira Cunha; *Sogra*, Margarida Rey; *Iussup*, José Maria Monteiro; *Frade*, Rodolfo Arena; *Convidados*, Sidália Salles, Celso Cardoso, Olyndo Camargo, Carmem Palhares, Luiza Camargo, Antônio Ganzarolli, Aguinaldo Rocha e Achilles Netto.

QUADRO IV

Azduk, Alberico Bruno; *Fugitivo (Grão Duque)*, Rofran Fernandes; *Schauwa*, *O Policial*, Rodolfo Arena; *Couraceiros*, Aguinaldo Rocha, Olyndo Camargo, Achilles Netto e Denoy de Oliveira; *Sobrinho*, Antônio Ganzarolli; *Invalído*, Modesto de Souza; *Médico*, Celso Cardoso; *Coxo*, Olegário de Holanda; *Chantagista*, Celso Marques; *Estalajadeiros*, Luiz Linhares; *Cavalição*, Otoniel Serra *Ludovica*, Iris Senna; *Proprietário 2*, Luiz Moreno; *Proprietário 3*, Manoel Martins; *Velha Camponesa*, Renée Bell; *Povo*, Ferreira Maia, Rosa Sandrini e Edméia Cavalcante; *Irakli*, *O Bandido*, Walter Tobias.

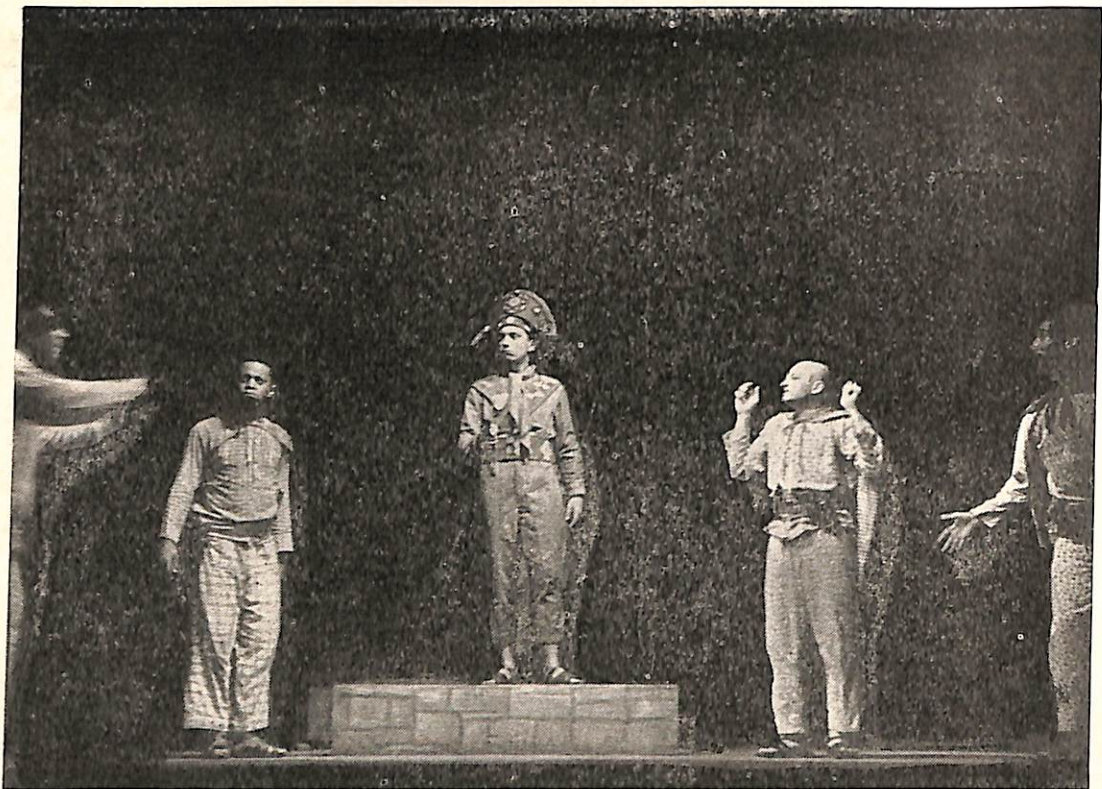
QUADRO V

Couraceiros, Olyndo Camargo, Agnaldo Rocha, Achilles Netto e Denoy de Oliveira; *Miguel*, N.N.; *Cozinheira*, Yara Victoria; *Advogado Illo Shuboladze*, Antônio Ganzarolli; *Advogado Sandro Obeladze*, Rofran Fernandes; *Proprietário 2*, Manoel Martins; *Proprietário 3*, Luiz Moreno; *Cavaleiro*, *Portador de Novidades*, Celso Marques; *Velho do Divórcio*, Ferreira Maia; *Velha do Divórcio*, Edméia Cavalcante.

Em 1963, na gestão Roberto Freire, foi montada pelo Serviço Nacional de Teatro, dentro do plano de uma campanha de popularização do Teatro,

AS AVENTURAS DE RIPIÓ LACRAIA

(de Francisco de Assis; *diretor*, José Renato; *cenógrafo e figurinista*, Anísio Medeiros; *música*, Geni Marcondes; *direção coreográfica*, Gilberto Brea; *execução dos cenários*, Delfim Pinheiro; *execução dos figurinos*, Zilda Quadros; *confeção dos chapéus*, Dinorah Brilhanti; *assistente de direção*, Celso Cardoso; *publicista*, Rofran Fernandes; *eletricista*, Antônio Moraes, *contra-regra*, Mario Figueiredo; *ajudante de contra-regra*, Jorge de Carvalho; *diretor de produção*, Cid Leite da Silva.



Cena de "As aventuras de Ripió Laeraia", vendo-se, ao centro, Agildo Ribeiro, no papel título da peça

Leonardo Villar, no papel de Vicente da peça "Rasto Atrás", de Jorge Andrade, detentora do primeiro prêmio no concurso Prêmio Serviço Nacional de Teatro — 1966



Elenco: *Cantador*, Ary Toledo; *Coronel*, Walter Tobias; *Cabra*, Ferreira Maia; *Liminão*, Milton Gonçalves; *Rasga Bucho*, Alberico Bruno; *Zé Castigo*, Henrique Amoedo; *Rosinha*, Teresa Raquel; *Velho*, Arthur Costa Filho; *Ripiô Lacraia*, Agildo Ribeiro; *Gogão*, Denoy de Oliveira; *Ziléu*, Francisco Milani, *Cego 1.º*, Rodolfo Arena; *Ciclópico*, Wilson Mau; *Cegos*, Modesto de Souza, Luciano de Carvalho, Aguinaldo Rocha, Sidalia Salles, Waita Damasceno e Olegário de Holanda.

1964 — Não foi realizada neste ano a tradicional Temporada de Gala do Teatro Nacional de Comédia. A “Sala Machado de Assis”, entretanto, foi utilizada para temporada de diversas Companhias, não só do Rio como de São Paulo. No palco do T.N.C. tivemos a satisfação de assistir o espetáculo comemorativo do centenário do grande escritor brasileiro Coelho Neto pelo “Grupo Decisão”; foi festejado também no palco do TNC os 400 anos de nascimento de William Shakespeare.

1965 — Comemorando os 150 anos de nascimento de Martins Penna, o TNC encenou “O Noviço” do referido autor, com o seguinte elenco e equipe técnica:

Direção, Dulcina de Moraes; *assistente de direção*, Rodolfo Bruno; *cenários*, Fernando Pamplona; *figurinos*, Arlindo Rodrigues; *música*, Geni Marcondes.

Elenco: *Ambrosio*, Sérgio Viotti; *Florência*, Dulcina; *Emília*, Carmem Saverios; *Juca*, Roberto Luiz; *Carlos*, Renato Machado; *Rosa*, Kleber Macedo; *Padre Mestre*, Manoel Pêra; *Jorge*, Carlos Nobre; *José*, Paulo Matosinho; *Meirinhos*, Cavalcante de Oliveira e Carlos Chagas; *Soldados*, Lindolpho Barrios e Renato Malhado; *Amigos*, Luciano Leite da Silva, Antônio Fernando e Avelino Gonçalves.

Cenários, Silvio Couto (Jardel); *pintura de Braz Torres*; *figurinos, execução de Neuza Iracema de Oliveira*; *chapéus*, Dinorah Brillanti; *caracterização*, Erick; *decoreação*, Da Costa “Montmatre Jorge”; *contra-regra*, Mario Figueiredo.

1966 — RASTO ATRÁS

(de Jorge Andrade; *direção e cenário*, Gianni Ratto; *figurinos*, Bellá Paes Leme).

Elenco: *Vicente*, Leonardo Villar; *Vicente (23 anos)*, Renato Machado; *Vicente (15 anos)*, Carlos Prieto; *Vicente (5 anos)* Jorge Carlo Junior e Paulo Roberto Hofacker; *Lavinia (Mulher de Vicente)*, Thais Moniz Portinho; *João José (Pai de Vicente)*, Rodolfo Arena; *Elisaura (Mãe de Vicente)*, Isabel Tereza; *Mariana (Mãe de João José)*, Iracema de Aleçar; *Etelvina (Filha de Mariana)*, Selma Caronezzi; *Jesuina (Filha de Mariana)*, Maria Esmeralda; *Isolina (Filha de Mariana)*, Isabel Ribeiro; *Pacheco (Pretendente de Jesuina)*, Oswaldo Louzada; *Dr. França (Médico da Santa Casa)*, Francisco Dantas; *Vaqueiro (Antigo Empregado da Família)*, Adalberto Silva; *Maruco (Vendedor de Doces)*, Potiguar de Souza; *Maria (Ex-Noiva de Vicente)*, Carla Nell; *Marietta (Mãe de Elisaura)*, Suzana Negri; *Marcello (Amigo de Vicente)*, Fernando Reski; *Jupira (Uma Prostituta)*, Lola Nagy; *Eugênia e Morozoni*, Guiomar Manhani; *Guarda Ferroviário*, Waldir Fiori; *Josina*,

Grace Moema; *Galvão*, Ary Fontoura; *Poeta*, Fernando José; *Prefeito*, Paulo Nolasco; *Jornalista*, Jomar Nascimento; *Dramaturgo*, Scilla Mattos; *Animador*, Waldir Fiori; *Empresário de Teatro*, Suzana Negri; *Diretor de Teatro*, Paulo Nolasco; *Diretor de Televisão*, Ary Fontoura; *Padre*, Francisco Dantas; 1.º *Aluno do Ginásio*, Fernando Reski; 2.º *Aluno do Ginásio*, Lauro Góes; 3.º *Aluno do Ginásio*, Alexandre Marques; 1.ª *Senhora*, Edméa Cavalcante; 2.ª *Senhora*, Iraci Benvenuto.

Assistente de direção, Potiguar de Souza; *contra-regra*, Mario Figueiredo; *eletricista*, Antônio Moraes; *cenotécnico*, Sylvio Couto (Jardel); *sonoplastia*, Alfredo Tavares Pinto; *cabeleiras*, Rosinha das Perucas; *costumes femininos executados por* Zilda Quadros e Mercedes Maria; *chapéus*, Lourdes; *filmes especiais*, Dimensão Produções Cinematográficas Ltda; *maquilagem*, José Jansen.

O Teatro Nacional de Comédia, além das montagens levadas a efeito no Rio de Janeiro, procurou estender suas atividades a outras regiões do País, a fim de divulgar, nos maiores centros culturais brasileiros, a moderna dramaturgia nacional e estrangeira.

Com as duas excursões que levou a efeito, o Teatro Nacional de Comédia divulgou não só autores, mas também intérpretes e técnicos do teatro brasileiro por todo o Norte, Nordeste e Sul do País, sendo que uma das temporadas atingiu também o Uruguai.

A primeira excursão foi realizada com as peças "Bôca de Ouro", "Pedro Mico" e "A Jóia", tendo sido visitados os seguintes Estados: Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Maranhão, Pará e Amazonas. Também a nova capital brasileira foi visitada, nessa oportunidade.

A segunda abrangeu Estados do Sul com as peças "O Pagador de Promessas" e "Bôca de Ouro". Foram visitados: Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e também o nosso vizinho Uruguai.

CONSERVATÓRIO NACIONAL DE TEATRO

O artigo 2º do Decreto que criou o Serviço Nacional de Teatro determinou que essa instituição é destinada a "*animar o desenvolvimento e o aprimoramento do Teatro brasileiro*", tarefa essa que tem suas bases no aperfeiçoamento dos quadros existentes e no fomento de novas equipes técnicas e artísticas. Essa finalidade foi prevista pelo primeiro diretor do SNT que, notando a inexistência de tal estudo nas universidades brasileiras, criou o Curso Prático de Teatro.

Ao que tudo indica, tratava-se de um curso livre, sem currículo estabelecido. Apenas três disciplinas eram lecionadas no ano da sua fundação: 1939. Mas, nessa época, a matrícula já atingia a 152 alunos.

Em 1945 o então Presidente da República, sr. Getúlio Vargas, assinou o Decreto n.º 7.958, em 17 de setembro, que criava o Conservatório Nacional de

Teatro na então Universidade do Distrito Federal. Este decreto, publicado no "Diário Oficial" de 20/9/45, foi revogado com a queda do Estado Nôvo.

Em 1949, a Portaria 241 fixava o currículo do curso, determinava a sua duração em dois anos e exigia para o ingresso instrução secundária ou equivalente. No ano seguinte, o curso passava a ter a duração de três anos (Portaria nº 436, de 20/11/50). Foi então criado o "Grupo dos Quixotes", composto de alunos do CNT e dirigido pelo aluno Orlando Macedo, hoje professor da casa. Em 1952 foi criado novo currículo para o curso, pela Portaria n.º 47, de 28/1.

A partir de 1953 o Curso Prático de Teatro passa a Conservatório Nacional de Teatro. Novo regulamento é baixado, permitindo o ingresso de candidatos portadores de certificado de curso ginásial (Portaria nº 9, de 18/3/58).

Em 1963, outra vez o currículo dos cursos mantidos pelo CNT apresenta-se superado. Era necessário tornar o curso mais dinâmico e, inclusive, regulamentar-se, de uma vez por todas, o ensino teatral até aqui extraoficial. Um novo currículo foi estabelecido pela Portaria nº 10, de 4/3/64 e instituído o Curso Experimental de Teatro (Portaria nº 12, de 6/3/64). Essas realizações somente se concretizaram a partir do segundo semestre do ano letivo de 1964 e a experiência adquirida permitiu estudos mais positivos para a regulamentação do ensino teatral, que foi levada a efeito pela Lei nº 4.641, de 27/5/65, após o que o Conselho Federal de Educação fixou os currículos dos cursos para as diversas categorias profissionais (Pareceres nºs. 608/65 e 727/65, das Câmaras de Ensino Superior e Ensino Médio).

Hoje, quando o ensino da Arte Dramática encontra-se já bastante difundido (já possuímos no Rio de Janeiro três escolas: Martins Penna, Fundação Brasileira de Teatro e Conservatório Nacional de Teatro, além de outras tantas mantidas por Universidades como as escolas de Arte Dramática da Bahia, de São Paulo, de Minas Gerais, de Pernambuco, do Rio Grande do Sul, do Pará e do Paraná) faz-se mister lutar pela formação de professores para suprir deficiências dos cursos existentes e incentivar a criação de novas escolas.

BIBLIOTECA

A Biblioteca do S.N.T., fundada com o nome de Gastão Tojeiro, foi reorganizada em março de 1956, passando, posteriormente, a denominar-se Biblioteca Edmundo Moniz.

Anteriormente funcionava no Conservatório Nacional de Teatro, à Avenida Oswaldo Cruz n.º 121. O acervo inicial da Biblioteca era de aproximadamente 2.000 volumes, sem qualquer registro ou catalogação. Na segunda gestão Edmundo Muniz, em 1961, foi transferida para a sede do Teatro Nacional de Comédia, onde funciona no quinto andar, com um total de 7.000 vols., entre livros e periódicos, todos devidamente catalogados e classificados de acordo com a moderna técnica biblioteconômica.

O acervo é constituído de obras de teatro, revistas e periódicos, tanto nacionais como estrangeiros.

A Biblioteca possui obras raríssimas. Entre outras, citamos as seguintes: Edição Molière — “Oeuvres de 1734” — 6 vols.; Goethe — “Faust”; Chicchorro de Gama — “Escorços literários” — 1909; Barrera y Leirado — “Catalogo del teatro antiguo español — 1860”; Camille Bonnard — “Costumes historiques des XIII, XIV et XV siècles (2 vols.) 1845 — 1830”; Alberto Souza — “O Trajo popular em Portugal nos séculos XVIII e XIX — Album de costumes portugueses”; Calderon de la Barca — “Las comedias 1827 — 1828 — 1829 — 1830 — 4 vols.”; Winkelmann — “Histoire de l'art chez les anciens — 1803 — (3 vols.)”; Charles Constant — “Code des théâtres — 1876”; Chaucer — Diversas peças — 1803; Francisco Joseph Freire — “Arte poetica — 1759 (2 vols.)”; “Teatro cômico português — 1787 — 1792 — (1.º e 4.º vols.)”; Després — “Memoirs sur Garrick et sur Mecklin — 1822”; Arthur Pinguin — Dictionnaire du théâtre — 1885”; Paul Ronaix — “Les Styles”; Grandville — “Les Fleurs animées — 1847 (2 vols.)”; Jules Janin — “Chefs d'oeuvre dramatiques du XVIII siècle — 1872”; Maurice Sand — “Masques et bouffons — 1860 (2 vols.)”; Racinet — “Le costume historique — 1888 (6 vols.)”.

Atualmente, a Biblioteca tem 470 leitores fichados, sendo alguns de nacionalidade estrangeira, o que demonstra o quanto ela vem sendo útil ao estudante de teatro.

Possui a Biblioteca algumas peças mimeografadas que ainda não foram editadas.

A Biblioteca cresce de ano para ano atingindo, assim, o seu grande objetivo, que é o de constituir-se em verdadeiro laboratório de pesquisas, a serviço da cultura teatral do país.

SEÇÃO TÉCNICA

A Seção Técnica do Serviço Nacional de Teatro, um dos seus mais importantes órgãos técnico-administrativos, foi instalada em agosto de 1958, em obediência ao Decreto n.º 44.318, de 21 de agosto daquele ano. Entre suas finalidades podemos destacar: prestar assistência ao teatro; contribuir para a promoção de espetáculos através de grupos experimentais ou de outros que venham a ser criados pelo SNT; supervisionar o Setor de Planejamento, Orientação e Contrôlo; supervisionar o Setor de Difusão Cultural; dar parecer sobre condições de realização de espetáculos; opinar sobre pedidos de auxílios financeiros das empresas teatrais, entidades culturais e estudantis.

MUSEU

O Museu do Serviço Nacional de Teatro foi criado pelo Decreto n.º 44.318, de 21 de agosto de 1958.

É da sua competência:

- a) Coligir, confeccionar e classificar todo o material que interesse ao teatro;
- b) Promover exposições sôbre o teatro.

O Museu contém: coleções de programas, críticas, fotografias, cartazes de peça, etc.

No seu acervo podemos destacar: coleção de gravuras francesas; coleção de manuscritos de escritores e atôres nacionais e estrangeiros; fotografias de artistas nacionais e estrangeiros; programas de companhias nacionais e estrangeiras que atuaram no Teatro Nacional de Comédia; biografias de artistas e pessoal técnico, quadros e álbuns.

SETOR DE DIFUSÃO CULTURAL

O Setor de Difusão Cultural passou a existir a partir da aprovação do Regimento do Serviço Nacional de Teatro, criado pelo Decreto n.º 44.318, de 21 de agosto de 1958.

Anteriormente o S. N. T. publicava peças, obras de teatro e a Revista "Dionysos", como ampliação de suas atividades culturais.

Publicou o S.N.T., até agora, as seguintes obras: "Antígona", de Sófocles, tradução de Heitor Moniz; "A Vila de Prata", de Edmundo Moniz; "A Sombra do Bambual", de J. B. de Melo e Souza; "Apolônia Pinto e Seu Tempo", de José Jansen; "Atire a Primeira Pedra", de Didi Fonseca; "As Moças do Corpo Cheiroso" e "Donzela Teodora", de Zora Seljan; "As três Portas", de Zuleika Mello; "As Águas" de José César Borba; "A Colecha do Gigante", de Zuleika Mello; "Balada para Satã", de Guilherme Figueiredo; "Canto de Natal", de Afonso Várzea; "Cântico dos Cânticos", de Mario Hora; "Como se Ensaia Uma Peça", de Paulo Magalhães; "Ciméria", de Oswaldino Marques; "El Teatro Jesuítico en el Brasil", de José Carlos de Macedo Soares, "Frei Caneca", de Lúcio Fluzza; "Lições Dramáticas de João Caetano", organizada pelo professor Lopes Gonçalves; "O Diabo é meu Amigo", de Milton Pedrosa; "O Diabo Cospe Vermelho", de Maria Inês Souto de Almeida; "O Anjo" e o "homem do Sótão, de Agostinho Olavo; "O Homem que perdeu a Alma e "Alguém Chorou a Perdida", de J. G. Wanderley; "O Boi e o Burro a caminho de Belém", de Maria Clara Machado; "Pedro Mico" e "Colar de Coral", de Antonio Callado; "Dama do Mar", de Ibsen; "A Modelação", de Virginius F. da Gama e Melo; "A Ameaça Veio Com a Chuva", de Miriam A. Rezende de San Juan; "História de João Rico", de Volney C. Leite e Gersino Lima de Souza; "O Capitão e o Cabra", de Luiz Maranhão Filho; "A Sagrada Família", de Tite de Lemos e Paulo Afonso Grisoli; "Quando o Messias Voltar", de Carlos Eduardo Barbosa; "Dois Fragas e Um Destino", de João Bethencourt; "Senhora dos Afogados", de Nelson Rodrigues; "Hedda Gabler", de Ibsen; "Eleonora Duse no Rio de Janeiro", de Brieio de Abreu; "Terra Queimada", de Aristóteles Soares; "Machado de

Assis e o Teatro”, de Joel Pontes; “Os fantasmas”, de Guilherme Figueiredo; “Branca de Neve”, de Edmundo Moniz; “Para onde a terra cresce”, de Edgard da Rocha Miranda; “E o noroeste soprou”, de Edgard da Rocha Miranda; “Volpone”, Ben Jonson, tradução Newton Belleza, “Estrêlas do Romantismo”, de Heitor Moniz; “Auto de Nossa Senhora da Vitória”, de Nilo Bruzzi; “Leopoldo Fróes”, de Iris Fróes; “Comédia dos Equívocos” de Shakespeare, tradução de Pongetti; “Palco Giratório”, de Olavo de Barros; “Quatro Peças em Um Ato”, de Walmir Ayala; “Só o Faraó Tem Alma”, de Silveira Sampaio; “História da Romanização das Américas”, de Joaquim Ribeiro; “A Grande Estiagem”, de Isaac Gondim; “Adão, Eva e Outros Membros da Família”, de Alvaro Moreira; “Cão de Fila”, de José Wanderley e Mario Lago; “Dom João e Surrealismo”, de Edmundo Moniz; “Negra Bá”, de Heloisa Maranhão; “O Médico da Vila”, de Luiz Amorim; “O Anel que Tu Me Deste” e “Através do Ôlho Mágico”, de Josué Montello; “O Oráculo”, de Arthur Azevedo; “Paixão da Terra”, de Heloisa Maranhão; “Sertão Maluco”, de Ruy Santos; “Brasília Caçulinha do Brasil”, de Paulo Magalhães; “40 Anos de Teatro”, de Mário Nunes — 4 vols.; “Três Aspectos do Drama na Atualidade Brasileira”, de Silvio Júlio; “Três Peças em Um Ato”, de José Maria Monteiro; “Dez Para as Sete”, de Walter G. Durst; “Perda Irreparável”, de Wanda Fabian; “Obstétrica ou o Parto dos Telefones”, de A. C. de Carvalho; “Excluso”, de Ari Chen; “Água de Memória” de Douglas Teixeira Monteiro; “Corgo do Vau”, de E. C. Caldas; “Teatro” (volumes 1 e 2), de Nelson Rodrigues; “Dinorah”, de J. G. Wanderley; “Plano de Popularização do Teatro”, de Meira Pires.

Este Setor distribui gratuitamente às bibliotecas públicas, escolas de teatro do país, grupos de amadores, entidades teatrais nacionais e do exterior, livros de teatro editados pelo Serviço Nacional de Teatro ou adquiridos em editôras, em forma de difusão cultural. Distribuiu, até agora, as seguintes obras:

“A Escola de Maridos”, de Molière, tradução de Guilherme Figueiredo; “A Good Slipt Here”, de Guilherme Figueiredo; “Cadernos de Teatro” n^{os} 17 a 37; “Festa do Bonfim”, de Zora Seljan; “O Refém”, de Brendan Behan; “Drama Para Negros e Prólogo Para Brancos”, de Abdias Nascimento; “Além do Horizonte”, de Eugene O’Neill; “Juno e o Pavão”, de Sean O’Casey; “Quarto de Empregada e Presépio na Vitrina”, de Roberto Freire; “História Geral do Teatro”, de Bandeira Duarte; “Anais do 1.^o Congresso de Língua Falada no Teatro”; “A Bruxa”, de Nestor de Holanda; “Êsses Populares Tão Desconhecidos”, de Bricio de Abreu; “Acima do Bem Querer”, de José Carlos C. Borges; “Panorama do Teatro Brasileiro”, de Sabato Magaldi; “Método ou Loucura”, de Robert Lewis; “À Margem da Vida”, de Tennessee Williams; “Teatro”, de Stark Young; “A Formação do Ator”, de Bolelavsky; “Teatro Para Crianças”, de Stela Leonardos; “Lisbela e o Prisioneiro”, de Osman Lins; “Anjo de Pedra”, de Tennessee Williams; “A Megera Domada”, de Shakespeare; “Faust”, de Goethe; “Vale A Pena Fazer Teatrinho de Bonecos”,

de Vera Milward de Carvalho; "A Côrte Marcial", de Herman Ayala; "A Juventude Não é Tudo", de Eugene O'Neill; "A Capital Federal", de Arthur Azevedo; "A Tempestade", de Shakespeare; "Pequenos Burgueses", de Gorki; "Vereda da Salvação", de Jorge Andrade; "Bonitinha, Mas Ordinária", de Nelson Rodrigues; "Mirandolina", de Goldoni; "A Escada e Os Ossos do Batao", de Jorge Andrade; "A Morte de Danton", de Buckner; "Tôda Donzela Tem Um Pai Que É Uma Fera", de Gláucio Gil; "Dieu Vous le rend", de Guilherme Figueiredo; "O Velho da Horta", de Gil Vicente; "Auto da Barca do Inferno", de Gil Vicente; "Farsa de Inês Pereira", de Gil Vicente; "Um Gôsto de Mel", de Shelagh Delaney; "O Dibuk", de An-Ski; "A Dama das Camélias", de Alexandre Dumas Filho; "Teatro Infantil", de Maria Clara Machado (1.º e 2.º volumes); "O Santo e a Porca" e "A Mulher Vestida de Sol", de Ariano Suassuna; "Tempestade em Água Benta", de José Carlos C. Borges; "Mão de Moça, Pé de Vento", de José Carlos C. Borges; "Os Inimigos", de Gorki; "Eles Não Usam Black-Tie", de Gianfrancesco Guanieri; "A Mulher no Teatro Brasileiro", de Luiza Barreto Leite; "O Caso Oppenheimer", de Heinar Kipphardt; "A Ilha de Circe", de João Bethencourt; "Mémórias de Um Sargento de Milícias", de Francisco Pereira da Silva; "Pigmaleoa", de Millor Fernandes; "A Guerra mais ou menos Santa", de Mario Brasini; "Vestir os Nus", de Pirandello; "Comédia Cearense" (1.º e 2.º volumes); "O Ciúme do Barbonille", "O Médico Volante", "O Casamento Forçado", "O Amor Médico", "Jorge Dandin ou o Marido Confundido", de Molière — tradução de Maria José de Carvalho; "Como fazer teatro", de Henning Nelmes; "Contos dos Caminhos", de Wilson Rodrigues; "Crime na Catedral", de Eliot; "Frankel", de Antonio Callado; "Fogueiras da Carne", e "Última Conquista", de Renato Viana; "Iemanjá Tudo Lavará", de Newton Belleza; "O Imortal", de Paulo Coelho Neto; "O Demônio Familiar", de José de Alencar; "Orfeu da Conceição", de Vinicius de Moraes; "Sortilégio", de Abdias Nascimento; "Teatro", de Edmundo Moniz; "Teatro Moderno de Pernambuco", de Joel Pontes; "Teatro de Costumbres en el Brasil, de Walter Rella; "Tykiyrambuera", de Carlos Devinelli; "Teatro Experimental do Negro", de Abdias Nascimento; "Teatro Épico", de Anatol Rosenfeld; "Técnica Teatral", de Otávio Rangel; "Uma Noite Estranha", de Alexander Torok; "And the Wind Blew" de Edgard da Rocha Miranda; "Artimanhas de Scapino", de Molière; "Cordélia e o Peregrino", de Vinicius de Moraes; "Calígula", de Camus; "Dom João Tenório", de Zorrilla, tradução de Manuel Bandeira; "Escola Teatral de Ensaíadores", de Otávio Rangel; "Inês de Castro", de Gondim da Fonseca; "Iniciação ao Teatro", de Sabato Magaldi; "La Chanson dans le pain", de Raimundo M. Júnior; "Os Mistérios da Missa", de Calderón de La Barca; "O Gnomo", de Frank Vedeking; "Rumos do Teatro Moderno", de John Gassner; "Teatro Escolhido", de Florêncio Sanchez, tradução de Bella Josef; "O Sonho de Calabar", de Geir Campos; "A Evolução e o sentido do Teatro", de Ferguson; "Teatro", de Joracy Camargo; "O Fardão", de Braulio Pedroso.

É o Setor de Difusão Cultural responsável pelo concurso permanente de peças “Prêmio Serviço Nacional de Teatro”, instituído pela Portaria n.º 55 de 19 de dezembro de 1963, assim como da publicação das obras premiadas.

Foram as seguintes as peças premiadas no concurso, desde sua instituição até o presente momento:

1964 — “Dez para as sete”, de Walter G. Durst; “Perda Irreparável”, de Wanda Fabian; “Obstétrica ou o Parto dos telefones”, de A. C. Carvalho; “Excluso”, de Ari Chen; “Água da Memória”, de Douglas Teixeira Monteiro; e “Corgo do Vácuo”, de E. C. Caldas.

1965 — “A Urna”, de Walter G. Durst; “A Modelação”, de Virgínius F. da Gama e Melo; “A Ameaça veio com a chuva”, de Miriam A. Rezende de San Juan; “História de João Rico”, de Volney Cavalcanti Leite e Gersino Lima de Souza; e “O Capitão e o Cabra” de Luiz Maranhão Filho.

1966 — “Rasto Atrás”, de Jorge Andrade, “Os Azeredo mais os Benevides” de Oduvaldo Viana Filho; “A Sagrada Família”, de Tite de Lemos e Paulo Afonso Grisoli; “Quando o Messias Voltar”, de Carlos Eduardo Barbosa; “Visitas para o sábado”, de Ari Chen; “As feras”, de Vinicius de Moraes; e “Dois Fragas e um Destino”, de João Bethencourt.

1967 — “O caso dessa tal Mafalda, que deu muito o que falar e que acabou como acabou, num dia de Carnaval”, de Carlos Alberto Sofredini; “Se eu te esquecer, Jerusalém”, de Ari Chen; “O apocalipse”, de Aldomar Conrado; “Carmanchão próximo ao milagre”, de Edson Newton de Campos; “A Formatura”, de Maurício Segall; “As alegrias mortas”, de Carlos Eduardo Barbosa; “Histórias e aventuras mil de um arcanjo varonil”, de Eduardo Borsato; “Foto de crepúsculo”, de Maria Helena Kühner; “O auto da cobiça”, de Altimar de Alencar Pimentel; e “Pavana para um macaco defunto”, de Antonio Galvão Naclerio Novaes.

Também é o Setor de Difusão Cultural responsável pela compra de espetáculos infantis, que são levados em escolas, clubes, asilos, hospitais e fábricas, tudo gratuito. Possui também um Banco de Peças mimeografadas, que são distribuídas às entidades, grupos de amadores e colégios.

Organizou um cartaz de programação mensal, no Rio e São Paulo, distribuindo às casas comerciais, bancos, hotéis e clubes, como difusão de peças encenadas pelas companhias profissionais.

Por ocasião do sesquicentenário de nascimento de Martins Pena, em 1965, o Setor de Difusão Cultural promoveu um Festival. Distribuiu aos grupos inscritos todas as peças em um ato do referido autor. A este Festival concorreram vários grupos amadores de quase todos os Estados da União e os vencedores se apresentaram na “Sala Machado de Assis”.

COMO SE FAZIA UM DEPUTADO

FRANÇA JUNIOR

PERSONAGENS

Major Limoeiro

Tenente-coronel Chico Bento, do Pau-Grande

Henrique, bacharel em direito

Domingos, escravo de Limoeiro

Gregório, professor público da freguesia do Barro Vermelho

Custódio Rodrigues, Juiz de paz da mesma freguesia

Flávio Marinho, Inspetor de Quarteirões da freguesia de Barro Vermelho

Pascoal Basilicata, italiano

Rasteira-Certa, capanga de eleições

Arranca-Queixo, idem

Pé-de-Ferro, idem idem

1º Votante

2º Votante

D. Perpétua, mulher de Chico Bento

Rosinha, sua filha

Escravos e escravas da Fazenda do Riacho-Fundo, votantes, capangas, povo, etc. etc.

A ação passa-se no interior da Província do Rio de Janeiro.

PRIMEIRO ATO

O Teatro representa o terreiro da Fazenda do Riacho-Fundo. À esquerda, vê-se a varanda da casa com janelas e portas, que dão para a cena: à direita, árvores; ao fundo, morros com plantações de café.

CENA I

Major Limoeiro e Domingos — *(Ao subir o pano, estão em cena escravos e escravas da Fazenda, com foices e enxadas).*

CÔRO

Oh! Que dia de pagode
Na fazenda de sinhô!
Sinhôzinho chega hoje
Com a carta de dout'ô!
Nas senzalas satisfeitos,
Aguardente beberemos,
E, à noite, no terreiro
O batuque dançaremos.

DOMINGOS

Com crioulas e mulatas,
No feroz sapateado,
Hei de em casa de meu branco,
Trazer tudo n'um cortado.

Ninguém bula e'ô Domingos,
Que não é de brincadeira;
Quando solta uma umbigada,
Quando puxa uma fieira.

CÔRO

Oh! que dia de pagode, etc, etc.

Dançam todos

LIMOEIRO

(*Que durante a cena esfrega as mãos satisfeito, na varanda*) — Esquenta, rapaziada! Vá o pagode arriba! Não quero ninguém aqui na pasmaccira! (*Descendo à cena; a Domingos*). Logo que sinhôzinho apontar no capão do meio ataquem a foguetaria.

DOMINGOS

Sim, sinhô. Está tudo na orde.

LIMOEIRO

Onde colocaste a girândola?

DOMINGOS

Na eneruzilhada, sim sinhô, do lado da tranqueira. Chi!!! Vosmecê não imagina como está tudo bonito! Tem arco de bambu; coqueiro da banda daqui; coqueiro da banda d'ali. Caminho está todo capinado e fôlha de canela é mato!

LIMOEIRO

E's um Thebas.

DOMINGOS

Um escravo de meu sinhô.

LIMOEIRO

E então, essa gente do Pau Grande vem ou não vem?

DOMINGOS

Falei ontem com o seu tenente-coroné, sim sinhô, dei o recado de meu sinhô, e êle disse-me que havia de vir com sinhá dona Perpétua e com sinhá môça Rosinha.

LIMOEIRO

Já deviam estar cá. O rapaz não tarda. Retiram-se aos seus postos. Hoje e amanhã não se pega na enxada. Brinquem, durmam, dancem, façam o que quiserem. Mas fiquem sabendo, desde já, que o que tomar carraspana leva uma tunda mestra.

DOMINGOS

Viva sinhô moço Henrique!

OS NEGROS

Viva!

LIMOEIRO

Dobrem a língua; digam: Viva sinhô moço doutor!

OS NEGROS

Viva sinhô moço doutô! (*Saem com Domingos*).

CENA II

LIMOEIRO

(*Só*) — Até que enfim! Aí vem o rapaz formado, com uma brilhante carreira na frente, e pronto para dar sota e basto. *Se não fôr tolo* nesta freguesia, onde a maior capacidade, depois do tenente-coronel Chico Bento com seus latinórios, é êste seu criado, que mal sabe ler e escrever, mas que tem ronha como trinta. O rapaz, se quiser ser alguma coisa, há de aprender na minha escola.

CENA III

Os mesmos, Domingos, o tenente-coronel Chico Bento, D. Perpétua, Rosinha, uma criada com um crioulinho ao colo, e um pajem fardado com uma caixa de fôlha debaixo do braço.

DOMINGOS

(*Correndo com um foguete e um tição de fogo na mão*) — Pararam cinco burros na porteira do curral! É a gente do Pau-Grande!

LIMOEIRO

Veio a família tôda. Manda que entrem para cá. (*Domingos sai*).

CHICO BENTO

(*Entrando com D. Perpétua, Rosinha, a crioula e o pajem*) — Ora viva o nosso major Sebastião! (*Apertando-lhe a mão*) *Salutis pluribus interesse te valerius.*

LIMOEIRO

Valério, não senhor, Sebastião Limoeiro, um seu criado. Como vai está sé velha? (*Cumprimenta a Rosinha e a Perpétua*).

CHICO BENTO

O rapaz já veio?

PERPÉTUA

Estou ansiosa por vê-lo. (*Para Rosinha*) — Endireita êste corpo, sinhá. Nunca vi coisa assim! Não tem jeito para nada!

DIONYSOS

ROSINHA

Mamãe já principia? Se eu soubesse não tinha vindo, está sempre em cima da gente, fucte, fucte, só catucando.

PERPÉTUA

Vejam só como está êste chapéu! (*Admirada*) — O que é que tu tens nesta barriga?

ROSINHA

(*Com arrebatamento*) — Ué! Eu sei lá! Foi aquela coisa, que meu padrinho trouxe da cidade!

PERPÉTUA

(*Admirada*) — As anquinhas! Ora vocês estão vendo? Senhor major, dê-me licença que entre, para arranjar esta menina.

LIMOEIRO

Essa é boa! Sem cerimônia, D. Perpétua! Entre por aí afora. (*Perpétua, Rosinha, a criada e o pajem entram para casa*).

CENA IV

Limoeiro e Chico Bento

CHICO BENTO

Finalmente o pequeno tomou juízo! Agora o que é preciso é muito tino e prudência nos negócios da freguesia. Libertis decupulis set anima nostri in duvido essis. Isto vai mal, meu major... As eleições estão a bater à porta...

LIMOEIRO

E não temos ainda um candidato.

CHICO BENTO

Lá quanto a isto, é o que não falta.

LIMOEIRO

Dizem por aí que o govêrno já designou o bicho.

CHICO BENTO

Há de ser quem quiser êste seu criado Matias.

LIMOEIRO

Apoiado, meu tenente-coronel.

CHICO BENTO

Pensam, por ventura, que hei de consentir que os liberais assaltem a urna a baionetas, como fizeram, há quatro anos, na freguesia do Rabi-cho?! Hão de se aguentar no balanço.

LIMOEIRO

Perdão, meu tenente-coronel, foram os conservadores que, desrespeitando o voto livre e as garantias constitucionais...

CHICO BENTO

Foram os liberais que, violando o princípio das liberdades públicas...

LIMOEIRO

Discutamos no terreno dos princípios.

CHICO BENTO

É para aí que o desafio. Veja o que fêz o Barnabé Antunes em sessenta e cinco.

LIMOEIRO

Sim. O que foi que êle fêz?

CHICO BENTO

Nada mais, nada menos que mandar processar o Antônio Caipora, influência legítima, só para arredá-lo da eleição.

LIMOEIRO

Ora! Ora!

CHICO BENTO

Tôda a freguesia sabe do fato.

LIMOEIRO

E o que era Barnabé Antunes? Conservador.

CHICO BENTO

Está enganado. O Barnabé Antunes era liberal.

LIMOEIRO

Enganado está o tenente-coronel. O Barnabé Antunes era liberal em sessenta e dois, virou casaca em sessenta e três, e foi juiz de paz com o Partido Conservador.

CHICO BENTO

Desta maneira não se pode discutir.

LIMOEIRO

E o que se diz do Ambrósio da Silveira? Era por ventura alguma coisa?

CHICO BENTO

Foi liberal.

LIMOEIRO

Nunca! (*Ouve-se o ruído de uma girândola*) — Chegou o rapaz!

CENA V

Os mesmos, Perpétua, Rosinha e depois Domingos, Henrique e os negros.

PERPÉTUA

(*Descendo da varanda com Rosinha*) — Que foguetada é esta, major? Parece que vem a casa abaixo!

LIMOEIRO

(*Com alegria*) — É o meu Henrique, é o meu doutor!

OS NEGROS

(*Dentro*) — Viva sinhô moço doutô!

LIMOEIRO

Viva!

PERPÉTUA

(*A Rosinha*) — Endireita êste pescoço, menina!

ROSINHA

Oh! Homem! Que maçada! O pescoço é meu, posso fazer dêle o que quiser.

CHICO BENTO

(*Indo ao fundo*) — Aí vem êle! (*Diversas pessoas correm à varanda da casa e aí se postam*).

CÔRO

(*Dentro*) — Dos nossos braços valentes
Unidos em doce amor.
Façamos forte cadeira
P'ra conduzir o doutor.
(*Entram Domingos e os Negros, carregando Henrique*).

CÔRO

Os seus escravos, meu branco
Que vos amam com ardor
Aqui trazem satisfeitos
Da casa o doce penhor.

HENRIQUE

(*Saltando ao chão, e abraçando Limoeiro*) — Meu tio!

LIMOEIRO

Meu filho... Sim, porque tu és meu filho, o filho das minhas entranhas.

CHICO BENTO

(*Levando o lenço aos olhos*) — Estas cenas de família chocam-me extraordinariamente. *Beatus ventris* qui te portavis!

LIMOEIRO

(*Reparando em Henrique*) — Mas que diabo é isto! Estás magro! Para que estudaste tanto, rapaz?

HENRIQUE

Não atribua a minha magreza ao estudo; mas sim às saudades que me devoravam, longe de vosmecê e dêstes campos, que me são tão caros.

ROSINHA

(*Vendo o estôjo do diploma, que Henrique deve trazer a tiracolo*) — Ué, mamãe! Que canudo tamanho é aquêle que êle tem?

PERPÉTUA

Que te importas tu com o canudo?

LIMOEIRO

Quero te apresentar aos nossos amigos do Pau-Grande. Aposto que já te não lembras do coronel Chico Bento?

HENRIQUE

Muito, muito. Passei dias agradabilíssimos em sua fazenda. Como vai a sua senhora? A sua menina já deve estar moça!

CHICO BENTO

Olha, aqui está uma e lá está outra. Ambos orentis etatis areados dos ambos.

HENRIQUE

(*A Perpétua*) — Minha senhora... (*Apertando-lhe a mão a Chico Bento*) — Ainda está bem sacudida!

CHICO BENTO

E eu que o diga.

PERPÉTUA

(*A Rosinha*) — Que moço amável!

ROSINHA

(*A Perpétua*) — Pois eu não acho, enquanto não souber o que é que êle tem dentro daquele canudo.

HENRIQUE

(*Para Limoeiro*) — E quem é esta interessante mocinha?

LIMOEIRO

Pois não conhece? Ora não conhecerás tu outra coisa! (*Rosinha esconde-se atrás de Perpétua*).

PERPÉTUA

É minha filha. (*Para Rosinha, baixo*) — Passa para a frente, menina. Que modos são êstes?!

HENRIQUE

(*Procurando vê-la*) — É um rosto encantador.

CHICO BENTO

Dizem todos que é o retrato do pai.

PERPÉTUA

(*Baixo a Rosinha*) — Passa para a frente, menina!

ROSINHA

Não quero, está.

LIMOEIRO

(*A Domingos*) — Logo que escurecer, venham colocar as lanternas na varanda, acendam as fogueiras, e batuquem à grande.

DOMINGOS

Sim, sinhô.

CÔRO

Vamos, vamos, sem demora,
As lanternas preparar;
Pois está chegada a hora
Do batuque começar.

Oh que dia de pagode
Na fazenda de sinhô!
Sinhozinho já chegou
Com a carta de doutô!

LIMOEIRO

(*Aos negros, que saem com Domingos*) — Vão, rapazes. (*Para Henrique*) — O que é que trazes nesta fôlha?

HENRIQUE

A minha carta de bacharel (*Tira os ombros e dá-lha*), a qual dedico-lhe, em prova dos muitos sacrifícios que tem feito pela minha felicidade.

LIMOEIRO

Obrigado, meu filho. (*Abre a caixa, tira a carta e examina-a*).

PERPÉTUA

Agora já sabe o que é?

ROSINHA

Nunca vi carta daquele tamanho! Olhe, mamãe, tem uma fita e uma coisa dependurada até embaixo!

LIMOEIRO

(*Esfregando a carta entre os dedos*) — Isto não é papel.

CHICO BENTO

É pergaminho.

DIONYSOS

PERPÉTUA

(*Também examinando a carta*) — O que é pergaminho?

CHICO BENTO

É um papel feito de couro.

ROSINHA

(*Para Perpétua*) — Mas não é couro de burro, mamãe?

LIMOEIRO

Quem há de dizer que é com êste couro, que se tem formado os homens mais importantes dêste país! (*Entrega a carta a Henrique*) — Minhas senhoras, tomem conta da casa; vão lá para dentro e dirijam aquilo como se estivessem em sua fazenda. (*Para Henrique*) — Quanto a ti, debes estar estafado da viagem, apesar de que vieste montado no Diamante, que é o primeiro burro destas dez léguas em redor. Vai mudar de roupa.

HENRIQUE

(*A Chico Bento*) — Se me dá licença...

CHICO BENTO

Essa é boa! (*Saem Henrique, Perpétua e Rosinha*).

CENA VI

Limoeiro e Chico Bento

LIMOEIRO

Então o que diz do nosso doutor?

CHICO BENTO

Não é de todo desajeitado.

LIMOEIRO

Desajeitado! É um rapaz de muito talento!

CHICO BENTO

E diga-me cá uma coisa: a respeito, quais são as idéias dêle?

LIMOEIRO

Tocou o tenente-coronel justamente no ponto que eu queria ferir.

CHICO BENTO

Omnibus tulit puntos, quis miscuit util e dolect.

LIMOEIRO

(Gritando) — Olá de dentro? Tragam duas cadeiras. O negócio é importante, devemos discutir com tôda a calma.

CHICO BENTO

Estou às suas ordens *(Entra um negro e põe as duas cadeiras em cena)*. — Tem a palavra o suplicante. *(Sentam-se)*.

LIMOEIRO

Tenente-coronel, cartas na mesa e jôgo franco. É preciso arrumar o rapaz; e não há negócio, neste país, como a política. Pela política cheguei a major e comendador, e o meu amigo a tenente-coronel e a inspetor da instrução pública cá da freguesia.

CHICO BENTO

Pela política, não, porque estava o partido contrário no poder; foi pelos meus merecimentos.

LIMOEIRO

Seja como fôr, o fato é que, apesar de estar o meu partido de cima, o tenente-coronel é e será sempre a primeira influência do lugar. Mas vamos ao caso. Como sabe, tenho algumas patacas, não tanto quanto se diz...

CHICO BENTO

Oxalá que eu tivesse só a metade do que possuí o major.

LIMOEIRO

Ouro é o que ouro vale. Se a sorte não presenteou-o com uma grande fortuna, tem-lhe dado, todavia, honras, considerações e amigos. Eu presento o dinheiro; o tenente-coronel a influência. O meu partido está escangalhado, e é preciso olhar sèriamente para o futuro de Henrique, antes que a reforma eleitoral nos venha por aí.

CHICO BENTO

Quer então que...

LIMOEIRO

Que o tome sob a sua proteção quanto antes, apresentando-o seu candidato do peito nas próximas eleições.

CHICO BENTO

Essis modus in rebus.

LIMOEIRO

Deixemo-nos de latinórios. O rapaz é meu herdeiro universal, casa com a sua menina, e assim conciliam-se as coisas da melhor maneira possível.

CHICO BENTO

(Com alegria concentrada) — Confesso ao major que nunca pensei em tal; uma vez, porém, que êsse negócio lhe apraz...

LIMOEIRO

É um negócio, diz muito bem; porque, no fim de contas, êstes casamentos por amor dão sempre em água de barrela. O tenente-coronel compreende... Eu sou liberal e o meu amigo conservador.

CHICO BENTO

Já atinei! Já atinei! Quando o Partido Conservador estiver no poder..

LIMOEIRO

Temos o govêrno em casa. E quando o Partido Liberal subir...

CHICO BENTO

Não nos saiu o govêrno de casa.

LIMOEIRO

(Batendo na coxa de Chico Bento). — Maganão.

CHICO BENTO

(Batendo-lhe no ombro) — Vivório! E se se formar um terceiro partido?... Sim, porque devemos prevenir tôdas as hipóteses...

LIMOEIRO

Ora, ora... Então o rapaz é algum bôbo?! Encaixa-se no terceiro partido, e ainda continuaremos com o govêrno em casa. O tenente-coronel já não foi progressista, no tempo da Liga?

CHICO BENTO

Nunca. Sempre protestei contra aquêlo estado de coisas; ajudei o governo, é verdade, mas no mesmo caso está também o major, que foi feito comendador naquela ocasião.

LIMOEIRO

É verdade, não o nego, mudei de idéias por altas conveniências sociais. Olhe, meu amigo, se o virar casaca fôsse crime, as cadeias do Brasil seriam pequenas para conter os inúmeros criminosos, que por aí andam.

CHICO BENTO

Vejo que o major é homem de vistas largas.

LIMOEIRO

E eu vejo que o tenente-coronel não me fica atrás.

CHICO BENTO

Então casamos os pequenos...

LIMOEIRO

Casam-se os nossos interêsses...

CHICO BENTO

Et coetera e tal...

LIMOEIRO

Pontinhos... (*Vendo Henrique*). Aí vem o rapaz, deixe-me só com êle.

CHICO BENTO

Fiam voluntatis tue. Vou mudar estas botas. (*Sai*).

CENA VII

Limoeiro e Henrique

HENRIQUE

Como se está bem aqui! Disse um escritor que a vida da roça arredonda a barriga e estreita o cérebro. Que amargo epigrama contra esta natureza grandiosa! Eu sinto-me aqui poeta.

LIMOEIRO

Toma tenência, rapaz. Isto de poesia não dá para o prato, e é preciso que te ocupes com alguma coisa séria.

HENRIQUE

Veja, meu tio, como está aquêlo horizonte; o sol deita-se em brilhantes coxins de ouro e púrpura, e a viração, embalsamada pelo perfume das flôres, convida a alma aos mais poéticos sonhos de amor.

LIMOEIRO

Está bom, está bom. Esquece êsses sonhos de amor, que, no fim de contas, são sempre sonhos, e vamos tratar da realidade. Vira-te para cá. Deixa o sol, que tens muito tempo para ver, e responde-me ao que te vou perguntar.

HENRIQUE

Estou às suas ordens.

LIMOEIRO

Que carreira pretendes seguir?

HENRIQUE

Tenho muitas diante de mim... a magistratura...

LIMOEIRO

Podes limpar as mãos à parede.

HENRIQUE

A advocacia, a diplomacia, a carreira administrativa...

LIMOEIRO

E esqueceste a principal, aquela que pode elevar-te as mais altas posições em um abrir e fechar de olhos.

HENRIQUE

O jornalismo?

LIMOEIRO

A política, rapaz, a política! Olha, para ser juiz municipal, é preciso um ano de prática; para seres juiz de direito, tens de fazer um quadriênio; andarás a correr montes e vales por todo êste Brasil, sujeito aos caprichos de quanto potentado e mandão há por aí, e sempre com a sela na barriga! Quando chegares a desembargador, estarás velho, pobre, cheio de achaques, e sem esperança de subir ao Supremo Tribunal de Justiça. Considera agora a política. Para deputado não é preciso ter prática de coisa alguma. Começas logo legislando para o juiz municipal,

para o juiz de direito, para o desembargador, para o ministro do Supremo Tribunal de Justiça, para mim, que sou quase teu pai, para o Brasil inteiro, em suma.

HENRIQUE

Mas para isso é preciso...

LIMOEIRO

Não é preciso coisa alguma. Desejo somente que me digas quais são as tuas opiniões políticas.

HENRIQUE

Foi coisa em que nunca pensei.

LIMOEIRO

Pois olha, és mais político do que eu pensava. É preciso, porém, que adotes um partido, seja êle qual fôr. Escolha.

HENRIQUE

Neste caso serei do partido de meu tio.

LIMOEIRO

E por que não serás conservador?

HENRIQUE

Não se me dá de sê-lo, se fôr de seu agrado.

LIMOEIRO

Bravo! Pois fica sabendo que serás ambas as coisas.

HENRIQUE

Mas isto é uma indignidade!

LIMOEIRO

Indignidade é ser uma coisa só!

CENA VIII

Os mesmos e Chico Bento

CHICO BENTO

(*Entrando alegre*) — Já dei parte à menina, e à senhora; está tudo arranjado! E o que diz o nosso doutor?

LIMOEIRO

Ah! Ele está por tudo quanto eu quiser.

CHICO BENTO

Então, deixa-me abraçá-lo já como meu filho.

HENRIQUE

Como seu filho?! Que diabo de trapalhada é esta?

CHICO BENTO

(*A Limoeiro*) — Pois ainda não lhe disseste?

LIMOEIRO

Ainda não; mas é o mesmo. (*Para Henrique*). Meu Henrique, prepara-te para tomar estado.

HENRIQUE

Mas isto assim, à queima-roupa?

LIMOEIRO

É desta maneira que eu gosto de arranjar as coisas, záz-trás, nó cego.

CENA IX

Chico Bento, Limoeiro, Henrique, Rosinha e Perpétua.

LIMOEIRO

(*Trazendo Rosinha pela mão*) — Aqui está a tua noiva.

ROSINHA

(*Puxando a mão com força*) — Eu não gosto destas brincadeiras comigo.

PERPÉTUA

Menina, tenha modos.

ROSINHA

(*A Perpétua*) — Eu já disse que não quero; e quando eu digo que não quero, é porque não quero mesmo. É à-toa, escusa de estar “nhen-nhen-nhen” em cima da gente.

HENRIQUE

(*À parte*) — Mas que papel represento eu?

LIMOEIRO

(*Baixo a Perpétua*) — O verdadeiro é deixá-los sós.* Tenente-coronel, enquanto não chegam os convidados para a festa, vamos dar um passeio pelo laranjal. Ande, venha d. Perpétua.

ROSINHA

(*Baixo a Perpétua*) — Eu não fico aqui sòzinha com êste homem.

PERPÉTUA

Espera, menina, eu já venho.

ROSINHA

(*Baixo*) — Não quero.

PERPÉTUA

(*Baixo*) — Vejam só que tôla! Conversa com o moço, que tu hás de gostar dêle...

ROSINHA

Que me importa lá com o moço! Eu não como na casa dêle.

PERPÉTUA

(*Baixo*) — Pois bem; fique aqui, e não me conte mais histórias.

ROSINHA

Eu fico, mas não falo com êle. Êle pode dizer o que quiser, que entra por aqui e sai por ali.

LIMOEIRO

Vamos, d. Perpétua, antes que chegue a hora de jantar .

CENA X

Henrique e Rosinha

HENRIQUE

(*À parte*) — Que diabo hei de eu dizer a esta pamonha?

ROSINHA

(*À parte*) — Se tu esperas que eu te puxe pela língua, estás mal enganado.

HENRIQUE

(*À parte*) — Vou perguntar-lhe que horas são.

ROSINHA

(*À parte*) — Estou quase perguntando-lhe que coisa é aquela que êle tem dependurada na carta.

HENRIQUE

(*À parte*) — Mas agora reparo que ela é bem interessante. Lindos olhos, cílios brandamente arqueados...

ROSINHA

(*À parte*) — Ué! Como êle olha para a gente!

HENRIQUE

(*À parte*) — Cintura fina e delgada, cabelos castanhos. Decididamente não é nenhuma asneira.

ROSINHA

(*À parte*) — Agora lá para que digamos, êle não é muito feio. Moreninho, cabelos encaracolados...

HENRIQUE

(*À parte*) — Eu vou dirigir-lhe a palavra.

ROSINHA

(*À parte*) — Se êle falar, eu respondo.

HENRIQUE

(*À Rosinha*) — O'sinhá? (*Rosinha finge que não houve*) — Sciu! O'sinhá? (*Henrique segura-lhe na cintura*).

ROSINHA

(*Esquivando-se*) — Não me catuque, que eu vou contar a mamãe.

HENRIQUE

Não fuja, não quero fazer-lhe mal. Olhe, sinhá, olhe para mim.

ROSINHA

(*Com mau modo*) — Eu não me chamo sinhá.

HENRIQUE

Não se zangue.

ROSINHA

O senhor sabe muito bem meu nome.

HENRIQUE

D. Rosinha?

ROSINHA

O que quer?

HENRIQUE

(*Aproximando-se*) — Quero dizer-lhe que...

ROSINHA

(*Afastando-se*) — Chegue-se para lá; fale de longe que eu não sou surda.

HENRIQUE

(*À parte*) — E não é que o diabinho da menina é bem interessante.
(*Alto*) — Quero dizer-lhe que a senhora é a rosa mais encantadora destes prados, e que faz morrer de inveja e de ciúmes tôdas as flôres, que a cercam.

ROSINHA

O senhor está caçoando com a gente.

HENRIQUE

Estou-lhe abrindo o meu coração. Há algumas horas, apenas, que a conheço, e confesso que sinto-me cativo de tanta singeleza.

ROSINHA

Ó gente! Então hoje é a primeira vez que o senhor me vê?

HENRIQUE

Creio que sim.

ROSINHA

Então o senhor come muito queijo! Pois não se lembra que já estêve no Pau-Grande caçando pombas? Eu até tenho uma boneca que o senhor me deu.

HENRIQUE

E, desde essa época, tem me conservado sempre em sua lembrança?

ROSINHA

(*Vexada*) — Não sei...

HENRIQUE

Então por que censurar-me por não havê-la reconhecido? É porque seus lábios não ousam dizer o que o coração sente.

ROSINHA

Nem tudo o que se sente, a gente diz.

HENRIQUE

D. Rosinha, parece-me que meu tio não é tirano como eu pensava, por haver ajustado êste casamento, sem consultar a nossa vontade. A sua candura inspira-me, e creio que serei muito feliz, aliando o meu futuro ao seu. Quer casar comigo?

ROSINHA

Não sei...

HENRIQUE

(*Segurando-lhe a mão*) — Responda.

ROSINHA

Aí vem papai (*Sem poder tirar a mão da de Henrique*).

CENA XI

Os mesmos, Chico Bento, Perpétua e Limoeiro

CHICO BENTO

(*Vendo Henrique segurando na mão de Rosinha*) — Venham, venham depressa, que o negócio está concluído! Jam proximus ardet.

ROSINHA

(*Assustada*) — Eu não lhe disse?!

LIMOEIRO

Não vai mal, senhor doutor!

HENRIQUE

Sou da escola de meu tio! záz-trás, nó cego.

PERPÉTUA

(*Baixo a Rosinha*) — Eu não te disse que o moço era bom?

CHICO BENTO

Agora só falta o — finis coronnat opus — ou o — Ite consummatum est. (*Ouve-se música dentro*).

CENA XII

Rosinha, Henrique, Perpétua, Limoeiro, Chico Bento, Gregório, Custódio e Flávio Marinho. (Gregório, Custódio e Flávio Marinho entram seguidos de uma banda de música precedida de um estandarte em que se lê: "Filarmônica do Pau-Grande").

ROSINHA

Chii! — Mamãe, temos música!

GREGÓRIO

Viva o doutor, que acaba de chegar.

CUSTÓDIO e
FLÁVIO MARINHO

Viva!

GREGÓRIO

Saúde, paz e tranquilidade, eis o que desejo ao transpor os umbrais da residência do muito alto e nobre senhor major Limoeiro.

LIMOEIRO

Ora viva o sr. Gregório. (*Para Henrique*) — Aqui te apresento o sr. Gregório Simplicio Anacoreta dos Goitacazes, distinto professor público da freguesia de Santo Antônio do Barro Vermelho.

HENRIQUE

Tenho muita honra em conhecer o digno preceptor da nossa mocidade.

LIMOEIRO

(*Baixo a Henrique*) — Olha que é afilhado do vigário, e o primeiro eleitor cá da freguesia.

HENRIQUE

A fama de sua inteligência e de sua ilustração é apregoada por todos.

LIMOEIRO

(*À parte*) — Bravo! O rapaz tem dedo para o negócio. (*Alto*) — Este é o sr. Custódio Netuno, do Mar de Espanha, primeiro juiz de paz mais votado e digno membro do nosso eleitorado.

HENRIQUE

Já o conhecia de tradição pelos serviços prestados à causa pública...

LIMOEIRO

(*Baixo a Henrique*) — À guerra do Paraguai...

HENRIQUE

À guerra do Paraguai...

LIMOEIRO

(*Baixo a Henrique*) — E à epidemia das bexigas.

HENRIQUE

E à epidemia das bexigas.

CUSTÓDIO

Favores dos meus concidadãos.

LIMOEIRO

Aquêlé é o senhor Flávio Marinho, do Rio das Mortes, inspetor de quarteirão, boticário, procurador da capela das Mercês e arrematante das rendas municipais.

HENRIQUE

Saúdo o distinto financeiro.

LIMOEIRO

(*Baixo a Henrique*) — E muito digno representante do partido da ordem.

HENRIQUE

E muito digno representante do partido da ordem.

FLÁVIO

V. Exa. confunde-me.

GREGÓRIO

(*Consertando a garganta*) — Sr. major Limoeiro. Os nossos amigos que se acham presentes, querendo tributar elevada homenagem ao soberano, anfitrião, que acaba de chegar das montanhas da Paulicéia, coroado com os louros virentes da sabedoria, incubiram-me, a mim, humilde professor público desta freguesia, de saudar tão grande dia, saudando ao mesmo tempo o ditoso tio, que vê tão ditoso sobrinho em tão ditosa carreira. Ditosa condição, ditosa gente, como diz o poeta! Viva o senhor doutor Henrique. (*Toca a música*) — Agora hão de permitir que recite uma colheia de minha lavra. (*Tira um papel do bolso e lê*):

MOTE

Alegrou-se a mocidade
Com a chegada do doutor

GLOSA

Ser escravo jamais há-de
O Império brasileiro!
Com o filho do Limoeiro
Alegrou-se a mocidade;
Seu nome a posteridade
Há de chegar sem temor

Cheio de glória e louvor,
Pois nada o Riacho Fundo
Cheio de gôzo profundo
Com a chegada do doutor.

TODOS

(Menos Henrique) — Viva!

GREGÓRIO

Viva o muito honesto e popular major Limoeiro.
(Menos Limoeiro e Henrique) — Viva!

GREGÓRIO

Viva o senhor tenente-coronel Chico Bento do Pau-Grande.

TODOS

(Menos Chico Bento) — Viva.

LIMOEIRO

Meus senhores, o jantar nos espera. À mesa.

Vamos, vamos, meus senhores
Para a sala de jantar,
Entre flôres e iguarias
Êste dia festejar.

CÔRO

Entre flôres e iguarias
Beberemos com ardor
À ventura do major
E à saúde do doutor.

(Entram todos para a casa ao som da música).

CAI O PANO

SEGUNDO ATO

O Teatro representa a Praça da Freguesia de Santo Antônio do Barro Vermelho: ao fundo, a matriz; à direita e à esquerda, casas com portas para a cena.

Ao subir o pano, acham-se diversas pessoas na Praça: grupos à porta da igreja e ao lado das casas.

CENA I

CÔRO DE CAPANGAS

Que o voto é livre
Ninguém duvida!
Por nossos amos
Damos a vida.

P'ra todo aquê
Que fôr canalha,
Cacête em punho,
Boa navalha.

Sejamos fortes
Em cabalar,
Que bom dinheiro
Vamos ganhar.

P'ra todo aquê
Que fôr canalha,
Cacête em punho,
Boa navalha.

(Dispensam-se, entrando uns nas casas, outros na igreja).

CENA II

Henrique, Limoeiro, e depois Domingos

LIMOEIRO

Parece-me que o negócio vai correndo às mil maravilhas.

HENRIQUE

Fie-se nessa. Não viu o sarilho, que andou lá por dentro ainda há pouco?

LIMOEIRO

E o sujeito votou ou não votou?

HENRIQUE

Votou; mas eu não queria estar-lhe na pele.

LIMOEIRO

Onde está o Domingos?

HENRIQUE

Na Igreja.

LIMOEIRO

Vai também para lá, me chame o Domingos, e dá estas listas (*Dando-lh'as*) — ao Flávio Marinho, para entregar ao João Corrêa. Não abandones a urna. Olha, coloca-te ao lado do Rasteira-Certa e do Arranca-Queixo, logo que houver rôlo. (*Henrique sai*) — É preciso muito tino e sangue frio.

DOMINGOS

(*Saindo da Igreja*) — Pronto, meu sinhô.

LIMOEIRO

(*Tirando a lista dos votantes e lendo*) — Antônio José da Purificação, Anastácio Antônio da Silva, Felipe dos Reis, José... José Antônio... Cá está. Manoel Maneco Manduba de Mandiroba. (*Para Domingos*) — Tome sentido neste nome. Quando gritarem por êle Vm. apresenta-se, e entrega esta lista. (*Dá-lhe a lista*) — Entendeu?

DOMINGOS

Sim, sinhô.

LIMOEIRO

Repita. Como é seu nome, agora?

DIONYSOS

DOMINGOS

É Domingos, sim, sinhô.

LIMOEIRO

Ó cabeça de burro, pois eu não acabo de dizer que você é Manoel Maneco Manduba de Mandiroba?

DOMINGOS

Ah! Agora já sei, sim sinhô. Eu me chamo seu Mané Maneco.

LIMOEIRO

Muito bem. Veja lá, quando entregar a lista, se vai dizer, como o negro do Ribeiro: Aqui está biete que siô moço seu Zé Ribeiro mandou p'ra sinhô.

DOMINGOS

Eh! Eh! Domingos não é negro nôvo. Eu já não tem votado tantas vêzes?

CENA III

Os mesmos, Chico Bento, Henrique, Gregório, Custódio, Flávio Marinho, 1º Votante, acompanhados do povo, saindo da Igreja aos empurrões.

POVO

É fósforo! É fósforo!

CHICO BENTO

É o próprio e idêntico!

HENRIQUE

É muito conhecido na freguesia!

POVO

É fósforo! É fósforo!

GREGÓRIO

À ordem, senhores!

CENA IV

Os mesmos, Pé-de-Ferro, Rasteira-Certa e Arranca-Queixo

PÉ-DE-FERRO

(A Henrique) — Pode falar grosso, senhor doutor, que o Pé-de-Ferro cá está com o Arranca-Queixo.

ARRANCA-QUEIXO

O cidadão prestante há de votar.

POVO

É fósforo! É fósforo! Não vota!

RASTEIRA-CERTA

Não é fósforo! É o próprio e idêntico; véve e reséde neste município.

LIMOEIRO

(Baixo a Domingos) — Tome estas listas *(Dá-lh'as)* — Aproveita o barulho, e ataca tudo na urna.

HENRIQUE

Respeitem as garantias constitucionais!

LIMOEIRO

Ordem, senhores Eu conheço o homem, deixem-o votar. Perca-se tudo, mas salve-se a moralidade pública!

PÉ-DE-FERRO

Apoiado!

1º VOTANTE

Vamos para dentro. *(Retiram-se todos, menos Limoeiro e Chico Bento).*

CENA V

Limoeiro e Chico Bento

CHICO BENTO

Major, o negócio está muito feio!

LIMOEIRO

Deixe correr o marfim. Trabalhe cada um para seu lado que afinal dá tudo certo.

CHICO BENTO

É verdade. Uma vez que o rapaz saia.

LIMOEIRO

Estamos nós dentro.

DIONYSOS

CENA VI

Os mesmos, Flávio, 2º Votante

FLÁVIO

(Gritando da Igreja) — Jerônimo Tab: da Silva.

2º VOTANTE

(Saindo da esquerda) — Pronto!

CHICO BENTO

Tome lá. *(Entrega-lhe uma lista)*.

2º VOTANTE

Olhe, compadre, só para lhe servir. É triste ser pobre. Muito custa a ganhar a vida com honra! Com esta fazem quatro vêzes que voto hoje. *(Entra para a Igreja)*.

CHICO BENTO

(Vendo a lista) — Êste já se pode riscar.

LIMOEIRO

E pode riscar também o tenente Felício.

CHICO BENTO

Um dos esteios do partido da ordem!

LIMOEIRO

Ê verdade; não vota hoje, não, mas é o mesmo; que mandei processá-lo, como vagabundo, por andar parado na rua de noite fora de horas.

CHICO BENTO

Pois fê-la bonita! Perdemos com êle tôda a votação da gente da Samambaia e da Grota Funda.

LIMOEIRO

Grande prejuízo! Perdemos êsses votos, mas ganhamos todos do partido liberal, sem contar com o recheio, que mandei o Domingos meter na urna.

CHICO BENTO

Major, você é de todos os diabos.

CENA VII

Chico Bento, Limoeiro e Domingos

DOMINGOS

(Saíndo da Igreja) — Está tudo dentro, sim sinhô.

LIMOEIRO

Fica aí, que não tarda a chegar a tua vez de votar.

CHICO BENTO

Pois o major manda o escravo votar?

LIMOEIRO

Essa é boa! E por que não? E se o rapaz fôr eleito, êle já sabe, dou-lhe a carta de liberdade.

CHICO BENTO

Deus queira! Deus queira!

CENA VIII

Limoeiro, Chico Bento, Domingos e Flávio

FLÁVIO

(À porta da Igreja) — Manoel Maneco Manduba de Mandiroba?

DOMINGOS

Pronto!

LIMOEIRO

(Baixo a Domingos) — Anda, não te esqueças do nome. *(Domingos entra na Igreja)*.

CHICO BENTO

Vejamos a trovoada!

CENA IX

Os mesmos, Henrique, Gregório, Custódio, Flávio, 1º Votante, Pé-de-Ferro, Rasteira-Certa, Arranca-Queixo.

(Acompanhados pelo povo, no meio de grande desordem).

POVO

Fora o negro! É fósforo! (*Assobiam*).

1º VOTANTE

Eu bem o conheço. É o escravo do major.

POVO

Salta, tição!

LIMOEIRO

Perca-se tudo, senhores, mas salve-se a moralidade pública! Deixem o cidadão livre e independente votar!

1º VOTANTE

É um desaforo! Mom'essa!!

POVO

É fósforo! É fósforo!

CUSTÓDIO

Atenção, senhores.

1º VOTANTE

Não queremos palanfrórios!

HENRIQUE

Deixem falar o orador.

CUSTÓDIO

Em nome da paz da freguesia, em nome de meus concidadãos, em nome da nossa honra, em nome da tranquilidade pública, devemos respeitar o direito do cidadão.

HENRIQUE

Apoiado.

1º VOTANTE

Não apoiado.

ARRANCA-QUEIXO

O homem há de votar; não turrem. E quem decêde aqui está. (*Mostra o cacête*).

CUSTÓDIO

Eu asseguro-lhe que o suplicante é o mesmo Manoel Maneco Manduba de Mandiroba.

POVO

Não é! Não é!

ARRANCA-QUEIXO

Haja rôlo!

Haja!

(Trava-se um conflito de pedradas e cacetadas; intervém a guarda e retiram-se todos em debandada, entrando alguns na Igreja e outros nas casas laterais. Chico Bento entra em uma das casas. Henrique, Domingos e Limoeiro entram na Igreja).

CENA X

Perpétua e Rosinha

(Que entram em cena, na ocasião em que se dispersou o povo).

PERPÉTUA

Onde estará o meu homem, meu senhor bom Jesus?

ROSINHA

Eu não disse a mamãe que não viesse se meter neste angu?

PERPÉTUA

Deram-me um murro na cacunda, que quase deitei a alma pela bôca fora!

ROSINHA

E eu, por um triz que não levei uma pedrada na barriga. Passou ventando — miim! que nem uma bala.

PERPÉTUA

Onde está aquêlo homem, meu Deus? Fico com o coração do tamanho de uma pulga, tôdas as vêzes que êle se mete em eleições!

ROSINHA

Estou aqui que nem posso.

PERPÉTUA

Parece-me que o vejo a cada momento entrar pela casa a dentro com as ventas esmurradas, ou com alguma faca nas tripas.

ROSINHA

E eu que sonhei, esta noite, que tinham descadeirado seu Henrique, na Igreja, com uma carga de chumbo grosso que lhe arrumaram?

CENA XI

(*As mesmas, Henrique e depois Limoeiro e Chico Bento*)

HENRIQUE

(*Saindo da Igreja*) — Oh! minhas senhoras, o que vieram cá fazer?

CHICO BENTO

(*Espiando da porta*) — Está tudo acabado?

PERPÉTUA

Chico, não estás ferido?

CHICO BENTO

Retira-se, senhora, que isto d'aqui a pouco está em dilúvio de sangue.

LIMOEIRO

(*Saindo da Igreja*) — Eu não disse que o Domingos havia de votar? Lá está a cédula na urna, batidinha da Silva (*Para Rosinha e Perpétua*). Também vieram cabalar?! Bravo! Gosto disto!

CHICO BENTO

Major, eu juro-lhe pelas cinzas de minha mulher... não, quero dizer...

PERPÉTUA

O que é isso lá?

CHICO BENTO

Erraris humanus est. Quero dizer, Perpétua, que juro, por tudo quanto há de mais caro neste mundo, que não me apanham n'outra.

PERPÉTUA

Oxalá que fiques curado.

LIMOEIRO

Se lhe parece, abandone-me e deixe-me aqui às môscas. Como já lhe dei a minha palavra e já está servido...

CHICO BENTO

Abandoná-lo...? Lá isso não, porém...

LIMOEIRO

Porém o que? Tenente-coronel, o lugar do soldado é no fogo!

PERPÉTUA

No fogo? Temos conversado. Chico, lembra-te que tens mulher e filha!

LIMOEIRO

D. Perpétua, não me esfria o homem! Tenente-coronel, estamos perdidos e precisamos fabricar votantes, seja como fôr. (*Pensando*) Espere, o Domingos votou uma vez só...

CHICO BENTO

Major, você ainda perde aquê negro, e olhe que êle é peçazinha, que vale bem seus dois contos de réis.

LIMOEIRO

(*Que continua a pensar*) — Ah! Achei! (*Para Henrique*). Ó rapaz, pois tu por aqui ainda, quando devias estar lá dentro a tomar conta da urna?

HENRIQUE

Estou ao lado da urna dos meus afetos.

LIMOEIRO

Deixa esta, que está segura, e vai tomar conta da outra, que está em perigo. Anda, vai (*Para Rosinha e Perpétua*). Minhas senhoras, entrem para esta casa e não tenham receio.

PERPÉTUA

(*Entrando com Rosinha*) — Chico, tome cuidado, não facilites.

LIMOEIRO

(*A Henrique que se dirige para a Igreja*) — Manda-me Domingos. (*Henrique entra na Igreja*).

CENA XII

Chico Bento, Limoeiro e Domingos

CHICO BENTO

Major, quer aceitar um conselho? Res tur agitu

LIMOEIRO

O que é, tenente-coronel?

DIONYSOS

CHICO BENTO

A capangada está bravia; manda o Domingos para a fazenda e vamos nos arranjar com os votantes que temos. Olhe que naquela refrega o João Corrêa ficou sem uma orelha, o Flávio perdeu dois dentes da frente, eu levei um cascudo e o major viu-se em palpos de aranha.

LIMOEIRO

Mas ainda não desanimei.

DOMINGOS

Não, sinhô. Levou só porretada na cabeça; pau quebrou mas cabeça não.

CHICO BENTO

Irribusi.

LIMOEIRO

Prepare-se, que tem de votar mais uma vez.

DOMINGOS

Domingos está pronto para votar quantas vêzes sinhô quiser.

CHICO BENTO

Isto não é negro; é um precipício!

LIMOEIRO

Entre alí naquela casa, (*Indica a casa da esquerda*), peça uma casaca a seu Zé Franco, calce umas botas, diga a seu Teles que lhe corte esta carapinha, e que lhe empreste umas barbas.

DOMINGOS

Sim, sinhô.

LIMOEIRO

Amarre um lenço ao pescoço e depois venha falar comigo. (*Domingos sai*).

CENA XIII

(*Chico Bento, Limoeiro e depois Pascoal Basilicata*)

CHICO BENTO

Major... Major!

LIMOEIRO

O seu compadre não pode votar ainda uma vez?

CHICO BENTO

Olhe que êle já votou quatro vêzes!

LIMOEIRO

E o que tem isso? Quando a lei decretou que houvesse três chamadas, foi para que o cidadão votasse pelo menos três vêzes. Vejamos a lista dos votantes. (*Limoeiro e Chico Bento consultam, lendo a lista*).

PASCOAL

(*Entrando com uma tábua ao ombro, na qual se vêem bonecos, cachorros, vasos, papagaios e santos de gêsso*).

Io sono mascati,
Comprate senhori
Uceli, macachi
E miei vasi de fiori.

Com quelle que ganho
Non ganho niente,
Perché non guadagno,
Ne cento por cento.

Io sono mascati, etc. etc.

Non volete comprare qualche cosa? Abbiamo cavalli, cani, gati, ognisanti del Paradizo, vasi di fiori. Velo dono per pouco danaro.

LIMOEIRO

(*Para Chico*) — Oh! Que idéia luminosa! Que famoso achado! Tenente-coronel, êste italiano é um diamante que nos caiu do céu.

CHICO BENTO

Major, eu tremo de advinhar o que lhe passa pela cabeça.

LIMOEIRO

(*A Pascoal*) — Ó Monsiú!

PASCOAL

Cosa vuole?

DIONYSOS

LIMOEIRO

Como se chama você?

PASCOAL

Pascoale Basilicata, humulíssimo servotire di lei.

LIMOEIRO

Pois, senhor monsiú Brasilicata, você está disposto a mudar de nome por uns cinco minutos?

PASCOAL

Cambiari il mio nome?

LIMOEIRO

(*A Chico Bento*) — Cambiare, não sei o que é. (*A Pascoal*). Não se trata de câmbio, de trocar dinheiro...

CHICO BENTO

Trata-se de trocar de nome, monsiú.

PASCOAL

Ma, perchê trocara il mio nome?

LIMOEIRO

Usted não quer guadanhar la plata?

PASCOAL

Si, si, já. Ma chi me dona danaro?

CHICO BENTO

Aqui êste monsiú.

PASCOAL

Está bene; cosa devo fare?

LIMOEIRO

Usted larga el taboleiro aqui com tutas las bugigangas, está entendendo? Tome isto (*Mostra a lista*) e, quando o chamarem ali, da porta da Igreja, entra e mete êste papel nel buraco del caixone, que está em cima dela mesa. Ponha sentido no seu nome.

PASCOAL

Si sinhore.

LIMOEIRO

O seu nome é Albino Catalão Carapuça dos Enjeitados.
Repita.

PASCOAL

Alano, Catabine, Caranjolle do Singipuça.

LIMOEIRO

Não, não é isto. Albino Catalão Carapuça dos Enjeitados.

PASCOAL

Babino...

CHICO BENTO

Não é Babino; é Albino.

PASCOAL

Albino.

LIMOEIRO

Catalão.

PASCOAL

Tacalão

LIMOEIRO

(*A Chico Bento*) — O diabo do carcamano tem cabeça de barro, como
a dos cachorros que vende.

CHICO BENTO

O essencial é que êle acuda à chamada.

PASCOAL

Sicuro, sinhore; ma quanto guadanho?

LIMOEIRO

Guadanha vinte mil réis.

PASCOAL

O sinhore potev adare um pouco piu.

LIMOEIRO

Não tem que piar; com vinte mil réis está muito bem pago.

PASCOAL

Vá bene, sinhore.

DIONYSOS

CENA XIV

Os mesmos e Domingos

DOMINGOS

(*De casaca, completamente transformado*) — Domingos está pronto, sim sinhô.

LIMOEIRO

E então, tenente-coronel, veja só como está o negrinho!

CHICO BENTO

(*Vendo Domingos com os braços semiabertos*) — Parece que êle quer voar.

DOMINGOS

Ê casaca, que está muito pretada debaixo do braço, sim sinhô.

LIMOEIRO

(*A Domingos*) — Você há de votar mais tarde; por ora o que tem que fazer é acompanhar êste monsiú até a Igreja. Não me saia de lá, enquanto êle não tiver votado.

DOMINGOS

Sim sinhô. (*Para Pascoal*) Vamos, monsiú. (*Entram os dois na Igreja*).

CENA XV

Limoeiro e Chico Bento

CHICO BENTO

Está me parecendo que o tal caremano não dá conta da empreitada.

LIMOEIRO

Olé si dá! Aquilo é pássaro bisnau!

CHICO BENTO

Será bom mandar dizer à capangada que esteja alerta.

LIMOEIRO

Não se incomode; ela está bem industriada. Mas tem-se trabalhado bonito, hein, tenente-coronel?!

CHICO BENTO

Nem por isso. Nas eleições passadas fizemos mais e não houve tanto barulho. Só o defunto Matias sacristão votou seis vêzes.

LIMOEIRO

Isto lá pelo seu lado; porque pelo de cá foram cinco, batidinhas, dadas por mim. Se êle ainda fôsse vivo... Coitado, Deus ponha a sua alma em bom lugar!

CHICO BENTO

Pobre Matias Pallidus mortis equis expulsat pedibus tabernas...

LIMOEIRO

Foi mesmo a taverna, que o levou. Mas deixemos coisas tristes e pensemos nos que estão vivos.

CENA XVI

Os mesmos e Henrique

HENRIQUE

(Saindo apressado da Igreja) — Meu tio? Meu tio?

CHICO BENTO

O que é? Alguma novidade?

HENRIQUE

Estamos perdidos!

LIMOEIRO

Perdidos?!

HENRIQUE

Irremediavelmente perdidos!

LIMOEIRO

Mas o que há? Explica-te, rapaz!

HENRIQUE

Nada mais, nada menos, que uma conspiração dos descontentes, para roubar a urna e levar tudo a ferro e fogo.

LIMOEIRO

Quem te disse isto?

HENRIQUE

O João Corrêa.

DIONYSOS

LIMOEIRO

E como foi que êle soube?

HENRIQUE

Apanhando na sacristia êste bilhete, que caiu do bôlso de um votante.

CHICO BENTO

Deixa-me ver. (*Lendo*) Estamos traídos! O chefe do nosso partido está ligado com um membro de partido contrário. As duas horas em ponto estejam todos no côro, prontos para que der e vier. É preciso a todo custo quebrar a urna e mandar ao diabo esta eleição. Os escravos da fazenda de D. Miquilina estão à postos.

LIMOEIRO

Mas a quem foi dirigido êste bilhete?

HENRIQUE

Não se sabe.

CHICO BENTO

Que horas são, major?

HENRIQUE

Uma hora e três quartos.

CHICO BENTO

É tempo de salvar a mulher e a menina que ali estão.
(*Vai a sair*).

LIMOEIRO

Não senhor, espere. Agora é que mais precisamos da sua presença.

CENA XVII

Limoeiro, Chico Bento, Henrique, Povo, 1.º Votante, Aranca-Queixo, 3.º Votante, Gregório, Custódio, Pé-de-Ferro, Rasteira-Certa, Pascoal, Rosinha e Perpétua

POVO

(*Saindo da Igreja*) — É um desafôro! É um desafôro!

CUSTÓDIO

Deixem o cidadão votar!

CHICO BENTO

Estamos perdidos

POVO

Fora! Fora! Fora!

1º VOTANTE

É estrangeiro!

ARRANCA-QUEIXO

É cidadão brasileiro tão bão como tão bão.

PASCOAL

Si senhor sono brasilêro.

POVO

Morra o engraxate! Morra!

LIMOEIRO

(*Gritando*) — Ordem, senhores! Perca-se tudo, mas salve-se a moralidade pública! Deixem o cidadão votar!

1º VOTANTE

Não pode votar. É estrangeiro!

LIMOEIRO

É nosso compatriota. Foi um dos bravos da Campanha de Rosas, e lá perdeu a língua.

POVO

Haja! Haja! (*Trava-se uma luta de cacetadas; alguns seguram nos bonecos e cachorros de gêsso e atiram às caras uns dos outros*).

CHICO BENTO

(*Batendo com fôrça na casa, onde estão Rosinha e Perpétua*) — Abra esta porta, senhora!

PERPÉTUA E
ROSINHA

(*De dentro*) — Misericórdia!

CHICO BENTO

Abram, pelo amor de Deus!

DIONYSOS

PERPÉTUA E
ROSINHA

(*De dentro*) — Aqui d'el-rei!

LIMOEIRO

Ordem! Ordem! Paz! (*O barulho serena*).

PASCOAL

(*Com a cara ensanguentada*) — Vado a queixar-me a il mio consule.

1º VOTANTE

Vamos para dentro, que êste já não vota. (*Entram todos na Igreja, menos Pascoal*).

CENA XVIII

Chico Bento, Henrique, Limoeiro, Domingos e Pascoal

PASCOAL

E miei figurini sono tutti quebrati. Bisonha pagare tutto.

LIMOEIRO

Sim, monsiú, deixa estar; tudo se arranja em paz.

DOMINGOS

(*Saindo da Igreja apressado*) — Meu sinhô? Meu sinhô? O negócio não bom, não. Povo no côro da Igreja está assim. (*Batendo na mão, fechada em forma de óculo*)... tudo com pedras e porrete.

LIMOEIRO

(*Para Henrique*) — Vai para a Igreja. (*Henrique entra na Igreja*).

CHICO BENTO

Não se afoite, doutor.

LIMOEIRO

(*A Domingos*) — Leva êste homem para a botica, e mande-o depois para a fazenda.

DOMINGOS

Anda, monsiú, venha lavar o nariz. (*Domingos sai com Pascoal*).

CHICO BENTO

(*Batendo na porta da casa*) — Saia, senhora, aproveite a estiada.

CENA XIX

Chico Bento, Limoeiro, Rosinha e Perpétua, saindo de casa.

PERPÉTUA

Já não sinto as pernas.

ROSINHA

(*Saindo*) — Tenho ferretoadas por todo o corpo. Parece que me sentaram em cima de um formigueiro.

LIMOEIRO

Formigas temos que ver agora.

CENA XX

Os mesmos, Povo, Henrique, Gregório, Flávio Marinho, 1.º, 2.º e 3.º Votantes, Pé-de-Ferro, Rasteira-Certa, Arranca-Queixo, Seis soldados.

POVO

(*Dentro*) — Quebra! Quebra! (*Ouvem-se tiros dentro da Igreja*).

PERPÉTUA

Misericórdia!

ROSINHA

Me segurem, que se não eu caio com um ataque! (*Sai a urna, carregada pelo povo*). (*Entram todos em grande desordem*).

1.º VOTANTE

Vamos fazer a eleição em casa do 2.º juiz de paz.

3.º VOTANTE

Apoiado!

POVO

Vamos! Vamos!

DIONYSOS

HENRIQUE

Protesto, meus senhores. Deixem-me falar, em nome da lei e das garantias do cidadão, contra êste ato iníquo, praticado contra a liberdade do voto.

1.º VOTANTE

Fora o doutorzinho!

LIMOEIRO

Perca-se tudo, senhores, mas salve-se a moralidade pública!

3.º VOTANTE

A eleição está viciada!

1.º VOTANTE

Levemos a urna para a casa do 2.º juiz de paz.

ARRANCA-QUEIXO

RASTEIRA-CERTA

PÉ-DE-FERRO

Não vai! Não vai!

PERPÉTUA

Ai! Ai! Ai! (*Cai nos braços de Chico Bento*).

CHICO BENTO

Ainda mais esta.

ROSINHA

Ui! Ui! Ui! (*Cai nos braços de Henrique*).

LIMOEIRO

Não derramemos o sangue de irmãos. Faremos outra eleição aqui, e o govêrno decidirá quem tem razão.

1.º VOTANTE

Havemos de ver.

CÔRO

Conduzamos esta urna
Bem longe da confusão,
Vamos ver outro juiz,
Que presida esta eleição.

LIMOEIRO

Ameaças não me assustam,
Que eu não conto com bravatas;
Façam lá o que quiserem,
Que eu sou forte em duplicatas.

CÔRO

Conduzamos esta urna
Bem longe da confusão,
Vamos ver outro juiz
Que presida esta eleição

CAI O PANO

3º ATO

A mesma cena do primeiro ato. À esquerda uma mesinha com duas cadeiras e duas xícaras de café.

CENA I

Rosinha e Perpétua

ROSINHA

(*Zangada*) — Eu já não posso aturar êste inferno!

PERPÉTUA

Estás doida, menina?

ROSINHA

Ora mamãe fala porque não ando com o pescoço direito; e ora porque estou com a cabeça torta. No outro dia implicou com o meu vestido porque estava muito escorrido; agora porque está muito estofado... Hoje diz que falo assim... amanhã diz que falo assado... Eu não entendo.

PERPÉTUA

Mas não vês, toleirona, que tudo o que te digo é para teu bem; que o senhor Henrique...

ROSINHA

Aí vem a massada do senhor Henrique. Já tardava! Desde que amanece até que anoitece não se fala em outra coisa. É só seu Henrique! Almoça-se com seu Henrique, janta-se com seu Henrique, ceia-se com seu Henrique... Não sei o que se há de fazer mais com seu Henrique!

PERPÉTUA

Uma menina, que está para tomar estado, minha filha, deve agradecer a seu noivo.

ROSINHA

Não temos agrados, nem meios agrados. Êle gostou de mim, eu gostei dêle, está acabado. Nós vamos casar mesmo.

PERPÉTUA

Não duvido; mas, mesmo depois de casada, terás ainda a obrigação de não aborrecer teu marido.

ROSINHA

Se era preciso tanta história, porque é que não me avisaram logo? Eu dizia que — não —, e estava tudo acabado.

PERPÉTUA

Mas tu não gostas tanto dêle?

ROSINHA

Gosto; porém não é para estarem a todo o momento em cima da gente... endireita esta fita... levanta a cabeça... abaixa o vestido... não pises como periquito, não rias tão alto... Que inferno!

PERPÉTUA

Tolinha! Não sabes que a mulher de um doutor, que acaba de ser eleito deputado provincial, e que muito breve será ministro, deve ser uma moça bem educada, bem arranjadinha...

ROSINHA

Aí temos outra! Pois a mulher de um deputado ou ministro não é o mesmo que as outras?

PERPÉTUA

Ê verdade; porém é uma senhora que tem o dever de ser amável, de dar reuniões em sua casa, de lisonjear uns e outros, e de se apresentar sempre bem.

ROSINHA

Não se incomode; eu hei de saber apresentar-me.

PERPÉTUA

Está bem.

CENA II

As mesmas e Limoeiro.

LIMOEIRO

Ora vivam. O doutor ainda não chegou?

ROSINHA

(*Contrariada*) — Ainda não.

LIMOEIRO

Olhem só como ela disse aquê — ainda não.

ROSINHA

Ué? Chentes!

LIMOEIRO

Está se lendo mesmo naquela carinha rubicunda: — Tomara já que chegue o dia! Tomara já que chegue o dia!

PERPÉTUA

É natural. Quando se ama...

LIMOEIRO

E creia, d. Perpétua, não é por ser o rapaz meu sobrinho, sua filha fica muito bem servida.

PERPÉTUA

E se assim não pensasse, não consentiria em tal união.

LIMOEIRO

Moço, rico, talentoso, deputado provincial aos vinte e quatro anos, futuro representante da nação aos vinte e cinco, futuro ministro aos vinte e seis, futuro chefe de partido aos trinta e futuro senador do império aos quarenta! Quando penso no futuro mais perfeito, que lhe está reservado, quase que enlouqueço de prazer! Olhe, se eu fôsse pai, e tivesse seis filhas, davalh'as tôdas.

ROSINHA

Credo!

LIMOEIRO

(*Tirando um jornal do bolso*) — Vejam o que diz êsse jornal. (*Lendo*).

— “Parabéns aos nossos comprovincianos. Acaba de ser eleito deputado provincial pelo 3.º distrito o senhor doutor Henrique da Costa Limoeiro, uma das mais esplêndidas esperanças da sua terra natal. A atitude nobre, sustentada por sua excelência, nas últimas eleições defendendo o voto livre e as garantias constitucionais contra os botes da anarquia, foi

felizmente recompensada pelos dignos eleitores, que souberam colocar-se na altura de tão nobre missão. Hein? O que dizem a isto?

ROSINHA

É por isso que êle está tão cheio de vento?

LIMOEIRO

Como cheio de vento?

ROSINHA

Porque há dias que não nos aparece lá em casa.

LIMOEIRO

Pois se o rapaz nem tempo tem para se coçar! Êstes dias têm sido poucos para escrever cartas de agradecimentos aos eleitores e aos amigos. O tenente-coronel ainda não veio?

PERPÉTUA

Está lá dentro. Menina, vai chamá-lo. (*Rosinha sai*).

CENA III

LIMOEIRO

D. Perpétua, foi um verdadeiro triunfo!

PERPÉTUA

Mas um triunfo, que nos ia custando bem caro.

LIMOEIRO

Não se apanham trutas a bragas enxutas.

CHICO BENTO

Se valis bene, ego quid valis, como vai esta bizzarria?

LIMOEIRO

Como vê: alegre e satisfeito. Temos que tratar de negócios de alta monta.

CHICO BENTO

Senhora d. Perpétua, oculos ruorum.

PERPÉTUA

Tu nunca tiveste segredos para comigo.

DIONYSOS

LIMOEIRO

A seu tempo sabê-lo-á, minha senhora. (*Perpétua sai*).

CENA IV

Limoeiro e Chico Bento

LIMOEIRO

Tenente-coronel, as coisas têm marchado de modo tal que, quando penso nas dificuldades com que lutamos e nos resultados que obtivemos, digo a mim mesmo: "Seu major, você é um homem de pele dos diabos".

CHICO BENTO

Pois olhe, eu vi o negócio quase perdido.

LIMOEIRO

Fêz-se a duplicata, foi aprovada pelo poder competente, votou o Domingos, o seu compadre votou cinco vezes...

CHICO BENTO

Pena foi que não votasse o carcamano.

LIMOEIRO

Mas há de votar na próxima eleição. Instalei-o aqui e já está principian-do a tomar língua. O nosso doutor obteve carga cerrada, foi o primeiro deputado da combinação, e talvez seja o presidente da salinha. Que carreira de rapaz, meu Deus!

CHICO BENTO

E quanto à deputação geral?

LIMOEIRO

Foi justamente para tratar dêste negócio, que vim procurar o meu amigo.

CHICO BENTO

O major manda e não pede.

LIMOEIRO

É preciso que combinemos a maneira de arredar qualquer dificuldade. Além do interêsse que temos, lá diz o ditado que duas cabeças valem mais do que uma.

CHICO BENTO

Todis capitis, todis sentencie.

LIMOEIRO

Portanto, é preciso que o tenente-coronel por sua parte escreva aos seus amigos, que eu cá pela minha tratarei de fazer o mesmo. E creia que não tenho cochilado. Veja isto. (*Mostra o jornal*).

CHICO BENTO

(*Lendo*) — Bravo.

LIMOEIRO

Pois olhe, foi feito cá pelo dégas e corrigido pelo Custódio, o nosso professor público. Se aquêlo diabo compreendesse tudo o que lê, ninguém podia com êle.

CHICO BENTO

Legeris et non inteligeris est negligeris. Pois, meu major, fique sabendo, que não me leva as lampas, porque também mandei escrever o meu artiguito, que a esta hora já deve estar publicado na “Voz da Verdade” de que sou humilde assinante. Eis o rascunho.

LIMOEIRO

Leia lá isso, tenente-coronel.

CHICO BENTO

Tu Marcellus eris!

LIMOEIRO

Marcelo, não. É Henrique.

CHICO BENTO

Não, isto é cá o latinório. (*Lendo*) — “Já não pertence à classe dos homens vulgares o dr. Henrique da Costa Limoeiro! Sua família...

LIMOEIRO

Homem, isto está com ares de discurso de defunto.

CHICO BENTO

Pois olhe, foi eserito por um homem bem vivo e esperto; pelo nosso vigário! Ouça o resto. (*Lendo*) — “Sua família, transbordando de alegria, por vê-lo no numero dos eleitos da província, agradece a todos aquêles

que o acompanharam em tão justa e quão nobre pretensão. Fazemos votos, para que tão pesado encargo lhe seja leve". Hein? Que tal?

LIMOEIRO

O meu estado está muito melhor. Mas, deixemos o que está feito, e tratemos do que há a fazer. O rapaz é candidato à representação nacional. Segundo o trato que fizemos, êle tem de ser recomendado por ambos os partidos. O tenente-coronel apresenta-o pelo lado conservador...

CHICO BENTO

E o major recomenda-o pelo lado liberal.

LIMOEIRO

Justamente.

CHICO BENTO

Mas, pensando bem, o meu amigo não julga que isto poderá comprometer o nosso candidato? Eu achava melhor que êle aceitasse, por ora, um partido — o que está no poder, por exemplo, e que mais tarde, conforme o jeito que as coisas tomassem, ou ficasse naquele, ou fôsse para outro que tivesse probabilidade de subir.

LIMOEIRO

Tá, tá, tá.

CHICO BENTO

Na sua circular êle tem que apresentar um programa. Neste programa há de definir as suas idéias...

LIMOEIRO

E o que têm as idéias com o programa, e o programa com as idéias? Não misture alhos com bugalhos, tenente-coronel, e parta dêste princípio: — o programa é um amontoado de palavras mais ou menos bem combinadas, que têm sempre por fim ocultar aquilo que se pretende fazer.

CHICO BENTO

Porém cada partido tem a sua bandeira...

LIMOEIRO

Aqui para nós, que ninguém nos ouça, tenente-coronel, qual é a bandeira do seu?

CHICO BENTO

A bandeira do meu é... Sim... Quero dizer...

LIMOEIRO

Ora eis aí! Está o tenente-coronel com um nó na garganta. Meu amigo, eu não conheço dois entes que mais assemelhem que um liberal e um conservador. São ambos filhos da mesma mãe, a sra. d. Conveniência, que tudo governa neste mundo. O que não pensar assim deixe a política, vá ser sapateiro.

CHICO BENTO

O major fala como um pregador ex-cátedra!

LIMOEIRO

O rapaz portanto, não se apresentando nem por um lado, nem por outro, fica no meio. Do meio olha para a direita e para a esquerda, sonda as conveniências, e no primeiro partido que subir encaixa-se muito sorrateiramente, até que, caindo êste êle possa escorregar para o outro, que fôr ao poder.

CHICO BENTO

Sim, senhor.

LIMOEIRO

Vai ver como as coisas se arranjam. (*Assobiando*) — Domingos? (*Entra Domingos*). — Depressa papel, pena e tinta. (*Domingos sai*) — Sente-se o tenente-coronel ali naquela mesa, e vá escrevendo o que eu fôr lhe ditando.

CHICO BENTO

(*Sentando-se à mesa*) — Pronto. (*Domingos entra e põe o papel, o tinteiro e a pena em cima e tira as xícaras*)

LIMOEIRO

Ilmo. Sr. — Esta tem por fim recomendar-lhe muito especialmente o dr. Henrique da Costa Limoeiro. Virgula... Que pretende uma cadeira no seio da representação nacional. Pronto.

CHICO BENTO

Agora é preciso enumerar as virtudes do doutor, suas aptidões, seu talento brilhante...

LIMOEIRO

Deixe o negócio por minha conta... (*Continuando com ênfase*) — Sim...! Não... quero dizer...

CHICO BENTO

Em que ficamos? Sim ou não?

Risque êste sim. LIMOEIRO

E deixo o não? CHICO BENTO

Não; risque ambos. LIMOEIRO

Mas eu ainda não escrevi ambos! CHICO BENTO

Ora... Risque tudo. LIMOEIRO

Desde o princípio? CHICO BENTO

Não; o sim — e o não. LIMOEIRO

Ah! Já sei. CHICO BENTO

LIMOEIRO

(*Continuando com ênfase*) — O dr. Henrique da Costa Limoeiro é uma destas estrêlas luminosas que raiaram... que raiaram... (*Mudando de tom*) — Espere lá, deixe-me ver uma frase, dessas de estrondo. Ah! (*Com ênfase*) — Que raiaram no horizonte do Brasil para mudar a fase dos nossos acontecimentos políticos. (*Mudando de tom*) — Bravo, seu Limoeiro. Já escreveu?

Ticos. CHICO BENTO

Ticos?! LIMOEIRO

Sim, políticos. CHICO BENTO

LIMOEIRO

(*Com ênfase*) — Destinados a representar um papel brilhante entre os seus concidadãos, o dr. Henrique Limoeiro promete... (*Mudando de tom*) — Vejamos agora o que êle há de prometer.

O copos hic labor esdis. CHICO BENTO

LIMOEIRO

Ê preciso que êle prometa o que se pode prometer, sem comprometer-se. Vamos lá. (*Com ênfase*) — O dr. Limoeiro promete...

Já está escrito. CHICO BENTO

LIMOEIRO
(*Com ênfase*) — Retalhar a província...

CHICO BENTO
Menos essa!

LIMOEIRO
(*Com ênfase*) — Com uma grande rêde de estradas de ferro, vírgula. Bondes... Bibliotecas...

CHICO BENTO
Retalhar a província com bibliotecas?

LIMOEIRO
Não; não é isso. (*Com ênfase*) — Bondes e estradas vicinais. (*Mudando de tom*) — Aí pode pôr um ponto de admiração. (*Com ênfase*) — Proteger a lavoura...

CHICO BENTO
E o elemento servil? Aí é que eu quero ver-lhe a habilidade.

LIMOEIRO
Não, não se fala nisto. Deus nos livre. (*Continuando*) — Proteger a lavoura...

CHICO BENTO
Já está escrito.

LIMOEIRO
Animar as indústrias, o comércio...

CHICO BENTO
Comércio tem vírgula ou dois pontos?

LIMOEIRO
Arrume-lhe ponto e vírgula. (*Continuando*) — Acorçoar as artes e as letras...

CHICO BENTO
A co có, ro ró ri... Bonito, escrevi carogo.

LIMOEIRO

E a instrução pública, criando escolas noturnas de duas em duas léguas, (*Mudando de tom*) — Isto deve ser grifado.

CHICO BENTO

Isto deve ser grifado.

LIMOEIRO

Não, não é isto; não escreva, grife.

CHICO BENTO

Grife.

LIMOEIRO

Grifo é isto. (*Pega da pena e risca o papel*)

CHICO BENTO

Então, por que não disse logo — risque por baixo?

LIMOEIRO

Onde é que tínhamos ficado?

CHICO BENTO

Criando escolas noturnas de duas em duas léguas. (*Em outro tom*) — Mas para que tanta escola, se não temos gente?

LIMOEIRO

É para acompanhar a moda. (*Com ênfase*) — As suas idéias políticas visam tão-sòmente o progresso do Brasil, escudando na ordem e liberdade bem entendida. (*Mudando de tom*) — Vê isto? Progresso, ordem, liberdade... liberdade, ordem progresso... Aí está o programa perfeitamente definido. Agora termine dizendo: — o dr. Limoeiro é deputado provincial pelo 3.º distrito; espero que o amigo recomende-o a todos os seus amigos e mande-me as suas ordens. Sou etc. etc. E passe-me para cá, para mandar tirar umas cópias.

CHICO BENTO

Que efeito isto não vai produzir entre os conservadores!

LIMOEIRO

Muito maior efeito ainda produzirá no ânimo dos liberais!

CHICO BENTO

Aqui tem. (*Dá a Limoeiro*).

LIMOEIRO

Agora é não perder tempo.

CENA V

(*Os mesmos e Henrique*).

HENRIQUE

(*Zungado, com um jornal na mão*) — Bom dia, meu tio. Como tem passado, sr. tenente-coronel?

LIMOEIRO

O que tens? Estás com a cara tão enfarruscada.

HENRIQUE

Veja isto. (*Mostra o jornal a Chico Bento*).

CHICO BENTO

(*À parte*) — O meu artigo.

HENRIQUE

Eu só desejava saber qual foi o burro, que escreveu esta série de sandices.

LIMOEIRO

(*Vendo o jornal*) — Foi o tenente-coronel.

CHICO BENTO

Está enganado; não fui eu, foi o vigário.

HENRIQUE

Pois hei de dar-lhes os meus sinceros agradecimentos.

LIMOEIRO

Asneira no caso; vais açular o homem contra ti, e perderás tôda a votação do colégio.

DIONYSOS

— 145

HENRIQUE

E que me importa a mim a votação do colégio?

LIMOEIRO

Verdade é que serás bem recomendado pelos outros...

HENRIQUE

Maldita seja a hora em que se lembraram de meter-me em semelhante comédia.

LIMOEIRO

Ó rapaz, tu perdeste o juízo?

HENRIQUE

Acabo de sair dos bancos da academia, do meio de uma mocidade leal e generosa, cheio de crenças, sonhando a felicidade de minha pátria, e eis que de chofre matam-me as ilusões, atirando-me no meio da mais horrível das realidades dêste país — uma eleição, com todo o seu cortejo de infâmias e misérias.

LIMOEIRO

E ainda em cima te revoltas, tu, que começaste por onde os outros acabam!

HENRIQUE

Não comecei, meu tio, acabei; porque o quadro que se desenrolou ante os meus olhos foi de tal natureza, que sufocou-me no peito as aspirações de moço e patriota.

LIMOEIRO

E então, tenente-coronel, o que diz a isto?

CHICO BENTO

Estou abismado.

HENRIQUE

Se queriam fazer de mim um político, porque desiludiram-me tão cedo? Por que não deram-me gôta a gôta o veneno?

LIMOEIRO

Então, não pretendes ir à assembléia?

HENRIQUE

Não, senhor.

LIMOEIRO

Mas, rapaz, como combinar esta série de disparates, que estás dizendo agora, com o que fizeste nas eleições?

HENRIQUE

Não me recorde esta página negra; foi um loucura; passou.

LIMOEIRO

Então?

CHICO BENTO

Pois o senhor não tem a ambição de representar o seu país?

HENRIQUE

E o senhor chama isto representar o país? O que é que eu represento? Quais são as minhas idéias? A que partido estou filiado? Que solução posso dar a todos os grandes problemas sociais que se agitam presentemente?

LIMOEIRO

Porém...

HENRIQUE

Formado apenas há dois meses, sem experiência da vida, sem a mais pequena noção dos negócios públicos, o que vou fazer na Câmara? O papel triste e ridículo de um filhote, apresentado por um tio liberal e um futuro sogro conservador. Que manancial fecundo para os folhetins dos jornais de opposição!

LIMOEIRO

E os outros não começam por filhotes?

CENA VI

Limoeiro, Chico Bento, Henrique e Rosinha

ROSINHA

Bom dia, senhor Henrique. Por onde tem andado? Há dois dias que não o vejo.

HENRIQUE

Não me crimine.

DIONYSOS

LIMOEIRO

(*A Henrique*) — Ainda não foste falar com D. Perpétua. Vai cumprimentá-la, anda.

ROSINHA

Eu vou chamá-la.

HENRIQUE

Com licença. (*Sai*).

LIMOEIRO

(*Baixo a Chico Bento*) — Vá também, tenente-coronel; deixe-me só com sua filha. (*Chico Bento sai*).

CENA VII

Limoeiro e Rosinha

LIMOEIRO

Fique, minha menina, preciso falar-lhe em particular.

ROSINHA

O que quer?

LIMOEIRO

Promete-me que é capaz de fazer uma coisa, que lhe vou pedir?

ROSINHA

Ué chentes! Se eu não sei o que é como posso prometer?

LIMOEIRO

Trata-se da felicidade da menina, de Henrique, de sua mãe, de seu pai, de mim, de todos nós, enfim.

ROSINHA

Sendo assim, prometo.

LIMOEIRO

Henrique está com os miolos virados e quer, a todo o transe, abandonar a carreira, que tão brilhantemente começa agora.

ROSINHA

Por que?

LIMOEIRO

Eu lá sei! Porque está com a cabeça cheia de poesia, e entende que este mundo deve ser governado a seu jeito. Compete agora à menina, que soube prendê-lo pelos dotes do coração, dissuadí-lo destas tolices e mostrar-lhe o bom caminho.

ROSINHA

Se estiver nas minhas mãos...

LIMOEIRO

Está, está. E a menina tem também o maior interêsse nisto. Irá para a côrte, terá ricos vestidos, bonitas jóias, aparecerá nos grandes bailes, frequentará todos os teatros, divertir-se-á, enfim, como uma verdadeira princesa.

ROSINHA

Ora! Eu ouço dizer que lá na Côrte há tanta impostura...

LIMOEIRO

Isto dizem, da bôca para fora, aquêles que lá vão sem dinheiro e que não podem gozar de todos os encantos de uma grande capital.

ROSINHA

Mas lá há mesmo muitos bailes?

LIMOEIRO

A menina faz lá idéias! São cinco a seis por dia!

ROSINHA

Muitos teatros?

LIMOEIRO

Não tem conta.

ROSINHA

Há cavalinhos também?

LIMOEIRO

Há tudo, tudo; não falta nada, além disso, andará de carruagem, puxada por lindos cavalos...

ROSINHA

Chi!!! Deve ser muito bom! Se a gente no carro-de-boi vai tão a seu gôsto, quanto mais numa carruagem!

DIONYSOS

LIMOEIRO

E que carruagem! Tôda envernizada, com quatro rodas, estofada de sêda.

ROSINHA

Que belo!

LIMOEIRO

E a Rua do Ouvidor?

ROSINHA

A prima Maricota disse-me que era uma coisa de pôr a gente de queixo caído.

LIMOEIRO

É um céu aberto! De noite, então, nem falemos. É clara como o dia e tem mais gente que o arraial no dia da festa de Santo Antônio. A menina só de braço com seu marido, para baixo e para cima, a comprar uma jóia aqui, ali um vestido, acolá um chapéu, e todos a perguntarem: Quem é aquela môça? Que peixão! Pois não conheces? É a mulher do deputado Limoeiro. Há nada que pague isto?

ROSINHA

Eu quero ir para a Côrte, eu quero ir para a Côrte! Nunca ninguém falou-me dêste modo.

LIMOEIRO

É porque nunca disseram-lhe a verdade.

ROSINHA

Vou já falar com Henrique, e não sossego, enquanto êle não prometer-me que há de ir para o Rio de Janeiro.

LIMOEIRO

Como deputado, está visto.

ROSINHA

Aí vem êle.

LIMOEIRO

Aperte-o. (*Sai*).

CENA VIII

Rosinha e Henrique

HENRIQUE

Esperava-a lá dentro; não sei porque não veio ver-me.

ROSINHA

Conversava com seu tio.

HENRIQUE

E o que lhe disse êle?

ROSINHA

Falava do senhor, como sempre.

HENRIQUE

Porque trata-me por senhor, quando nossas almas terão de unir-se dentro em pouco, na mais completa intimidade?

ROSINHA

É porque a gente tem vergonha.

HENRIQUE

Se tu soubesses como me cativas de dia em dia com esta singeleza!

ROSINHA

É que eu sou uma pobre moça da roça, não tenho educação...

HENRIQUE

E que importa a educação, quando Deus mimoseou-te com todos os predicados de um anjo!

ROSINHA

Ora está; eu sinto o mesmo que o senhor sente; mas infelizmente não posso dizer tanta coisa bonita.

HENRIQUE

Mas tu falas com o coração, e eu sinto-lhe o perfume na candura de tuas expressões.

ROSINHA

O senhor ama-me muito?

HENRIQUE

Ainda o duvidas?

ROSINHA

É capaz de fazer uma coisa que lhe vou pedir?

HENRIQUE

O que pedirás, tu que eu não deva fazer?

ROSINHA

Veja bem; promete?

HENRIQUE

Prometo e até juro.

ROSINHA

Eu queria ir para a Côrte.

HENRIQUE

E que dúvidas há nisto? Pensas por ventura que desejo enterrar a tua e a minha mocidade nestas brenhas? Passaremos aqui a nossa lua-de-mel; partiremos depois para o Rio de Janeiro, e mais tarde iremos ver o velho mundo, que é o objeto constante dos meus sonhos.

ROSINHA

Há, porém, uma condição em tudo isso.

HENRIQUE

Qual é?

ROSINHA

É que desejo ir como a mulher do senhor deputado Limoeiro.

HENRIQUE

Por que me falas de política, quando falo-te de amor?

ROSINHA

Porque a política dar-te-á a posição, e eu quero ver-te um grande homem.

HENRIQUE

Compreendo. Meu tio, depois de haver tentado plantar em meu peito a ambição, procura agora arraigar no teu a vaidade! Se o não estimasse como um verdadeiro pai, e se não visse que tudo quanto êle tem feito é com as melhores intenções, diria que a serpente procura Eva para tentar Adão.

CENA IX

Os mesmos e Limoeiro que deve estar ouvindo ao fundo.

ROSINHA

Lembra-te, porém, que prometeu...

HENRIQUE

E a palavra não volta atrás. Partirei como deputado, e envidarei todos os esforços para bem cumprir os meus deveres.

LIMOEIRO

(*Ao fundo*) — Bravo!

HENRIQUE

Levo, porém, desde já a convicção de que a descrença, mais tarde ou mais cedo, far-me-á tragar a taça dos dissabores. E então para onde apelar?

ROSINHA

Para êste coração, que te adora.

HENRIQUE

(*Abraçando-a*) — Rosinha, és um anjo!

LIMOEIRO

Vitória! Vitória!

CENA X

Os mesmos, Custódio, Flávio Marinho, Arranca-Queixo, Rasteira-Certa, Pascoal Basilicata, 1º Votante, 2º Votante.

E mais pessoas do povo, precedidas de uma banda de música e foguetes.

CUSTÓDIO

Viva o dr. Limoeiro!

TODOS

Viva!

FLÁVIO

Viva o legítimo deputado!

TODOS

Viva!

CUSTÓDIO

Meus senhores, êste dia assinala uma época gloriosa nos fastos...

DIONYSOS

FLÁVIO

(Baixo, lendo um papel, por trás de Custódio) — Nos fastos de nossa história.

CUSTÓDIO

Nos fastos de nossa história. Sois vós o nosso legítimo representante, a nossa glória, o nosso porvir. Avante, cidadão prestimoso...

FLAVIO

(Baixo) — Não; não é isto. Ah! é, é.

CUSTÓDIO

E que as bênçãos da pátria caiam sôbre vós. Viva o dr. Limoeiro.

TODOS

Viva!

CENA XI

Os mesmos e Domingos.

DOMINGOS

Meu sinhô; se vosmecê nos dá licença, nós vem saudar também sinhozinho com a nossa festa.

LIMOEIRO

Chegaste a propósito. *(Com ar solene)* — Domingos, de hoje em diante serás um cidadão livre. Aqui tens a tua carta, e na minha fazenda encontrarás o pão e o trabalho que nobilita.

DOMINGOS

(Ajoelhando-se e abraçando as pernas de Limoeiro) — Meu senhor!

LIMOEIRO

Levanta-te. *(Levanta-o e dá-lhe um abraço)* — Venha agora a festa. *(Entram os negros e negras e dançam o batuque).*

FIM DA PEÇA

ÍNDICE

POPULARIZAÇÃO DO TEATRO	5
POSSE DO NOVO DIRETOR DO S.N.T.....	7
A EXPERIÊNCIA CRIADORA NO TEATRO — <i>Euryalo Cannabrava</i>	10
SANTOS VEGA — <i>Bella Josef</i>	16
TEATRO, SÃO PAULO, 1966 — <i>Sábato Magaldi</i>	22
A REVOLUÇÃO DA CENOGRAFIA EM SÃO PAULO — <i>Clóvis Garcia e Osmar Rodrigues Cruz</i>	31
TEATRO AMADOR EM SÃO PAULO — <i>Maria Thereza Vargas</i>	36
ERA UMA VEZ UM CRÍTICO — <i>Miroel Silveira</i>	41
EU E O TEATRO NO BRASIL — <i>Henriette Morineau</i>	43
NO MEU TEMPO ERA ESSIM... — <i>Procópio Ferreira</i>	45
O TEATRO DA MINHA ÉPOCA — <i>Jota Efege</i>	47
MEU DEPOIMENTO — <i>Abílio Pereira de Almeida</i>	51
A CRÍTICA DO MEU TEMPO — <i>Nicanor Miranda</i>	55
S.N.T.: TRINTA ANOS DE ATIVIDADES.....	56
COMO SE FAZIA UM DEPUTADO — <i>França Júnior</i>	89



