

# DIONYSSOS

---

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



ANO XIII — MAIO DE 1968 — N.º 16



DIONYSOS  
ESTUDOS TEATRAIS

DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

FELINTO RODRIGUES NETO

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



*Número Dedicado ao Festival  
do Teatro da Cidade de Lisboa*

ACERVO  
PASCHOAL CARLOS MAGNO







# DIONYSOS

---

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

ANO XIII — MAIO DE 1968 — N.º 16



# EXPOSICÃO

INTERNACIONAL DE BRASÍLIA  
1958

EXPOSICÃO INTERNACIONAL DE BRASÍLIA





Román Ríos



MARECHAL ARTHUR DA COSTA E SILVA  
Presidente do Brasil





TARSO DUTRA  
Ministro da Educação e Cultura







FELINTO RODRIGUES NETO  
Diretor do Serviço Nacional de Teatro





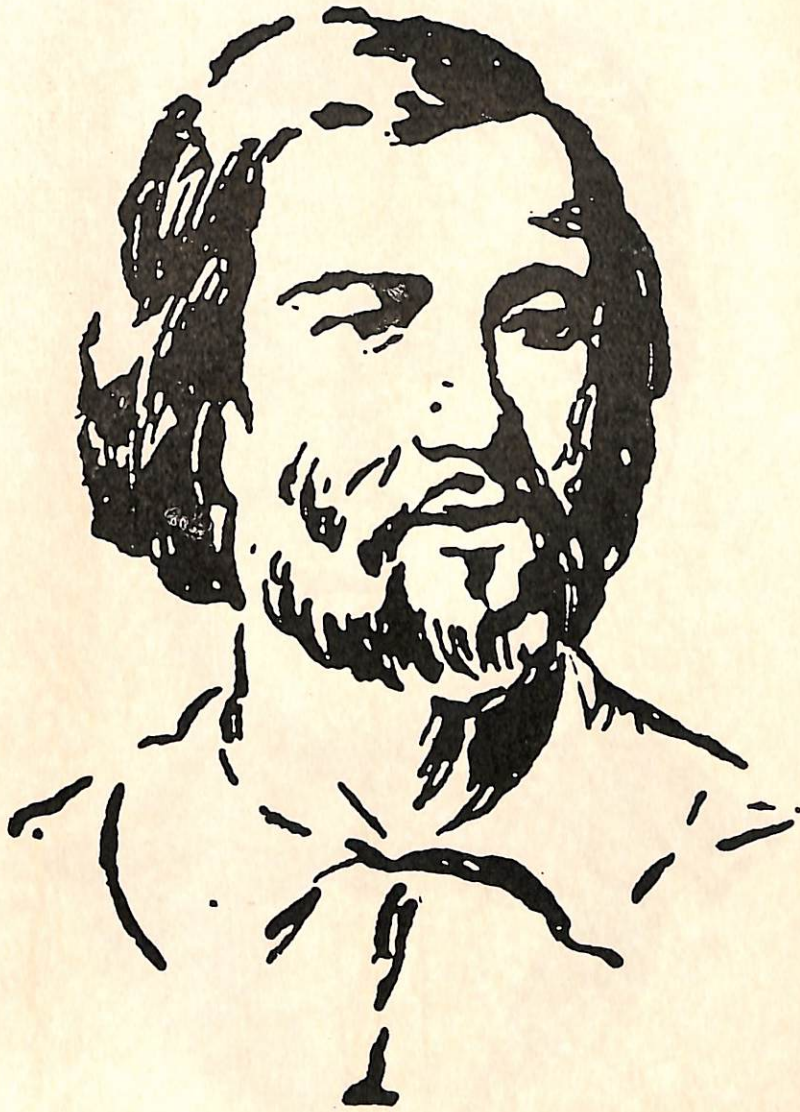


PADRE JOSÉ DE ANCHIETA  
Fundador do Teatro Brasileiro









GIL VICENTE  
Fundador do Teatro Português









MARTINS PENA  
Criador da Comédia Brasileira







**É** um lugar comum bastante agradável dizer-se que Portugal e Brasil são dois países irmãos, mas o fato é que devemos aos portugueses a nossa origem e a colonização que se seguiu com tôdas as marcas do espírito lusitano em costumes, hábitos, vestuário, comida, alegria. Impossível determinar, por outro lado, até que ponto se fundiram, por exemplo, nossa música e nossa dança; e o sangue, com os cruzamentos mais diversos com negros e índios. Nosso próprio teatro nasceu da necessidade do Padre José de Anchieta lançar mão desse tão poderoso instrumento para a catequese dos indígenas, fundando, desse modo, ao mesmo tempo, a arte dramática em terras brasileiras e dando o primeiro exemplo de um teatro político no que a expressão tem de mais puro e nobre. Seu Auto da Pregação Universal aparece justamente como a nossa primeira obra nesse fabuloso mundo da inteligência, dando-nos, os seus fragmentos, uma medida do seu valor religioso e literário.

Outro grande nome do teatro comum aos dois países é o de Antônio José, o Judeu, até hoje representado com a maior ressonância, nascendo aqui e morrendo em Portugal de maneira trágica, vítima da intolerância, mas deixando uma obra que se debruça sobre aqueles que, na eternidade, deverão estar arrependidos do ato desumano.

Desde a época do Descobrimento, no entanto, fomos influenciados, até bem entrado o século XIX e mesmo nos princípios deste século, pelo teatro que se praticava em Portugal e não é sem razão que em nossos dias um autor como Ariano Suassuna revive, principalmente em o Auto da Compadecida, a genialidade de Gil Vicente, o mais importante dramaturgo português, através do seu teatro transmitindo tudo o que o povo tem de mais cômico, ingênuo, satírico, religioso, bufão, irreverente, de mistura com o sentido do auto-sacramental que êle foi o primeiro a criar na Península Ibérica e que Suassuna reacende, tantos séculos depois, no Nordeste Brasileiro.



*Assim, O Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura colabora, alegremente, com o Festival de Teatro da Cidade de Lisboa, continuando uma tradição que data dos nossos primeiros tempos. Seria importante que o Brasil mandasse para êsse Festival os diversos e importantes grupos que, aqui, praticam várias correntes do teatro contemporâneo, de seiva brasileira e estéticas as mais diversas. No entanto, o país se defronta com uma fase das mais agudas no que se refere ao seu clima econômico-financeiro e o Govêrno tem de enfrentar problemas angustiantes de habitação, alfabetização, saúde, educação. Num sentido imediato, numa hora grave, êsses problemas têm prioridade e os grupos, vez por outra ajudados pelo Serviço Nacional de Teatro, têm de contar com as suas próprias fôrças, atuando culturalmente numa área imensa como a do nosso País.*

*E atentando justamente para êsse problema — o da extensão territorial — que o Serviço Nacional de Teatro lançou um Plano de Popularização do Teatro, devido ao teatrólogo Meira Pires, no sentido de amparar por todos os meios as centenas de conjuntos que se localizam nas mais distantes regiões, descentralizando o teatro, até então cingido aos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, até mesmo promovendo a excursão de companhias teatrais de categoria em convênio com os governantes de vários Estados da Federação. Uma obra dessas, porém, não pode ser realizada do dia para a noite, exigindo muito de esforço, abnegação, trabalho, cooperação, mas o importante é que já tenhamos iniciado a tarefa.*

*Para o Festival de Teatro da Cidade de Lisboa, que êste Serviço saúda com todo o entusiasmo, dentro dos limites das suas possibilidades e com o patrocínio dos portugueses, segue, representando o Brasil, a atriz Glauce Rocha, com a peça de César Vieira, Um Uísque para o Rei Saul, esperando que o histrionismo dessa ilustre atriz e o texto inteligente dêse jovem satisfaçam uma platéia de tão bom-gôsto como a portuguesa, a quem, por outro lado, dedicamos também um número da Revista Dionysos, com assuntos que interessam aos nossos dois povos.*

*Que isto sirva para incrementar o intercâmbio cultural no que diz respeito ao teatro entre o Brasil e Portugal e já teremos prestado às duas comunidades um serviço de real valor.*

FELINTO RODRIGUES NETO



# A COMPENSAÇÃO DO ÊRRO

ALDO CALVET

**P**RECISAMOS errar. É necessário errar. Não é errar escondido, acororado, subservientemente. Impõe errar diante do público. De perto, de peito aberto. Errar com plena dignidade em face do erro. Errar de frente erguida. Errar com responsabilidade, segurança, com consciência profissional, com convicção adulta. Êrro benéfico. Êrro funcional. Êrro resultante. Êrro reconhecido não disfarçado. Êrro reconhecido êrro.

Eis o unico caminho a seguir para a criação de um Teatro Nacional Brasileiro, teatro vigoroso, significativo, expressivo, realmente nosso!

A tendência nacionalista da "Dramática" (1953), válida, nunca apagada nos dias presentes da memória dos sensatos, indestrutível até hoje pelos inimigos gratuitos das arrancadas artísticas e culturais civilizadas, não tinha outro objetivo senão êsse de errar de frente, muitas vèzes, seguidamente, se assim preciso fôsse e se fôsse inevitável, mas persistir, continuar sempre com a mais vibrante virilidade teatral, com machismo e independência intelectual, com a mais irreprimível desabalada em busca de um repertório que significasse algo do nosso engenho criador, que significasse algo da nossa capacidade técnica realizadora em imaginar e construir espetáculos, dispondo de texto que refletisse aquilo que a experiência nos ensinara, que com a vivência

háviamos aprendido, assimilado, adquirido em relação às artes cênicas e, acima de tudo, falasse deliberada e livremente dos anseios, dos sofrimentos, das alegrias, das conquistas, das lutas reivindicatórias do povo.

Maurice Vaneau, em entrevista, certa feita, reforça o nosso pensamento ao afirmar que "O autor dramático sômente pode aprender e melhorar, graças ao contato com o público. Esposa a opinião a unanimidade dos mestres da tecnologia teatral. E o "metteur-en-scène" belga prossegue em sua entrevista, conclamando: "É preciso apresentar peças nacionais cada ano, mesmo que muitas não sejam excelentes. A Bélgica representa um bom exemplo neste setor. Durante dez anos, o "Rideau de Bruxelles" apresentou, continuamente, autores belgas. Não era Maeterlinck, nem Commelijnck, nem outros autores já feitos, mas jovens desconhecidos. Às vèzes, as peças eram péssimas. Conseguiram, entretanto subsistir sem subsídios oficiais. Ninguém gritava que se estava descobrindo gênio. Evidentemente, não se trata de admirar loucamente um jovem pelo simples fato de ser um autor nacional. O público criticou, ao contrário, às vèzes com violência as obras encenadas. Mas criou-se a oportunidade para os jovens. Assim puderam melhorar. Surgiram autores dramáticos de talento. Aqui o problema é o mesmo. É preciso que sur-



jam autores nacionais. Esta é a primeira condição para a criação de um teatro nacional brasileiro. Portanto, é preciso dar oportunidade aos jovens, sendo-se ao mesmo tempo, severo, severíssimo, para com eles. Não se esquecer nunca que é preciso ser severo com aquilo que se ama”.

Certo, Vaneau.

A autoridade de Vaneau não pode ser acusada de “jacobinismo caboclo” como fomos por José Lins do Rêgo ao determinar a montagem somente de autores nacionais pela “Cia. Dramática Nacional” do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, em 1953. O romancista de “Menino de Engenho”, mal informado sobre nossos propósitos à frente do SNT, certamente, deixou-se arrastar pelos venenosos de sua *entourage*.

Há bem pouco, Van Jafa nos conta em crônica que em Gorbals, bairro pobre de Glasgow, na Escócia, o médico James Bridie arvorou-se em dramaturgo e fundou o Teatro do Cidadão, para montar, excetuando os clássicos, apenas autores escoceses mantendo ao lado dessa experiência constante e viva o seu *laboratório*.

Agora mais que nunca no Brasil, surge uma geração de méritos e valorosa sobretudo pela tenacidade, pela coragem da expressão dramática, pelo vigor da linguagem extraída do povo.

Não muito distante muitas iniciativas marcaram tendência nacionalista no sentido de proporcionar aos moços autores meios de pôr em julgamento seus talentos, oferecendo-lhes as condições necessárias para o aprendizado tão importante. Pela ordem podemos citar, como exemplos, o “Teatro de Câmara”, “Os Quixotes”, o “Teatro Duse”, a “Cia. Dramática Nacional” (SNT), o “Movimento Brasileiro de Arte, e,

últimamente, o Teatro Santa Rosa, à frente dos quais se viam, respectivamente, Agostinho Olavo, Lúcio Cardoso e Gustavo Dória; Péricles Leal, Ody Fraga e Oswaldo Waddington (SNT); Pascoal Carlos Magno, TD; Henrique Pongetti (SNT); Santa Rosa, José Maria Monteiro e novamente Agostinho Olavo; e, por fim, Léo Jusi, Gláucio Gill e Hélio Bloch, sem incluir companhias como as de Staff-Viggiani-Viriato Correia; Oduvaldo Viana (época do Trianon), Renato Viana, Dulcina-Odilon (Rival), Procópio Ferreira e Jaime Costa, tôdas com enorme parcela de esforço e êxitos marcantes para juntar à arrancada dos dias presentes, desta admirável geração de Plínio Marcos, Aldomar Conrado, Antônio Bivar, Oduvaldo Viana Filho (moço orgulho do pai, pai glória da dramaturgia nacional brasileira, ambos orgulho de quantos amam o Teatro), Francisco Buarque de Holanda, Joaquim Cardozo, Altimar de Alencar Pimentel, Antônio Carlos de Sena, Carlos Alberto Soffredini, Paulo Afonso Grisolli, Tite de Lemos, o nosso querido Roberto Freire, Luís Carlos Maciel, Armando Costa, êsse poeta admirável que é Ferreira Gullar e tantos outros que a citar muito teria que nos alongar.

A justa pretensão dos que sabem que sem oportunidade de êrro nada se consegue de definitivo em teatro por apoiar-se êste no famoso tripé: autor, intérprete e público. Nem Stanislavsky, nem Brecht negaram a necessidade dos três elementos — autor, intérprete e público, para a realização de espetáculo.

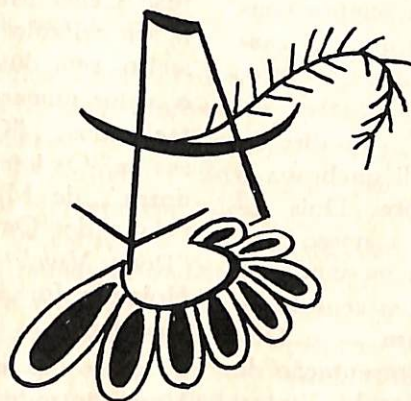
Temos os três elementos necessários comprovadamente. Falta-nos a possibilidade de pôr à prova a nossa disposição em errar — os teatros, as salas de espetáculos, equipadas, aparelhadas, disponíveis.



Acreditamos que êste problema será brevemente enfrentado com denção pela maravilhosa geração que aí está plena de valentia e de coragem, pois já teve ensejo de demonstrar sua decisão em aban-

donar as muletas para cair sòzinha de pé.

A gente que ocupa o Teatro, presentemente, não nos enganamos e não se enganem — vai desafiar o êrro.





# BREVE PANORAMA DO TEATRO NÔVO BRASILEIRO

ALDOMAR CONRADO

**A**NTES de mais nada queremos dizer que as observações que aqui fizermos limitar-se-ão aos espetáculos apresentados na Guanabara, com eventuais referências a alguns em São Paulo.

Há sete anos habitamos nesta cidade de São Sebastião. Lembramos bem, que ao aqui chegarmos, o teatro carioca era quase sempre convencional. Num ano em que "O castelo da Suécia" era o grande sucesso, um espetáculo amador, "Quatro séculos de maus costumes", com direção de Paulo Afonso Grisoli quebrava o convencionalismo reinante. Dois jovens grupos paulistas, a nosso ver, contribuíram fortemente na mudança de um repertório e de um sentido de espetáculo na Guanabara — o Oficina e o Decisão. A apresentação de "O inoportuno", de Harold Pinter, com direção de Antônio Abujamra, e "Os pequenos burgueses", de Gorki, com direção de José Celso Martinez, trouxeram uma nova perspectiva para o nosso teatro. Uma nova geração de diretores brasileiros afirmava-se e substituía a camada de diretores estrangeiros que tanto contribuíram para a elevação do espetáculo brasileiro. Mas agora chegava a vez dos brasileiros. E de jovens brasileiros.

Textos clássicos foram apresentados sob um novo enfoque, seguindo a liberdade defendida por Brecht. "Electra", de Sófocles, enquadrava-

se numa realidade atual — política e de espetáculo. "A tempestade", de Shakespeare também era apresentada no caminho novo, embora resultasse numa realização bastante frustrada.

Três jovens diretores violentaram a cena brasileira, tornando-se responsáveis pela inventividade que caracteriza os atuais espetáculos. São eles: José Celso Martinez, Antônio Abujamra e Paulo Afonso Grisoli. O primeiro, sem dúvida, o que apresentou o maior número de trabalhos melhor realizados. "Os pequenos burgueses" e "Os inimigos", de Gorki, "Andorra", de Max Frisch, "O rei da vela", de Osvald de Andrade, e "Roda Viva" de Chico Buarque de Holanda foram espetáculos de rara qualidade.

Com "O rei da vela" e "Roda Viva" introduz uma violência, uma exacerbação bastante necessária para os tempos atuais. Acreditamos que estes dois espetáculos marcam um momento de profunda significação para a história do espetáculo brasileiro. Talvez passem a significar um marco que em futuras referências na história do nosso espetáculo tenhamos que dizer: antes e depois de "O rei da vela" e "Roda Viva".

Antônio Abujamra também assinou dois espetáculos de grande significado, já referidos acima: "O inoportuno", de Harold Pinter, e "Electra", de Sófocles. Infelizmente, o diretor gaúcho frustra-se com "Tar-



tufu", de Molière e "Perversão", uma tentativa de apresentar a Patafísica ao público carioca.

Paulo Afonso Grisoli sacode o teatro guanabairno com a apresentação de "Onde canta o sabiá" de Gastão Tojeiro. Utilizando o texto como mero pretexto (um texto fraco, sem nenhuma dúvida), cria um espetáculo de rara inventividade. A partir dele será uma constante em Grisoli a procura da utilização de uma linguagem cinematográfica no espetáculo teatral. Depois de "Onde canta o sabiá" não nos parece que Grisoli tenha conseguido atingir seus objetivos. "O vento nos ramos de sassafrás", de Obaldia, e "O barbeiro de Sevilha", de Beaumarchais foram realizações muito aquém do seu talento, onde a sua inventividade não estava conforme os textos escolhidos.

Outros espetáculos apresentados por grupos jovens e com diretores também jovens revelaram um nível de imensa qualidade. A Antônio Pedro deve-se a melhor montagem de Brecht, no Brasil. "A exceção e a regra" constituiu-se numa verdadeira demonstração do que é o teatro brechtiano para o público brasileiro, desde que montagens anteriores de peças do dramaturgo alemão davam uma falsa visão da sua genial concepção de teatro. A Antônio Pedro deve-se ainda uma ótima direção de "O bravo soldado Schweik". Já a sua "A falsa criada", de Marivaux, pareceu-nos calamitosa.

O ator Fauzi Arap revela-se um diretor excelente em "A Navalha na Carne", peça de Plínio Marcos, um dos melhores acontecimentos da nova dramaturgia brasileira. E ainda Fauzi Arap, em companhia de Nelson Xavier, dirige "Dois perdidos numa noite suja", do mesmo Plínio Marcos: texto e espetáculo despertaram um

profundo entusiasmo na temporada de 67.

"O triciclo" de Arrabal, com direção de Álvaro Guimarães, numa apresentação do Grupo 3, constituiu-se num espetáculo cheio de talento e juventude.

Forçoso é dizer que nem sempre o caminho inventivo seguido pelos jovens diretores apóia-se com exatidão no texto escolhido, seguindo-se daí lamentáveis equívocos.

Paralelamente aos mais jovens, diretores mais experientes, de uma outra geração, têm apresentado espetáculos de beleza e grande rigor profissional. Martim Gonçalves, por exemplo, ofereceu uma bela e estranha direção de "As criadas", de Jean Genet, apresentação do Grupo 3, e "Queridinho", de Charles Odwyer, numa produção própria. Dos diretores estrangeiros impossível deixar de destacar "Quem tem medo de Virginia Woolf?", de Albee, direção de Maurice Vaneau para Cacilda Becker e Walmor Chagas, "Toda nudez será castigada", de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, e o excelente texto brasileiro "Se correr o bicho pega se ficar o bicho come", de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, direção de Gianni Ratto.

Dois espetáculos dos dois Tucas (o do Rio e o de São Paulo) "Morte e vida de Severina", de João Cabral de Melo Netto, e "O coronel de Macambira", de Joaquim Cardoso foram dirigidos com grande talento por Silney (SP) e Amir Haddad (GB). Estes dois diretores, dos mais jovens da nossa geração, vêm apresentando trabalhos de grande qualidade (Silney: "O E A"; Amir: "O capeta em Caruaru"). Em muito transformou-se o teatro brasileiro. A luta pela montagem do texto de qualidade saiu plenamente vitoriosa. Comedinhas

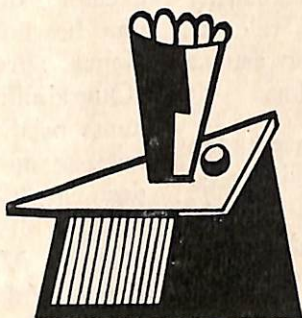


sem maior significação quase que se limitam a uns dois palcos da Guanabara. A seriedade dos espetáculos também tornou-se um fator permanente: discutimos apenas a verdade de suas proposições. Os textos mais atuais são apresentados constantemente: tanto nacionais quanto estrangeiros.

As empresas de maior tradição comercial já não se intimidam com um texto de vanguarda, ou um texto nacional, nem com um diretor jovem e brasileiro.

Apresentações de teatro amador do interior patenteiam uma atualidade viva do nosso teatro. Ainda há pouco um grupo de Belo Horizonte, em temporada na Guanabara, consegue sucesso de crítica e de público com um espetáculo chamado "Oh, Oh, Minas Gerais".

E um fator, a nosso ver bastante decisivo para a efetivação de um permanente repertório de qualidade tratando dos grandes temas da nossa época, é a afluência crescente de um público jovem.





# A IMPOPULARIDADE DO TEATRO

CLÓVIS GARCIA

Há poucos dias o Teatro Experimental do SESI comemorou a entrada do espectador nº 100.000, que recebeu um brinde, à sua atual montagem com "O Milagre de Annie Sullivan", de William Gibson. Também na montagem anterior de "Manhãs de Sol", de Oduvaldo Vianna, foi atingido o mesmo número de espectadores e em outras encenações, como "Caprichos do Amor", de Marivaux, "Noites Brancas", de Dos-  
toiewski, quase se chegou à casa dos 100.000. O teatro do SESI não cobra entradas, distribuindo entre os trabalhadores da indústria seus convites. Mas se quisermos citar um exemplo das companhias profissionais, o maior sucesso de público foi do T.B.C., com "Os Ossos do Barão", de Jorge Andrade, que também chegou a centena de milhar, com público pagante.

O fato parece auspicioso, pois há em São Paulo cem mil espectadores de Teatro. Se considerarmos, porém, que se trata de uma cidade de quase seis milhões de habitantes, sem considerarmos os municípios vizinhos que formam o chamado Grande São Paulo, temos que concluir que o dado é desanimador: em São Paulo, apenas 1,5% da população frequenta o teatro! Uma peça de sucesso extra-

ordinário, durante um ano em cartaz, consegue atingir o público que uma partida de futebol entre duas equipes bem colocadas no campeonato, consegue atrair numa única exibição.

O teatro é, pois, uma arte impopular, conclusão a que chegaríamos por um exame superficial dos dados apresentados. Entretanto, de todos os meios de expressão artística, o teatro é o que tem maior possibilidade de comunicação e, por isso mesmo, de se tornar o mais popular e o melhor instrumento para atender à necessidade estética de todos os homens.

E aqui vale a pena lembrar que sendo a arte uma atividade intelectual, portanto essencial ao desenvolvimento da natureza humana, a satisfação da necessidade estética é tão importante quanto o atendimento das exigências físicas, como a saúde, o vestuário, etc. Por essa razão, em todo o planejamento de promoção humana, não pode ser esquecida a atividade artística, como um dos fatores fundamentais para a plena realização do homem. É o que, infelizmente, nem sempre é compreendido pelos dirigentes governamentais, bastando um simples exame da distribuição das verbas orçamentárias para se verificar a incompreensão nesse sentido, o esquecimento de que a conse-



cução do bem estar social, finalidade precípua dos governos, não se faz sem o desenvolvimento cultural. Ora, de todos os meios de expressão artística, o teatro é o melhor instrumento para a democratização da cultura, o mais adequado meio de satisfazer a necessidade estética de todos os seres humanos.

De fato, nesse sentido, o teatro é a mais popular de tôdas as artes. Em primeiro lugar, porque se baseia no que Evreinoff chamou de instinto dramático, comum a todos os homens. A dramatização é uma forma de expressão natural ao homem e o teatro é essencialmente dramatização. Encontra, pois, a comunicação artística uma faixa de vivência, que permite a todos homens o recebimento e a compreensão da mensagem estética. E ligado ao instinto dramático temos o que poderíamos chamar de instinto religioso, também parte da natureza humana, o que amplia a faixa de comunicação. Não foi por mero acaso que o teatro surgiu sempre na cerimônia religiosa, seja no Egito, seja na Índia ou China. O teatro grego, fonte e origem do teatro ocidental, nasceu exatamente nas cerimônias dionisiacas, fruto do desenvolvimento do ditirambo, poesia coral consagrada ao deus Dionisios. E quando praticamente desapareceu, na sua forma mais vulgar de mimo, sob os escombros do império romano, foi renascer a partir do século IX, exatamente junto ao altar cristão, dramatizando o ciclo da Páscoa!

Uma terceira razão, por que o teatro é a forma mais popular das artes, é que de todos os meios de expressão artística, é o único que exige a participação do público como colaborador na criação. A obra de

arte teatral é o espetáculo e este não se realiza sem que o público dêe participe, seja na forma de "comunhão" no teatro teatral de linha aristotélica, seja na forma de "observador que estuda e desperta", no teatro épico de que Brecht é um dos últimos arautos.

Por outro lado, seria uma quarta razão, o teatro, como a dança, se expressa através do próprio homem. Se a arte é a aplicação de uma idéia à matéria para a criação de alguma coisa nova (e esta interpretação filosófica se ajusta à definição de "cultura" da moderna antropologia), a matéria no espetáculo teatral é o próprio homem, o ator, instrumento de comunicação mais eficiente porque o mais intensamente humano.

Em quinto lugar, poderíamos lembrar que o teatro é a forma de expressão artística que mais dados objetivos contém, porque é o fruto do trabalho de vários criadores, unidos na tarefa comum. Realmente, o espetáculo teatral resulta do texto (o autor), da direção (o diretor), da interpretação (os atôres), da cenografia (o cenógrafo) e da colaboração do público, sem contar os elementos artesanais. Assim é uma obra de arte coletiva e, como tal, seus elementos subjetivos são menores, o que o torna um meio de comunicação mais eficiente.

Finalmente, o teatro abrange, se utiliza e absorve todos os outros meios de expressão artística. No espetáculo teatral têm lugar a palavra (literatura), o gesto e ritmo (a dança), as formas e côres (pintura, arquitetura e escultura), os sons (a música). Mesmo as novas artes criadas pelo desenvolvimento tecnológico, como a



fotografia e o cinema, foram incorporadas pelo teatro.

Assim, o teatro é a forma mais popular das artes. Mas então, o porque da sua impopularidade, conforme vimos no início? É claro que nos limites de um artigo não poderíamos estudar em profundidade os dados do problema, mas apenas indicar alguns dos motivos, ao exame dos estudiosos e principalmente dos responsáveis pelo desenvolvimento cultural. E selecionamos quatro principais razões por que o teatro não é popular entre nós.

O teatro é uma arte cara e efêmera. O espetáculo teatral exige na sua criação uma infinidade de recursos, a participação de todos os criadores, uma série de elementos materiais. Enquanto o artista plástico, com uma tela, tinta e pincéis, elabora um quadro que pode ser uma obra de arte permanente (e se fôr "pop-arte" bastam os restos imprestáveis da nossa civilização mecanicista), a obra de arte teatral determina uma grande inversão de recursos, desde o pagamento dos direitos autorais, a locação da casa de espetáculos, a folha de pagamento dos atôres, diretor, cenógrafo, figurinista, maquinista, contra-regra, eletricitista, etc., etc., as roupas, os elementos cênicos, a publicidade, os impostos e tudo mais que qualquer empresário tem que enfrentar. Sendo caro o espetáculo teatral e considerando o limite de espectadores que a montagem poderá atingir, se fizer sucesso (100.000 em São Paulo, como vimos), o custo do bilhete tem que ser alto. Sendo alto o preço da entrada, num país de baixa renda como o nosso, o público a ser atingido é pequeno e tende a diminuir, na medida em que mais caro

fôr o custo. Forma-se, assim, um círculo vicioso, somente capaz de ser rompido pela intervenção estatal, por mais que nos repugne essa intervenção no setor artístico.

Outro motivo é o da falta de preparação do público. Com as dificuldades de acesso à cultura de grandes faixas de população, o desconhecimento do público não lhe permite aproveitar, em toda sua profundidade, o espetáculo teatral. Charles Dullin, citado por Pierre Aimé Touchard, costumava se lembrar do público do melodrama: "Era um público maravilhoso, magnificamente sensível, mas era mais ainda: um público de conhecedores", o que determinou o sucesso do gênero. É ainda Touchard que faz a comparação com o futebol. Trata-se de um público apaixonado e fiel porque conhece "as regras do jogo", sabe distinguir quando o juiz erra ao marcar um impedimento ou aplaudir um "chapéu" bem aplicado no adversário. O nosso público não conhece as regras do jogo teatral e por isso prefere ir ao cinema ou assistir à televisão, que não lhe exige maior participação. Somente com a preparação de um público de conhecedores, pela atenção dada ao teatro infantil (tão abandonado entre nós), pelo uso do teatro nas escolas, como acontece, por exemplo, nos Estados Unidos e Rússia, em todos os níveis, desde o primário ao universitário, pela difusão de cursos, conferências, seminários, pelo incentivo ao teatro amador, será possível tornar o teatro popular e utilizá-lo como eficiente instrumento da democratização da cultura.

Ainda um terceiro motivo é o desinteresse da temática. Os nossos autores não encontraram a medida cer-



ta de interpretação dos anseios populares. Dizia Jean Villar: "o teatro não interessa aos criadores e às testemunhas senão nas épocas privilegiadas em que uma crença, seja confessional, pagã ou ateísta, faz elevar espontaneamente a voz do poeta dramático e reúne ao seu redor o povo ligado por uma mesma esperança". Não obstante a forma romântica de se expressar, Villar tocou no ponto nevrálgico da questão. Vivemos uma época de transição, em que as ideologias, as crenças e até mesmo as atitudes sociais são as mais diversas e contraditórias. Como reunir o povo em torno do poeta dramático que expressa as suas aspirações? Foi o que tentaram os diversos teatros políticos desde Piscator, e que fracassaram porque ligados a um determinado programa que atingia apenas uma parcela da população. Uma das últimas crises teatrais paulistas se deveu ao fato de que, para uma platéia de burgueses, se apresentavam peças de ataque à burguesia, o que também explica o sucesso de Abílio Pereira de Almeida nos tempos áureos do Teatro Brasileiro de Comédia, em que o público era da mesma categoria social do autor, falando a mesma linguagem. Ampliado o público teatral, Abílio perdeu sua oportunidade. Por outro lado, o sucesso recente de Plínio Marcos se compreende pela temática urbana de suas peças, para um público a sofrer as conseqüências do fenômeno de urbanização. Quem o público masculino não conhecia, ou do público feminino não tinha curiosidade pela problemática de "Nava-

lha na Carne", por exemplo? E para citarmos o cinema, acessível às populações de baixa renda, a nostalgia de suas origens, numa população ainda não integrada no contexto urbano, explica o sucesso da temática rural de toda uma série de filmes nacionais. Assim, o grande problema que se coloca aos nossos autores dramáticos, para garantir a popularidade do teatro, é identificar e exprimir aqueles problemas, angústias e esperanças, comuns à maioria do povo brasileiro.

Finalmente, a quase inexistência de casas de espetáculos, destruídas as poucas existentes, para dar lugar a edifícios comerciais, ou transformadas em cinemas, reduzem e limitam, além de encarecer, as atividades das companhias teatrais. Nesse sentido, toda uma programação oficial deverá ser feita já que não se pode esperar da iniciativa privada, que faça inversões num setor de reprodução indireta, como o teatro.

Esses são alguns motivos, que nos parecem fundamentais, da impopularidade do teatro. Não temos a ilusão de que se possa novamente ver toda a população de uma cidade, participando, como intérprete ou como público, de um espetáculo teatral, como se via na encenação dos grandes mistérios medievais ou ainda nas grandes dionisiacas de Atenas. Mas que o teatro possa ser utilizado como o mais eficiente meio de desenvolvimento cultural e, portanto, como o melhor instrumento de promoção humana, é esperança a que não conseguimos renunciar.



# TEATRO POPULAR PORTUGUÊS: O CORDEL E OS PÁTIOS DE COMÉDIA

EDWALDO CAFÈZERO

"*Teatro de Cordel e Teatro Popular o mesmo é*"; afirma Albino Forjaz Sampaio (I, 9). É, e assim sendo, concordamos também com o autor de que não se trata de um gênero de teatro, uma vez que não podemos fixar-lhe qualidades literárias valorativas, entretanto discordamos da simples designação de classificação bibliográfica. As coordenadas de uma *cultura popular* possuem hoje traços bem definidos através de trabalhos de estudiosos como Berelson, Lazarsfeld, Klapper, George Friedmann, Edgar Morin, A. Moles, etc. Ela corresponde a uma solicitação coletiva onde linguagem de imagens sofisticadas são substituídas por linguagem de imagens ideais. Assim "Le message standardisé des "Mass Media" correspondrait aux goûts, aux intérêts généraux, aux valeurs et par là aux désirs de cette masse qui s'est indiscutablement constituée". (II, 3).

O teatro português que quase nasce adulto no século XVI, nasceu dentro da corte, fidalgo, religioso, apesar do seu autor. Antes do famoso espetáculo de 7 de julho de 1502, o teatro de que se tem notícia em Portugal são os *Momos*, e os diálogos do Cancioneiro Geral. Os momos, conquanto populares, se reduziam a fabulosos trabalhos cenográficos. À semelhança dos corsos carnavalescos brasileiros, essas representações deixaram marcas notáveis

no teatro Vicentino. (Aliás sempre imaginei peças vicentinas do tipo "*Fragoa de Amor*", "*Côrtes de Júpiter*", etc, montadas sobre passarelas). Quanto às peças do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende diz o prof. Fidelino Figueiredo. "Não considerando como Teatro as peças dialogadas dos cancioneiros, servintezez, bailatas, tenções satíricas e amorosas, que se aproximavam da forma dramática, se fôssem recitadas por diversas personagens que unissem à dicção a mímica, êstes primeiros séculos apenas apresentam como teatro as grandes representações litúrgicas da Igreja e as breves referências de teatro profano que se encontram no *ELUCIDÁRIO DAS PALAVRAS, TERMOS E FRASES que antigamente em Portugal se usaram, 1798-1794*, de Joaquim Santa Rosa Viterbo: ali se nomeiam duas vêzes os bobos *BONAMIS* e *ACOMPANIADO* — que faziam *Arremedilhos*" (III, 55) de qualquer maneira, sinto uma grande necessidade de citar Anrique da Mota.

Então todo êsse teatro criado e mantido para alegrar nobres teve, por outro lado, uma grande atividade popular atestada através das edições de cordel, "fôlhas volantes, baratinhas, taxadas em oito ou dez réis, ou pouco mais ou menos" (IV, 584) eram vendidos nas feiras geralmente por cegos ou papelistas que expunham o exemplar à venda, pendentos de bar-



bantes pregados nas paredes ou portas (I,9). Provam ainda a sua popularidade o fato de várias dessas peças terem sido batizadas com novos títulos pelo povo, é o caso da Farsa do Escudeiro de Gil Vicente, chamada de "Quem Tem Farelos?" o de "D. Luiz e dos Turcos", chamado "Dos Cativos", "Mistérios da Virgem" apelidado de "Mofina Mendes". "La Littérature populaire permet d'apporter peut-être quelques précisions sur le rapport complexe qui unit une oeuvre à son public" (V, 70).

## II

O Teatro Português nasceu na câmara da rainha. Durante os trinta e quatro anos de sua carreira seu autor animava os serões do Paço. Onde passava a côrte nas suas viagens lá ia seu genial *mambembeiro* montando suas peças. Entretanto, sem que se saiba como, nem quando, começa o povo a participar do *nôvo* gênero de divertimento. Assim o indicam as didascálias dos autos, na de "El-Rei Seleuco" de Camões vê-se que era representado num *côro*, *pátio* ou *tablado* sob patrocínio de um particular que divertia seus amigos; o "*Dos dois ladrões*" de Antônio de Lisboa foi estreado ao conde Vimioso; o da "Cananea" de Gil Vicente por solicitação da Abadessa de um Convento; o "Jubileu de Amôres" provocou *dores de cabeça* quando levado à cena em casa de Pero de Mascarenhas, embaixador de Portugal em Bruxelas. Vai daí que por volta de 1588 a 1792 aparece um alvará que dá ao Hospital de Todos os Santos<sup>1</sup> o privilégio da exploração do Teatro Português, que conforme vê Teófilo Braga (VI, 314 e ss) tem a seguinte importância: a) Estabeleceu um ônus que devia ser pago ao hospital; b) provou a

existência de casas de representação; c) estabeleceu a censura literária; d) a comédia atinge desenvoltura perante o público. Mas outros alvarás vão surgindo e será problema para outro capítulo.

Neste momento o que nos interessa são os locais de representação, os famosos *Pátios das Comédias*. Informa Hernani Cidade (VIII, 58): "Os Pátios das Comédias é por esse tempo que são utilizados como locais de representação. No recinto ou no beco apropriado, erguia-se o *Tablado* que servia de palco, utilizando as janelas de prédios e em tórno, naturalmente, como camarotes para o uso dos moradores ou das pessoas a quem as quisessem ceder".

O mais antigo dos Pátios de que se tem notícias<sup>2</sup> é o *Pátio das Fangas da Farinha* ou *das Fangas*, situado hoje na pracinha da Boa Hora. "Outros *pátios de comédias* se fundaram, entretanto, mas com a licença do mesmo hospital, (Hospital de Todos os Santos) e pagando-lhes direitos consideráveis — tais como um têrço, um quinto, etc... da receita. Entre êsses pátios mencionaremos o *Pátio da Bitesga*,<sup>3</sup> situado aproximadamente no lugar que ainda se chama Rua da Bitesga. O Pátio da Bitesga já funcionava em 1594, pagando os referidos direitos ao hospital, e dirigido pelo seu fundador o espanhol Latorre. Há notícias igualmente do chamado *Pátio da Mouraria* — que alguns autores dizem ser da Bitesga, assim denominado também" (IX, 42) continuando, por aí, João Salgado vai-nos informando a existência do *Pátio das Arcas*, também chamado de Santa Justa "situado na antiga Rua das Arcas, e correspondia portanto próximamente ao quarteirão onde hoje a Rua Augusta se cruza com a Travessa de Santa Justa e a da Assumpção", (Id, Ib, 43) "a prin-



cípio êstes recintos eram destapados, mas depois foram cobertos com tetos de lona, e finalmente resguardados com telhados regulares. Os espectadores distribuam-se por bancadas feitas anfiteatro”, e sobre o *Pátio das Arcas* diz: “Êste Pátio tinha a forma de uma meia laranja com um tablado, onde se representava do lado norte com a bôca virada para o Sul; media na sua maior extensão de norte a sul 25 varas e de nascente a poente 18 varas; correndo ao longo da meia laranja havia um parapeito lajeado e dividido em 18 *Forçuras* (Frisas) com portas independentes ao fundo que diziam para um corredor” (IX, 43). Daí então, passamos já ao afamado *Teatro do Bairro Alto* no século XVIII onde se executaram as *óperas do Judeu* (Antônio José da Silva) e as comédias de Alexandre Lima e Nicolau Luiz e outros, mas já estamos em pleno domínio da *Baixa Comédia*. Fiquemos por aqui sem, entretanto, descurarmos de todo êsse filão de Teatro Popular que marcha ao lado de um, digamos, *Teatro de Elite, intelectual* e que chega aos nossos dias com a *Revista* e o *Rebolado*.

Informa-nos ainda João Salgado, (IX, 21) que a Comédia Clássica da Renascença, O Index Expurgatório, as tragicomédias dos jesuítas, as comédias espanholas de capa e espada, o exagêro seiscentista foram a causa do abatimento do Teatro Nacional, abatimento sim, porque o filão continua, como veremos, até os nossos dias. O Teatro apenas se deslocou dos ambientes sofisticados para os pátios de comédias, para os ajuntamentos populares, para as feiras, levados pelas *mogigangas* (VI, 314 e ss), que, na definição de Rojas, eram companhias formadas de 2 (duas) mulheres, 5 ou 6 comediantes com repertório de 6 peças, tendo 4 caval-

gaduras, 2 para levarem os caixões do vestuário, e as outras duas para irem montados, revezando-se. Havia ainda *Cambaleo* que eram companhias espanholas formadas de uma mulher que canta, quatro homens que conduziam um repertório formado de 2 autos e 3 ou 4 intermédios. As composições desta época, algumas delas, se acham reunidas na “*Musa Entretenida*”, coleção de 24 autos, publicada em 1695, “*Musa Jocosa*”, coleção de 12 peças publicada em 1709 e na “*Flor dos Entremeses*” publicada em 1717. É de se salientar a influência espanhola resultada da perda da nacionalidade.

### III

Mas, (A CENSURA!) os donos do mundo, os protetores da civilização etc... São fatos por demais debatidos: as relações do Teatro com a Igreja e o motivo por que o Teatro, por suas intenções libidinosas, satíricas, cômicas, foi expulso do seio da sua madrastra, a quem tantos serviços prestara. O Teatro Português nasceu bem, com uma perna na corte e outra na Igreja, para ser um legítimo filho de sua época. E o gênio do mestre passa seu rabo de ôlho de um para outro lado, nas virtudes e degradação, sem, sequer esquecer, de vez em quando, de olhar para o seu próprio telhado. Segundo D. Carolina (X, 86), “A lista mais antiga entre as conhecidas até hoje, em que se proíbem “*Autos Modernos em Romance Vulgar*” é a seguinte:

1. O Auto de Dom Duardos, que non tiver censura como foy emendado *por mim* (sic). De 1524.
2. O Auto de Lusitânia, com os diabos, sem êles poder-se-há emprimir. De 1532.
3. O Auto de Pedreanes, por causa das matinas. De 1525 ou 1526.



4. O Auto do Jubileu de Amores. De 1531.
5. O Auto da Aderência do Paço. De 1532 ou 1533.
6. O Auto da Vida do Paço. Id.
7. O Auto dos Physicos. De 1512?

Ainda por informação da douta Senhora, êstes mesmos Autos, accrescidos de Amadis, — “*Auto fecho nuevamente por Gil Vicente sobre los muy altos y muy dulces amores de Amadis de Gaula con la princesa Oriana, hija del rey Lisuarte,*” foram prohibidos no primeiro verdadeiro *Index hispanico*, elaborado pelo arcebispo de Sevilha D. Fernando de Valdés. Entretanto, ao que parece, para a *Compilaçam de Todalas, Obras de Gil Vicente*, os deputados da Inquisição não deram importância às condemnações de 1551 e 1559 pois os diabos ficaram no Auto da Lusitânia; as matinas permaneceram no *Clérigo da Beira*, o *Auto dos Fisicos* e os *Amadis de Gaula*, não denota modificação. As três comédias, *O Jubileu de Amôres*, *Aderência do Paço* e *A vida do Paço* é que não mais apareceram. No *Index* português de 1581, Frei Bartolomeu Ferreira propôs que “*das obras de Gil Vicente que andam juntas em um corpo se há de riscar o prólogo até que se preveja na emenda dos seus AUTOS que tem necessidade de muita censura e reformação*”. A tarefa foi executada em 1585 (Cf. X, 91).

O índice de 1624, na parte II, registra obras de Afonso Alvares, o “*Auto de Santo Antônio*”, o de “*São Vicente*”, o de “*Santa Bárbara*”, não se emendando como se faz no *Expurgatório*. Na parte III manda fazer alterações cênicas relativas a Atos Sacramentais, suprimir o título de *Rei de Pontífice*, substituindo-o por *presidente*. O Auto “*Dos Dous Ladões*” de Antênio Lisboa proibe-se

não se emendando o que no *Expurgatório* se nota. De Antônio Ribeiro Chiado, o “*Auto da Natural Invenção*”, além dos seguintes textos: “*Auto da Aderência do Paço*”, “*A Vida do Paço*”, do “*Auto de Brás Quadrado*”, não se emendando como se nota no *Expurgatório*; “*Auto dos Cativos*”, chamado de Dom Luys e dos Turcos; “*Cristoval de Bivar*”, se permite, tirando-se a última página que tem por título *Letrilla en endechas muy graciosa*; *Auto de Dom André*, não se riscando o que manda no *Expurgatório*; Auto do Duque de Florença, *Auto de Deus Padre Justiça e Misericórdia*, *Auto do Dia de Juízo*, não se emendando o que se aponta no *Expurgatório*; *Auto dos Dous Compadres*, não se emendando, etc; *Auto dos Fisicos*, *Auto do Jubileu de Amôres*, *Auto de Lusitânia*, *Farsa Penada*, *Auto do Príncipe Claudiano*, *Auto da Teodora Donzella*. Como não considerar tal desserviço!

#### IV

Na tentativa de reunir para posterior estudo, citaremos aqui alguns títulos dêste Teatro. É evidente que não pretende ser um rol completo, nem ao menos perfeito, uma vez que muitos dêstes e outros títulos sequer conseguiram ser identificados. Damos prioridade aos Autos que foram reunidos por D. Carolina Michaelis de Vasconcelos em “*Autos Portugêses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*” (X) por se tratar em primeiro lugar de textos que conseguiram fugir à censura inquisitorial, isto é: “Um só dos Autos Sagrados, reimpressos nesta coleção, o “*do Nascimento*”, de Baltazar Dias, de frontespício tipograficamente mais moderno do que os outros, tem indício de que a autoridade civil se ocupou dêle; um só dos profanos, o “*Auto de Flo-*



rença", tem sinal de que a autoridade eclesiástica o vira e não reprovava, julgando-o danoso à fé e aos seus costumes" (X, 77); por trazer à luz autos considerados perdidos alguns deles famosos como o de "*D. Luiz e dos Turcos*", *Dos Dous Ladrões*, etc; ou ainda porque alguns deles são popularíssimos na crônica peninsular como é o caso de alguns autos do cego da Ilha da Madeira, Baltazar Dias, do Anônimo do "*Dia do Juízo*" etc., e por último em virtude de serem os textos mais acessíveis a estudiosos pela sua edição facsimilada (Cf. X) e de edições críticas:

Breve Sumário da História de Deus — Gil Vicente.

Auto do Nascimento — Baltazar Dias.

Auto de Santa Catarina — Baltazar Dias.

Auto de Santiago — Afonso Alvares.

Auto de Santo Antônio — Afonso Álvares.

Auto do Dia de Juízo — Anônimo.

Auto de Inês Pereira — Gil Vicente.

Auto das Regateiras — Antônio Ribeiro Chiado.

Dos Dois Ladrões — Antônio Lisboa.

Auto de Florença — Joam de Escovar.

Auto da Bela Menina — Sebastião Pirez.

Auto do Duque de Florença — Anônimo.

Farsa Penada — Idem.

Auto de Vicente Anes Joeira — Idem.

Auto de D. Fernando — Idem.

Auto das Capelas — Idem.

Auto dos Enanos — Idem.

Auto de D. André — Idem.

Auto de D. Luís e dos Turcos — Idem.

Monólogo do Vaqueiro — Gil Vicente.

Auto Pastoril Castelhana — Gil Vicente.

Reis Magos — Idem.

Sibila Cassandra — Idem.

Sam Martinho — Idem.

Quem tem Farelos? — Idem.

Auto dos Quatro Tempos — Idem.

Auto de Sansão — Pedro Vaz Quintanilha.

A Nau do Filho de Deus — Sebastião Pirez.

Colóquios entre Cristo e a Samaritana — Baltazar Estácio.

Auto de Santa Úrsula e as Onze Mil Virgens — J. Anchieta.

Mistério de Jesus Cristo — J. Anchieta.

Diálogo do Martírio de Sam Sebastião — Anônimo.

Nau de Amores — Gil Vicente.

Auto da Feira — Gil Vicente.

Auto da Ave Maria — Antônio Prestes.

Triunfo do Inverno — Gil Vicente.

Auto da Lusitânia — Gil Vicente.

Romagem de Agravados — Gil Vicente.

D. Duardos — Gil Vicente.

Amadis de Gaula — Gil Vicente.

Auto da Alma — Gil Vicente.

Auto da Índia — Gil Vicente.

Auto da Fama — Gil Vicente.

Auto do Velho da Horta — Gil Vicente.

Exortação da Guerra — Gil Vicente.

Comédia do Viúvo — Gil Vicente.

Auto das Fadas — Gil Vicente.

Auto de Rodrigo e Mendo — Jorge Pinto.

Auto da Barca do Inferno — Gil Vicente.

Auto da Barca da Glória — Gil Vicente.



- Auto do Barca do Purgatório — Gil Vicente.
- Auto dos Físicos — Gil Vicente.
- Côrtes de Júpter — Gil Vicente.
- Farsa dos Ciganos — Gil Vicente.
- Comédia Rubena — Gil Vicente.
- Pastoril Português — Gil Vicente.
- Auto de Santa Bárbara — Afonso Álvares.
- Auto de Sam Vicente — Afonso Álvares.
- Juiz da Beira — Gil Vicente.
- Fragoa de Amor — Gil Vicente.
- Templo de Apolo — Gil Vicente.
- Farsa dos Almocreves — Gil Vicente.
- Clérigo da Beira — Gil Vicente.
- Comédia Eufrosina — J. F. Vasconcelos.
- Divisa da Cidade de Coimbra — Gil Vicente.
- Tragicomédia da Serra da Estrêla — Gil Vicente.
- Auto de Mofina Mendes — Gil Vicente.
- Auto da Cananéa — Gil Vicente.
- Floresta de Enganos — Gil Vicente.
- Auto de Brás Quadrado — Anônimo.
- A. da Natural Invenção — Chiado.
- Prática de Oito Figuras — Chiado.
- Auto de Gonçalo Chambrão — Chiado.
- Auto do Desembargador — A. Prestes.
- Cena Policiana — Henrique Lopes.
- Enfatriões — Luís de Camões.
- A. dos Dois Irmãos — A. Prestes.
- A. do Físico — Jerônimo Ribeiro.
- A. do Mouro Encantado — A. Prestes.
- Auto da Ciosa — Antônio Prestes.
- Auto dos Cantarinhos — A. Prestes.
- Práticas das Comadres — A. Prestes.
- Auto de El-Rei Seleuco — Camões.
- Ulisipo — J. F. Vasconcelos.
- Aleugrafia — Idem.
- Pregação Universal — J. Anchieta.
- Bristo — A. Ferreira.
- Cioso — Idem.
- Filodemo — Camões.
- Auto do Procurador — A. Prestes.
- Castro — A. Ferreira.
- A. do Rico Avarento e Lázaro Pobre — Anônimo.<sup>5</sup>
- A. de Santo Aleixo — Baltazar Dias.
- Trag. do Marquês de Mântua — Idem.
- A Imperatriz Pocina — Idem.<sup>6</sup>
- Comédia de Diu — Simão Machado.
- Os Encantos de Alfeia — Simão Machado.
- Auto da Paixão — Francisco Galvão.
- A. do Estudante Cristobal Bivar — Anônimo.
- Auto de Deus, Padre, Justiça e Misericórdia — Anônimo.<sup>7</sup>
- Auto da Criação Humana — Idem.<sup>8</sup>
- Pastora Orfeia — Anônimo.
- A. do Pranto de Madalena — Braz de Resende.
- A. do Pranto de S. Pedro — Idem.
- A. de El Rei Salomão — Baltazar Dias.
- A. do Pé de Prata — Simão Garcia.
- A. do Príncipe Claudiano — Anônimo.
- A. de D. Florambel — Idem.
- A. da Padeira ou da Fome — Idem.
- A. do Escudeiro Surdo — Idem.
- A. dos Enamorados — Idem.



A. dos Escrivães do Pelourinho — Idem.

A. da Donzela da Torre — Gil Vicente de Almeida.

A. da Muito Dolorosa Paixão — Pe. Fco. Vaz.

Diálogo entre Figuras no qual se trata dos Lavradores — Afonso da Silveira.

A. de Gil Ripado — Francisco Luís.

A. da Infame Cidade de Pentápolis — Antônio Pires.

Auto da Epifânia — Idem.

Auto Cômico dos Santos Reis — Manoel Nogueira de Sousa.

### ELENCO DAS OBRAS CITADAS

I — Albino Forjaz Sampaio — *Teatro de Cordel* — Imprensa Nacional de Lisboa, 1920.

II — A. Fonteniller e J. Marty — *The Mass Media* (Communications e Relations Sociales) Dunod, Paris, 1967.

III — Fidelino Figueiredo — *Literatura Portuguesa* — Editora "A Noite" — Rio de Janeiro.

IV — Carolina Michaëlis de Vasconcelos — *Notas Vicentinas* — Edição da Revista "Ocidente" — Lisboa.

V — Pierre Brochon — *La Littérature Populaire et son Public* — in "Communications" nº 1.

VI — Teófilo Braga — *História do Teatro Português* — Imprensa Portuguesa Editora, Pôrto, 1870.

VII — José Teixeira Neves — *Teatro de Província* — Revista do Livro nº 8.

VIII — Hernani Cidade — *Luís de Camões* (Os Autos e o Teatro de seu Tempo, as Cartas e seu Conteúdo Biográfico) — Livraria Bertrand — Lisboa, 1956.

IX — João Salgado — *História do Teatro em Portugal* — David Corazzi, Editor — Lisboa, 1885.

X — Carolina Michaëlis de Vasconcelos — *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina* — Madrid, 1922.

XI — Cleonice Berardinelli — *Auto de Vicente Anes Joeira*, Instituto Nacional do Livro, 1963.

XII — Eugênio Ascencio — *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos — Instituto Miguel Cervantes, 1951.

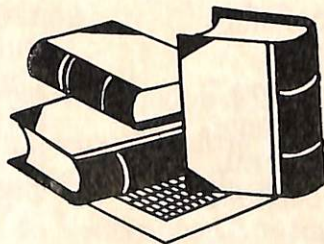
1. Este fato de tributar o Teatro em benefício de Casas de Caridade que chegou a Portugal via Espanha atingiu, inclusive, o Brasil e, no Arraial do Tijuco, a Santa Casa de Caridade, ao que informa José Teixeira Neves (VII, 134), logrou êxito com a construção e exploração do Teatro.

2. Este *por mim*, que podia ser traçado pelo cardeal-infante D. Henrique ou por seu lugar-tenente Oleastro, falta no rol de 1551 e aparece no Index hispânico de 1559" (Id. Ib.).

3. Auto muito montado no Brasil pelos padres no período da Catequese.

4. Cf. o Cordel brasileiro.

6. Atribuído a Gil Vicente por I. S. Revah.





LIVRO PRIMEYRO.



OR QVANTO A OBRA DE DEVA  
çam seguinte procedeo de hũa visitaçam que o autor  
fez aopartoda muyto esclarecida raynha dona Ma  
ria, & nacimiento do muyto alto & excelente princi  
pe dom Ioam o terceyro em Portugal deste nome.  
Se põe aqui primeyramente a dita visitaçam por ser  
a primeyra coufa que o autor fez, & que em Portu  
gal se representou, estãdo o muy poderoso rey dom

Manoel & a raynha dona Breytiz sua mãy, & a senhora Duqueza de Bragã  
ça sua filha, na segunda noyte do nacimiento do dito senhor. E estando esta cõ  
panhia afsi junta entrou hum vaqueyro, dizendo,

**P**ardiez siete arrepelones  
me pegaron ala entrada,  
mas yo di vna punada  
a vno delos rascones,  
empero si yo tal supiera  
no viniera  
y si viniera, no entrara,  
y si entrara, yo mirara,  
de manei a  
que ninguno no me viera.

**C**as andar, lo echo es echo,  
pero todo bien mirado  
ya que entre neste abrigado  
todo me sale en prouecho.  
Rebuelgome en ver estas cosas  
tan hermosas  
que estaa hõbre bobo en vellas,  
veolas yo, pero ellas  
dellustrosas  
a nhos otros son dañosas.

**C**fala a Raynha.

**Q**stes aqui adonde voo  
dlos mantenga si es aqui  
que yo nbo se parte de mi  
nbi desllindo donde estoo.  
**N**unca vi cabaña tal  
en especial

tan nbotable de memoria  
esta deueser la gloria  
principal  
del parayso terrenal.

**C**o que sea o que no sea  
quero dezir a que vengo  
nbo diga que me detengo  
nbnuestro consejo y aldea.  
**E**mbiame a saber aca  
si es verdaa  
que parto vuestra nhobleza  
mia fesi, que vuestra alteza,  
tal estaa  
que sefial dello me daa.

**Q** muy alegre y plazerero,  
muy vñana esclarecida,  
muy prehecha y muy luzida  
mas mucho que dantes era.  
**Q**ue bien tan principal  
vniuersal,  
nhunca tal plazer se vio  
mi fee saltar quiero yo  
he, zagal  
digo dizi, salte mal.

**Q**uiê queres q̄ nbo rebiente



## OBRAS DE DEVACAM.

de plazer y gasajado  
de todos tan deseado,  
este principe excelente  
o que rey tiene de ser.  
A mi ver  
deuiamos pegar gritos  
digo q̄n nuestros cabritos  
dendayer  
ya nho curan de pascer.

¶ Todo el ganado retoça  
toda lazeria se quita,  
con esta nueva bendita  
todo el mundo se aluoroça  
o que alegria tamaña.  
La montaña  
y los prados florecieron,  
porque agora se complieron  
en esta misma cabaña  
todas las glorias de España.

¶ Que gran plazer sentiraa  
la gran corte Castellana  
quan alegre y quan vfana  
que vuestra madre estara  
y todo el reyno a monton.  
Con razon  
que de tal rey procedio  
el mas noble que nacio,  
su pendon  
no tiene comparacion.

¶ Que padre, q̄n hizo, y q̄n madre  
o que aguela, y que aguclos,

bendito Dios de los cielos  
que le dio tal madre y padre,  
que tias que yo me spanto.  
Bina el principe logrado  
que es bien aparentado  
juri a sam junco santo.

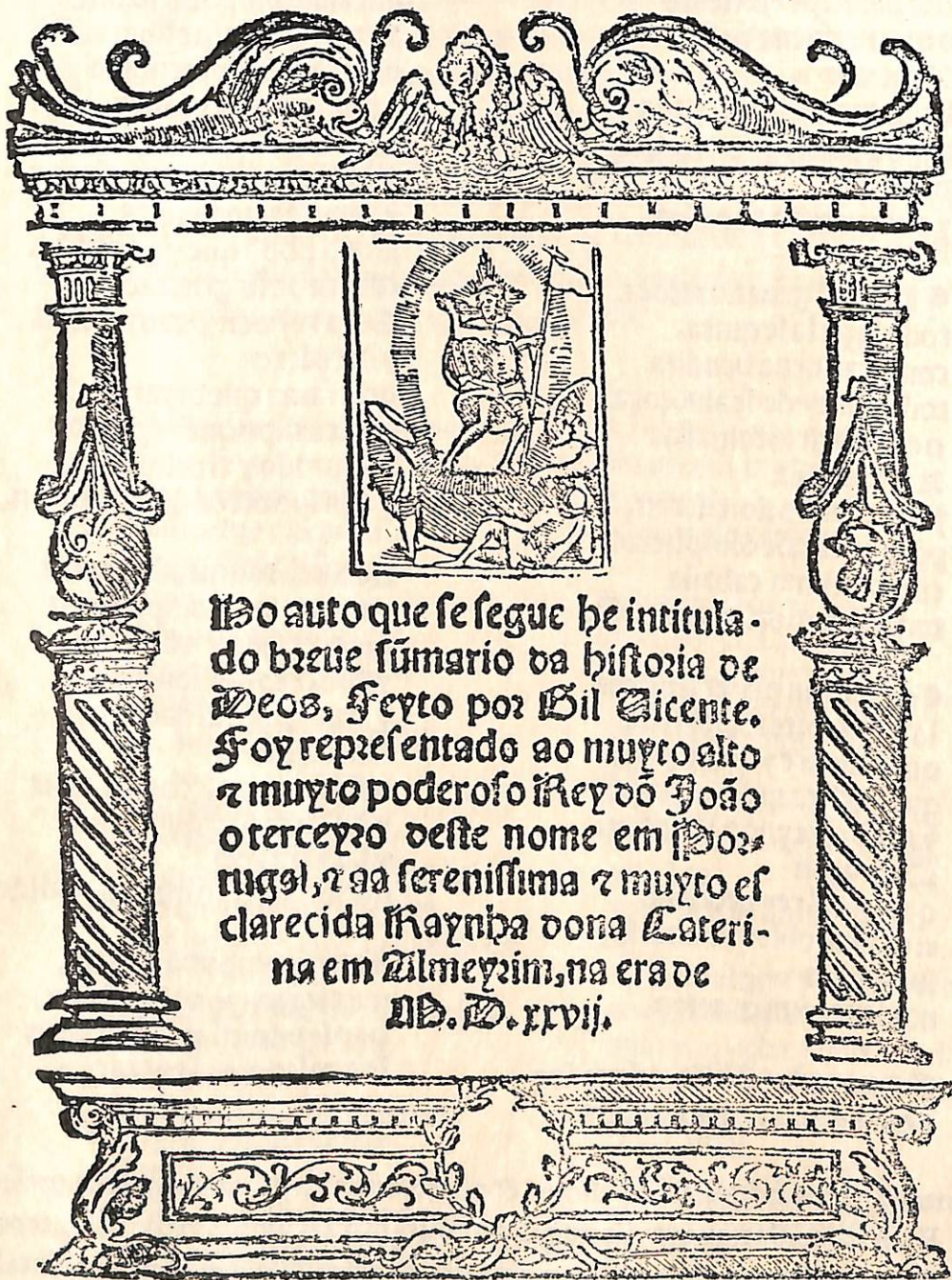
¶ Si me agora vagara espacio  
y de prissa no viniera  
jure a nhos que yo os diera  
cuenta de su generacio.  
Será rey don Juan tercero  
y heredero  
de la fama que dexaron  
en el tiempo que reynaron  
el segundo y el primero,  
y aun los otros que passaron.

¶ Quedaron me, allí detras  
vnos treinta compañeros  
porquerizos y vaqueros,  
y aun cres que son mas  
y traen para al fiacido  
esclarecido  
mil buevos y leche aofadas  
y vn ciento de quefadas  
y ban traydo  
quesos, miel, lo que hã podido.

¶ Quiero los yr a llamar,  
mas segun yo vi las señas,  
ban le ve messar las greñas  
los rascones al entrar.

¶ Entraram certas figuras de pastores, & offereceram ao principe os ditos presen-  
tes. E por ser cousa noua em Portugal, gostou tanto a Raynha velha desta repre-  
sentaçam, q̄ pedio ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal,  
enderençado ao nacimiento do Redemptor. E porque a subitancia era muy des-  
uuada, em lugar disto fez a seguinte obra.

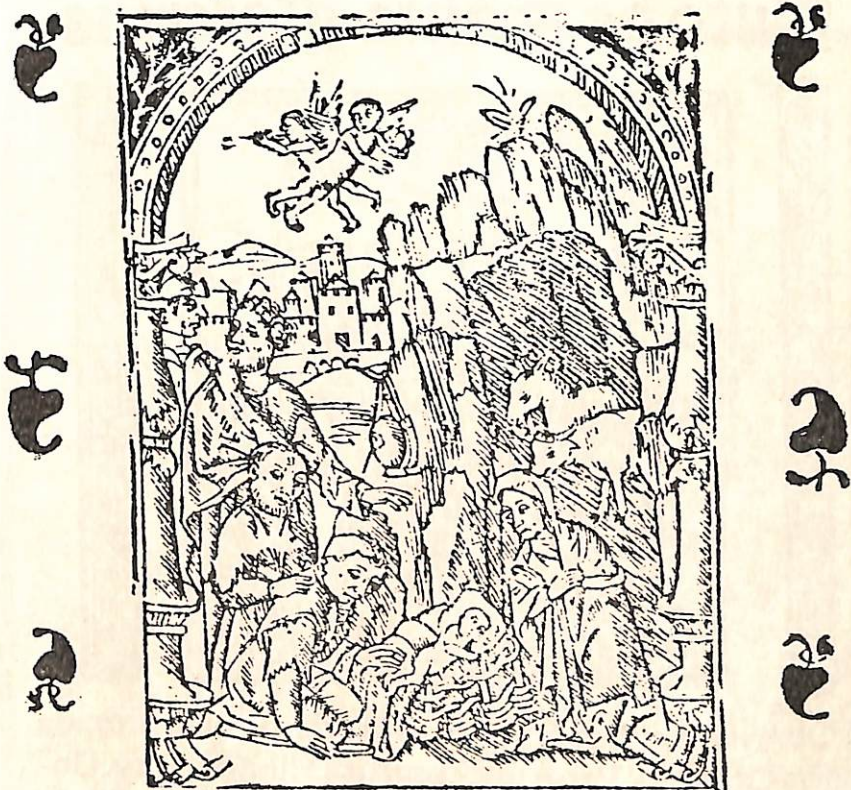




Este auto que se segue he intitula-  
do breue sũmario da historia de  
Deos, Feyto por Bil Vicente.  
Foy representado ao muyto alto  
e muyto poderoso Rey do João  
o terceyro deste nome em Por-  
tugal, e aa serenissima e muyto es-  
clarecida Reynha dona Cate-  
rina em Almeirim, na era de  
AN. D. xxvij.



¶ Auto do Nascimento.



¶ Auto do nasciméto de nosso Señor Iesu Christo noua-  
mente feyto por Baltasar Diaz, em o qual entrão as figu-  
ras seguintes. s. dous pastores hũ chamado Benito, & ou-  
tro Bartolo. E depois outro que se chama Lloréte, ho Em-  
perador Augusto Cesar, Cerino Embayxador, el Rey  
Herodes, dous Iudeus, hũ vilá, hũa velha, Ioseph, Nossa  
Senhora, hum Anjo, & os tres Reys Magos,  
Entra logo Benito cantando.

Com Priuilegio Real.



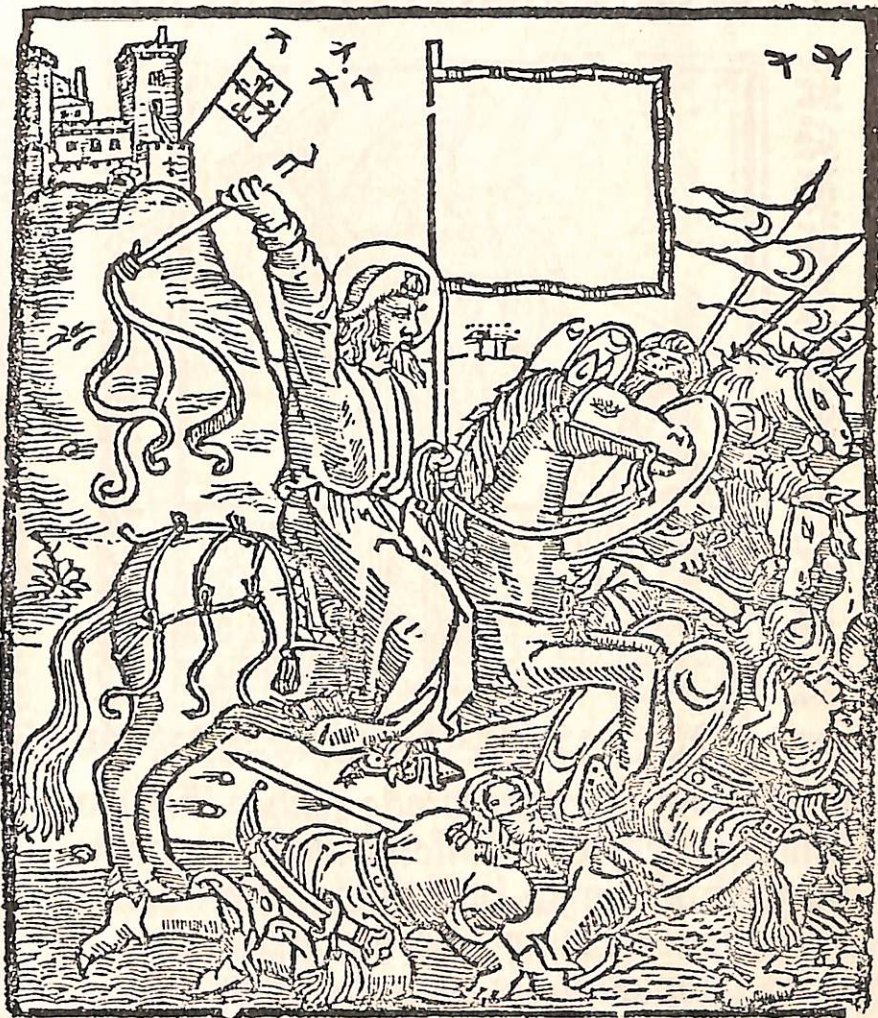
## Auto de Santa Caterina.



¶ Obra nouamente feyta da vida da bemaumenturada sancta Caterina Virgem & martir, Filha del Rey Costo de Alexandria, em a qual conta seu martyrio & glorioso fim, muyto deuota & comtemplatiua. Feyta per Baltasar dias da ylha da madeyra, homem carecido da vista. Em a qual obra entram as figuras seguintes. s. sancta Caterina, suamãe & hum Irmitam, Christo, nossa Señora, hũ paje de sancta Caterina, & o Emperador Maxencio, & a Emperatriz, & Profirio seu paje, & tres Douctores, chamados Ionas, Abiatar: & Syluano: & hũ Anjo Entra logo Sancta Caterina: & sua mãe: muy ricamente vestidas: & diza mãe.



# Auto de Santiago



¶ Auto do beaue turado se ñor Sãtiago, feyto per Afonso aluares, no q̃l e trã as figuras seguintes. s. hũ Mouro, hũ ca tiuo. Sãtiago: hũ Romeiro: hũ diabo em abitos de Ermitã: hũ Anjo, hũ pastor, hũa Serrana, hũ Ermitã de nossa se ñora.



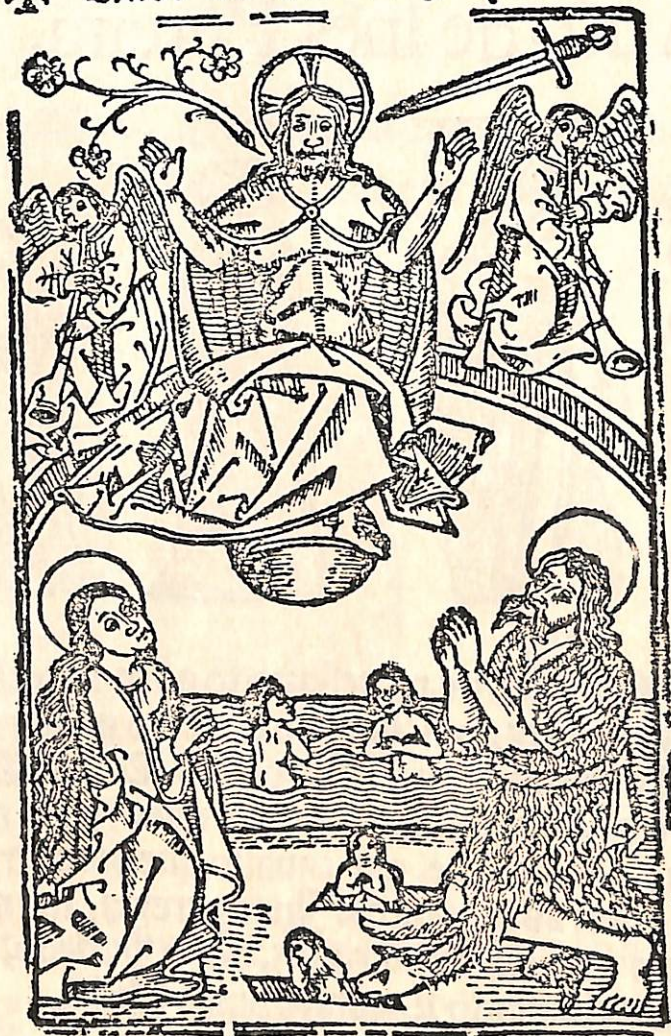
# Auto de Sancto Antonio.



El Auto do bemaventurado senhor Sancto Antonio. Feyto per Alfonso aluares, a pedido dos muyto honrrados, e virtuosos Conegos de sam Aice nte. Aduy contemplatiuo, e em partes muy gracioso, tirado de sua mesma vida



✠ Auto do dia do Juizo. ✠



**C**omeça a obra com as figuras seguintes  
Sam Joã Euâgelista, Christo, nossa Sñora  
Sam Pedro, sã Miguel, Serafim, Lucifer,  
Satanas, David, Abselão, Urias, Caym Ab  
el, Samsam, Dalida: hũ Gilão, hũ, escriuão,  
hũ camiceiro, hũa regateita, hũ moleiro  
Entra Sam Joã Euâgelista,



# Auto de Ines Pereira.

Escudeyro. Ines pereyra.

Lianoz vaz.

Mãã.



Feyto por **Sil Vicente**, representado ao muyto alto, e muy poderoso **Rey dom Joam o terceyro** no seu conuento de **Tomar**: Era do senhor de **AD. D. xxiiij.** O seu argumento he, hum exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leue, que cavallo que me derrube. As figuras sam as seguintes. **Ines pereyra**, sua mãã, **Lianoz vaz**, **Pero marquez**, dous **Judeus**, hum chamado **Latan**, e outro **Tidal** hum **Escudeyro**, com hum seu **Adogo**, hum **Ermitam**.

**Entra logo Ines pereyra**, e finge que esta laurando soa em casa, e canta esta cantiga.



Auto das Regateyras , feyto por  
Antonio Ribeyro Chiado.



Pratica de treze figuras. s. Velha, Breatiz,  
Negra, Comadre, Pero vaz, Noyuo, Máy,  
Ioam duarte , afonso tome , Fernam  
dandrade: Gomez godinho:  
Grimanefa.



## Dos dous Ladrões.



Auto nouamente feyto por Antonio de  
Vilboa muyto gracioso. Representado ao  
Conde de Vimioso. Em o qual entram on-  
te figuras. s. dous escudeyros, e hum ju-  
deu, hum Tilam, dous moços de pa-  
ço, e hũa moça, hum meyrinho cõ  
dous beleguins, e hum moço  
Representador.





# Auto de florença



**C**Auto feyto por Joam de escouar a el Rey  
dom Sebastiam por Natal, de mil z qui  
nientos z sessenta z hũ annos. As  
figuras sam as seguintes. s. Hum  
Ueador, dom Simam, dõ ser  
nãdo, Andrade, Lonisa,  
Sallego, floreça, Al  
lam, Pay de flore  
ça, Theodora  
pastora,  
Martinho ratinho, Ventura, tres sabios  
cantoires.  
**C**Com licença impresso



## Da Bella menina.

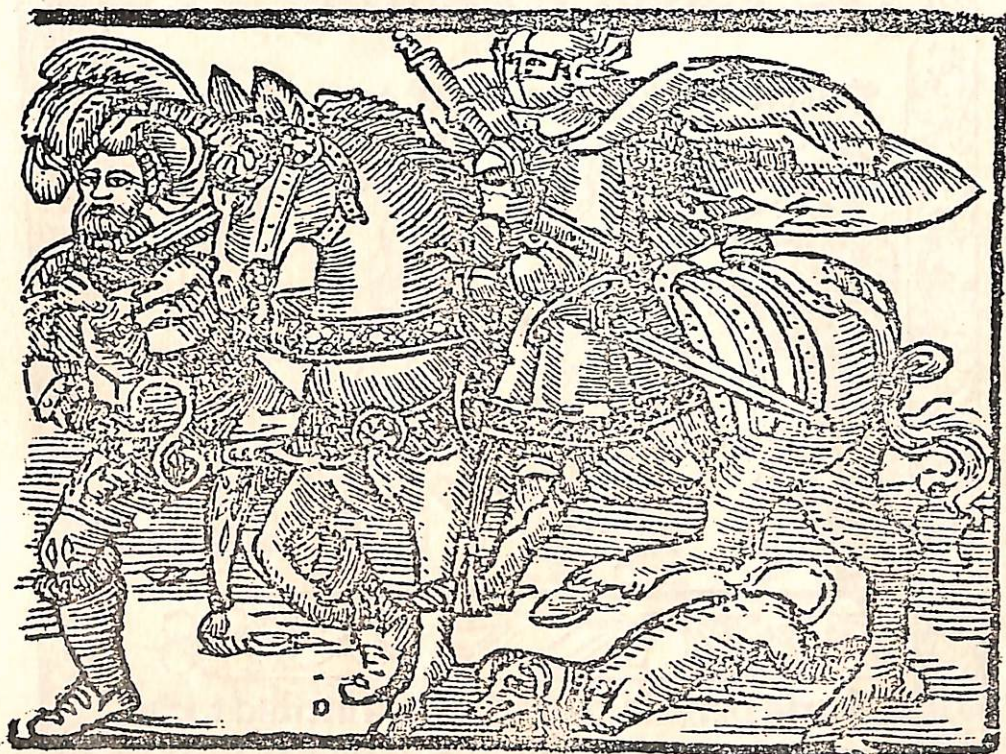


Auto nouamente feyto, dos bem cōpostos e gra-  
ciosos amores da Bella menina com hum fidalgo de  
Franca. Feyto e emendado por Sebastião pirez  
natural da cidade do Porto. Onde se cõtem as  
figuras seguintes. s. hum pastor per nome  
Vicente representadoz. ho pay e mãy da  
Bella menina, Bella menina, Pasibu-  
la sua criada, hũ Baruo, hum Fi-  
dalgo, e hum seu negro.

Entra o repres-  
sentadoz.



# AVTO NOVAMENTE FEYTO.



Sobre os muy sentidos amores q̄ teue o Duque de Florença, cõ a muy fermosa Gracibelia filha do marques de Ferrara: em q̄ se introduzẽ as figuras seguintes. s. Marques: Gracibelia cõ duas damas, Belicia, e Paulina: hũ Enano chamado Rosibel: e hum orrelão chamado Orcasto: Mahometo mouro: o Duque com dous soldados, hum Persiano, e outro Joã temeroso, hum Abegã, e sua filha Brasia e dous ratinhos criados do abegã, chamados hum Gil, e outro Bras, e hũa moça chamada Joana, e dous vilões, Lourenço, e Vasco.





# Farfa Penada.

Pastor.

Escudeyro.

Moço.

Donzela.



Farfa penada, é graças toda atestada. Em  
a qual entram doze figuras .i. hum pastor re-  
presentador, hum Escudeyro, e seu moço,  
hũa Donzela, hum Diabo, hũa Serra-  
na, hum Paruo, hum Juiz, hum  
Esclvão, a Fortuna, e  
Venus. Agora no-  
uamente  
feyto.

Com hum chiste no cabo  
muy senudo.



# Auto de vicente anes soetra,

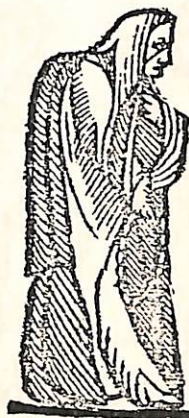
Ratinho.



Vilam.



Regatey ra.



Filha.



O Auto nouamente feyio, no qual se contem  
muytas graças, z tem hũa carta muito gracio  
sa, z entrão as figuras seguintes. f. Hũa Rega  
teira, hũa sua filha, hũa comadre, hum Villão  
marido da regateira, hũ ratinho por nome Vi  
cente anes soetra, hũ Clerigo, dous escudei  
ros que dão hũa musica no meyo do auto,  
hum negro mestre de Bedecina, hum  
Ratinho seu moço, que bo  
negro ensina a  
curar.

1574.



# Auto de Dom Fernando.

Represen. Antonio Pacheco. Dô fernando. Moço. Isabel.



**C**Auto nouamente feito em que se representam treze figuras. s. hũ moço despozas representado, dom Fernãdo, hum moço seu, dous vilãos chamados, Joã loufado, e Pedro doznelas, dous moços do paço, hum chamado Abreu, e o outro Saa, hũa moça chamada Isabel, hum Castelhana, hum escudeyro, per nome Antonio Pacheco, com hum moço que se chama Sequeyra, hum Negro, hũa velha mãy da moça.

**C**Entra logo o moço despozas representando a Obra.



✠ Auto das Capellas. ✠



Auto nouamente feito chamado das Capellas, em o qual entrão as figuras seguintes. I. Dum homem nobre por nome Andre Telez, e sua molher Ines de macedo, e sua filha Antonia Telez, e hũa criada por nome Clara, e hũ vilão, por nome Lourenço e hũ Ratinho e dous Adantes, e hum moço e hum, Adusico, e hũ Clerigo. E entralogo ho Day e amãe donos da casa, e diz o Day.

Day.

Senhora Ines de Macedo  
tudo passa e tudo arde  
e cusenito cuido e medo  
e o que se ha de fazer ao tarde  
de milho feyto com cedo,

e se causa achais o culta  
nam o seja assi embora  
pois esta claro senhora  
que a honrra toda resulta  
em tentala cada hora,



# Auto Dos Enanos.

Barçal.



Bil vaz.



Dõ Siluano.



Dona Paula.



**C**Auto nouamente feyto, dos bem compostos e graciosos amores de dom Siluano com dona Paula. Agora nouamente impresso, e emmedado, tirado ao pee da letra do proprio original. E vam emmendados muytos erros q̃ nas outras impressões se fizeram. No qual Auto entrã as figuras seguintes.

## Interlocutores.

**C**Representador, opay de dom Siluano, hũ seu Deador dom Siluano, dona Paula, dous vilões pay e filho, chamados Bil vaz, e o filho Barçal, dous Enanos, hũ per nome Bruchel, outro Florinel, e hũ Castelhana, com hũ Souo seu criado, e hũa Sabia Italiana.

**C**Entra logo o Representador, e diz.



# Auto de Dom Andre

Dō Andre. Senhora. Maria. Dona Belicia. dō Felchtoz.



**A**uto de dom Andre, no qual entrã catorze  
 figuras. f. Dō Andre, sua molher, e hũa yrmã da senhora chama  
 da dona Belicia, e hũa criada de casa por nome maria, e hũ veador  
 e hũ Daje, e hũ Martinho seu yrmão, e hũ Gilam, e sua molher  
 e hũ filho do mesmo vilam, chamado Fernando, e hũ fidal-  
 go que anda damozes cõ dona Belicia, per nome dom  
 Belchtoz, e hũ Escudeyro (chamado Anrique ley-  
 tãõ, e outros deus Escudeiros, hũ per nome  
 Bras Lauçtra, e outro Antam Colaço.  
 Entra logo dō Andre e sua mo-  
 lher cõ hũa crianç pera a  
 darem a criar,  
 e dõs.  
 †



¶ Auto de dom Luis 7 dos Turcos.

Dom Luis. Dona Clara. Bras lourenço. Ferram gil.



¶ Auto nouamente feito , em o qual entram as figuras seguintes, conuem a saber, hum fidalgo per nome dom Luis , 7  
 pajé seu , per nome Mena, 7 hum soldado per nome  
 Perez, 7 dous vilões , hum chamado Fernã  
 Gil, 7 o outro Bras lourenço, 7 dona Cla  
 ra, Lariç'o seu pay, Theodoro seu  
 criado. Hum Principe turco  
 per nome Olismael, dous  
 chamados Solimo, 7  
 Zaidel. O Turco  
 velho, Lopes  
 nes capti  
 uo.

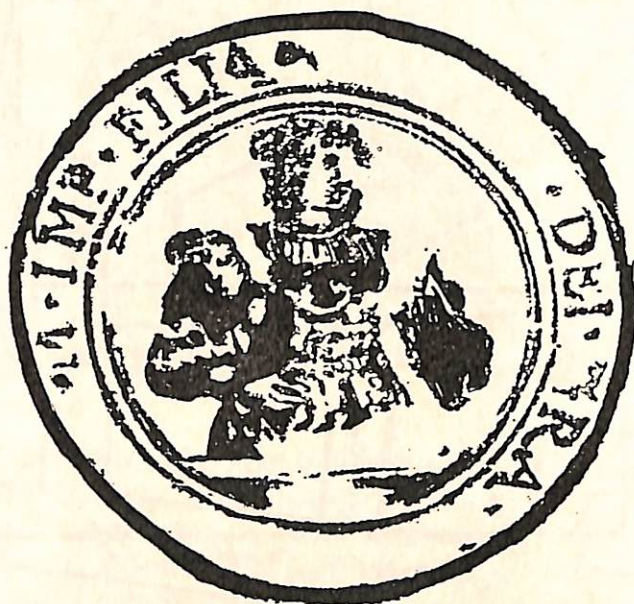
¶ Impresso anno de M. D. Lxxij.







# EMPERATRIS PROCINA.



HISTORIA NOVAMENTE DA EMPERATRIZ  
Procina , mulher do Emperador Lodonio de Roma Em a qual  
se trata como o dito Emperador mandou matar a dita Senhora  
por hum testemunho q̃ lhe alevantou o Irmão do dito Empe-  
rador, & como escapou da morte, & dos muitos trabalhos,  
& fortunas, que passou, & de como por sua  
bondade, & muita limpeza tornou a  
cobrar seu estado com mais honra  
que de principio.

“Imperatriz Procina” de Baltazar Dias



*Os dois únicos fragmentos que nos restam do Auto da Pregação Universal, do Padre José de Anchieta, representado entre 1567 e 1570, primeiro exemplo do teatro no Brasil.*

A viagem está acabada,  
A nau vai-se alagando,  
E desta vida em que ando,  
Por tantas causas errada,  
Meus dias já não são nada,  
Pois peço por tantas vias;  
Triste de Francisco Dias!  
Não lhe sinto salvação,  
Se vós, Mãe da Conceição.  
Não pagais as avarias.

.....

Virgem pura, sou quem vêdes,  
Diante de vós me venho,  
Tirai, vos peço, estas rêdes,  
A êste pobre Pero Guedes,  
E quantos pecados tenho;  
Acho-me tão enredado,  
Que hei mêdo da perdição,  
Quero deixar o pecado,  
E ser devoto casado  
Na vila da Conceição.







# ATIVIDADES DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE TEATRO

O *Conservatório Nacional de Teatro*, órgão do *Serviço Nacional de Teatro*, mantém cursos de Direção e Cenografia, em nível Superior e cursos de Formação de Atôres, Contra-regras, Cenotécnicos em nível médio. Todos os cursos seguem os currículos estabelecidos pelo Conselho Federal de Educação através dos Pareceres 608/65 e 727/65.

A atual direção do Serviço Nacional de Teatro considera matéria de importância fundamental a formação de Técnicos e Artistas para o Teatro brasileiro e, neste sentido, não tem poupado esforços na manutenção de uma escola de alto nível, através de um corpo docente qualificado, recrutado entre os mais eficientes profissionais do nosso teatro. Assim sendo, se explica a presença de Maria Clara Machado na Direção da Escola trazendo uma experiência de 16 anos do *Tablado* de onde saiu bom número dos melhores atuantes do atual teatro brasileiro. Explica-se também o propósito de conseguir o reconhecimento da Escola lutando pela seu completo enquadramento na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, concedendo-lhe a autonomia necessária através da Fundação "Conservatório de Teatro do R.J."

A seguir, uma visão do trabalho que se vem executando no C.N.Te. numa tentativa de conseguir sucessores para levar um pouco mais além essa dura luta:

1965

Após o estabelecimento dos currículos do C.N.Te. uma grande exigência se fez sentir: *um teatro experimental* que possibilitasse aos estudantes um real treinamento das teorias e técnicas estudadas. Esta antiga reivindicação foi realizada com a reforma do antigo Teatro da UNE, hoje Teatro do *Conservatório* inaugurado em novembro de 1965 com o "AUTO DA ALMA" de Gil Vicente, adaptação de Walmir Ayala, sob a Direção do Prof. Gianni Ratto. Desta maneira, o C.N.Te. cultuava a memória do fundador do Teatro em língua portuguesa na passagem do V CENTENÁRIO do seu nascimento.



AUTO DA ALMA — GIL VICENTE  
ADAPTAÇÃO DE WALMIR AYALA

DIREÇÃO: Prof. Gianni Ratto; *assistente de Direção*: Aluno Nobel Pimentel; *Cenários e Figurinos*: Belá Paes Leme; *Música*: Geni Marcondes; *Adereços*: Julyá, Dirceu e Marie-Louise Nery; interpretação dos seguintes alunos: Regina Rodrigues (Alma), Francisca Thereza (Alma II), Rubens Araujo (Anjo), Jesus Chediack (Diabo), Suely Ribas, (Igreja), Renato Pupo (Agostinho), Paulo Ribeiro (Ambrósio), J. Dinis (Jerônimo), Paulo Roberto (Tomás). *Contra-regra*, Mário Figueiredo e Wagner Mello; *Execução de Cenários*: Jardel; *eletricista*: Antônio Moraes; *Maquilagem*: José Jansen; *Cabeleiras*: Erik.

1966

Espectáculo — prova dos alunos do 2º ano de Direção:

—BELO INDIFERENTE, de Jean Cocteau —

DIREÇÃO: aluno Flavio Cerqueira; *cenários e figurinos*: aluno Jacques Znader; interpretação dos seguintes alunos: Francisca Thereza (Mulher) e Erico Widal (Emílio).

PROMETEU ACORRENTADO, de ÉSQUILO

DIREÇÃO: aluno Paulo Pessoa; *cenários e figurinos*: aluno João Baptista Cataldo; interpretação dos seguintes alunos: Sergio Micelli (Prometeu), Rubens Araujo (Poder), Jesus Chediack (Hepaisto), Paulo Ribeiro (Vigor), Sérgio Mauro (Oceano), Anna Maria Taborda, (Jo), Erico Widal (Hermes), Alceste Tarabini (Coreuta) e Neila Tavares, Ângela Vasconcellos e Regina Rodrigues (Côro).

HÉRCULES E O ESTÁBULO DE AUGIAS, de F. Dürrenmatt.

DIREÇÃO: aluno Cláudio Mac Dowell; *ass. de direção*: aluno Orestes Alves; *cenário*: aluno João Baptista Cataldo; *figurinos*: Wagner Mello; interpretação dos seguintes alunos: Jones Botsman (Pobios), Paulo Ribeiro (Hércules), Norma Dumar (Dejanira), Rui Sandy (Augias), Antônio C. Damásio (Phillens), Maria Isabel Barbosa (Iole), Wagner Ribeiro (Parlamentar), Jones Botsman (Tântalos).

TÉCNICA: (para as três peças).

*Contra-regra e sonoplastia*: aluno Hugo Ferreira; *cenotécnica*: Gilson dos Santos; *eletricista*: Franklin Pereira; *maquinista*: Eduardo Pinheiro e José João.

OS FUZIS DA SENHORA CARRAR, de Bertolt Brecht.

DIREÇÃO: aluno Wagner Mello, *cenários e figurinos*: aluna Nerine Lobão. interpretação dos seguintes alunos: Anna Maria Taborda (Tereza Carrar), Cláudio Gaya (José), Jesus Chediack (Pedro Jaqueres), João Vi-eitas (Ferido), Carlos Gregório (Padre), Eleonora Nacaratti (Sra. Perez),



Wagner Ribeiro (Juan), Alceste Tarabini, Ana Maria Magalhães, Francisca Thereza (mulheres de pescadores), Sylvio Costa Filho e João Vieitas (Pescadores).

TÉCNICA:

MONTAGEM: Delfim Pinheiro, José João, Eduardo Pinheiro; Sonoplastia: Hugo Ferreira; eletricista: Franklin Pereira.

MARIA STUART, de SHILLER, tradução de Manuel Bandeira.

#### (4º ATO)

DIREÇÃO: aluno Rui Sandy; ass. direção: aluno Francisco José de Barros; cenários e figurinos: aluno Lenin Peña; interpretação dos seguintes alunos: Erico Widal (Mortimer), Fernando Antônio (Barão de L'Aubespine), João Carlos (George Talbet), Sérgio Mauro (Conde Leicester), Jorge Botelho (William Davigen), Ayrton Kerenski (Conde de Kent), Enrico Puddu (1º Oficial), Jorge Botelho (2º Oficial), Pedro Paulo (Pajem).

TÉCNICA:

Contra-regra: Octacílio Coutinho; iluminação: Rui Sandy e Lenin Peña.

### ESPETÁCULOS-PROVAS DOS ALUNOS DO 3º ANO DE DIREÇÃO

O BEIJO NO ASFALTO — Nelson Rodrigues

#### 1º e 2º ATOS

DIREÇÃO: aluno Nilton Santos; ass. direção: Renato Silveira e Octacílio Coutinho; cenários, figurinos e iluminação: alunos Nerine Lobão e Nilton Santos; interpretação dos seguintes alunos: Rubens Araujo (Delegado Cunha), Sérgio Cérmine (Detetive Aruba), Jones Botsman (Amado Ribeiro), Wagner Ribeiro (Aprigio), Vera Setta (Selmina), Francisca Thereza (Dália), Jesus Chediack (Arandir), Maria Emília Lima (Dona Judith), Eleonora Nacaratti (Viúva), Leonardo C. Peixoto (Vizinho), Elmo Amador (Comissário Barros) e Sylvio Costa Filho (Fotógrafo).

TÉCNICA:

Contra-regra: Jorge Carvalho, Hugo Ferreira e Renato Silveira; sonoplastia de Hugo Ferreira; maquilagem: José Jansen.

ANTÍGONA, de Sófocles

DIREÇÃO: aluno Renato Puppó; ass. direção: Renato Silveira; cenografia e figurinos: aluno J. B. Cataldo; interpretação: alunos Norma Dumar (Ismênia), João Vieitas, Jorge Botelho (guardas), Sely Ribas (Anti-



gona), Wagner Ribeiro (Corifeu), Jones Botsman (Créon), Paulo Ribeiro (Hemon), Jesus Chediack (Tirésias), Antônio Carlos (Mensageiro), Regina Lúcia (Eurídice).

**TÉCNICA:**

Contra-regra: Hugo Ferreira; sonoplastia: José Ribeiro; montagem: Delfim Pinheiro, Eduardo Pinheiro, João José; eletricista: Franklin Pereira.

**SENHORITA JULIA, de J. A. STRINDBERG**

DIREÇÃO: aluno Edgar Brito S. Ribeiro; cenários de Nerine Lobão; interpretado por Regina Rodrigues (Senhorita Julia), Edgar Sanches (João), Anna Maria Taborda (Cristina).

*MONTAGEM DA ESCOLA*

O URSO, de Anton Tchecov — Tradução de Tatiana Belinsky de Gouveia. Direção da professora Maria Clara Machado; ass. direção: Edgar Ribeiro; cenografia: Prof. Anísio Medeiros; figurinos: Marie-Louise Nery; interpretação dos alunos: Eleonora Nacaratti (Helena), Antônio Fernando (Surinnow), Enrico Puddu (Lucas); figurantes: N.N.

**UMA CARGA DE LARANJAS, de Francisco Pereira da Silva**

Direção do Prof. Antônio Ghigoneto; ass. de direção: aluno Cláudio Mac Dowell; figurinos: Prof. Anísio Medeiros; interpretado pelos seguintes alunos: Regina Rodrigues (Siá Donana), Wagner (Manoel), Anna Maria Taborda (Maria), Solange Padilha (Chiquinho), Francisca Thereza (Velha), Edgar Sanches (Inácio Matreiro), Paulo Ribeiro (José Maneiro), Jorge Cândido (Delegado), Errol Bussade (Soldado), Rui Sandy (Seu Tônio), figurantes: N.N.

**A COVA DE SALAMANCA, de Miguel Cervantes**

Tradução de Walmir Ayala

Direção: Prof. Antônio Ghigoneto; ass. de direção: aluno Renato Puppó; cenários: Anísio Medeiros; figurinos: Anísio Medeiros; danças: Prof. Nélida Laport; interpretação dos alunos: Antônio Bivar (Pancrácio), Regina Lúcia (Leonarda), Norma Dumar (Cristina), Jesus Chediack (Sacristão), Érico Widal (Barbeiro), Rubens Araujo Jr. (Estudante), Sérgio Mauro (Amigo).

**TÉCNICA para as 3 peças.**

Pintura dos cenários: alunos do Curso de Cenografia; execução de cenários: Elias Contursi; execução de figurinos: Prof. Marie-Louise Nery; maquiagem: Prof. José Jansen; sonoplastia: Prof. Alfredo Pinto; cenotécnico:



aluno Gilson Simões dos Santos; contra-regra: aluno Hugo Ferreira e Jorge Carvalho; e adereços: Professor Dirceu Câmara Nery.

1967

## ESPETÁCULO — PROVA 3º ANO DE DIREÇÃO

### *ÉDIPO REI*, de Sófocles

Direção: aluno Ruy Sandy; ass. direção: aluno Clovis Botelho; cenários, figurinos, adereços e máscaras: aluno Pedro Louzada Rocha; música: Edson Frederico; maquiagem: Prof. José Jansen; sonoplastia: Prof. Alfredo Pinto; interpretação dos seguintes alunos: Jorge Botelho (Édipo), Marco Nanine (Sacerdote), Armando Monteiro (Créon), João Carlos Castrioto (Tirésias), Cláudio Castro (Jocasta), Pedro Paulo Rangel (Mensageiro de Corinto), Ayrton Kerensky (Zagal), Errol Bussade (Mensageiro do Palácio), Luiz Armando Queiroz, Jorge Cândido, Walter Marins, Alberto Guedes, Leonardo Carrijo, Ângelo Mattos e Euclides Souza Jr. (Côro); Marta Satamini, Alceste Tarabini, Ângela Vasconcellos, Eudósia Acuña, Errol Bussade, Érico Widal, Samuel Costa, Paulo Pinheiro (Suplicantes), Marco Nanine e Carlos Alberto Gregório (Guarda), Guia de Tirésias (Luiz Cláudio), Menino (Geraldo Tadeu), Antígona, (Débora Dumar), Ismênia (Denise Dumar).

### TÉCNICA:

Execução de cenários: Pedro Louzada, Lenin Peña, Ruben Teixeira; execução musical: tímpanos: Otávio de Queiroz; Aprigliano, flautas: Artur Duarte e Carlos Seabra Rato.

### COMO SE FAZIA UM DEPUTADO, de França Júnior.

Direção: aluno Wagner Mello; cenário: Lenin Peña; figurinos: aluna Sylvia Heller; música: J. Lins; coreografia: Prof. Nélide Laport; interpretação de Luiz Armando (Apresentador), Samuel Costa (Domingos), Selene Ramos, Ângela Falcão, Eudósia Acuña, Marcos Batalha (Côro de escravos), Jorge Cândido (Major Limoeiro), Walter Marins (Chico Bento do Pau Grande), Ângela Vasconcellos (Dona Perpétua), Marta Satamini (Rosinha), Eloá Guimarães (Escrava), Luiz Cláudio (Pajem), Sylvio Costa Filho (Henrique), Marco Nanine (Gregório), Augusto Guimarães (Custódio), Marcos Batalha (Flávio Marinho), Jorge Botelho (Rasteira-Certa), Antônio Fernando (Arranca-Queixo), Ângelo de Mattos (Pé-de-Ferro), Reynaldo Cotia (Primeiro Votante), Euclides Félix de Souza (Segundo Votante), Pedro Paulo Rangel (Pascoal Basilicata).

### TÉCNICA:

Contra-regra: Jorge de Carvalho; execução de figurinos: Geralda Soares; execução de cenários: João José; eletricista: Franklin Pereira; sonoplastia: Clóvis Botelho.



## ESPETÁCULOS — PROVAS 2º e 1º ANOS DE DIREÇÃO

JOANA E OS JUIZES, de Thierry Maulnier.

Direção e Cenário de Franco de Barros; eletricista: Franklin Pereira; interpretação dos alunos: Maria Augusta Barbeiros (Joana), Neila Tavares (Outra Joana), Jorge Botelho (Soldado).

“A Virgem Rameira, de George de Mattos.

Direção do aluno Octávio Coutinho; música: aluno Renato Silveira; sonoplastia: Prof. Alfredo Pinto; interpretado pelos seguintes alunos: Irany Passos, Walter Marins e Jorge Cândido. Côro: Sandra Camarão, Cláudio Gaya, Ângela Vasconcellos, Marco Marins, Ayrton Kerenski. Técnica: Contra-regra: Jorge Carvalho; eletricista: Franklin Pereira.

*Aniversário do Banco*, de Anton Tchecov.

Direção e Cenários de Renato Rocha. Com Sandra Camarão, Walter Marins, Raymundo Alberto, Maria Conceição e Carlos Gregório.

*O Tigre*, de Schiscal. Direção e Cenários de Renato Rocha. Com Sandra Camarão e Luíz Armando.

*Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos. Direção e Cenários de Renato Rocha. Com Walter Marins e Jorge Cândido.

De acôrdo com o Regimento Interno da Escola, os alunos do 1º ano de Direção montam cenas que são interpretadas por alunos do 1º ano de Interpretação. Em 1967, sob a orientação do Prof. Sérgio Viotti, os alunos do 1º ano de Direção encenaram:

— *Confissões de Lobo Júnior*, de Luíz Carlos Saroli. Direção de Luíz Paulo Vasconcelos. Com Samuel Costa (Lobo Júnior), Neide Ambach (Nanã), Leonardo Peixoto (Alfredão). Cenários de Sylvia Helen.

*A Rosa Tatuada*, de Tennessee Williams. Direção de Luíz Paulo Vasconcelos. Com Neide Ambach (Serafina), Ângela Falcão (Flora), América Campos (Bessie).

*A Lotação dos Bondes*, de França Júnior. Direção de Luíz Paulo Vasconcelos. Com Vera Brahim (Menina), Leonardo Carrijo (Tibúrcio), Eudósia Acuña (Josefa Pimenta). Música de Carlinhos Sousa.

*O Inimigo do Povo*, de Ibsen. Direção de Renato Fernandes. Com Ângelo de Matos, Samuel Costa, Jair Arruda, Irany Sousa e Luíz Paulo Vasconcelos.

*Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey. Direção de Renato Fernandes. Com Neide Ambach, Reynaldo Cotia Braga e Ana Cristina Angel Jones.

*A Casa de Bernarda Alba*, de F. Garcia Lorca. Direção de Renato Fernandes. Com Cláudia R. Castro e Catherine Dessau.

*Os Grandes Aborrecimentos*, de Courtelline. Direção de Renato Fernandes. Com Cláudia R. Castro e Mônica Laport.



*Requiem Para Uma Negra*, de William Faulkner (Adap. de Camus). Direção de Nilo Batista. Com Eva Böckhor (Temple), Ângelo Mattos (Gowan), Marcos Batalha (Gavin).

*O Viajante Sem Bagagem*, de Jean Anouilh. Direção de Nilo Batista. Com Euclides Felix (Chofer), Catherine Dessau (Juliette), América Campos (Cozinheira), Jair Arruda (Mordomo).

*A Sacristia*, de Nilo Batista. Direção de Nilo Batista. Com Eva Böckhor (Florimel), Catherine Dessau (Pulchéria), Ângelo de Mattos (Pe. Epitácio); Cenários de Lenin. Música de Afrânio Corrêa Costa.

*Um Gosto de Mel*, de Shelagh Delaney. Direção de Clóvis Levi. Com Paulo Pinheiro (Geoffrey), Mônica Laport (Jô), Cláudia Castro (Helen).

*Bôca de Ouro*, de Nelson Rodrigues. Direção de Clóvis Levi. Com Reinaldo C. Braga (Leleco), Celeste (Ana Cristina) e Euclides Felix (Bôca de Ouro).

*O Rei da Vela*, Osvald de Andrade. Direção de Clóvis Levi. Com Vera Brahim (Abelardo I), Hildegard Jones (D. Poloca), Ivany Vaz (D. Cesarina), Jair Arruda (Totó Fruta de Conde), Ronaldo Tapajós (Heloísa de Lesbos), América Cardoso (João Givans).

*Último Trem*, de Anton Arufat. Direção de Ronaldo Tapajós. Com Paulo Pinheiro (Martel), Hildegard Jones (Alicia), Irany Vaz (Mariete).

*O Knach*, de Ann Jellicoe. Direção de Ronaldo Tapajós. Com Ana Cristina (Nancy), Ronaldo Tapajós (Tom), Samuel Costa (Tolen), Reinaldo Cotia (Collin).

*Romersholm*, de Ibsen. Direção de Djalma Limongi. Com Cláudia Castro (Rebeca), Marcos Batalha (Reitor), Paulo Pinheiro (Rosmer), Samuel Costa (Bedel).

*Vestir os Nus*, de Pirandello. Direção de Djalma Limongi. Com Mônica Laport (Ercília) e Leonardo Peixoto (Cônsul).

*A Prima Dona*, de José Maria Monteiro. Direção de Djalma Limongi. Com Eudósia Acuña (Atriz), Euclides Felix (Ator), Marcos Batalha (Diretor), Jair Arruda (Ponto).

## MONTAGENS DA ESCOLA

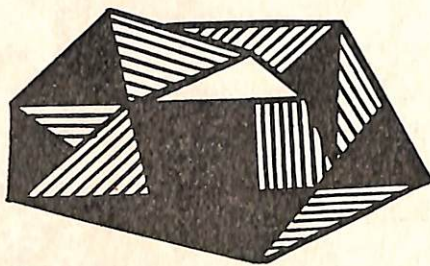
*Os Viajantes*, de Isabel Câmara. Direção: Prof. Roberto de Cleto; assistente de direção: aluno Wagner Mello; música de Quincas Assis Ribeiro; interpretação dos alunos: Érico Widal (Leôncio), Sérgio Mauro (Abel), Armando Monteiro (Delegado), Augusto Guimarães Moraes (Guarda), Enrico Puddu (Chofer), Marta Satamini (Leontina), Jorge Botelho (Francisco), Walter Marins (Benefredo), Airton Kerensky (Joaquim), Alceste Tarabini (Donana), Errol Bussade (Zéferino), Jorge Cândido (Nicanor).



Técnica: Contra-regra: Jorge de Carvalho; eletricista: Franklin Pereira; execução de cenários: João José, Delfim Pinheiro e Eduardo Pinheiro; execução de figurinos: Maria Geralda e Neusa.

*Enterrem os Mortos*, de Irwin Shaw. Direção: Prof. Roberto de Cleto; assistente: Orestes Alves e Neila Tavares; sonoplastia: Prof. Alfredo Pinto; figurinos e adereços: Professora Marie-Louise Nery. Interpretado pelos seguintes alunos: Carlos Alberto Gregório (Sargento), Silvio Costa Filho (1º Soldado), Augusto Guimarães Moraes (2º Sargento), Pedro Paulo Rangel (3º Soldado), Orestes Alves (Padre), Franco de Barros (Rabino), Jorge Botelho (1º Cadáver), Jorge Cândido (2º Cadáver), Marco Nanine (3º Cadáver), Raimundo Ribeiro (4º Cadáver), Airtton Kerenski (5º Cadáver), Cláudio Gaya (6º Cadáver), Luiz Armando Queiroz (Capitão), Walter Marins (1º General), Raimundo Alberto (2º General), Renato da Rocha (Médico), Pedro Paulo Rangel (Estenógrafo), Carlos A. Gregório (Bevins), Augusto Guimarães Moraes (Charley), Mayse Nazaré (Repórter), Fernando Bezerra (Editor), Franco de Barros (1º Negocista), Pedro Paulo Rangel (2º Negocista), Jorge Botelho (Locutor), Samuel Costa (Jornaleiro), Dayse de Farias (Kate Driscoll), Magui Rodrigues (Bess Scheling), Maria Augusta Barbeitos, (Marta Webster), Ângela Vasconcellos (Júlia Blake), Neila Tavares (Joan Levi), Ivone Rangel (Sra. Dean), Sandra Camarão (1ª Prostituta), Dayse de Farias (2ª Prostituta), Ângelo de Mattos (Homem).

Técnica: execução de cenários: Eduardo Pinheiro, João José, Delfim Pinheiro; eletricista: Franklin Pereira e Flávio Cerqueira; Maquilagem: Prof. José Jansen.







"A Sacristia" de Nilo Batista. Na foto: Catherine Dessau, Ângelo de Mattos e Eva Bockhor

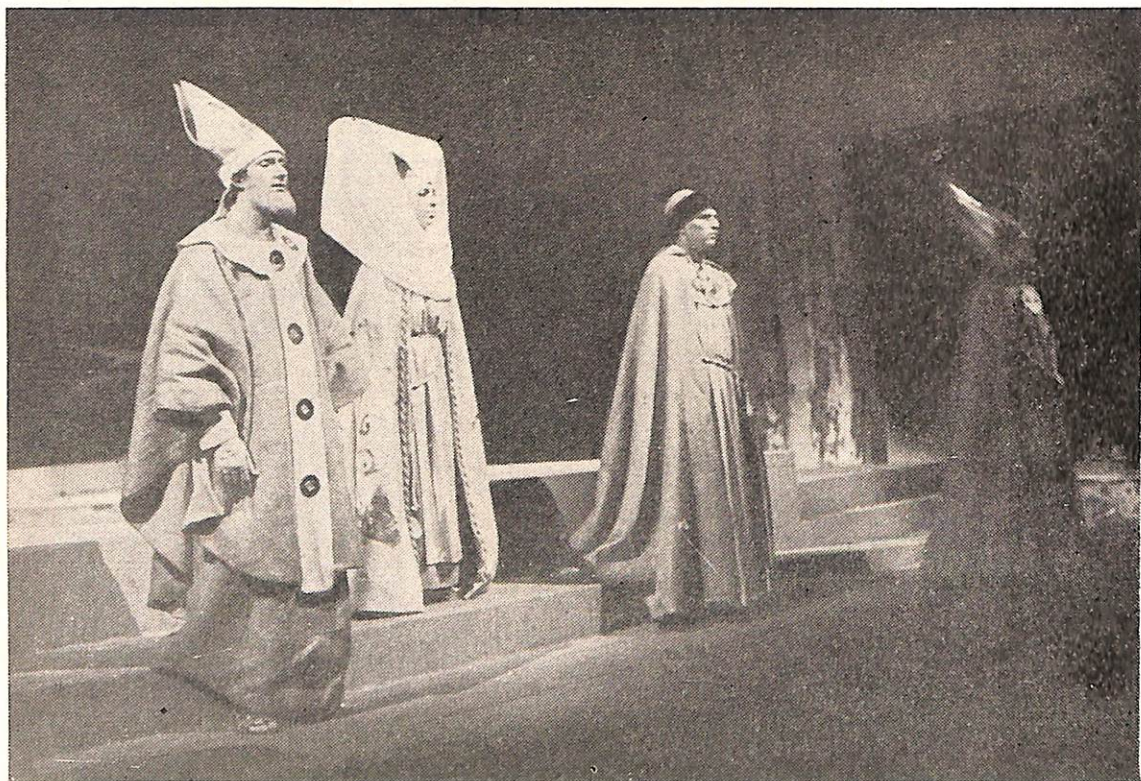


"O URSO", de Anton Tchecov. Em Cena: Enrico Puddu (Lucas), Edgar Ribeiro e Rui Sandi, (figurantes), Antônio Fernando (Smirnov) e Eleonora Nacarati (Helena)





"Prima Dona" de José Maria Monteiro. Em cena: Marcos Batalha, Eudósia Acuña e Euclides Felix



"Auto da Alma" de Gil Vicente. Direção de Gianni Rato, figurinos e cenários de Bellá Paes Leme. Em cena: Paulo Ribeiro (Sto Ambrósio), Suely Ribas (Igreja), Paulo Roberti (S. Tomás) e Renato Pupo (Sto. Ambrósio).





"O Rei da Vela" de Oswald Andrade. Em cena: Vera Brahim (Abelardo I) e Hildegard Jones (D. Poloca)



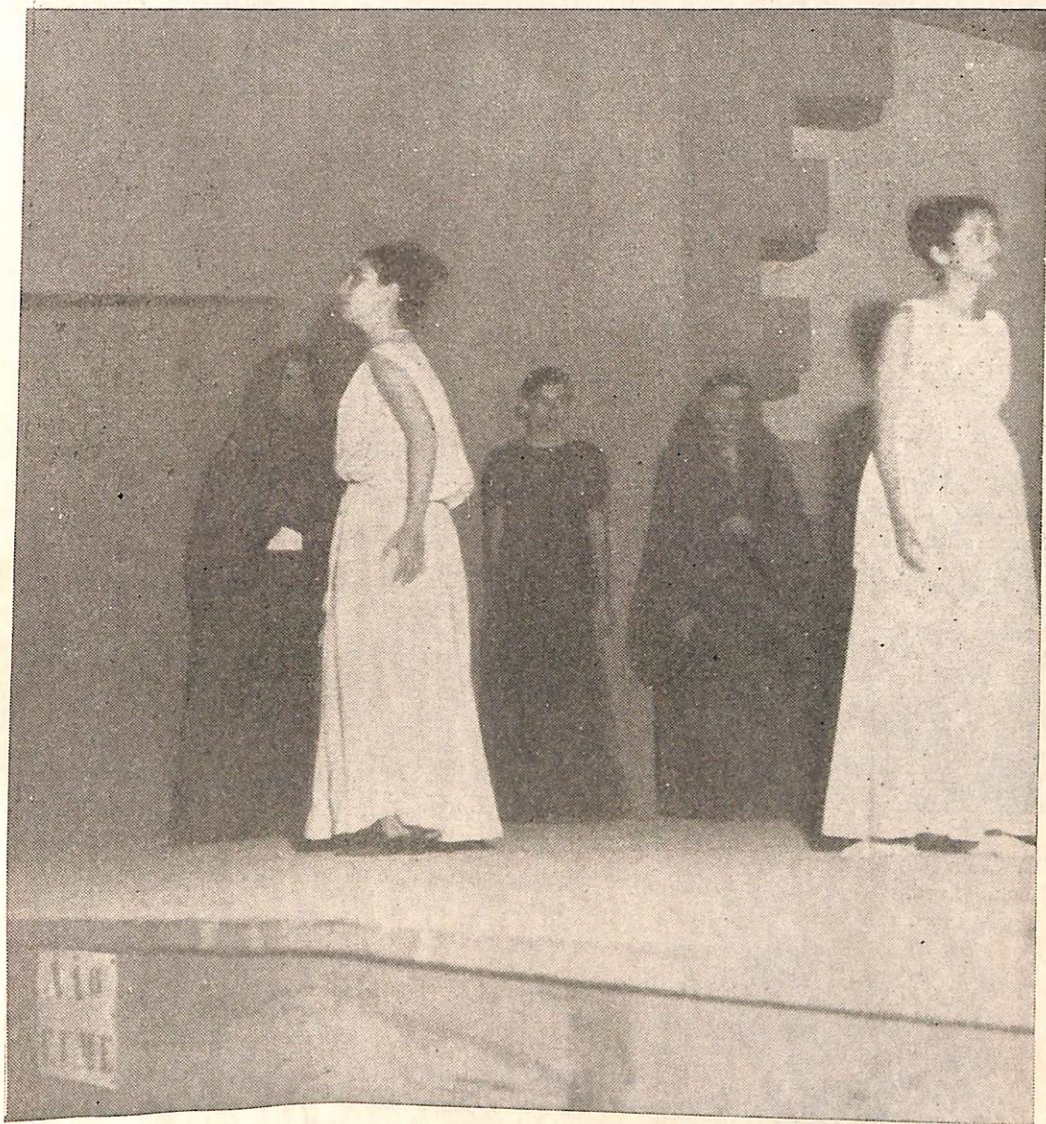


"Os Fuzis da Senhora Carrar" de Brecht. Em cena: Carlos Gregório (Padre), Jesus Chediak (Pedro), João Vieitas (Ferido), Cláudio Gaya (José), Ana Maria Magalhães, Francisca Thereza e Alceste Tabarini (mulheres de Pescadores), Ana Maria Taborda (Senhora Carrar) e Sylvio Costa Filho (Pescador morto).  
Cenário de Merine Lobão



"Confissões de Lôbo Jr." de Luis Carlos Saroldi. Em cena Samuel Costa e Leonardo Peixoto



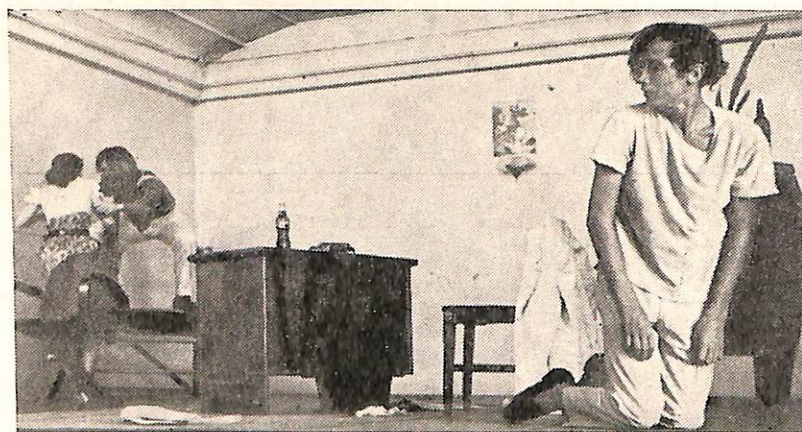


"Antígona", de Sófocles. Em cena Sueli Ribas e Norma Dumar. No segundo plano elementos do c6oro





"A Cova de Salamanca" de Miguel Cervantes. Em cena: Norma Dumar (Cristina), Regina Lúcia (Leonarda) e Rubens Araujo Jr. (Estudante). Cenários e figurinos de A. Medeiros



"Bôca de Ouro" de Nélson Rodrigues. Em cena: Reinaldo Cotia Braga (Leleco), Ana Cristina e Euclides Felix (Celeste e Bôca de Ouro)





"Uma Carga de Laranja" de Francisco Pereira da Silva. Em cena: Francisca Thereza (Velha), Solange Padilha (Chiquinho), Wagner (Manuel), Ana Maria Taborda (Maria), Paulo Ribeiro (José Maneiro), Edgar (Inácio Mateiro), Jorge Cândido (Delegado) e Regina Rodrigues (Siã Donana). Cenários e figurinos de Anísio Medeiros







## UM GRUPO DO NORDESTE BRASILEIRO

HERMILO BORBA FILHÔ

O *Teatro Popular do Nordeste* é um dos mais sérios grupos teatrais do Brasil, atuando na cidade do Recife, Capital do Estado de Pernambuco, sem nenhuma dúvida a zona cultural mais importante de toda a região nordestina. O programa desse grupo é claro e definido, um programa que se veio formando e descobrindo aos poucos, de espetáculo em espetáculo, de dificuldade em dificuldade, de fracasso em fracasso, de realização em realização, durante cerca de vinte e dois anos: é que, se o grupo é relativamente novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estréia do *Teatro do Estudante de Pernambuco*, em abril de 1946.

O Teatro Popular do Nordeste representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade. É o mesmo grupo que montou pela primeira vez no Nordeste e, em alguns casos, até no Brasil, os trágicos gregos, com *Édipo Rei*, de Sófocles; os elisabetanos, com *Otelo*, de *Shakespeare*; o criador do teatro moderno, com *A Casa de Rosmer*, de Ibsen; e a grande figura do teatro poético-popular contemporâneo: Garcia Lorca. É o mesmo grupo que faz questão de valorizar, como fonte de literatura e teatro, a poesia popular nordestina, realizando, no Teatro Santa Isabel, um torneio de cantadores, ainda no ano de 1946.

É o mesmo grupo que iniciou, naquela comunidade, o teatro ambulante, com uma *barraca*, inspirada na de Lorca e que estreou no parque 13 de Maio com um espetáculo em homenagem a êle; barraca onde se montou uma peça nordestina para mamulengo (teatro de títeres), de José de Moraes Pinho; onde se ouviram canções de Lorca musicadas por Capiba; onde se executa-



ram para o povo músicas que indicavam um caminho nacional e popular para a nossa música erudita, e onde Ariano Suassuna teve, pela primeira vez, uma peça encenada, no ano de 1948.

É o mesmo grupo que, tendo o teatro como atividade básica, realizou sozinho, sem dinheiro e sem apoio, um movimento artístico completo, total, que alcançou quase tôdas as artes, pois o Teatro do Estudante de Pernambuco foi escola de autores, encenadores, atôres, cenógrafos; mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo; e iniciou as atividades editoriais do grupo, lançando poetas como José Laurênio de Melo e romancistas como Gastão de Holanda.

É o mesmo grupo que, momentâneamente estrangulado na parte teatral por dificuldades financeiras, continuou vivo no extraordinário movimento de *O Gráfico Amador*, o qual continuava, de certa forma, mas em bases mais artísticas, a editôra do Teatro do Estudante de Pernambuco. Foi assim que conseguiu editar, entre outros, Luiz Delgado, Carlos Drummond de Andrade — numa homenagem ao grande poeta brasileiro — José Laurênio de Melo, Geraldo Valença, Ariano Suassuna, Carlos Pena Filho, Jorge Wanderley, Sebastião Uchoa Leite, Orlando da Costa Ferreira, José de Moraes Pinho, Gastão de Holanda, Mauro Mota e Hermilo Borba Filho. Foi assim que colaboraram com o grupo de pintores nacionalmente consagrados como Francisco Brennand, Aloísio Magalhães e Reynaldo Fonseca e outros da geração mais jovem como Adão Pinheiro.

Enquanto isso, remanescentes do grupo mais diretamente ligado ao teatro, no Teatro do Estudante de Pernambuco, mantinham vivo seu espírito, fundando grupos teatrais de operários e estudantes. Foi assim que se continuou a montar o teatro clássico e nordestino de penetração popular. Foi assim que se montou *Antígona*, de *Sófocles*, como aula prática de um curso de teatro, fundado por um participante do TEP, Ariano Suassuna, no Ginásio Pernambucano. Foi assim que se montou *Aululária*, de *Plauto*, e *As Trapaças de Scapin*, de Molière, com grupos de estudantes e operários. Foi então que em artigo intitulado *Magia do Circo*, no *Diário de Pernambuco*, ainda Ariano Suassuna pediu, pela primeira vez, com referência expressa à Barraca de 1948, que os poderes públicos dessem a êsses grupos um pequeno circo, onde se pudesse exercitar um estilo de dramaturgia e de representação mais aproximado dos espetáculos circenses, e que se pudesse montar e desmontar fâcilmente, para levar o teatro aos bairros operários.

Foi assim que se escreveu para o grupo de estudantes do Ginásio e, ao mesmo tempo, a pedido de *O Gráfico Amador*, a peça unânimemente reconhecida como um marco do teatro brasileiro, o *Auto da Compadecida*, na linha do teatro que o TEP sonhava e que anunciava o Teatro Popular do Nordeste.

Foi assim que continuaram as "comédias municipais" de José Carlos Cavalcanti Borges, surgidas paralelamente ao TEP e iniciadoras — com o *Haja Pau*, de José Moraes Pinho — do gênero cômico e mais popular do



teatro nordestino. Foi assim que Gastão de Holanda enveredou por uma linha de romance que, de certa forma, já ali se firmara com o grupo regionalista, tentando agora penetrar mais longe e mais fundo nesse campo, através de uma novela picaresca por onde passa a mesma seiva que pelo espírito do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste se comunicou à dramaturgia, a um estilo de encenação, onde apareceram diretores jovens como Clênio Wanderley, José Pimentel e Benjamin Santos. E a um estilo de representação, já bem marcado em vários espetáculos e que tem sabido aliar grandes atôres e atrizes a uma brilhante geração mais jovem.

Foi assim que Capiba se manteve em sua linha popular, consagrado como o grande compositor que é e sempre foi, desde *É de Tororó*, *Valsa Verde*, *É de Amargar* ou *Linda Flor da Madrugada* às canções que vem fazendo de poemas de José Laurênio de Melo, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, César Leal, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Pena Filho ou Jorge de Lima. Tudo isto e mais alguma coisa se fêz ali, rompendo, para sempre, no Nordeste, as ligações da nossa arte com os acadêmicos da espécie inferior.

O programa do Teatro Popular do Nordeste está expresso em todos êsses trabalhos, em todos êsses nomes, e é proclamado pelo título que ostenta. Ao contrário, porém, do que acontece ordinariamente, deseja, exige e está apto a dar uma definição precisa de todos os seus elementos.

Êsse teatro é *popular*. Mas popular, para êle, não significa, de maneira nenhuma, nem *fácil* nem meramente *político*. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena e todos aquêles que no Brasil e principalmente no Nordeste vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva, como Aristóteles Soares, Ariano Suassuna, Sylvio Rabello, José Carlos Cavalcanti Borges e José de Moraes Pinho.

Mas não esquece que, como escreveu uma vez o poeta Tomás Seixas, "as dores individuais ainda contam", e se um grande espírito como Ibsen escreve *Um Inimigo do Povo*, rompendo com o abscesso da demagogia, que infecciona boa parte do pensamento contemporâneo, sua obra se inclui dentro do programa do Teatro Popular do Nordeste, perfeitamente de acôrdo com a outra parte, aquela onde perpassa mais a visão épica e coletiva do mundo.

Repele uma arte puramente *gratuita*, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea. Mas repele também a arte *alistada*, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos



políticos, arte de propaganda, arte que agrega no universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acredita que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada: ela deve ser *comprometida*, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser portavoza da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo.

Fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão predeterminada do mundo, mas pulsar de modo com a carne e o sangue do nosso povo que, insensivelmente, naturalmente, aquilo que nosso teatro transfigura e clama em seu mistério, é o que o povo murmura em sua seiva, há quatro séculos, continuando, aliás, a tradição mediterrânea — seja européia ou africana — que êle herdou do fundo das idades. Ao mesmo tempo, porém, ouve *tudo* o que o povo diz: não só as suas justas e dolorosas queixas — que o grupo foi o primeiro a reformular e a transfigurar em nosso teatro — mas o que êle diz também, há quatro séculos, de louvor a Deus e de amor à vida e ao rebanho comum, com seu espírito do trágico e seu agudo senso do cômico, com sua poesia épica, com sua pintura, escultura e arquitetura religiosas, com suas gestas heróicas e seus romances de amor, milagre e moralidade.

A arte dêsse grupo é comprometida com o homem e com o mundo, mas por isso mesmo que é popular mantém-se fiel ao espírito do nosso povo, vivo, vigoroso, amante da paz, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloqüente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso e do trágico. Por isto, seu compromisso não é assumido, interessadamente, apenas com o lado político da realidade, pelo contrário, é feito com o total do mundo, do que tem de mais cotidiano ao que possui de mais sagrado e transcendente.

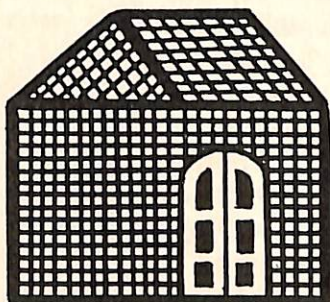
Esse teatro é *do Nordeste*. Isto não significa que mantenha um exclusivismo regional, mas é mantendo-se fiel à comunidade nordestina — a região mais trágica e mais poética do Brasil — que será fiel ao país, unindo-se a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; e é mantendo-se fiel ao Brasil que poderá estender, não servilmente, mas fraternalmente, a mão às grandes vozes espirituais que não sentem necessidade de trair a liberdade para servir à justiça. O grupo faz tudo para ouvi-las, chamem-se seus donos Camus, Pasternack, Thomas Mann, Papini, Unamuno ou Gândi, e venham elas através de instrumentos tão diferentes — pela categoria e pela hierarquia — como a obra do arquiteto de Gaudí, a novela de Iuri Jivago, ou a corajosa encíclica *Mater et Magistra* do camponês Giuseppe Roncalli que reinou como Papa sob o nome de João XXIII.

O TPN tem preferência pelos textos nacionais, em geral, e nordestinos em particular: é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total do seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurado pela arte. Por isto, ao contrário do grupo de arte



alistada, não se nega a ver que toda a tradição da arte popular nordestina e brasileira é religiosa — trágica, cômica, de moralidade, de mistério, de metamorfose, de milagre.

O Teatro Popular do Nordeste propõe-se, dêsse modo, a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste. Mas a primeira coisa que vem anunciada em seu nome é o *teatro*: não *um teatro*, mas todo o teatro fiel. Enquanto puderem vão mantê-lo vivo naquela comunidade, o teatro que não é mundano, acadêmico ou frívolo, por um lado, nem demagógico por outro; o eterno teatro de sempre, vivo, vigoroso, com o que tem de celebração, de ritual, de jogo de pelotiqueiros e saltimbancos, de jograis do humano e do divino, ato de justiça e de amor à comunidade, enfim, o teatro, nossa dura servidão, aceita livremente para a esperança da justiça e a alegria da liberdade.









# O TEATRO NO BRASIL

JORACY CAMARGO

COMO tôda gente sabe, até os analfabetos, que já não o são, mas apenas inabilitados para a leitura e a escrita, o Brasil foi descoberto pelos heróicos navegadores portugueses, quando mal começava o Séc. XVI. E ainda graças aos bravos colonizadores lusitanos passou, mais tarde a cobrir um vasto território de mais de oito milhões e meio de quilômetros quadrados, — um imenso espaço físico recoberto de florestas virgens, habitado por algumas tribos de índios, dispersas. E em algumas delas, como o atesta o sábio naturalista Nunes Pereira, já se fazia uma espécie de teatro. Não eram as festas rituais com que tôdas elas comemoravam seus feitos, cultuavam seus mortos e iniciavam os trabalhos de caça e pesca, e mesmo de agricultura. Não eram as danças guerreiras chefiadas pelos Pajés, mas teatro mesmo, com a representação de fatos, nas quais os intérpretes eram ao mesmo tempo os autores, como já se fazia, na mesma época, na *Commedia Del'Arte*. Sôbre a descoberta da existência de representações teatrais pelos nossos índios, Nunes Pereira publicou uma plaquete bem documentada. E isso não é motivo de espanto, quando se sabe que entre as origens do teatro avulta a hipótese segundo a qual o nascimento da arte eminentemente popular produziu-se como uma derivação das danças mágicas, dos conjuros e representações mímicas dos fei-

ticeiros e magos das tribos primitivas, para afugentar os maus espíritos, o que procuravam conseguir combatendo-os com suas próprias armas fantasmiais, disfarçando-se e pintando as caras para assustar as deidades adversas, e obter, assim, que deixassem os homens em paz, como bem o demonstra Javier Farias na sua breve *História do Teatro*. Êle mesmo lembra que êsses conjuros (produtos do medo "tomaram uma forma, e essa forma — a pantomima, sujeita a certos cânones impostos pelo costume, ou de caráter ritual — adquiriu um ritmo. Forma e ritmo, unidos já de maneira indissolúvel, passaram a constituir a dança".

O mesmo acontecia no Brasil. E não foi outra a razão que levou os jesuítas, na pessoa do padre Manoel da Nóbrega, para realizar a ingente tarefa da catequese, a imitar o pajé, adotando os processos do chefe supremo do fetichismo. Logo depois de chegar à Bahia, em 1549, Nóbrega já estava imiscuído nas danças rituais dos índios. E as danças, como assinalou Viriato Corrêa no *Curso de Teatro da Academia*, "tinha um imenso prestígio. Dançavam diante de seus mortos, dançavam para festejar as vitórias, e até para o trabalho seguiam em passos de dança". E não nos esqueçamos de que a dança é, realmente, a origem do teatro, pela exaltação do gesto. O pajé era o solista, improvisando passos, marcas e figura-



ções destinadas a impressionar a tribo. Viriato informa que Nóbrega e os outros padres, quando se propunham a ensinar aos índios os princípios da religião católica, dançavam como os pajés. E admite que também faziam gestos cabalísticos, ora pulando, ora de cócoras, ora com esgares e macaquices. Era, como disse, verdadeiramente surpreendente o poder de sinceridade daqueles padres. O ridículo não lhes fazia mossa. De todos os sacrifícios eram capazes, até do sacrifício da palhaçada, desde que trouxesse utilidade para a propagação da fé. E de tal maneira êsses abnegados discípulos de Loyola se mostraram amplos e despendidos de qualquer preconceito, que se pode dizer, sem ofender a memória do Superior, que o padre Nóbrega foi o primeiro ator no Brasil, se não se quiser atribuir essa condição aos pajés, que também o eram. Mas essas danças rituais, que naturalmente, pela evolução progressiva, se tornaram espetaculares, festivas, e já não eram instrumento eficaz para a propagação do Evangelho. Contudo, a semente estava no ar, como fecundos miasmas da arte teatral. Os índios já se interessavam por espetáculos. Então, aliciado por Nóbrega, o jovem Anchieta, como já o fizera Francisco de Assis com os seus *laudi*, na época em que o Renascimento alijara o teatro, começou a traduzir a doutrina cristã para a língua tupi (que aprendera rapidamente, aos 19 anos), fazendo-o em forma de diálogos. Entretanto, notando a ineficácia dessa forma rudimentar de teatro, habituados os índios à forma espetacular das danças, sobretudo as guerreiras, com o emprêgo de máscaras e instrumentos de percussão, o genial canarino compreendeu que seria necessário apelar para tôdas as formas de expressão que

constituem as artes cênicas. Era preciso fazer teatro mesmo, com todo o seu poder de comunicação.

Foi assim que, na colina de Piratininga, no terreiro da cabana tôska, onde foi instalado o nosso primeiro Colégio rodeado da floresta virgem e ainda apavorante, o noviço ergueu o "primeiro proscênio do Nôvo Mundo". Ali foram lançados os primeiros germes do teatro no Brasil, com o "Auto da Pregação Universal", e outros, justamente no momento em que Gil Vicente criava os seus em Portugal, ou seja na época do Descobrimento. Negar-se a Anchieta a glória de haver fundado o teatro no Brasil, e mesmo em tôda a América, é uma aleivosia crítica que não se deve aceitar, já pelo pioneirismo das representações dramáticas, como pela circunstância de que suas peças não eram apenas religiosas, adstritas à conveniência da catequese. Nisso, aliás, revelou uma acuidade de homem de gênio. Não interessava ao público selvagem um espetáculo de fundo religioso. Não podiam compreender os mistérios do Céu, do Inferno, do Purgatório, nem vidas de santos. Além disso, o teatro do jovem genial não se destinava apenas a incutir os princípios da religião no espírito dos índios, empanturrados de outras noções e crenças, mas também a disciplinar os colonos, já conquistados em Portugal pela Igreja e pelo Teatro, embora vivendo vida desregrada, excessivamente desregrada. Antônio de Alcântara Machado sustenta o mesmo, e lembra que nas obras do catequista o pecador não ia para o Inferno, que os silvícolas ainda ignoravam, mas eram cobertos de ridículo, daquele ridículo que não precisa de explicações, e que, por isso, provocavam apupos e gargalhadas, talvez ameaças de flexadas e tacapa-



das. A temática era local, e a ação da peça passava-se nos lugares dos espetáculos, explorando fatos ocorridos ali mesmo. E a influência sobre o público, principalmente os colonos, era tão profunda, que muitos deles saltavam da "platéia" para o tablado para confessar seus erros e prometer repará-los. Como se vê, as peças já estavam impregnadas de todos os sortilégios do teatro. Foi a constatação desses fatos que levou Viriato a afirmar, "por ser absolutamente exata", que a civilização brasileira nasceu no palco, ao contrário de todas as outras, que nasceram no interior dos templos e nos adros. E afirmou ainda que era um fato único na história do mundo.

Não era ainda teatro nacional, é certo, mas era a primeira porta aberta para chegarmos ao ponto em que estamos hoje, que já não permite aos críticos repetir o que disse Garrett, em "Um Auto de Gil Vicente", isto é, "Em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca". Foi sem dúvida um impulso patriótico, exagerado como o que levou Machiavel a exclamar: "Porca Itália!" Admito que no Brasil tenha havido um natural retardamento no processo de nacionalização, porque aqui o teatro nasceu antes da nacionalidade. Nasceu antes de completada a gestação, quando "êste país", como se diz agora, ainda não era Brasil, nem aqui havia brasileiros. "Fruto temporão", como dizia o nosso Viriato. Mas quando começaram a surgir os frutos tropicais do lusobrasilismo genético, iniciou-se também o processo nacionalizador, infelizmente interrompido em vários passos da história do nosso teatro.

Primeiro, foi a catástrofe das capitânicas hereditárias; depois foi o desaparecimento dos tablados dos jesuítas,

espalhados em tantas partes, em plena floresta. Os resultados colhidos em todo o decorrer do século XVI foram abandonados no início do XVII, quando as últimas cortinas dos jesuítas taparam as últimas bôcas de cena. As grandes transformações políticas e culturais do século XVII produziram aqui, *mutatis-mutandis*, o mesmo fenômeno verificado na Itália com o Renascimento, possibilitando o poderoso movimento filosófico-erudito, que foi o humanismo, nascido da democratização da cultura com o advento da Imprensa, determinando o florescimento de todas as artes, mas abandonando o teatro, que era, como é, uma arte coletiva afogada pela hora máxima do individualismo. No Brasil não foi assim, é claro, nem poderia ser (pobres de nós), mas o teatro no século XVII foi totalmente esquecido. Eram raríssimos os espetáculos, embora o povo os reclamasse, porque deles não se sentia sempre a falta. Em cem anos, segundo Fernandes Pinheiro, houve apenas dois, ambos para comemorar a Restauração de Portugal. No século XVIII o pobrezinho voltou, restabelecido, impetuoso, enriquecido pela floração de nossas riquezas, desvendadas pelos Bandeirantes. Eram os prodígios do ouro, hoje transformado em arma política, sem prodígios, mas com todos os perigos. Era o ouro forjando nossa consciência política, determinando a formação social, despertando o sentimento de nacionalidade. Era, enfim, o século de Tiradentes, que também o foi de Bernardo Vieira de Melo e de Felipe dos Santos. Nesse clima ressurgiu o teatro, mas diante de outro tropêço: ressuscitara em espanhol. O tropêço viera de Portugal: na Mãe-Pátria era moda falar em castelhano, e os escritores vaidosos, durante um largo período, só escreviam na língua de Lope



de Vega, de Tirso de Molina e dos outros gênios da dramaturgia espanhola. E não eram só os vaidosos, porque Sá de Miranda e o próprio Camões faziam o mesmo. O meticoloso Viriato chega a lembrar que "Francisco Manuel de Mello escreveu com tanto apuro a língua de Castela, que não é considerado clássico apenas em português mas em castelhano também".

Portanto, não é de admirar que o nosso teatro sofresse essa influência, quando Gil Vicente, fundador do teatro português, escreveu o *Auto do Vaqueiro* em espanhol. As duas primeiras peças escritas no Brasil, "Amor, enganos e zelos" e "Hay amigo para amigo", de Manuel Botelho de Oliveira, transplantaram o fenômeno para o Brasil.

Apesar disso, o nosso teatro teria de nacionalizar-se mais cedo do que em outras nações, mesmo as de velhas culturas. O teatro brasileiro não teve quem lhe ensinasse os primeiros passos. Foi sempre, e talvez até agora, autodidata. Quando desapareceu não deixou vestígios. O teatro que tivemos até bem pouco tempo era quase nada, mas era nosso, como nosso, e cada vez mais nosso, é o que está aí, brasileiro, regional de sentido universal, exportável, varando fronteiras até o Leste. A quem se escandalizar com o que afirmo sobre a nacionalização do nosso teatro mais cedo do que se poderia esperar, quero apenas lembrar que tôdas as influências sofridas, como a francesa, que é de ontem, da época em que nossos autores escreviam originariamente em francês, foram alijadas, como num passe de mágica. Hoje, o teatro brasileiro é brasileiro mesmo, pelos temas, pelo sentimento nacional, pela transfiguração do nosso rico folclore, pela audácia dos jovens autores, que

entram na onda "P'ra frente", e ninguém sabe onde vão parar, porque já romperam as barreiras da própria Censura.

O fenômeno da nacionalização do nosso teatro não pode ser visto através dos quatrocentos anos decorridos entre a primeira manifestação teatral produzida aqui pelo jovem José Anchieta, mas considerado na soma dos anos em que houve condições favoráveis à eclosão do fenômeno.

O século do Descobrimento, positivamente, não poderia oferecer essas condições, nem o XVIII, quando, apagadas as ribaltas dos jesuítas, voltaram a iluminar-se os palcos não mais para fins exclusivos de catequese, senão para marcar o divórcio entre a religião e o teatro. Foi, efetivamente, no século XVIII que o teatro passou a ser uma preocupação mais ou menos séria e permanente, quando se construiu o primeiro teatro, obra ainda de um padre, o desventurado Ventura. Era a Casa da Ópera, onde a escassa população da cidade pôde assistir a manifestações do verdadeiro teatro, do melhor padrão europeu da época. Com efeito, o padre Ventura, lutando contra todos os preconceitos, que impediam a presença de brancos e de mulheres nos palcos públicos, encenou obras de Voltaire, Molière, Metastásio e Antônio José. Ali, no teatro do Largo do Capim, funcionava a primeira companhia constituída no Brasil, com pardos forros e escravos, quase todos analfabetos, embora dotados de capacidade histriônica. Entretanto, o fogo impediria seu desenvolvimento. Numa noite em que se representava "Encantos de Média", do Judeu, um incêndio devorou a Casa da Ópera, e queimou mesmo o idealismo do padre, que desapareceu, ficando apenas a mentalidade teatral por êle criada. Criara



êle, sim, uma mentalidade teatral, como o prova o fato suficientemente sintomático de haver Manuel Luís aproveitado os artistas daquele primeiro elenco na sua companhia, ao invés de recrutá-los nas senzalas, como o fizera o pobre padre. E quando o próprio Manuel Luís teve de satisfazer às exigências do público, oferecendo-lhe artistas de melhor categoria, e assim teve de contratar a mais categorizada companhia então existente em Portugal — a de Antônio José de Paula — não teve outro remédio senão enxertá-la com artistas brasileiros, devido ao fracasso do primeiro espetáculo, dada a falta de mulheres no elenco. Isso, aliás, se explica, pois Antônio José de Paula não poderia transgredir uma decisão de D. Maria I, a rainha débil mental, que proibia a presença de mulheres em cena. Então, os marmanjos de vozes aflautadas tiveram de ser substituídos pelas nossas inimitáveis mulatas.

Mais um lapso de tempo perdido até à transmigração da Côrte Portuguesa, ou, a rigor, até à emancipação política. Antes, era o analfabetismo, que resistiu ao movimento iniciado pelo Marquês de Pombal, criando subsídio literário, mais de duzentos anos depois do Descobrimento.

Os obstáculos continuavam a erger-se contra o teatro, embora não compromettessem o desenvolvimento de outras atividades culturais e artísticas. Antes da chegada da Côrte, já estávamos com a consciência literária formada. Volto a me socorrer das pesquisas aprofundadas de Viriato Corrêa, que puseram em relêvo a existência, nessa época de grandes figuras nas letras, nas ciências e nas artes. Assim, o irrequieto polígrafo justifica o que afirma: "A Academia dos Esquecidos é de 1721, a dos Fe-

lizes, de 1758, a dos Seletos, de 1762, a dos Renascidos, de 1759, a Científica do Rio de Janeiro, 1771. Frei Vicente do Salvador cronologicamente o primeiro brasileiro que escreveu história, nasceu em 1564, sessenta e quatro anos depois do Descobrimento. Rocha Pitta é de 1660. O nosso primeiro grande poeta — o terrível Gregório de Matos — é de 1636. Em 1705 dávamos ao mundo a figura surpreendente de Antônio José. Em 1709, Bartolomeu de Gusmão apresenta o seu aerostato. Basílio da Gama, em 1769, escreve o "Uruguai". Em 1781, o "Caramuru", de Santa Rita Durão, é entregue ao público. Silva Alvarenga, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto são da segunda metade do séc. XVIII. Ao chegar a Côrte Portuguesa, a obra do Aleijadinho continuava com o mesmo fulgor que até hoje nos deslumbra. Continuava de pé a obra deixada por Mestre Valentim. Na pintura já tínhamos tido um José Leandro. Nas ciências, Alexandre Rodrigues Pereira. Frei Monte Alverne podia figurar nas mais exigentes tribunas clássicas do mundo. Já tínhamos um jornalista do porte de Hipólito da Costa. Na música já coruscava um gênio, o padre José Maurício".

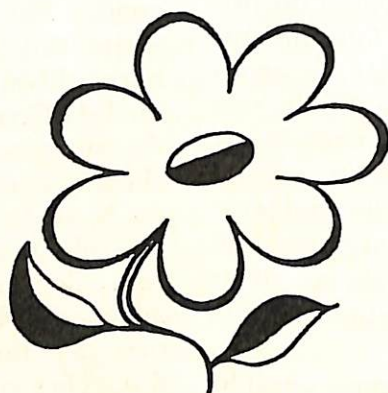
Só o teatro mancava, tropeçando em obstáculo que não preciso examinar, pela sua notoriedade. Contudo, a presença da Côrte haveria de exercer qualquer influência, mas não foi a razão do aparecimento, numa terra ainda inculta, que vivia da importação de padrões europeus inadequados, de um ator de gênio: João Caetano. Caetano não teve mestres, e só conheceu países cultos depois de homem feito, de ator já consagrado. Foi com êle que a nossa arte cênica adquiriu dignidade. Foi a sua arte



que despertou a consciência dos homens de govêrno, mostrando-lhe que o Brasil já era capaz de integrar-se no movimento que, no mundo, se fêz pela elevação do teatro de Shakespeare, apresentando ao nosso público, de baixo nível mental, embora em péssimas traduções, obras do porte de "Otelo", "Hamlet", "Ricardo III" e "Romeu e Julieta". Foi, portanto, no áureo tempo de João Caetano que o

teatro brasileiro começou. Ontem, por assim dizer.

E hoje aí está êle, brasileiro, nacional, emancipado em todos os distritos da criação dramática, refletindo o nosso estado geral de consciência, pondo em foco nossas angústias, nossos problemas, refletindo nossa índole, nossos sentimentos, com raízes na alma popular, pela transfiguração do nosso rico folclore.





# O CRIME DA TIJUCA E “A BELA MADAME VARGAS”

R. MAGALHÃES JÚNIOR

QUANDO Paulo Barreto — literariamente João do Rio — planejou a peça teatral *A Bela Madame Vargas*, já tinha alguma experiência nesse domínio. Escrevera o ato dramático *Última Noite*; traduzira do francês a peça de Oscar Wilde, *Salomé*; e, finalmente, tivera uma revista, *Chic-Chic* representada no Palace-Theatre, que existia no local hoje ocupado pelo cinema Palácio. A revista, que teve a colaboração de J. Brito e música do maestro Luís Moreira, subiu à cena pela primeira vez na sexta-feira, 28 de dezembro de 1906. Foi uma perigosa aventura. Lançada, em pleno verão, com o Rio praticamente deserto, por uma companhia improvisada, não chegou a fazer boa carreira. A Companhia era liderada por Lucinda Simões, viúva de Furtado Coelho, outrora “estrela” de grande prestígio na comédia e, então, em pleno declínio, aos cinquenta e seis anos de idade. Com Lucinda, apareciam seu companheiro, Cristiano de Souza, ator português que ficou para sempre no Brasil, a cantora Cinira Polônio e a jovem atriz Itália Fausta. Manifestou-se a crítica com reservas, sobre o espetáculo, quando não com franca hostilidade. Entre as referências pouco amáveis, pode ser citado um trecho do diálogo entre o Ano Velho e o Ano Novo, no *Teatro a vapor*, que Artur Azevedo publicava semanalmente em *O Século*.<sup>1</sup> O Ano de 1906 se gabava de ter assistido à sagração do pri-

meiro Cardeal do Brasil, D. Joaquim de Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, e temia que lhe imputassem desastres pelos quais não era responsável:

— Para minha eterna glória  
Bastava-me o cardeal!  
Mas, mesmo eu, desconfio  
Que são capazes até  
De atribuir-me o insucesso  
Da peça do João do Rio!”

Verdade é que, depois, José Piza escrevia no mesmo jornal<sup>2</sup> um artigo a respeito de *Chic-Chic*, no qual dizia que a chuva estava perseguindo a companhia; que esta abolira a claque e os aplausos que se faziam ouvir eram tributados aos artistas espontaneamente pelo público e, ainda, que em cinco récitas, apenas, tinha sido apurada a respeitável quantia de doze contos e quinhentos e vinte e nove mil réis. Mas João do Rio, que então começava a fazer nome literário, não se deu bem com a experiência e, desde então, nunca mais pensou em escrever revistas. Não perdeu, porém, o interesse pela teatro. E seis anos depois surgiria como autor de uma peça destinada a espetáculo completo. Eduardo Vitorino, empresário e diretor teatral, ao anunciar em 1912 a próxima realização de uma temporada brasileira no Municipal, recebeu uma cópia do primeiro ato dessa peça, “A Bela Madame Vargas”, acompanhada de uma carta



de Paulo Barreto, que se mostrava desejoso de conhecer-lhe a opinião franca de amigo e de homem de teatro, antes de concluir a obra, pois não queria sujeitar-se a um fracasso, Eduardo Vitorino informa, em seu livro *Atôres e atrizes*: "Li o ato, gostei, lembrei modificações sob o ponto de vista técnico — que foram aceitas — e aconselhei a conclusão da comédia".<sup>2</sup> Os próprios conselhos de Eduardo Vitorino haveriam de estragar a peça em elaboração. João do Rio não primava pela capacidade inventiva. Era homem de pouca imaginação. A idéia de escrever a peça *A Bela Madame Vargas* nascera do desejo de apresentar, sob forma dramática, um famoso crime ocorrido no ano de 1906. Iria proceder de maneira idêntica à de Aluizio Azevedo, que também se valera de um caso judiciário, o assassinato do estudante João Capistrano da Cunha, da Escola Politécnica, em 1876, para em torno dêle bordar os incidentes da *Casa de Pensão*. O crime de 1906 fôra sensacional, quer pelas circunstâncias de que se revestiu, quer pela projeção das pessoas nêle envolvidas.

O modelo da *Bela Madame Vargas* era a viúva Clymene Philipps Bezanilla, que morava no Alto da Tijuca, à Rua Visconde Ferreira de Almeida, e freqüentava as melhores rodas sociais do Rio, nas quais tivera ingresso muito jovem, quando ainda vivia seu marido, o diplomata Luís Bezanilla, secretário da Legação do Chile, aqui falecido de febre amarela, em 1899. Muito linda e elegante, viúva aos vinte anos de idade, Clymene tinha vida dupla: uma ostensiva, a dos salões, dos bailes, das festas, e a outra, cercada de mistério e de cautelas, a da mulher galante, que sabia encontrar protetores discretos, sem cujo auxílio não poderia aparecer na sociedade. Num baile na casa do médico Francisco Fajardo,

no ano de 1904, conheceu um estudante de medicina, João Ferreira de Moraes, rapaz de família rica, que por ela se apaixonou perdidamente. O rapaz, que no ano seguinte se formou, aos 29 anos de idade, tempos depois fica noivo de "Baby" Bezanilla, como a chamavam os íntimos. Esperava apenas entrar na posse de uma grande herança para que o casamento se realizasse. Mas, se êle a amava, a jovem viúva nêle via apenas um marido em perspectiva, um homem rico que lhe garantiria o futuro. Seu coração pertencia a outro, um jovem acadêmico de direito, Luís Faria de Lacerda, filho do dr. João Baptista de Lacerda, diretor do Museu Nacional. Ainda longe de formar-se e dependente da ajuda paterna, Luís era freqüentemente recebido na casa de "Baby", a horas mortas e se por um motivo qualquer se fazia ausente, a viúva o intimava a voltar o mais rápido possível, em cartas imperiosas, abrasadas de paixão. A notícia do noivado de "Baby" provoca em Luís uma terrível reação. Cega-o o ciúme. Ameaça matar-se. Ameaça matar o outro. Ameaça matar "Baby". Ela se limita a repreendê-lo pela criancice, a dizer que o seu casamento é uma necessidade e que, depois, em nada se alterarão as suas relações. Quando o noivo se muda para o Hotel White, perto da casa de "Baby," a fim de visitá-la mais amiúde, ela teme ser por êle surpreendida com Luís e pede que êste se abstenha de vê-la, ao menos por algum tempo. É quando, a 24 de abril de 1906, Luís intercepta o dr. João Ferreira de Moraes e lhe dá a ler uma das cartas íntimas de "Baby", perguntando-lhe:

— Conhece esta letra?

— Conheço, sim.

— E ainda pretende casar com essa senhora?



— Pretendo, sim... Não me interessa o seu passado e sim o seu futuro...

— Pois então vai morrer!

Sacou de um revólver e detonou tãda a carga contra o médico. Mor-to o rival, o assassino foi prêso por um guarda e, sem ter sido desarma-do, ia sendo conduzido para o pôsto policial, quando surge "Baby" Be-zanilla aos gritos. Soltando-se das mãos do guarda, êle carregou de nôvo o revólver e desfechou três ti-ros na mulher. Um varou-lhe o bra-ço esquerdo. Outro, atravessou-lhe o seio esquerdo, de lado a lado. O terceiro penetrou-lhe no lado direito da nuca e saiu no rosto tendo lhe arrancado um dos caninos. Socorros médicos, prestados a tempo, salva-ram a vida da viúva. O que há de mais extraordinário nessa história é que o assassino foi absolvido pelo júri, a 25 de fevereiro de 1907, gra-ças aos esforços tribunícios de Eva-risto de Moraes. O grande crimina-lista fêz carga cerrada contra "Baby" Bezanilla, valendo-se sobretudo da circunstância de ter ela passado pro-curação a um advogado para que acusasse o ex-amante, e buscou ino-centar o criminoso, alegando "priva-ção de sentidos". Ela era uma mulher diabólica, que havia assinado a pro-curação, — "ponderai, senhores ju-rados!" — decerto com a mesma pena com que escrevera as inflama-das cartas de amor naquele instante lidas aos membros do Conselho de Sentença... O ponto de vista de Paulo Barreto, ao escrever a peça, foi muito diferente do de Evaristo de Moraes. *A Bela Madame Vargas* é um libelo contra Luis Faria de La-cerda, apresentado sob o nome de Carlos Villar como um verdadeiro canalha, um individuo destituído de quaisquer escrúpulos morais. Clyme-ne Philipps Bezanilla, sob as roupagens de Mme. Vargas, é uma pobre

vítima das circunstâncias, que uma leviandade, um passo em falso, co-locou à mercê de um homem sem es-crúpulos, José Ferreira é o noivo tí-mido, confiado, de uma boa-fé que chega quase à estupidez. Uma das singularidades da peça reside no fato de se ter o próprio João do Rio in-troduzido na intriga, sob o nome de Barão André de Belfort, que era um dos seus heterônimos. O trecho de *A Bela Madame Vargas* nos dá qua-se a entender que, se tivesse havido um Barão André de Belfort entre os protagonistas do drama da Tijuca, tudo se teria resolvido sem efusão de sangue...

No segundo ato, já definida a si-tuação entre Mme. Vargas e seus dois cortejadores, surge o Barão An-dré de Belfort, a quem ela recorre, como a um velho amigo e confiden-te. Tem o barão certa ascendência sôbre Carlos, por ter sido vítima de uma vilania do rapaz, decerto a fal-sificação de sua firma, em documen-to que conserva em seu poder, embo-ra sem dêle ter feito uso contra o delinqüente. Pretende convencê-lo a deixar Hortência em paz, para que ela se case e seja feliz com o outro. Mas Carlos reage, não se deixa con-venecer, não lhe aceita as razões. Inú-til o apêlo feito aos seus sentimentos, à sua consciência. E o barão passa, por isso, às ameaças:

BELFORT — É um caminho errado, êsse. Estás a mostrar a alma demais. E se eu quisesse alegar?

CARLOS — O quê?

BELFORT — Eu poderia lembrar há cinco anos a sua entrada em mi-nha casa.

CARLOS (Senta-se bruscamente)  
— Barão! Barão!

BELFORT — Eu poderia recordar a sua fisionomia demudada, o seu ges-to nervoso, os seus soluços.



CARLOS — Barão, é pouco generoso o que faz. Não é de um homem como o senhor!

BELFORT — Eu poderia dizer-lhe as minhas reflexões diante dessa pequena falta, em que se mostrou com lucro tão mau imitador. . .

CARLOS — Mas não é digno! Não é digno!

BELFORT — Eu poderia lembrar que tendo tôdas as provas de um desvairamento da sua juventude, fui tão pouco generoso que guardei êsse documento num canto e nunca mais dêle me lembrei. . .<sup>4</sup>

Prossegue o diálogo, em tal tom, que Carlos lhe diz que não precisava vir com o espectro do passado ameaçá-lo. Ao que o barão responde que não ameaça, mas valoriza o pedido feito a Carlos. Êste sabe bem o sentido das palavras de André de Belfort, e replica que o barão "não precisava fazer valer, em defesa da criatura que amava, êsse processo tão esquisito, tão policial".<sup>5</sup> Nada disso produz o efeito desejado, pois o segundo ato termina desta forma:

MADAME VARGAS — Carlos, não transformes meu sentimento por ti em ódio.

CARLOS (*Pegando o chapéu*) — O teu sentimento por mim agora é medo. Mas não creias que me vencerás. Êle não casará contigo.

MADAME VARGAS — Êle é um homem de bem. Não te ouvirá.

CARLOS — Gritarei!

MADAME VARGAS — Correr-te-ás!

CARLOS Não o fará, ouviste? Não o fará! Não se trata mais de mulheres doidas e de velhos tolos. Trata-se de homens, estás ouvindo?

MADAME VARGAS (*Precipitando-se*) — Carlos! Carlos!

CARLOS (*No auge da fúria agarrando-lhe os pulsos*), — Fica sabendo. Fica sabendo bem. Havemos de contar-lhe tudo, ouviste? Havemos de ver-lhe a decepção de idiota. E êle

não correrá ninguém, porque se der um passo — mato-o! (*Atira-a sobre as cadeiras; sai*).

MADAME VARGAS (*Soluçando*) — Carlos! Carlos!<sup>6</sup>

O amante resistiu a todos os apelos e se mostrou irreduzível mesmo em face das ameaças do barão. No seu arrebatamento passional pouco se lhe dá a ameaça de ir para a cadeia, por uma falta passada, uma vez que é homem disposto a matar e a arrotar a punição de um nôvo crime. O que a peça, de diálogo por demais pomposo, — não nos esqueçamos que era uma obra escrita por um contemporâneo de Henry Bataille e de Gabriele D'Annunzio, — tem de menos bom é o desfecho e, sobretudo, a repetição no terceiro ato, das mesmas cenas do segundo, entre o barão e Carlos, como entre Carlos e Hortência. Vemos, então, esta coisa absurda, incongruente, inaceitável: Carlos, obstinado e irreduzível, no segundo ato, torna-se brando e cordato, no terceiro, sem que qualquer fato nôvo ou nôvo argumento seja introduzido na discussão. As razões são as mesmas. As ameaças do barão são também as mesmas, não importando que êste as exprima com outras palavras e de forma mais direta do que antes, pois o personagem a quem eram dirigidas lhe tinha alcançado plenamente a significação. O barão, no terceiro ato, fala dêste modo com o rapaz:

BELFORT — Saia!

CARLOS — Não acredite que me aterroriza.

BELFORT — Cale-se! Conheço-o bem. Ou você sai imediatamente, sem encontrar o dr. José Ferreira, ou está amanhã na prisão. Quer brincar comigo. Engana-se. Tenho-o no bôlso, e se fizer contra Helena mais um gesto, está em mau lugar.

MADAME VARGAS (*Horrorizada*) — Belfort!



BELFORT — Nada como os grandes remédios.

CARLOS — Caluniador!

BELFORT — Porque tenho a sua carta pedindo-me perdão, tendo a letra em que tão mal fingiu a minha e a firma de seu pai, e o denunciou com tôdas as provas como falsificador... ”<sup>7</sup>

Como se isso não bastasse, o barão diz ainda que, se não sair, mandará prendê-lo “irrevogavelmente”. E que acontece? O rapaz furibundo do fim do segundo ato, o homem que não cedia, o homem que jurava matar, acaba apanhando o chapéu e desaparecendo... A repetição, além de infringir as boas regras da dramaturgia, torna o desenlace da peça frouxo, desinteressante, banal. E sobretudo falso. Eis o maior dos defeitos de *A Bela Madame Vargas*. Mas a culpa é menos de Paulo Barreto que de Eduardo Vitorino, que se arvorou em professor de teatro do ilustre homem de imprensa...

O autor ia no rumo certo, que era o rumo do drama. Eduardo Vitorino, por um preconceito injustificável, desviou-o do bom caminho. E ele mesmo o confessou, no livro “Atôres e atrizes”, com o ar de quem realizou uma bela façanha: “Combinamos, então, a marcha dos atos subsequentes e apenas sôbre o desfecho é que tive de vencer-lhes a resistência, porque João do Rio pretendia, com um tiro, recordar certo escândalo ocorrido na Tijuca, dando à sua comédia um desenlace trágico”.<sup>8</sup> Na verdade, o que fêz o autor foi lançar as premissas de um drama, trabalhando durante três atos situações que não podiam comportar, de forma alguma, um desenlace pacífico. Cons-

truído à fôrça, êsse desenlace não podia deixar de ser profundamente decepcionante para a platéia. Ou bem, Carlos era um ser raciocinante, um homem que cede a argumentos, ou ameaças, e nesse caso teria cedido no primeiro ato, ou era um passional e continuaria a agir passionalmente. O que não podia era ter as duas naturezas... A influência de Eduardo Vitorino foi, portanto, desastrosa. O que surpreende é que João do Rio não tivesse alterado o desfecho da peça, depois de encenada, para restituir-lhe a tendência primitiva. Vê-se, pelo depoimento de Eduardo Vitorino, que o que João do Rio queria era dar forma dramática ao famoso crime. Por isso mesmo, localizou a ação na “esplêndida vila de Mme. Vargas no Alto da Tijuca”. Aliás, quando a peça foi estreada, a 22 de outubro de 1912, no Teatro Municipal, com Maria Falcão, Antônio Costa, Carlos Abreu, Gabriela Montani, Otávio Rangel e outros, tôda gente que a assistiu imediatamente identificou “Baby” Benzanilla na sua figura central...

-----

#### BIBLIOGRAFIA

1. “O Século”, 1ª página, edição de 2-1-1907.
2. Idem, edição de 4-1-1907.
3. Obra citada, página 234.
4. “A Bela Madame Vargas”. Edição Briquet, s.d. páginas 131-132.
5. Idem, página 133.
6. Idem, páginas 152-154.
7. Idem, páginas 217-218.
8. “Atôres e atrizes”, edição de “A Noite”, 1937, página 234.



# O HOMEM - TÍTERE DE ANTÔNIO JOSÉ

## O DESTINO E OS RECURSOS CÊNICOS DO BARROCO

RUBEM ROCHA FILHO

**É** ocioso discutir a legitimidade de considerarmos Antônio José brasileiro ou português. Lamentemos que Sábato Magaldi<sup>1</sup> e Décio de Almeida Prado<sup>2</sup> não tenham analisado sua dramaturgia e aceitemos as três razões principais de Silvio Romero<sup>3</sup>: "o nascimento; a família que sendo também fluminense inculcou-lhe n'alma o sentimento nacional e, finalmente, a natureza do seu lirismo, que é brasileiro", sem tentarmos definir o que seria este lirismo brasileiro na obra do Judeu. Tampouco trataremos do interesse lingüístico, das fontes do linguajar do povo que ele registrou, dando margens a fecundos estudos filológicos e estilísticos, como os de Ferdinand Wolf. Como crítico ferino da sociedade burguesa gasta e corrupta, com seus amôres fáceis, seu afêro às riquezas mal adquiridas, seus vícios elegantes e carnavalesca seriedade, Antônio José não podia deixar de ridicularizar também o preciosismo verbal, os resíduos de gongorismo, as formas culteranas de inversões e elipses das frases, mas nunca o vemos apelando para os "jeux-de-mots"<sup>4</sup>, tão ao gôsto da côrte, para desenvolver a peça; são ações e não o palavrório arrevesado que resolvem seus conflitos dramáticos.

Encontramos em João Ribeiro<sup>5</sup> uma pista para o problema que tentaremos levantar neste artigo. Suge-

re o ilustre professor e ensaísta que Antônio José reergueu o teatro português da decadência, inventando uma forma cênica nova, a fusão da comédia espanhola e a ópera italiana. Esboçemos uma avaliação destes dois gêneros dramáticos para concluir que tipo de herói o Judeu retrata, até que ponto êle capta a disponibilidade passiva do homem numa sociedade tão falsa, despótica e espoliativa como a européia do comêço do século XVIII.

Sob o imenso símbolo do Relógio, o tempo espacialmente fugaz e onipresente, lembrança palpitante de que a marcha das coisas leva à morte, de que na ampulheta "transit gloria mundi", se ergue o teatro barroco. O século que antecedeu Antônio José caminhou para o extremo ilusionismo, tendo como ponto de partida a perspectiva instaurada na Renascença e como finalidade a mesma apoteose gótica — a submissão e ascensão do homem aos céus. Sem as agulhas das catedrais, mas apoiado nas esferas e círculos, harmônicamente e não rudemente, a criatura é levada à minuciosidade de uma pequena parte dentro da exuberância, das côres e sons que o barroco conjurou sôbre o palco. Quando o Renascimento pintou a realidade, criou a perspectiva geométrica e aprimorou a ilusão para que a verossimilhança cênica consolidasse a noção da ação dramática ocorrendo "aqui e agora",



sua vontade era a conquista e controle da realidade, num mundo antropocêntrico. O homem do Renascimento, medida e peso das coisas, concretiza a realidade, dispensando demônios, anjos, deuses, abrindo mão da atemporalidade e da ubiqüidade que a Idade Média exibía.

Esta realidade sufocada no imenso aparato barroco, nas massas humanas, nos *ballets*, nas batalhas navais e campestres, nos vôos e nas rupturas do solo, abalava o herói e o espectador tangido de admiração, envolto pelo seu engano dos sentidos, totalmente transformado em aparência. O disfarce, o equívoco, a brusca transformação de todos os elementos e personagens, revolvendo todos os pontos de referência reais, dissolve a verdade objetiva de lugares, objetos e pessoas, e implanta o reino de subjetivismo em que naufraga o homem, metamorfoseado e fantasmagórico.

A fugacidade de paisagens e caracteres prova como é irreal a avaliação dos sentidos, o comportamento pautado na suposta realidade. A complexa maquinaria e os telões abundantes não serviam para em prestar realidade à aparência, mas sim para transformar a própria realidade em aparência, almejavam a "aparência real numa realidade aparente".<sup>6</sup>

Mesmo que as comédias não pretendessem ultrapassar uma encenação lúdica sem consequência, toda esta parafernália demonstrava a falsidade do mundo e a arbitrariedade da fortuna, conclusões profundamente dramáticas sobre o destino humano, seguro só na Eternidade, juguete, ainda que festivo e pomposo, na vida terrena. Neste teatro desenfreado e perturbador, que tem em Deus o único e terrível "metteur-en-scène", a atitude coerente é a dúvida e a aceitação do herói de Calderón:

"Que es la vida? Un frenesí.  
Que es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son."

E mais adiante:

"Luego fué verdad, no sueño;  
y se fué verdad (que es otra  
confusión y no menor),  
como mi vida le nombra  
sueño? Pues tan parecida  
a los sueños son las glorias,  
que las verdaderas son  
tenidas por mentirosas,  
y las fingidas por ciertas?  
Tan poco hay de unas a otras,  
que hay cuestión sobre saber  
si lo que se ve y se goza  
es mentira o es verdad!  
Tan semejante es la copia  
al original, que hay duda  
en saber si es ella propia?  
Pues si es así, y ha de verse  
desvanecida entre sombras  
la grandeza y el poder,  
la majestad y la pompa,  
sepamos aprovechar  
este rato que nos toca,  
pues sólo se goza en ella  
lo que entre sueños se goza."

No tratado "Des représentations en musique anciennes et modernes", Claude-François Ménéstrier, que morreu no ano em que nasceu Antônio José, 1705, e foi portanto, contemporâneo dos grandes cenógrafos que firmaram a visão barroca no palco (Burnacini, Bibbiena, Giacomo Torelli, dito "o grande mágico"), registra a padronização dos cenários básicos em que se estendia a ação dramática da época. Vale a pena transcrever a sua enumeração dos tipos:

"As cenas celestiais se referem a assembléias dos deuses, nuvens, diferentes corpos espaciais, o arco-íris,



o céu, o levantar e o pôr do sol, o corisco e trovões, tempestades, etc. As cenas sacras se compõem de templos, altares, sacrifícios, grutas sagradas, aposentos de sacerdotes, profetas, vestais, etc. As cenas militares representam cidades sitiadas, as muralhas com soldados perfilados, artilharia, máquinas de guerra, desfiles e tendas; acampamentos, quartel-general, armoriais e arsenais, troféus e paisagens de cadáveres amontoados. As cenas rústicas ou pastorais se compõe de tôda espécie de paisagem: montanhas, vales, rochas, campos, desertos, florestas, pradarias, grutas, aldeias e festivais campestres. As cenas marítimas representam o mar, navios, galeras, portos, galês, ilhas, recifes, tempestades, naufrágios, monstros marinhos, batalhas navais, etc. As cenas reais são palácios, tronos, faixadas, colunatas, estátuas, balcões, galerias, saguões, jardins, fontes, câmaras reais, estábulos com cavalos de raça, tesouros, etc. As cenas civis são de ruas, lojas, estúdios de pintores, feiras, prisão, casas pegando fogo, ruínas e prédios em construção. As cenas históricas são as cidades específicas de Roma, Atenas, Constantinopla, Tebas, alguns lugares da Grécia ou da Tessália, ou na Europa em que ações ocorrem na gruta da Sibila ou no Cáucaso. Os cenários poéticos são os palácios do Sol, de Thetis, de Éolo, da Fortuna, da Curiosidade, e os templos da Morte, Honra e Fama. Os lugares descritos por Homero, Virgílio, Ariosto e Tasso. As cenas mágicas são os palácios e as ilhas encantadas, lugares de bruxaria e os antros horríveis do demônio, Inferno, a corte de Plutão, os Campos Elísios, o Hades, as cavernas de feiticeiros, onde tudo é escuro e cheio de fantasmas. As cenas acadêmicas são bibliotecas, estúdios com livros e instrumentos matemáticos. Com isto, pode-se di-

versificar o palco em número infinito de modos".

A adoção dos telões permitia a aparição imprevista de cenas inesperadas, com mudanças súbitas, e juntamente com os cenários que giravam sobre si mesmos surtiavam um efeito de embevecimento da platéia que percorria distâncias de países ou reinos de fábula, tendo sempre diante dela algo de palpável e reconhecível (em flagrante contraste com a simbologia medieval em cujo palco um ramo de planta representava o Jardim das Oliveiras e uma tina com um barquinho de papel, o Mar Vermelho; ou ainda muito afastado do espírito elisabetano, resumido no prólogo de Henrique V, que se apoiava nas "fôrças imaginárias do público, exortado a ver mares, reinos e multidões), pois como em todos os períodos de decadência, não se confiava na criatividade do espectador, nem no poder da palavra do poeta.<sup>7</sup>

Assim, uma época esvazia a força dramática e mesmo autores outrora grandes aderem à ópera e ao *ballet*. Corneille passa a libretista no fim da carreira: "Andromède" (que faz sucesso pelo aparato cênico de Torelli com monstros aquáticos e cavalos alados), "La Toison d'Or" e colabora com Molière no *ballet* "Psyché". O autor do "Impromptu de Versailles" fez, com música de Lulli, as comédias-*ballets* "Le Marriage Forcé", "La Princesse d'Elide" (que teve os jardins do palácio como fundo do palco, numa sucessão infinita de aléias), "Monsieur de Pourceaugnac", "Les Amants Magnifiques", etc.

Nesta disputa entre a palavra e a música para estabelecerem a supremacia sobre o público, o lado visual surge como a força mais apta a captar a magnificência, a mutabili-



dade e o vazio enganador do mundo que o teatro transmitia. Como diz Sílvio D'Amico, foi o espetáculo que ficou como a parte do leão, pelo esplendor cenográfico que teria a música como simples acompanhamento, tal qual o cinema a teria usado. Se ia à ópera pelos truques e mecanismos, com incêndios, aparições mitológicas, batalhas em nuvens, estrêlas dançantes, etc. Diz Ivanovich, em suas "Memórias Teatrais de Veneza", que via maravilhas nunca antes (ou depois) presenciadas: "Céus, dêiades, mares, palácios, bosques, selvas e outras aparições formosas e deleitosas". Em 1738, Luigi Riccoboni nos dá o melhor testemunho de como funcionava o Teatro de Veneza e do que eram capazes os maquinistas no livro "Réflexions Historiques et Critiques".

Com tais meios materiais, podemos compreender as exigências de encenação de Antônio José. O seu teatro musical, feito ou não por marionetes, (ou pelos dois, como acontecia em Paris onde os atôres se confundiam com os bonecos), que encontrou na casa de espetáculos do Bairro Alto a freqüência ideal por sua grossura e espontaneidade, dava a versão portuguesa e popularesca desta problemática que a Espanha, a França, a Áustria e a Itália debatiam com suas maiores sensibilidades e o patrocínio oficial. A visão plebéia e não-cristã da conflituação da transcendência do ser absoluto e do prazer do momento, os polos opostos do misticismo da espiritualidade e a beleza fugaz, encontra na verve de Antônio José um enorme e florescente talento. Realmente, o Judeu gozava da mais perigosa das liberdades criadoras, a que advém do desprezo dos homens de letras respeitadas e da gente séria da época. Relegado por estes ao plano de autor "peralta"

para um público de "peraltas", sua obra traduz mais que qualquer tratado a ferocidade da aristocracia inchada e fôfa, armada de fogueiras para que seu mundo não se transmudasse tão depressa.

Examinemos estas transmutações, tanto no tema como nas indicações de rubrica, das óperas do "Aristófanes Português", como o chamou seu protetor, o Conde de Ericeira.

Em 1729, com 24 anos portanto, Antônio José escreveu uma zarzuela, para as comemorações das bodas da Infanta D. Catarina de Bourbon e o Príncipe D. José. Não se tem mais nada desta primeira manifestação do seu interêsse pelo teatro. Em outubro de 1733, representa-se a ópera cômica "Vida do Grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança". Na lista de personagens, já Caliope "vem na nuvem" e para os 17 ambientes diferentes o autor especifica o aparato necessário e sua fábrica: um carro com várias figuras dentro; uma capoeira sôbre um carro em que irá um leão, que sai fora a seu tempo; um carro em que vem Dulcinéia e várias figuras; dois cavalos, dois burros; o Monte Parnasso com as Musas, Apolo e o cavalo Pégaso; um barco; um cavalo que vem pelo ar, e se lhe põe fogo; uma nuvem; um porco". Desta obra de grande comicidade, Bocage diz que a cena em que D. Quixote se convence de que Sancho Pança é uma transformação de Dulcinéia, deveria ter ocorrido a Cervantes, tão ricas de possibilidades cômico-grotescas:

D. QUIXOTE — Quanto mais te desconjuras, mais te inculcas que és Dulcinéia; deixa-me beijar os átomos animados dêsses pés, já que me não permites tocar com os meus lábios o jasmim dessa mão, Dulcíssima Dulcinéia!



SANCHO — Aqui d'el Rei, que não sou Dulcinéia. Tire-se lá, olhe que lhe dou uma canelada.

D. QUIXOTE — Ora dize-me aqui em segrêdo se és Dulcinéia.

SANCHO — Como lhe hei de dizer? Sou tão macho como vossa mercê.

D. QUIXOTE — Nesse mesmo dengue agora confirmo mais que és Dulcinéia.

SANCHO — Ora leve o diabo o dengue! Que queira vossa mercê que à fôrça seja eu Dulcinéia, ensanchada, ou Sancho endulcinado! Ora pois já que quer que eu seja Dulcinéia chegue-se pra cá, que lhe quero dar dois coices.

As andanças daquele tio doido “que ainda crê que há no mundo cavaleiros andantes” e dado a visões, são o ponto de partida desta dramaturgia cheia de enganos e trocas de realidade, sempre desastrosas para os visionários, certos de tocar numa verdade segura. Assim, Sancho feito governador da ilha, morre de fome e é moído de pancadas, entre tristes passagens de valentia e desilusão, arrematadas por Sancho com resignação:

“Tão alegres que viemos  
E tão tristes que tornamos.”

Estreada em abril de 1734, a “Eso-paida” ou “Vida de Esopo” consta de 28 mutações e Xanto resume bem o destino feliz e brilhante do escravo sábio: “Que se visse Esopo em tantas alturas. Coisas são da fortuna”. A peça, entre muitas cenas divertidas, tem o longo monólogo da definição do amor: “Cuidado, senhores, com o fogo, principalmente junto da formosura; porque a beleza é isca, que com qualquer fogo se ateia; é mecha que com qualquer isca pega; é pólvora que com qualquer faísca estoura”, conclui: “... o

amor é fera, raio e pedra; fera nos estragos, raio nos incêndios, e pedra na dureza; e quem quiser mais, vá a sua casa”. Ao terminar a comédia, Esopo pede Geringonça em casamento, se expressando com o desembaraço típico de quem escrevia mantendo acesa a língua do povo: “E pois Geringonça sempre me quis bem, há de ser minha mulher; Geringonça, dá cá essa mão de almofariz, para com ela pisar a pimenta do meu afeto”.

Representada em maio de 1735, “Os Encantos de Medéia” tem tôdas as oportunidades para a mágica e as bruscas transformações. Medéia move tempestades, faz voltar o navio de Jasão e, ofendida, desaparece pela região do ar, numa das peças em que mais se conquista o espaço para furtar o velocino — que faz o herói ficar em Colchos, de onde queria escapar, num ritornelo constante da intriga. O retôrno ao ponto de partida, a volta onde tinham iniciado a ação é típico das óperas de Antônio José, ilustrações da inutilidade do movimento numa existência em contínua ebulição.

Sacatrapo, o criado, ao saber do ouro ambicionado, metralha os patrões de perguntas: “Senhor Teseu, carneiro com pele de ouro! Isso deve ser pele do diabo. Para isso é necessário vir com tantas armas? Ora queira Deus não venhamos nós buscar lá, e vamos tosquiados”. Sua oposição a todo o plano colonialista é uma predição do fim do imperialismo português da época.

Ao que arremata Teseu: “Ora já não posso aturar tuas perguntas”, e o outro amo o enxota, numa imitação dos países que não agüentam uma auto-análise de seus propósitos, a não ser quando o fogo os convulsiona por dentro.



No decorrer, surgem sereias, tórreres se levantam do chão, cobras escapam de arcas ("Mas que vejo! Ai quem me acode! Ó miserável Sacatrapo, que aqui vieste dar a tua osada. Aqui-del-Rei, não há quem me acuda? Não há quem ponha côbro nestas cobras? Ai que me matam!"), trovões e coriscos atingem o navio e recolhe-se o raio da nuvem de onde saíra, abrem-se montes, Sacatrapo adquire a cara de um burro e Arpia representa a mágica nacional estabelecendo confusões dignas de "El Magico Prodigioso" de Calderón e lembrando de longe o Caliban da "Tempestade".

Em janeiro de 1736, montam "Anfitrião" ou "Júpiter e Alcmena", onde vemos o deus, a deusa Juno e Mercúrio passando pelo dono da casa, a criada Flérida e Saramago numa troca geral das aparências possíveis, com grande engenhosidade. Deixam no fim tudo como estava, só provando que de nada adiantam os quiproquós, ameaças e disfarces.

"Labirinto de Creta" (novembro 1736) retoma o fio esboçado em Média e complica-o muito mais, aumentando os passes de mágica e dando o maior símbolo da obra do Judeu: o labirinto. Muito mais que o lugar físico em que se perdem as personagens, o labirinto é o mundo de mentira e prisão, construído pelos homens e portentoso como o destino, implacável e vão. A ópera começa com duas exclamações sintomáticas:

"Valha-me o céu!"

"Valha-me a terra"!

O grito celeste do patrão e o terreno do criado. E continuam falando de suas sortes de dois pontos de vista contrários:

TESEU — "Pois parece que conjurados os deuses, os fados e os elementos contra mim, nem nos deuses

acho piedade, nem nos fados fortuna, nem nos elementos abrigo".

ESFUZIOTE — "Pois apesar dos ventos, das ondas e tubarões me vejo são e salvo nesta praia".

Numa síntese estilística de fundo e forma lemos o soneto do criado apaixonado por Taramela, criada de Ariadna. As palavras refletem todo o masturbativo voltar que a peça labirintésca conduz, dentro desta mitologia esvaziada de conteúdo, onde só contam a mútua exploração e o medo do Minotauro:

Eu sou, ó Taramela, o vivo morto.  
Que por ti me imagino morto, e vivo;  
Mas não cuides que vivo, porque  
[vivo,

Pois ainda que vivo, vivo morto:  
Na cova de um desdém me enterras  
[morto,

No aceno de um favor me alentas  
[vivo,

Se me afagas, desperto como vivo  
Se te agastas, esfrio como morto:  
Nesta batalha, pois, de morto e  
[vivo.

Na vida de um favor me alentas  
[morto

Na morte de um desdém me matas  
[vivo,

Se qual Fênix nas cinzas, quando  
[vivo,

Mariposa nas chamas, quando morto.

E mais adiante a mesma ansiedade irrealizada:

Ser labirinto amor, ninguém duvida,  
Que este rapaz cruel, cego frecheiro,  
Fabricou, como quis, mestre pedreiro,  
Dentro de uma alma um beco sem  
[saída.

O magano tomou bem a medida;  
Valha-te o diabo, amor, que és  
[marralheiro,

Pois por dar com os narizes num  
[sedeiro



No alfuje de um rigor lança uma  
 [vida.  
 Anda neste palácio o mais difuso,  
 O triste coração num corropio,  
 Porque todo querer é parafuso  
 E por mais que da idéia arda o pavio,  
 Em torcicolos mil se vê confuso,  
 Pois sempre no melhor se quebra  
 [o fio.

O amor se entrelaça aos sobresaltos esféricos da peça:

- “Quem duvida que amor é o maior  
 [labirinto?”
- “Oh funesto labirinto de amor  
 [onde até os desenganos são  
 [confusões!”
- Porque neste tempo tudo são  
 [mentiras e verdades!”

Na ópera joco-séria “Guerras de Alecrim e Manjerona”, feita no carnaval de 1736,<sup>8</sup> melhor transparecem as influências molierescas e da *comédia dell’arte*, já presentes nos nomes dos criados de tôdas as peças, os “graciosos”: Sacatrápio, Cornucópio, Semicúpio, Saramago, Sanguixuga, Esfuziote, Geringonça. A crítica dos médicos (com os namorados se fingindo de doutores) é um dos episódios mais reconhecíveis das tradições que Antônio José enfeixa: “Ora senhores, capitulemos a queixa. Êste fidalgo ( se é que o é, que isto não pertence à Medicina) teve uma cólica precedida de paixões internas; porque o espírito agitado da representação fantasmal, e da investida feminil, retraindo-se o sangue aos vasos linfáticos, deixando exauridas as matrizes sanguinárias, fêz uma revolução no intestino reto; e como a matéria crassa, e viscosa, que havia nutrir o suco pancreático, pela sua turgência se achasse destituída de vigor, por falta do apetite famélico, degenerou em líquidos: êstes pela sua virtude acre e mordaz, vilificando e pungindo as

túnicas e membranas do ventrículo, exaltaram-se os sais fixos e voláteis por virtude do ácido alcalino, de sorte que fêz com que o senhor andasse com as calças na mão tôda esta noite: in calsis andatur, qui ventre evacuat — disse Galeno”.

Nesta obra, seu menor desvario no campo das transmutações mágicas possibilita a maior freqüência de encenações. Mesmo de montagem acessível, percebemos pela trama tôda a iniquidade das vidas que disputam a preponderância de dois partidos iguais e mascarados. A certa altura, deparamos com uma das frases usadas contra o autor no processo da Santa Inquisição: “Pois, se a um enforcado se dão três dias, que no casar noto a mesma propriedade, pois bem se enforca, quem mal se casa, peço três dias também para me resolver”. Era um argumento contra a sua imoralidade anticristã.

Proteu e Faetonte, figuras centrais das duas últimas produções (“Precipício de Faetonte”, “As Variedades de Proteu”), são temas constantes no mundo barroco pelo tanto que representam de mutativo, deslumbrante e fugaz. Proteu recebera dos deuses o privilégio da transfiguração, artimanha que usa para conseguir Cirene; enquanto Faetonte vai em busca da amada seguido do mágico Fiton. Entre as peripécias, Apolo aparece nas nuvens e Faetonte fulminado cai de carro e tudo nos braços de Egéria; enquanto Prometeu se torna um Relógio e o criador vira um porco montês, na louca seqüência de deslumbramentos.

Pode-se ter certeza de que as mudanças e a exuberância cenográfica são muito mais que uma técnica que o Judeu explora. São a própria demonstração de sua apreciação do homem diante do destino — marionete



que experimenta profundamente os sentidos e nem chega a sofrer ou extenuar humanidade, somente é capaz de ambicionar, transformar-se e sumir. Os heróis — ou anti-heróis — mais que a desenvoltura com que se exprimem, exteriorizam a total disponibilidade de suas vidas diante das flutuações que o momento os obriga — estão à mercê das águas, em beiras de rio ou nas ondas do mar, o elemento constante em sua dramaturgia.

Tôdas estas alegorias destituídas de conteúdo, disassociadas da religião ou de qualquer transcendência sobrenatural, alimentam ao infinito os temas e variações de uma arte irresponsável, à primeira vista. Em sua mágica consentida, encontramos não a aparente liberdade irrestrita, sim uma escravização do homem à ilusão total. Com as áreas musicais justificadas como continuações plausíveis do diálogo e os coros se encaixando no começo e no fim das cenas, estas óperas que antes se limitavam aos privilegiados na côrte, através de Antônio José chegaram à turba do Teatro da Beira Alta, que se deliciava e se reconhecia nos deslocamentos engenhosos, no labirinto circular de uma sociedade em suspensão.

Na movimentação perigosa de tempestades, entre mitologias e feitiços, aquela platéia percebia que a vulnerabilidade de suas estruturas correspondia às areias movediças onde se debatiam, perplexos, os personagens do Judeu. Tiveram a prova brutal ao verem queimado vivo o caricaturista daquelas marionetes, cujos fios fôrças obscurantistas moviam de muito longe — sombrios titereteiros que não estavam dispostos a ceder o contrôle das coisas da terra, nem que

para tanto invocassem os céus e atirassem bombas.

NOTAS

1. Panorama do Teatro Brasileiro — Difusão Européia do Livro.
2. Capítulo sobre teatro em "Literatura no Brasil", dirigida por Afrânio Coutinho.
3. História da Literatura Brasileira — Silvio Romero.
4. Nem o escritor nitidamente popular que Machado de Assis dizia "sem disciplina nem gosto", resistiu ao trocadilho de "precipício" e "propício", na ópera que pouco antecedeu a sua morte.
5. No prefácio que João Ribeiro escreveu para a sua edição das obras completas de Antônio José, de Garnier Livreiro — Editor, 1910, em 3 volumes.
6. Frase do crítico alemão, R. Alewyn, em: "Das Grosse Welttheater" (O Grande Teatro do Mundo), Ed. Rowohlt, Hamburgo.
7. O cronista Loret, que acompanhava o movimento teatral de Paris, escreveu:
 

Ceux qui font grand cas des spectacles  
Il faut qu'ils aillent tout de bon  
En l'hotel du Peti-Bourbon  
Ou selon la opinion mienne,  
La grande roupe italienne,  
Du seigneur Torel assistés,  
Par le moyen de la machine  
Que de Paris jusqu'à la Chine  
On ne peut voir rien maintenant  
Si pompeux et si surprenant...
8. O Teatro Nacional de Comédia montou, no Teatro República do Rio de Janeiro, em 1957, sob a direção de Gianni Ratto, com cenários e figurinos de Millor Fernandes, música de Geni Marcondes e tendo como principais intérpretes Sebastião Vasconcelos, Napoleão Moniz Freire, Isabel Thereza, Magalhães Graça, Isolda de Souza, Carmen Silva Murgel, Grace Moema, Ezequias Marques e Emilio de Mattos.



# PLANO NACIONAL DE POPULARIZAÇÃO DO TEATRO

## INTRODUÇÃO

A mímica, 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 esquecidos, 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 este o único veículo de ensino em todos os tempos. Com isto, senhor Ministro, não queremos nós, do Serviço Nacional de Teatro, trazer a Vossa Excelência 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 estes 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; ele 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.

## O PLANO

Este 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 neste plano. O primeiro caso será aqui indicado pela letra *B* e o segundo pela letra *A*.



A.I. — *Difusão.*

A.I.1. — *Formação de elencos itinerantes acompanhados de conferencistas que antes dos espetáculos divulguem os fenômenos do Teatro, expliquem a peça a ser representada, a personalidade do autor, abordando a situação política, histórica e social da época em que a peça foi escrita.*

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 deste 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, estes, fornecessem a hospedagem. Dêsse modo, os ingressos seriam mais acessíveis ao chamado grande público que, assim, teria abertas as portas dos teatros. A popularização pretendida se baseia em levar o Teatro ao povo para que ele, num futuro não muito remoto, vá espontaneamente ao Teatro, incorporando-o à sua cultura. Muito elementar, sem dúvida, este 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 Governo 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 sobre a peça, montagem, direção, interpretação, o autor, a sua época, a época em que a peça foi escrita e outros esclarecimentos. Verdadeiros laboratórios volantes, esses elencos levantariam e estudariam folquedos populares, canções e outros elementos do folclore em cada região, de grande importância para a Dramaturgia Nacional. Os "Elencos Itinerantes" teriam como teatros de atuação as casas oficiais de espetáculos incluídas na *Rêde Nacional de Teatros*. O primeiro "Elenco Itinerante" do SNT estrearia em Brasília em espetáculo de gala dedicado aos membros dos Três Podêres, no intuito de informar aos seus ilustres representantes o trabalho executado pelo SNT. Serão baixadas normas que regulamentarão a atividade dos Elencos Itinerantes.

A.I.2. — *Formação de uma rêde nacional de teatros, mediante convênios com os governos estaduais e municipais.*

Muitos são os teatros oficiais abandonados por problemas peculiares ao desenvolvimento do Brasil, tais como monocultura, desvio de centro de irradiação cultural, além da carência de companhias locais. Para estudo de uma Rêde de Teatros Nacionais tomaremos em consideração a relação de Teatros



existentes no País e suas condições de funcionamento, para que possam servir ao Plano Nacional de Popularização do Teatro, ampliando o âmbito das atividades dêste serviço.

O SNT designará comissão para celebrar os convênios com os Governos dos Estados e Municípios e de cujos termos constem, em linhas gerais, obrigações recíprocas entre os poderes públicos — federal, estadual ou municipal.

Esse trabalho objetiva dotar o Estado, a cidade ou o Município de uma atividade teatral permanente, promovendo o desenvolvimento da dramaturgia brasileira e em consonância com o espírito do Plano Nacional de Popularização do Teatro.

Para simples esclarecimentos daremos a relação dos teatros oficiais: "Teatro Amazonas", em Manaus, Estado do Amazonas; "Teatro da Paz", em Belém do Pará; "Teatro Artur Azevedo", em São Luiz do Maranhão; "Teatro 4 de Setembro", em Teresina, Piauí; "Teatro José de Alencar", em Fortaleza, Ceará; "Teatro Alberto Maranhão", em Natal, Rio Grande do Norte; "Teatro Santa Rosa", em João Pessoa, na Paraíba; "Teatro Municipal" de Campina Grande, na Paraíba; "Teatro Santa Isabel", no Recife, Pernambuco; "Teatro Deodoro", em Maceió, Alagoas; "Teatro Colégio Estadual", em Aracaju, Sergipe; "Teatro Castro Alves", em Salvador, na Bahia; "Teatro Municipal João Caetano", em Niterói, Estado do Rio; "Teatro de Arena da Guanabara; na Cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara; "Teatro Carlos Gomes", em Vitória, no Espírito Santo, "Teatro Leopoldo Fróes", em S. Paulo, Capital; "Teatro Municipal", em Campinas, no Estado de São Paulo; "Teatro Martins Pena", em Brasília; "Teatro Guaira", em Curitiba, Paraná; "Teatro Álvaro de Carvalho", em Florianópolis, Santa Catarina; "Teatro São Pedro", em Pôrto Alegre, no Rio Grande do Sul; "Teatro Sete de Abril", em Pelotas, no Rio Grande do Sul; "Agremiação Goiana de Teatro" (AGT) em Goiânia.

A.I.3. — *Organização de Festivais de Teatro Amador, Teatro de Estudantes, para Criança e Juventude, com o objetivo de formar platéias novas.*

Os Festivais públicos são, modernamente, um meio de promoção de grande eficácia por força de sua mobilização popular. Eles, ao mesmo tempo em que levam informação de caráter cultural através dos trabalhos apresentados, forçam uma atualização dos espectadores, tendo em vista os assuntos em debates e revelam talentos. Provada como tem sido a eficiência desses empreendimentos, executaríamos de imediato um Plano de Festivais Estaduais que culminariam, sempre, com a realização de um Festival Nacional. O País será dividido em zonas para a realização simultânea dos citados Festivais que serão julgados por técnicos especialmente escolhidos por êste Serviço com a finalidade de selecionar os grupos que representarão sua respectiva zona no Festival Nacional.



O Serviço Nacional de Teatro nomeará comissão que redigirá o Regimento dos Festivais.

A.I.4. — *Esclarecimentos às companhias profissionais e de amadores sôbre Direitos Autorais.*

De um plano de desenvolvimento da cultura dramática há-de constar, necessariamente, a criação de uma mentalidade autoral, pelo respeito à propriedade intelectual, e a título de estímulo aos criadores das obras do espírito, especialmente no interior do País. Claro que, sem os textos, jamais criaremos um teatro em bases orgânicas e estáveis. Nesse caso, quer em reuniões, quer em festivais, quer em platéias, o Plano Nacional de Popularização do Teatro estará presente levando esclarecimentos sôbre o Direito do Autor, evitando que, pelo desconhecimento das leis e da jurisprudência, os empresários e, sobretudo, os artistas assumam a responsabilidade de representação pública de peças, sujeitando-se ao pagamento de indenizações que, quase sempre, são reclamadas por autores estrangeiros traduzidos, sem a devida autorização direta ou por entidade autoral sub-rogada nos seus direitos. Achamos conveniente publicar em "plaquette" os princípios básicos do Direito do Autor, as leis que o amparam, os meios de autorização para montagem de obras protegidas, sem os riscos e as implicações internacionais.

A.I.5. — *Realização de Mesas Redondas com empresários e críticos para captar-lhes opiniões sôbre o plano de ação do S.N.T.*

Pretendemos com a realização destas Mesas Redondas oferecer a oportunidade do debate e discussão dos planos do S.N.T.

A.I.6 — *Organização do Primeiro Congresso Nacional de Autores.*

O S.N.T. estudará a possibilidade da realização de um Congresso de Autores Teatrais.

A.I.7. — *Revisão do repertório nacional neoclássico e moderno, especialmente selecionado, procedendo-se a leituras espetaculares ou a representações por companhias que a isso se proponham, mediante auxílio financeiro.*

As leituras espetaculares são aquelas que, não tendo a forma clássica do espetáculo, são feitas por intérpretes que apresentam os respectivos papéis com a entonação em que dão o verdadeiro sentido das frases, além da complementação pela sonoplastia. A leitura de peças nacionais e estrangeiras poderá ser trabalho reservado às companhias no intervalo de suas montagens. Trata-se de uma execução pouco dispendiosa e de alto interêsse cultural.



A.I.8. — *Organização de uma grande Festa de Confraternização, no DIA MUNDIAL DO TEATRO, que se realiza em todos os países.*

As comemorações do DIA MUNDIAL DO TEATRO são realizadas segundo um programa enviado pela UNESCO, na oportunidade. É nosso pensamento aproveitar a circunstância para promover a confraternização de artistas, técnicos e demais elementos atuantes no Teatro Nacional, como acréscimo ao programa distribuído em todos os países do mundo. O Serviço Nacional de Teatro designará, posteriormente, Comissão que se encarregará da programação dos festejos.

A.II. — *Publicações*

A.II.1. — *Publicações, em prospectos, de peças nacionais e de boas traduções cuidadosamente selecionadas para profissionais e amadores, precedidas de indicações específicas, para distribuição gratuita.*

O preparo técnico de textos teatrais para teatro profissional e amador é de grande importância para possibilitar melhor nível na seleção dos seus respectivos repertórios e significará ajuda material de grande monta para todos êles.

Vide ANEXO — A.II.1.

A.II.2. — *Publicação de uma Antologia de textos de peças nacionais.*

A publicação de textos teatrais é um fato esquecido nas edições dos nossos textos antológicos. Mesmo as nossas antologias didáticas para uso do ensino de língua e literatura ressentem-se de textos de teatro. Pretendemos publicar uma *Antologia do Teatro Nacional* que servirá de subsídio para Cursos de Literatura e Arte Dramática.

Vide ANEXO — A.II.2.

A.II.3. — *Publicação de livros didáticos para uso das Escolas de Arte Dramática.*

O nosso Plano de Popularização do Teatro inclui a publicação de pequenos manuais para uso escolar, sobre as seguintes técnicas: de cenografia, de maquilagem, de direção, de improvisação e de interpretação.

(Vide ANEXO — A.II.3)

A.III. — *Ensino Teatral.*

A.III.1. — *Criação de um quadro de diretores itinerantes para encenação de peças programadas pelos profissionais e*



*amadores dos Estados, com a incumbência de orientar grupos locais, formar líderes do movimento teatral e estabelecer contatos com escolas de nível médio e superior.*

As autoridades educacionais, através da Lei 4.164, de 9-11-64, e pelos pareceres 727/65 e 608/65 do Conselho Federal de Educação, estabeleceram as normas de Ensino Teatral enquadrando-o nos níveis médio (2º ciclo) e superior. O S.N.T. encara com a maior responsabilidade a formação de técnicos e artistas para o teatro brasileiro. Por isso, tenciona criar um Quadro de Diretores Itinerantes para assistir, tecnicamente, os grupos de profissionais e amadores nos Estados, ampliando-lhes os conhecimentos, orientando-os na escolha do repertório, dirigindo-lhes as peças, objetivando a formação de uma nova mentalidade teatral e de líderes dêsse movimento que darão continuidade ao trabalho planejado e executado pelo Diretor Itinerante, na ausência dêste.

De par com êsse trabalho o S.N.T. solicitará às Escolas de Teatro já existentes, através dos Diretores Itinerantes, que se enquadrem na Lei 4.024 (Lei de Diretrizes e Bases) e 4.161 (Ensino Teatral) e sugerirá ao Senhor Ministro da Educação e Cultura a instituição de Cursos de Arte Dramática nas Universidades onde os mesmos ainda não existirem, de acôrdo, sem dúvida, com o que estabelece a Lei de Diretrizes e Bases.

Será constituída uma Comissão de técnicos dêste Serviço para elaborar o Regimento destinado a estabelecer as atribuições e deveres dos Diretores Itinerantes.

*A.III.2. — Difusão do Teatro Infantil e criação de Cursos para formação de novos quadros profissionais.*

Considerando que o Teatro Infantil está em plena floração e que há necessidade de uma orientação pedagógica que ajude artistas, autores e diretores no delicado mister de divertir e educar as crianças, o Plano Nacional de Popularização do Teatro inclui um Curso de Teatro para crianças, bem como programas e festivais, conforme ANEXO — A.III.2.

*A.III.3. — Criação de um Departamento exclusivamente destinado a fornecer aos grupos profissionais e amadores dos Estados desenhos de figurinos, cenários, planos de iluminação e de movimentação de personagens, biografias dos autores das peças propostas.*

A carência de técnicos, figurinistas, iluminadores e outros elementos constitutivos do espetáculo, inexistentes na maioria das cidades do País, exige, também, que o Plano Nacional de Popularização do Teatro facilite



aos profissionais e amadores regionais a solução desses problemas básicos, quando até eles não fôr possível enviar um Diretor Itinerante.

A.IV. — *Providências preferenciais*

A.IV.1. — *Aquisição do Teatro da Lagoa.*

O problema crucial do Teatro Brasileiro relaciona-se, principalmente, com a falta sensível de Casas de Espetáculos. O teatro, como edificio adequado a representações teatrais de qualquer gênero, é elemento indispensável. O S.N.T., em todo o curso de sua existência, apenas pôde construir um único teatro, quando deveria ter encaminhado a sua ação para dotar o País de uma verdadeira rêde, o que nos parece fundamental à popularização do teatro em qualquer país do mundo.

Existindo no Rio de Janeiro um teatro já construído, com tôdas as condições específicas, bem apetrechado na parte técnica, e totalmente refrigerado, como convém ao nosso clima, propomos a aquisição dessa Casa de Espetáculo, atualmente designada como "TEATRO FENIX", observadas as circunstâncias em que foi construída, que são as seguintes:

- a) a construção decorreu da obrigação imposta aos seus proprietários de cumprir os têrmos da escritura lavrada no dia 14 de novembro de 1906, no Cartório do Terceiro Ofício de Notas do antigo Distrito Federal;
- b) ocorre que o terreno do antigo "Teatro Fenix", que existiu na Avenida Almirante Barroso, 36, foi adquirido a vínculo pelo sr. Eduardo Palassin Guinle, da Fazenda Nacional, constando da escritura, cláusula que o obriga a manter um Teatro no respectivo terreno.

Êstes esclarecimentos podem ser utilizados como elementos hábeis para a obtenção de um preço conveniente, já que o processo de desapropriação no interêsse público seria de tramitação prolongada.

A.IV.2. — *Plano de auxilio às Companhias regulares, Grupos de Amadores, de Estudantes, de Marionetes, Fantoches, Sombra e Circenses, atividades de pesquisas teatrais e folclóricas.*

Os montantes dos auxílios financeiros concedidos às Companhias e Grupos do título geral dêste item são calculados, atualmente, na base das programações das atividades apresentadas e justificadas pelos elencos.

Entretanto o Plano Nacional de Popularização do Teatro tende a reconsiderar o sistema de auxílio financeiro, já que a experiência demonstrou não só a sua ineficácia, como a necessidade de um processo de auxílios indiretos, representados pela criação de condições mais favoráveis ao desenvolvimento das atividades dos elencos através da extinção de determinados



impostos, concessão de transportes de material e pessoal, etc. (vide atividades dos "Elencos Itinerantes", A.I.1). Contudo, no exercício corrente, é conveniente manter-se o sistema de auxílios na forma atualmente concedida, independente do Edital a ser oportunamente baixado pelo Serviço Nacional de Teatro nos termos do Plano Nacional de Popularização do Teatro.

Vide ANEXO — A.IV.2.

A.IV.3. — *Instalação nos principais logradouros de grandes cidades de placares destinados à propaganda gratuita das Companhias regulares, pela afixação de cartazes como se faz nos grandes centros.*

A publicidade dos espetáculos constitui um problema de difícil solução para as Companhias de Teatro, dado o alto e crescente preço dos anúncios e a impressão de programas. A construção dos placares permanentes, além de constituir elemento ornamental e de evitar a quebra da estética urbana, ocasionada pela afixação de cartazes indiscriminadamente em paredes e edifícios, constitui o oferecimento de um meio gratuito às companhias para difundir as suas programações, e permitirá, ainda, a divulgação do programa geral de todos os espetáculos, festas populares e cívicas, como também o calendário turístico. A execução do item acima é proposta de acordo com o ANEXO — A.IV.3 para os principais centros teatrais do País.

A.IV.4 — *Inauguração de um busto de Martins Pena em praça pública, talvez diante do TNC, em solenidade promocional.*

O item atende à necessidade de recomendar-se à estima pública os vultos que no passado concorreram com as suas obras para o engrandecimento da cultura nacional, e constitui também um meio de despertar-se a curiosidade do povo em relação ao teatro.

A.IV.5. — *Reabertura do Teatro Duse.*

A feliz iniciativa do Embaixador Pascoal Carlos Magno criando em sua própria residência um Teatro Experimental que recebeu o nome da grande atriz "Eleonora Duse", foi a que mais influenciou na formação de atrizes, atores e diretores, e ainda suscitou o aparecimento de novos autores, quase todos, hoje em dia, profissionalizados.

Seria da maior conveniência que o "Teatro Duse" voltasse à sua antiga atividade para desenvolver o mesmo programa da fase inicial, dando-se-lhe autonomia administrativa e artística, desde que continue à sua frente seu próprio criador.

Trata-se de um caso em que a iniciativa privada, amparada pelo poder público, pode concorrer eficazmente para o desenvolvimento da cultura dramática e para a formação de platéias, como já foi provado.



Nesse caso, o Plano Nacional de Popularização do Teatro solicitaria do Embaixador Pascoal Carlos Magno a apresentação de um programa de atuações, no corrente exercício, e o respectivo orçamento de despesas, que seriam periódicamente comprovadas.

B.I. — *Atividades administrativas*

B.I.1. — *Reestruturação do S.N.T. em consonância com o Decreto que o instituiu e as normas estabelecidas pela recente Reforma Administrativa.*

O Decreto-lei nº 200/67, estabelecendo diretrizes para a Reforma Administrativa, veio ao encontro da necessidade imperiosa de reestruturação do S.N.T., que funciona em bases empíricas, tolhido por um regimento interno baixado em 1958, que não mais atende às suas reais necessidades. Na reestruturação a ser feita é nosso pensamento propor a transformação do Conservatório Nacional de Teatro e do Teatro Nacional de Comédia em fundação. No primeiro caso, é um imperativo da Lei de Diretrizes e Bases. No segundo, será dada maior mobilidade de funcionamento à Companhia Oficial. Julgamos necessário, também, a reformulação das atribuições e das vantagens dos Delegados Regionais, dando-lhes perspectivas mais amplas de ação, pois nem sequer dispõem de meios para instalação de sede e percebem, apenas, um prolabore mensal de NCr\$ 75,00.

Permitimo-nos, ainda, sugerir a Vossa Excelência a designação de um Grupo de Trabalho, constituído de técnicos deste órgão e do DAPC, para elaborar o plano de reestruturação, dentro da reforma administrativa, com as dimensões necessárias para que realmente o S.N.T. possa cumprir as suas finalidades, existindo e funcionando não apenas funcionando sem existir.

B.I.2. — *Criação do Grupo Ocupacional de Teatro.*

No advento da Lei 3.780/60, foi esquecido o Grupo Ocupacional de Teatro. Profissionais que no Serviço Público exercem suas funções técnicas relacionadas com a execução do espetáculo, foram rotulados com títulos incompatíveis com as suas atribuições. Procuraremos dar andamento ao Proc. 239.646/64, que propõe ao antigo DASP a criação do referido grupo.

B.I.3. — *Restabelecimento do Conselho Consultivo de Teatro do S.N.T., composto de representantes da classe teatral.*

O Conselho Consultivo de Teatro do S.N.T., constituído por representantes das principais entidades da classe teatral, é órgão indispensável na estrutura do Serviço Nacional de Teatro. A êle compete assessorar o Diretor do S.N.T. na concessão de auxílios a entidades teatrais e assuntos concernentes ao movimento teatral do País. Sobre a sua constituição vide ANEXO — B.I.3



B.I.4. — *Adaptação do Conservatório Nacional de Teatro à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.*

B.I.5. — *Transformação do Teatro Nacional de Comédia num organismo autárquico ou de outro tipo, a fim de que seja possível o aproveitamento das rendas dos espetáculos em benefício de seu funcionamento permanente. (Vide item B.I.1.)*

B.II. — *Documentação*

B.II.1. — *Levantamento do cadastro de tôdas as Companhias regulares, de amadores, estudantes, etc.*

O cadastro do S.N.T. será o elemento importante no fornecimento de dados capazes de auxiliar estudos e pesquisas sôbre o Teatro Nacional. (Vide Plano ANEXO — BII.1.)

Eis, Senhor Ministro, o Plano Nacional de Popularização do Teatro e de extensão do S.N.T. a todo o território nacional, que temos a honra de submeter à superior consideração de Vossa Excelência, certos de que foram atendidas, de um modo geral, tôdas as exigências contidas nos objetivos institucionais dêste Serviço. Cumpre-nos, entretanto, salientar que as atividades nêle propostas, as quais integrarão as programações da gestão de Vossa Excelência no M.E.C., são relativas ao orçamento do corrente ano, pelo que sugerimos o seu encaminhamento aos técnicos da Comissão que no Ministério do Planejamento estudam o orçamento do S.N.T. para 1968, a fim de que não sofra solução de continuidade no próximo exercício. Reafirmamos os melhores agradecimentos pela confiança que nos depositou Vossa Excelência, e pela oportunidade que nos ofereceu para o exercício pleno desta importante missão.

Com o pensamento voltado para a grandeza da Arte Dramática do nosso País, servimo-nos do ensejo para, igualmente, reafirmar os nossos protestos de solidariedade irrestrita à gestão de Vossa Excelência à frente da pasta mais importante da administração pública, da qual depende o desenvolvimento geral do Brasil.

#### PUBLICAÇÃO EM PROSPECTOS, DE PEÇAS NACIONAIS E DE BOAS TRADUÇÕES PARA PROFISSIONAIS E AMADORES

Publicação de peças nacionais e estrangeiras (traduzidas), seleccionadas por uma comissão, para distribuição gratuita às companhias profissionais e grupos amadores, acompanhadas de marcações e outras indicações técnicas,



no caso dos amadores que possam auxiliar as suas montagens, quando êstes não dispuserem da assistência dos Diretores Itinerantes. As peças deverão ser impressas em papel barato, terão capas do mesmo papel e tiragem nunca inferior a dois mil exemplares, de modo a tornar o mais baixo possível o seu custo de produção. A distribuição dêsses textos poderá ser feita em combinação com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, oferecendo, assim, maior margem de eficiência à execução da iniciativa. Para a realização dêste item, no corrente ano, com a impressão de 5 peças, sendo 3 nacionais e 2 estrangeiras, a estimativa orçamentária é de NCr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros novos).

Esta providência visa criar, através dos textos selecionados, um instrumento de educação e cultura de um modo geral, ao mesmo tempo que oferece aos intérpretes oportunidades para o desenvolvimento de suas capacidades histriônicas.

## PLANO PARA UMA ANTOLOGIA DE TEXTOS TEATRAIS

O teatro brasileiro do passado não teve pròpriamente uma crítica continuada e sistemática. A imprensa e mesmo os homens mais eminentes não davam muita importância a tão relevante expressão artística. Só agora, com o aparecimento de uma geração de eruditos e pesquisadores, é que tivemos uma apreciação mais científica e mais específica de tão importante questão cultural.

Colocado Anchieta em seu devido lugar histórico, e depois do retumbante aparecimento do livro de Sílvia Romero sôbre Martins Penna, o assunto mereceu uma atenção mais demorada e rigorosamente profunda, atenção essa, sem dúvida, tècnica esclarecedora e exata nos seus pormenores. Hoje, o chamado teatro de costumes não é encarado de forma tão desdenhosa. Ao contrário, o teatro de costumes é fôrça positiva e objetiva de uma sociedade, refletindo o modo de ser de um povo e suas características fundamentais. Foi, portanto, um êrro de visão dos intelectuais de ontem que não puderam ou não quiseram avaliar a expressão durável de tamanho tesouro: as peças teatrais do final do século XIX e de todo o período do século atual.

O Serviço Nacional de Teatro, por intermédio de seu Ministério da Educação e Cultura, propõe-se desfazer a injustiça clamorosa, organizando uma Antologia de textos teatrais, desde Anchieta até os nossos dias.

Estamos seguros que, nesta oportunidade, não serão negados recursos materiais para que se possa executar tarefa duradoura e estética, enobrecendo assim de forma perene o pensamento criador nacional.



## PLANO DE TRABALHO PARA A REALIZAÇÃO DA ANTOLOGIA DE AUTORES NACIONAIS

### *Etapa preliminar*

- 1) Levantamento de dramaturgos brasileiros do século XVI. Serão feitas fichas acompanhadas de dados biográficos.
- 2) Leitura de suas obras e seleção de textos representativos e de valor literário. Estes textos deverão ser compilados para uma última seleção em fase de publicação.

O mesmo deverá ser feito para os séculos XVII, XVIII, XIX e XX.

### *Fase final*

Publicação da Antologia, já selecionados autores e textos, preparando-se index por ordem alfabética, por ordem cronológica (período de vida dos autores) e pelo título da obra a que pertencem os trechos selecionados, para maior facilidade de consulta por parte dos interessados.

Na impossibilidade de se prever o custo de obras desta natureza, ficará reservada a importância de NCr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros novos) para início dos trabalhos.

## PUBLICAÇÃO DE LIVROS DIDÁTICOS PARA USO DAS ESCOLAS DE ARTE DRAMÁTICA

Publicação de manuais didáticos (direção, interpretação, cenografia, produção, etc.), elaborados por professores e especialistas no assunto, para distribuição aos alunos do Conservatório Nacional de Teatro, e demais cursos de Teatro existentes no País, como forma de ajuda ao ensino de arte dramática. O papel a ser usado nesses manuais e o número de volumes a ser fixado para cada tiragem obedecerão a critérios econômicos, de maneira que possa o S.N.T., com o menor dispêndio possível de dinheiro, imprimir o maior número possível de obras e volumes. A estimativa orçamentária para atender às despesas deste item do Plano, no corrente ano, com pagamento de direitos autorais e impressão de 5 manuais, é de NCr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros novos).

## PLANO PILÓTO PARA CRIAÇÃO E DIFUSÃO DO ENSINO TEATRAL EM ESTADOS DA FEDERAÇÃO, DE PREFERÊNCIA ONDE AINDA NÃO HAJA ESCOLAS DE TEATRO

### A-1 *O quadro*

Poderá compor-se de cinco ex-alunos do curso de direção (formados e com alguma experiência) e de um professor coordenador geral que se encarregará, inclusive, de uma série de conferências em cada Estado, isto é, um curso geral de História do Teatro (texto e espetáculo).



A.2 O Curso difundirá as Escolas de Teatro e os currículos mínimos do Conselho Federal de Educação.

b. *O plano*

- b.1 Deverá ser executado de preferência em escolas normais, colegiais de segundo ciclo e Faculdades de Letras.
- b.2 Terá a duração de seis meses, tendo-se o cuidado de diminuir as atividades durante o mês de dezembro (seria melhor que este mês se destinasse à apresentação dos espetáculos montados pelo curso).
- b.3 De preferência deverá haver um convênio com a escola em que o curso for ministrado a fim de torná-lo o mais oficial possível, ficando os alunos que o realizem, quando de nível médio, isentos das práticas educativas.
- b.4 O curso poderia ter a seguinte disposição: quanto à sua execução no tempo.
  - a) Curso Teórico dado pelo coordenador: 10 aulas-conferências sobre história do Teatro (texto e espetáculo);
  - b) Aulas práticas de interpretação, improvisação e expressão corporal, ministradas pelo ex-aluno, diariamente, sobre o texto ou textos que se pretenda montar.
  - c) Durante o mês de agosto será ministrado no C.N.Te. um curso de monitor para preparar os candidatos aos Cursos Práticos.
  - d) O programa das aulas será elaborado no Conservatório Nacional de Teatro, por professores para isso designados pelo diretor do Serviço Nacional de Teatro.

Para execução do 1º Curso serão reservados NCr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros novos).

ANEXO A.III.2

### TEATRO PARA CRIANÇAS

- 1. O Plano do Curso de Teatro Infantil comporta fabricação de bonecas, teatrinhos de fantoche, marionetes e sombras.
- 2. O curso teria a duração de um ano. Possivelmente seria incorporado aos cursos do Conservatório. Propomos os seguintes currículos mínimos:
  - I — Literatura Infantil.
  - II — Literatura Teatral Infantil.
  - III — Elementos de Psicologia Infantil.
  - IV — Aulas práticas de fantoches, teatrinhos de sombras e marionetes.
  - V — Direção e interpretação de peças.



3. O S.N.T. instituirá um concurso de peças infantis.
4. Organizar-se-iam festivais de Teatros Infantis.
5. Importa esta proposição na reserva de uma verba de NCr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros novos).

ANEXO A.IV 2

ANTEPROJETO DE PORTARIA Nº....

*Dispõe sobre a concessão de auxílios às atividades teatrais.*

O Ministro de Estado da Educação e Cultura, usando de suas atribuições e de acôrdo com o que lhe propõe a Diretoria do Serviço Nacional de Teatro, resolve expedir as seguintes instruções:

Art. 1º A fim de contribuir para a elevação do nível cultural e educativo da arte teatral, para facilitar sua difusão em todo o País e para estimular o trabalho do autor dramático nacional, o Serviço Nacional de Teatro distribuirá anualmente auxílios a montagens de espetáculos de alto nível cultural e artístico, segundo o espírito e letra do Decreto-lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937, que criou o Serviço Nacional de Teatro.

Art. 2º Os auxílios de que trata o artigo anterior, no caso do teatro profissional, serão concedidos a produções individuais, companhia ou elencos permanentes.

§ 1º Entende-se por produção a montagem de um texto por determinado grupo teatral.

§ 2º Os interessados deverão submeter ao S.N.T. cópia do texto que pretendem montar, pois de sua qualidade cultural e artística dependerá a concessão do auxílio.

Art. 3º Nenhum empresário, produtor, companhia ou unidade de produção poderá receber auxílio para mais de duas produções no mesmo exercício.

Parágrafo único. No caso de auxílio a duas produções, uma será obrigatoriamente de texto nacional.

Art. 4º Os auxílios a espetáculos profissionais serão dados, sempre que possível, no período de produção, isto é, no momento em que se fazem as despesas de montagem.

Art. 5º Os responsáveis pelos espetáculos subvencionados ficam obrigados a dar duas récitas por semana com redução de 50% nos preços normais de bilheteria.

Parágrafo único. Os responsáveis pelos espetáculos subvencionados são obrigados a mencionar em tôda a sua divulgação o seguinte: "Realizado sob os auspícios do S.N.T."



Art. 6º A documentação exigida para a formulação de pedido de auxílio, de que trata a presente Portaria, é da exclusiva competência do Serviço Nacional de Teatro, que deverá divulgá-la, em todo o território nacional, através dos meios de que disponha para uma perfeita difusão.

Art. 7º Ao teatro amador poderá ser concedido auxílio sempre que o grupo interessado revele propósitos artísticos e culturais.

Parágrafo único. Os auxílios ao teatro amador poderão ser também de natureza técnica ou didática.

Art. 8º Ficam considerados como atividades de teatro amador, para efeito de concessão de auxílio, os grupos teatrais de estudantes subordinados a escolas de nível superior ou médio, que provem atividade regular e tenham sua organização aprovada pela direção do estabelecimento ao qual se filiem.

Art. 9º As entidades ou instituições, cujas atividades se ligam ao teatro, poderão receber auxílios do Serviço Nacional de Teatro, desde que suas atividades comprovadamente contribuam para o desenvolvimento do teatro nacional ou de que outra forma sejam nitidamente compatíveis com os objetivos do Serviço Nacional de Teatro.

Art. 10. Os Circos e Pavilhões que incluïrem em suas programações atividades teatrais poderão receber auxílios.

Art. 11. Os pedidos de auxílios deverão ser encaminhados ao Diretor do Serviço Nacional de Teatro.

§ 1º Os Delegados do Serviço Nacional de Teatro, nos Estados, ficam incumbidos de receber e encaminhar à Sede os pedidos de auxílios de suas jurisdições devidamente informados.

§ 2º Não serão recebidos pelo Serviço Nacional de Teatro os requerimentos de auxílios com documentação incompleta.

Art. 12. Os processos de pedidos de auxílios devidamente aprovados pelo Diretor do Serviço Nacional de Teatro, isoladamente ou em conjunto, deverão ser submetidos à autorização do Ministro da Educação e Cultura, nos termos da letra "c" do item 3 da Portaria Ministerial nº 451, de 21 de julho de 1958.

Art. 13. A concessão de auxílios correrá à conta da verba da Campanha Nacional de Teatro, de acôrdo com o Plano de Aplicação apresentado pelo Diretor do Serviço Nacional de Teatro, do Ministro de Estado da Educação e Cultura para cada exercício.

Art. 14. O Diretor do Serviço Nacional de Teatro baixará as instruções necessárias para o cumprimento da presente Portaria.

Art. 15. Aprovado o Plano Nacional de Popularização do Teatro, a presente Portaria ficará automaticamente revogada, passando os auxílios a serem regidos por novas instruções, que o Diretor do S.N.T. submeterá oportunamente à aprovação Ministerial.

Art. 16. Revogam-se as disposições em contrário e as Portarias nºs 240, de 21 de maio de 1949; 447, de 28 de novembro de 1950, e 614, de 16 de setembro de 1964.



UM UÍSQUE PARA O  
REI SAUL

CÉSAR VIEIRA



## UM UÍSQLUE PARA O REI SAUL

Neste texto foram usados trechos de músicas  
e poesias de autoria de:

- Noel Rosa
- Tom e Vinícius
- Dolores Duran
- Maysa
- Dorival Caymmi
- Murilo Pestana
- Zé Ketti
- Agustín Lara
- Fagundes Varela
- Emily Dickson
- Fernando Pessoa

e

citações do VELHO TESTAMENTO



## UM UÍSQUE PARA O REI SAUL

ÉPOCA ATUAL

Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

*Sala de necrotério de um hospital de doentes mentais. Quase penumbra. Mesas de rodas para cadáveres. Duas com corpos cobertos por lençóis brancos. Banquetas brancas distribuídas pelo palco. Espelhos, azulejos brilhantes. Baldes, vassouras. Pequeno armário embutido, branco, com porta semiaberta. Dentro do armário: sapólios, sabões, um maço de cigarros baratos amassado, caixa de fósforos, etc.. Porta ao rés do chão, à esquerda. Escada em ziguezague, correndo todo o palco com duas plataformas intermediárias terminando em ponta, em cima. Bicos de luz grandes, com pratos brancos, sustentados apenas por um fio. Bicos de luz pequenos, esparsos. Ao fundo, à direita, um vitrô quadriculado.*

*Ao abrir-se o pano, a cena está em semipenumbra. Apenas um tênue foco de luz vasa pelo vitrô e cai sobre as duas mesas com corpos. Por alguns segundos a cena permanece assim. Silêncio absoluto. O foco de luz que ilumina as mesas vai diminuindo, estreitando-se, e passa a incidir unicamente sobre uma mesa com um corpo. Depois, vai sumindo lentamente, até desaparecer. Durante um instante tudo fica completamente escuro. Música suave, talvez J. S. Bach. Baixinho. No vitrô começa a acender e apagar uma luz, dessas que aparecem em hotéis de filmes americanos.*

*O acender e apagar inicia bem lento, vai, todavia, apressando, apressando. Acende e apaga. Acende e apaga. Frenético. Histérico.*

*Música. Talvez Bach.*

*Fica uma claridade sépia no vitrô; frágil, acendendo e, apagando, agora com intervalos largos. Sobre a mesa com corpo surge a réstia de luz conjunta ao acender e apagar do vitrô.*

*O lençol é vagarosamente levantado. Com gestos curvilíneos, quase sensuais, uma figura senta com o pano cobrindo todo o corpo. Um espaço de tempo. Depois, com um gesto brusco, joga o lençol sobre os pés. É uma jovem de idade indefinida, cabelos também de côr indefinida, dêsses que de dia ficam castanho claro e de noite escuros, quase morenos. Nem feia nem bonita. Corpo bem feito.*

*Fica sentada, segurando o lençol acima dos joelhos, queixo apoiado na perna. Veste apenas uma camisola alva, de tirinhas no ombro e rendas na cava e na barra... Olha em tórno, sem surpresa, sem susto, levemente curiosa... Desliza — desliza é o termo — para fora da mesa. Tem um choque, quase imperceptível ao tocar o cimento gelado. Anda pelo palco, quieta. Vai até uma mesa vazia. Impulsiona-a devagar e sem desprender a mão do ferro de apoio, fá-la ir e voltar algumas vêzes.*



*Aproxima-se da outra mesa com cadáver, levanta o lençol, segura-o no ar. Olha o morto, deixa cair o lençol. Chega a uma terceira mesa, também com cadáver, pousa a mão na mortalha, em cima da face, hesita... Por cima do lençol alisa o corpo até o começo das pernas, como se corresse por um tapête macio.*

*Anda até o começo da escada. De costas, sobe dois degraus olhando para o público. Pára, desce. Volta para sua mesa. Pega o lençol. Em pulinhos, atinge a escada, distende o lençol de frente para a platéia, até a altura máxima onde alcançam seus braços. Fica escondida atrás do pano.*

*Semi-coquete, arruma o pano, dá-lhe um toque, fazendo-o parecer um véu de noiva. Começa a subir a escada lentamente, assobia baixinho a a marcha nupcial. Depois do terceiro degrau, começa a cantarolar:*

*— Tra-la-lala-la..... tra-la-la-la....*

*Dá uma gargalhada sêca, vagamente irônica. Tem um gesto impulsivo, que soa falso, de raiva. Arranca o lençol, atira-o sobre sua mesa. Vira-se, com rancor meio fictício, encara a platéia, começa a falar:*

MÁRCIA — Ele fez a cara mais gozada do mundo... Um tipo vulgar... Vulgar num sentido bom. Se tivesse que descrevê-lo nem saberia... Moreno, cabelos bem pretos... Olhos... Nem lembro a cor dos olhos. Lembro que ficaram esbugalhados... espantados mesmo. Era a segunda vez que o via. Um conhecimento de cidade grande:

ÊLE — Você estuda na Faculdade de Filosofia?

MÁRCIA — Foi uma entrada grossa. Um lance bêsta, meio boçal. Nem sei porque respondi: Não. E, mentindo, acrescentei: Mas freqüento. Tenho amigos lá.

ÊLE — Ah!...

MÁRCIA — Foi um "ah" estúpido, de leitão. Marcamos um jantar. Nem sei porque topei. Estava numa fossa... (no fundo... uma fossa artesianas, petrolífera...) Um restaurante esquisito: nem de luxo, nem de segunda. Burguês. Esquisito. Uma escada em espiral no centro, subindo, subindo, quase a perder-se nas nuvens. De vez em quando um casal levantava vôo. Será que têm quartos lá em cima? Que maldade! As mesas separadas por biombos vermelhos, — quase tudo era vermelho... Um vermelho já rançoso, gasto. Couro vermelho envelhecido, cadeiras pintadas de vermelho. Guardanapos vermelhos...

MÁRCIA — Isto aqui se chama *Red Home*? Ele sorriu com ar inteligente.

ÊLE — Devia...

MÁRCIA — O "devia" foi algo fascinante. Revelou-se acima da média. Decididamente seu QI era bom. Conversamos generalidades. Bobagens: tempo, cinema, política... até futebol. Não, não me convidou para seu



apartamento. Era do tipo tranqüilo, dêses que sabem que tudo vem a seu tempo.

ÊLE — Você está distante. Triste?

MÁRCIA — Sim. Pedi mais vinho.

MÁRCIA — Já ouviu falar em cianureto?

Êle fêz uma cara engraçada. Coitado! Derramei o líquido no copo. Êle fêz uma cara esquisita.

ÊLE — É um veneno, não?

MÁRCIA — Procure no dicionário.

ÊLE — Tive um conhecido que...

MÁRCIA — Levei o copo à bôca.

Tudo começou a girar. Violento. Saliva. Baba na bôca. Baba nos olhos, nos ouvidos. Um mar de baba. Tudo girando. Ruído distante. Profundo, de maré. Lembrei a Ingrid Thulin, aquela loira do "Silêncio..." Tudo girando. Baba viscosa, pegajosa... E o cara atônito, esbaforido, tentando me amparar. Depois, tudo sumindo, escurecendo... Igualzinho quando se olha uma máquina de retrato — das antigas — de dentro para fora... o buraco da objetiva deixando filtrar um raio de luz, minúsculo. sumindo, sumindo...

Foi aí que êle fêz a cara mais gozada dêste mundo...

E não tinha nada com isso. Acho que nem sabia direito o meu nome. Coitado!

#### *Pausa*

Um mundo de gente. Parentes. Conhecidos. Curiosos.

Quatro círios gigantescos. Um sol enorme, raiado de ouro. Pano prêto esvoaçando na porta.

Sussurros. Murmúrios, dentro da sala; vozes lá fora, no jardim.

— Que loucura!

— Foi por amor!

— Será que não tinha ninguém pra ajudar?

Veza por outra, uma velha magra, ressequida, parecida com uma artista, uma tia que eu vi numa peça de Néilson Rodrigues, debruçava-se no caixão e ficava me olhando, olhando... Seu xale roçava meu rosto...

— Cuidado. Não encosta. Pode fazer mal. Não encosta.

Uma baba oleosa, cheia de espuma, saía de minha bôca.

Mas não incomodava não... Bôlhas... pequeninas contas estouravam lentamente... deviam exalar um cheiro...

— Mas não deixou nada? Nem carta, um bilhete?

— Dizem que foi por dinheiro...

— Desfalque?

— Doença. Não tinha cura.



— Amante? Estava grávida?  
Que vontade de gritar, enfiar as velas goela abaixo de cada um, quebrar os círios na cabeça de todo mundo. Corja! Mas não fiz nada.  
Continuei imóvel, quietinha.  
Chegaram uns homens de chapéu. Uns tipos mal encarados.  
Grosseiros. Foi um corre-corre. Gritos histéricos. Desmaios.  
— É por pouco tempo.  
— O delegado mandou. Cumpro ordens.  
— Volta logo. Só umas horas.  
Me puseram num carro comprido, comprido...

*Pausa*

Aqui, lá embaixo, na entrada, o porteiro cutucou o motorista:

— Boa, hein?... que foi?

— O de sempre: macho!

— "Macho"...

Por que foi? Por que sempre um porquê?

*Pega a vassoura. Encara-a como Hamlet olha para a caveira de Yorik*

Por quê? Sempre tem que ter um motivo. Sempre tem que ter uma justificação. Se não tiver, é um espêto. Por quê? Filosofia barata.

*Põe a vassoura deitada na mesa, arruma-a, volta-se para o público com uma mesura*

Meu nome é... Não interessa... detesto envolver gente. Depois de que serviria saber? Ah, muito prosaico... E o sobrenome? Da Silva não. Násser?

*Com a mortalha faz-se de beduína*

Não, também não. Não tenho nenhum jeito pra oriental. Uma pessoa... qualquer. Sou... e agora?

Vá lá... Eu era uma bailarina. *Honny soit qui mal y pense*. Não, bailarina de carteira de trabalho, dessas de encobrir *trottoir*. Da Lapa. Bailarina mesmo. De balé. Clássico.

*Gira pelo palco, pela escada, faz piruêta, ponta. Gira.*

— Eu tinha sete anos.

— Que maravilha! Essa menina é boa demais!

— Como dança! Que gracinha!

Eu com nove anos:

— Está se perdendo. Precisa ir para a cidade.

Catorze anos. Rio. Conservatório.

— É um gênio. Um prodígio!

Estréia. Municipal. Aplausos. Bis. Corbelhas.

*Márcia mostra manchetes*

— Nasceu uma nova Tamara...

— Aos seus pés se abre...



— Podemos nos orgulhar de ter — no balé — uma digna...

Depois: trabalho. Duro. Constante. Contratos.

Viagens: dançando etérea ao redor da tórre Eiffel. Flutuando, gaze esvoaçante pela margem do Tâmisia.

Aeropostos internacionais: Orly. Fiummiccino.

Eu, tôda *snob*, descendo escadinhas de súper-jatos.

*Desce escada imitando estrêla*

Amôres?

*Faz um muxôxo*

Amantes?

*Outro muxôxo*

Nova Iorque, enfim, Metropolitan. Manhattan subjugada. Convites.

*Pausa*

De repente, durante a "Morte do Cisne"... uma piruêta, uma pontada. Do lado "esquerdo. Quase perdi o fôlego. Passou.

Uma recepção:

— Cada vez mais linda, *dear!*

— Oh, querida, quando embarca para Paris?

Outra pontada, mais violenta, terrível. Na mesma noite, voltou a dor. Lancinante, apunhalante.

*Pausa*

Médico. Especialista famoso. Indicação do *grand-monde*. Simpático. Todo de branco: calças, camisa, sapatos, até o cabelo, para não destoar era branco. Os olhos... quase ia dizendo também, mas não... os especialistas nunca têm côr de olhos, nunca têm olhos... Os que têm olhos não são especialistas, são simples médicos...

MÉDICO — Hummmm... é preciso uma radiografia. Urgente.

MÁRCIA — A chapa: celulóide escuro, triado de manchas opacas, confusas, como um cérebro de colegial.

MÉDICO — Hummm... hummmmm... hummm...

MÁRCIA — Hummm... humm... o que é? É grave?

MÉDICO — Grave. Gravíssimo. Operação imediata. Repouso absoluto.

MÁRCIA — Balé?

MÉDICO — Nem pensar. Nunca. Nunca mais. Nunca mais dançar.

*Pausa*

MÁRCIA — Foi isso. Ou melhor, por isso. Uma carreira truncada, uma vida perdida.

Vocês ficaram satisfeitos. Felizes, não é?

— O motivo é razoável...

Talvez houvesse outra saída que não o tresloucado gesto... mas antes assim. Um motivo forte. Afinal, um bom motivo. Justo. Melhor que nada. Quem suportaria que não tivesse existido um bom motivo?



Foi a causa... A *causa mortis*, diria melhor. Que mau gosto brincar com isso. Tá, suprima-se a *causa mortis*.

*Faz gestos como a apontar cabeçalhos*

— “Bailarina mata-se por não poder mais...”

— “Preferiu a morte à vida sem arte”...

— “O amor à arte levou-a”...

Chega. Não foi nada assim. Eu estava apenas... mentindo. Mentindo. Mistificando.

*Repete escandindo as sílabas*

Mis-ti-fi-can-do! Mistificando como êsse cara!

*Levanta o lençol de um dos mortos, deixa cair.*

... deve ter mistificado a vida inteira. Mistificando como vocês fazem dia a dia, hora a hora, palavra a palavra... sempre... Oh, não... desculpem... vocês não... perdoem... Vocês nunca mistificam...

*Pausa*

Não, não foi por ter sido proibida de dançar... teria sido bom motivo. ... mas não foi... Na verdade, eu nunca fui bailarina. O motivo... o bom motivo... êsse teria servido. Lógico. Banal. Mas não foi.

*Pausa. Cantarola*

Se você quiser ser minha namorada...

*Canta suave. Embalando-se pelo palco*

Paulucha! Paulucha! Bonito, não! De Paulo, tirei Paulucha. Um diminutivo. *Russo? (Dá de ombro).*

E quem foi Paulucha?

Paulucha, o prosaico. Foi por causa do Paulucha.

Paulucha, o simples, o terno. Um pão, um doce. Era uma dessas pessoas raras. Raríssimas.

*Cantarola. Mais fala do que canta.*

Sim, por causa do Paulucha.

Não, que idéia! Que idéia mais perversa. Nem pensar. Bem... seria até um outro bom motivo:

— “Jovem seduzida e abandonada suicida-se”.

— “Sedotta e abandonatta”.

Nem pensar.

Paulucha foi... o pivô? Indireta ou diretamente? Sei lá...

É uma longa estória — estória com “e”, não com “h”, que isso fique bem claro.

Estabelecido — aprioristicamente — que é uma estória com “e”, sigamos.

Paulucha... êle... êle era assim... ah, acho que tenho uma foto.

Não, não tenho. E mesmo que tivesse não iria mostrar. Fotografias de mortos têm sempre um ar esquisito. Se a gente olha uma foto de grupo — uma daquelas de colégio ou de álbum de família — é fácil reconhecer os que já morreram. Têm sempre aquela marca volátil de fogo fátuo, uns



olhos de Mona Lisa... decididamente, não nos causam boa impressão. Mesmo que tivesse, não mostraria o retrato de Paulucha. Isso é definitivo!

Prosaico... Acho que é a melhor palavra. Paulucha. O prosaico. Alto. Moreno. Simpático, camisa esporte... por que camisa esporte numa qualificação? Talvez porque dá um ar de limpeza, de água jorrando... camisa esporte, ... e daí?

Paulucha era o melhor... um dogma. E dogmas não se discutem.

Ele assistia a um filme americano — dêsses que a gente já viu cem iguais; enrêdo igual, colorido igual, atôres iguais. Só muda o título — e Paulucha ria. Ria sempre... Retardado?

Autêntico. Vivo. Puro, humano. Autêntico!

Foi num baile de carnaval. Salão repleto. Suor. Confete, serpentinas.

*Canta num tom triste (Máscara Negra)*

— "Foi bom te ver outra vez

Está fazendo um ano

Foi no carnaval que passou...

Lança perfume nos olhos. Dor, água. Cega, Lágrimas escorrendo.  
*Márcia dialoga com Paulucha dando um tom de voz a Paulucha que será sempre o mesmo quando ele falar. Um dos bicos de luz pode acender e apagar, representando Paulucha.*

PAULUCHA — Não chore. Antes de casar, sara.

MÁRCIA — Nem pude ver quem disse aquilo.

PAULUCHA — Tome o lenço.

MÁRCIA — Obrigada.

PAULUCHA — Por que não senta, até passar?

MÁRCIA — Havia um tom na sua voz. Não de conquista barata... não digo também de sinceridade... mas um tom calmo... honesto... de antiderrapante, de pneu de segurança.

Sentamos. Comecei a enxergar.

PAULUCHA — Melhor?

MÁRCIA — Sorri. Começou dêsse jeito: com um sorriso, como acontece com todo mundo... só que antes do sorriso, houve lágrima... lágrima de carnaval, mas sempre lágrima.

*Pausa*

O primeiro?

*Pequena pausa*

Não, claro que não. O primeiro? Nem me lembro direito. Não que tenham sido tantos... Mas pela pouca importância, compreendem?

*Pausa*

Na cidadezinha do interior — nisso eu não menti — na cidadezinha: tórres de igreja, praça, jardim, cinema com pipoca... o *footing*, o gostoso *footing*, e os alto-falantes pendurados nos postes, aspergindo boleros sentimentais.



— “Muñequita linda, de cabellos de oro, labios tentadores...”

Isso nos domingos. Nos outros dias pasmaceira. Dias sem começo, iguais. Batidas de sino, uma após outra, iguais, exatamente iguais. Uma tarde de calor. Poeira parada no ar, fazendo estrelinhas nos raios de sol. Eu sòzinha em casa. Na rua, de terra batida, cantavam, giravam:

— “Dizei-me, senhora viúva, com quem quereis vos casar;

Se é com o filho do conde, se é com seu general, general, general...”

*Os bicos de luz pequenos acendem e apagam  
ao ritmo da música. Podem girar também*

Entrou suado, coberto de terra.

Um meio parente. Olhos vidrados. Pediu água. Bebeu. Pôs o copo na mesa coberta com renda da ilha da Madeira. Olhou-me. Fazia um calor danado. Sem essa nem aquela, agarrou-me. Lutei dèbilmente. Sem fôrças... fazia um calor... esbarrei num armário. Uma velha boneca, de louça, despencou, pernas para o ar... estraçalhou-se tôda... caímos por cima dos cacos, girando, rolando. Suados. Fazia um calor. A gente se espetando nos cacos, com a cantiga de roda a flutuar pendurada na poeira ruiva:

— “Dizei-me, senhora viúva,  
com quem quereis vos...”

Um simbolismo total. Completo. Se fôsse num filme, eu apareceria na outra cena alisando o vestido e tirando o indefectível galho de feno do cabelo...

Mas... foi... é... uma confusão dos diabos!  
Nós rolando... girando, e... barulho na porta!  
... uma tia, irmã de meu pai!

*Pausa*

Sim, porque eu também tive um pai, ora...

*Pausa*

— Só me lembro dêle, — do pai — nos anos de colégio interno; freiras de hábito marrom. Capela de mármore branco, estriado de veias azuis. Lâmpada votiva flanando no altar e a madre superiora alisando minhas costas:

FREIRA — Filha, seu pai está na portaria; diga que está gostando daqui, que as irmãs são boas, que a comida é ótima. Não esqueça, senão é pecado. Pode ir agora.

E o meu pai me dava umas latas de doce de abóbora; eram umas latas redondas amarradas com barbante côr-de-rosa. O velho acho que não era mau. Ficava me olhando um pouco, me abraçava, e depois ia embora. Aparecia uma ou duas vêzes por ano. É tudo que recordo dêle.

*Pausa*

Então, entrou uma tia, irmã de meu pai.

TIA — Imundos, sujos, saiam daqui. Saiaaaaaaaammmmm!  
Foi uma gritaria.



No domingo, o pai do meu meio parente apareceu lá em casa. Bebeu. Almoçou. Ficou tudo em paz. Tudo acertado. Ia haver uma reparação, como entre honrados cavalheiros medievais. Uma compensação *d'honneur*.

Um apêrto de mão selou o acôrdo, dispondo de nosso futuro. Do meu e do meu meio parente.

Os preparativos sucederam-se a toque de caixa. Móveis, enxoval, utensílios domésticos, grinalda...

O meu meio-parente — cara de boi sonso — veio ver-me, sem graça... Saímos... Calmos agora. Beijos tranqüilos, sem afoiteza. Êle achava justo dar uma reparação. Afinal, eu não era de se jogar aos cães.

Pra mim, ninguém perguntou nada. Acertaram tudo. E, pensando bem, será que poderia passar por qualquer cabeça que eu não quisesse a reparação? Depois do que tinha acontecido? O boi sonso até que não era feio: duas fazendas, filho único... Só uma louca não ia querer uma reparação...

Ê...

Na sexta-feira santa... a cidade tôda em procissão. O meu meio parente, de roxo, carregando o andor com o santo, também de roxo. Olhou para mim com aquêle seu jeitão bovino, e sorriu. Um sorriso de calhambeque pintado de nôvo... e sumiu balouçando o andor no meio dos xales e das aves-marias... Meti a cara estrada afora. Andei, andei até a vila vizinha... Cheguei coberta de poeira... "uma santa escondida atrás do pano do dia"... Peguei o primeiro trem que passou.

*Pausa. Barulho no vitrô. Vozes. Vultos. Vozes. Vozes reais, não de Márcia.*

PRIMEIRA VOZ — No depósito, embaixo...

SEGUNDA VOZ — Não tem nada...

PRIMEIRA VOZ — No porão...

*Ruído de porta fechando-se com estrondo. Barulho diminuindo, vozes desaparecendo. Márcia, ao ouvir o barulho, fica assustada.*

*Chega até a iniciar um movimento de fuga. Vai, todavia, acalmando-se à medida que as vozes afastam-se.*

MÁRCIA — Estão procurando... procurando... sempre procuram alguma coisa... todos... procurando...

*Pausa. Márcia vai até o armário. Abre-o. Perscruta o interior. Pega um maço de cigarros vagabundo.*

MÁRCIA — Cigarro de duzentos cruzeiros. Que bomba!

*Pega um cigarro. Joga o maço em cima de um dos cadáveres.*

*Acende. Dá umas baforadas. Tosse... Fuma novamente. Tosse.*

*Atira a ponta no meio do público.*

MÁRCIA — Cuidado, cuidado, uma simples ponta de cigarro acesa pode destruir as suas propriedades num indêndio. Cui-da-do!!

*Gargalhada. Pausa.*



Depois, Paulucha. Não que êle tivesse aparecido depois, logo em seguida, dentro de uma ordem cronológica... mas surgiu depois... como um valor... numa escala de valôres, certo? Seria o nível? Não sei me explicar... não é bem isso...

Outros...

Bem... uma ou outra aventura furtiva, fugaz, que não deixa marcas. Quantos?

("que indiscrição")... mas não faz mal... deixa ver.

*Conta nos dedos da mão*

Não sei... cinco... seis... não mais... e namoricos também: conversas estéreis, inseqüentes, insôssas, nada mais.

Apenas dois foram de relativa — ia dizendo relativa importância e não é essa a palavra — relativa... significação? Não, não... dois foram mais do que os outros. Um pouco mais... interessantes! É... agradáveis?... Um pouco mais do que a vala comum... Nunca... nem sonhar em comparações com o Paulucha.

*Divaga*

Um vaga-lume... uma estrêla...

Falar dos dois? Pra quê?

Talvez... para facilitar a compreensão?!

Que compreensão? Ora, vá amolar o boi com essa compreensão...

Compreensão de entender? Não... tá... compreensão de agradar... ainda assim... vá lá.

*Vai até uma das paredes de azulejos.*

*Espelha-se, arruma os cabelos, coquete.*

Um... Um era disque-jóquei.

Profissão importante, han? De sucesso, han? Muito tutu, han? Mas o meu — meu entre aspas — não era dêsses de programa de bossa nova, hora da saudade, e muito menos de iê-iê-iê...

Era disque-jóquei... de futebol.

Gozado, né? Pura verdade. Disque-jóquei de futebol.

O ouvinte solicitava por carta:

— "Quero ouvir o gol de Gigia, em 16 de julho de 1950, no Maracanã"...

E êle, pedindo desculpas pela imperfeição do som; o tempo; o uso; etc., rodava:

"Maracanã, 16 de julho de 1950. Decisão do Campeonato Mundial. Brasil 1 Uruguai 1. Vai bater Friaça o tiro de canto. Levantou a pelota para a área, saltou Máspoli, cortou de munheca. Bola com Obdúlio, engana Zizinho, passa por Ademir, ainda Obdúlio, avança, entrega na esquerda para Schiaffino. O meia celeste dá um drible em Bauer, outro drible ainda, estica na ponta para Gigia. Correndo Gigia e Bigode, passa Gigia por Bigode, adianta-se... enche o pé... pula Barbosa... Gol... Gol do Uruguai!

MÁRCIA — Hiroshima... Nagasaki... Maracanã...



Disque-jóquei de futebol. Ê... é... é.

Uma noite me convenceu a ir ao Maracanã. Jôgo importante. Fogos. Luzes. Palavrões.

Fiquei morta de vergonha na hora do pênalte. Sim, porque houve um pênalte. E eu nem sabia o que era pênalte. Que vexame!

*Pausa*

Então, comecei a enjoar, a achar tudo sem sentido. O país em revolução. Greves. Estudantes espancados. E êle: nada! Prisões, injustiças, fome. E êle nada!

Nada não. Firme no microfone:

ÊLE — A crise que abala o Flamengo é crise de autoridade. A venda do passe de Almir e de mais 15 ou 20 jogadores não resolve.

A situação do Fluminense é grave. Gravíssima!

MÁRCIA — (*Gesto de encher*) — Não dava pé. Mas êle era tão solícito, tão assíduo. Que é que eu podia fazer?

Diplomacia, menina. Diplomacia.

E fui devagar. Primeiro descobri um crime!: êle torcia pelo Botafogo. Cronista esportivo não pode ter clube. Daí, dessa premissa, bolei um plano. Comecei a ler o noticiário de futebol. Acompanhava os programas especializados. Tornei-me uma enciclopédia de futebol. Catedrática em futebol. Eu ouvia os comentários dêle e — que perversidade! — largava brasa, discordava de tudo, mandava um pau sentido, principalmente no Botafogo.

Êle foi saturando, enchendo... mas não estourou não... nem brigou... nada... sumiu: puff! Sumiu... só.

Nessa altura, eu já começava a demonstrar interêsse pela questão social... Daí, ingressar na minha fase vermelha, foi um pulinho. Vermelha mesmo, não côr-de-rosa, não melancia... vermelha no duro... *roja* em bruto.

E entrei em tôdas: assinava manifestos, assistia conferências, participava de reuniões misteriosas.

Greves de porta de fábrica:

— Ei, companheiro, vem prá cá. Fica com teu irmão.

— Não, não entra, não entra... ei, companheiro, vem oá

— Uuuuuuuuuuuuhhhh... traidor!

— Ei, companheiro. Ora, companheiro!

*Pequena pausa . .*

Em plena fase vermelha: — uma noite de conferência. Salão repleto. Expectativa. Decepção. Imprevisto: o conferencista não poderia vir.

— Foi o Dops, — opinavam os heróicos.

— Tráfego, — garantiam os práticos.

O fato é que o companheiro conferencista não veio mesmo. O salão foi esvaziando devagar. Ficamos, eu e mais dois camaradas. Novinhos. Imberbes. Quietos, sentados na primeira fila. Chateados. As luzes apa-



gando. Primeiro as do fundo, a seguir as do palco. Saímos devagar, passando pelos que discutiam o imprevisto... no fim do corredor, à saída, um cartaz:

— “Hoje — Fernando Pessoa — Sua obra vista por Fernando Rubião”.

Outro auditório. Gente extravazando, entramos furando. Fomos parar espremidos, bem de cara com o palco, face a face com o orador.

Uma voz metálica, de alto falante, de vendedor de laranja, derramava-se em golfadas simétricas:

— “Não um cético completo, não o definiria assim....

O sono que desce sôbre mim

É o sono de tôdas as desilusões.

É o sono da síntese de tôdas as desesperanças

É o sono de haver mundo comigo lá dentro

Sem que eu houvesse contribuído

em nada para isso”.

Olhei de viés para os companheiros:

— (dá de ombros” — Já que estamos aqui...)

E as golfadas simétricas seguiam:

— “Como hei de explicar o mistério de seus heterônimos?”

Heterônimos?

— “Quando Fernando Pessoa era êle mesmo?”

—... Apologia do suicídio...

— “O que sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa.

O que sou hoje é terem vendido a casa

e terem morrido todos;

é estar eu sobrevivendo a mim mesmo

como um fósforo frio...”

Rubião não era pra Fernando Pessoa.

Tinha um ar pernóstico. Um jeito *snoob* de falar, e, no entanto, parecia acreditar no que dizia. Já o conhecia de nome... uma celebridade de rodapé de coluna literária. Mas para meu grupo, um quadrado. Senti, num relance, que batera os olhos em mim... A voz hesitou, meio segundo, e logo engrenou de nôvo, como uma locomotiva:

— “Cheq, cheq, cheq, cheq...”

— “Não trago nada e não acharei nada.

Tenho o cansaço antecipado

do que não acharei.

Deixo escrito neste livro

a imagem do meu desígnio morto;

fui como ervas e não me arrancaram”.

Aplausos. Frenéticos aplausos. Todo mundo de pé, êle sorrindo, realizado. Palmas decrescendo. Uma ou outra, fugitiva ainda, “debatendo-se como asa de pardal agonizante”, como diria o Rubião.

*Bate palmas espaçadas*



De novo seus olhos. Não sorri. Ele também não. Olhamo-nos somente. Livros estendidos para autógrafos. Abraços. Multidão diminuindo.

Lentamente... assinando aqui e ali, ei-lo à minha frente:

— Que é um heterônimo?

Foi assim que travei conhecimento com Fernando Rubião, o intelectual. E aí acabou também a minha fase vermelha, que nunca foi muito profunda mesmo. (Bate no peito, *mea culpa*).

Fernando Rubião — o homem que conhecia heterônimos. O homem que sabia o que eram heterônimos.

É... Que é um heterônimo?

Heterônimo é... é... ham... é... Heterônimo é um autor que publica uma obra e... a publica sob o nome de uma... ham?... pessoa inventada. Ok?

Uma temporada de delírio intelectual.

### *Divaga*

Fernando... um papa... e também médico chefe de hospital. Um papa, no alto da cadeirinha, distribuindo bênçãos e indulgências plenárias a uma multidão... só de mulheres. Médico, percorrendo enfermarias, examinando papeletas, infundindo confiança, distribuindo sorrisos e bicarbonato a uma multidão... de enfermos... só de mulheres.

E, embora um intelectual, tinha características próprias... uma era citar. Citava, citava sempre:

— “Mesmo que eu não acredite mais na vida, e não tenha mais fé na mulher amada, e duvide da ordem das coisas, e até veja que tudo é caos, um caos maldito, diabólico, e deva mergulhar nos horrores do desespero...”

— Dostoiévski — Os Irmãos Karamázov”.

Outra característica era falar no rei Saul. Por dá cá aquela palha, largava:

— “Ao escolher Davi, Saul estava”...

— “Não foi por ingenuidade que Saul entregou Mical...”

E esclarecia detalhadamente. Estava apto a participar de programas de TV, respondendo sobre o rei Saul.

E por que essa tara pelo rei Saul? Por quê?

No fundo, Fernando tinha mania de suicídio. Não vontade de se matar, nada disso; mas mania de falar na morte, fazer piruêtas literárias com o tema... e daí Saul... Saul foi — Rubião é que explicou — um dos dois únicos suicidas do Velho Testamento.

### *Pausa*

Ainda outra característica: ficar cansado.

— “Estou exausto!”

— “Que cansaço. Exausto!”

Mas tinha valor. Isso tinha, negar quem há-de? Redação fácil: derramava frases, ejaculava os parágrafos, paria as idéias.

### *Pequena pausa*



Sempre entremeando, indefectível:

— “Estou exausto, cansado!”

Por vêzes, ia mais longe, metia-se a sociólogo, apresentava soluções para acabar com os países subdesenvolvidos:

*Imita de nôvo a voz de Fernando*

— “A castração. Castração de todos os homens em condições de gerar. Gigantescos altares e, um a um... todos os cidadãos em fila, ao som de músicas patrióticas, decepando seus testículos. Diplomas alusivos:”

— “*Dei meu testículo para o bem do povo*”.

Piras gigantescas incinerando os órgãos cortados. Militares em farda de gala. Mulheres de negro, incentivando o marido, os noivos, amantes, ao sacrifício:

— “*Dei meu testículo para o bem do povo*”.

Que compreensão!

Navios aportando, belonaves de bandeiras estreladas... jovens loiros, cantando:

*Canta um momento sômente a melodia do “iankee doodle”.*

Jovens morenos, descendo de comboios com flâmulas vermelhas ondulantes, cantando:

*Canta a melodia de “olhos negros”*

— “Saul exigiu de Davi, como condição para dar sua filha Mical em casamento, cem... cem prepúcios de filisteus — *conditio sine qua non* — e Davi casou...” Não foram exatamente testículos... mas prepúcios são prepúcios... e a idéia... a semente germinou...

*No vitrô, barulho, vozes*

PRIMEIRA VOZ — Não tem nada aqui.

SEGUNDA VOZ — Veja na despensa... do lado do necrotério. Procurem. Vamos.

*Novamente Márcia assusta-se, um pouco menos que da vez passada. Faz um gesto como se fôsse esconder-se na cama, debaixo dos lençóis. Detém-se, as vozes e o barulho vão desaparecendo devagar.*

*Márcia acalma-se.*

MÁRCIA — Continuam procurando, buscando...

*Dá uma gingada com o corpo como se caísse de um pesadelo.*

*Retoma o fio da conversa*

Fernando... tinha bochechas flácidas.

Flácidas bochechas, como diria êle no seu puro vernáculo.

*Pequena pausa*

De repente, sei lá por que, talvez sem nenhum porquê ou por todos, comecei a ficar saturada dêle: a estória de Saul, a morbidez do suicídio... sempre igual, sempre a mesma coisa.

MÁRCIA — Torrava e torrava... enchia, do verbo encher: “tornar repleto”...

*Pequena pausa*



Quis ajudá-lo — estava com tudo aquilo pelo nariz — fiz uma tentativa... Juro. Não nego que um pouco na gozação... não intencional, isso não, mas espontânea *in natura*.

*Pausa*

MÁRCIA — Olhe, Fernando, olhe o que eu trouxe pra você. É ótimo. Ele nem levantou os olhos do livro.

MÁRCIA — Eu sei que você está cansado, meu bem, exausto, mas veja isso, faça um esforçozinho, um só... olhe... comprei agorinha mesmo. Coloquei o pacotinho na mesa.

FERNANDO — Que é isso?

MÁRCIA — Abra, abra.

Ele abriu.

FERNANDO — Geléia real??!!

MÁRCIA — É fabuloso! Uma colher de manhã, ao levantar; outra de noite, ao deitar, e catapruz... resolve tudo!

FERNANDO — Tudo o quê?

Fernando empurrou o pote para longe, com a ponta dos dedos, com asco. Abre a bula.

MÁRCIA — Serve pra tudo. É um negócio. Feridas, gripe, queda de cabelos, até impotência.

FERNANDO — Não é o meu caso.

MÁRCIA — Não, mas...

FERNANDO — Mas...

MÁRCIA — Escute: cura melancolia, esgotamento físico, mental... Vou ler a bula: "Espetaculares efeitos em casos de neuropsicose, pessoas com idéia de suicídio, melancolia, tensão nervosa..."

FERNANDO — Minha querida, você não está falando sério, está?

Nem liguei para o comentário.

MÁRCIA — ... "e várias obsessões, conforme experiências dos drs. Dexter, Chauvin e Telatin". Viu só?

FERNANDO — Bobagem....

MÁRCIA — Bobagem? Tem um item aqui que diz que resolve até pederastia aguda. E mais: Até o Papa usa.

E mais... as abelhas operárias, que consomem alimentação comum, vivem apenas 45 dias, mas a abelha rainha, que só se alimenta de geléia real, vive de 4 a 6 anos. 45 dias, 4 a 6 anos. É irrespondível. Convencido agora?

FERNANDO — Prova a diferenciação social entre as abelhas, mas não vejo em que...



MÁRCIA — Mas é claro... vai acabar com tôdas essas suas idéias tolinhas, Fernando...

FERNANDO — É provável, meu bem. É provável. Embora possuísse centenas de operários, o rei Saul, não creio que a média de vida de um fôsse condicionada a...

Irritei-me. Fiquei fula.

MÁRCIA — Fernando, quer saber de uma coisa? Vá amolar outro com essa história de Saul...

FERNANDO — Nervosa? Tome uma colherinha de... dessa... como é mesmo o nome?... Geléia Vital.

Aí êle pegou o pote.

FERNANDO — Ah! Geléia Real! Tome uma colherinha...

*Pausa*

Ficamos em posição de combate, em silêncio. Depois êle foi preparar gêlo em dois copos.

FERNANDO — Toma um?

Nem respondi. Êle colocou um copo na minha mão. Fêz um gesto de brindar.

MÁRCIA — Isso... um brinde... a você, Fernando, à sua calma, sua calma, sua palma, à sua arte... a nós, Fernando à nossa vida... tão feliz, não? Às tuas idéias tão fecundas, cheias de fé... e... por que não? Vamos brindar também o rei Saul. Que tal? Um gole para o rei Saul. Do legítimo. Escocês no duro. Importado. Um uísque para o rei Saul.

*Márcia pega o balde. Ergue-o numa saudação*

E larguei a maior brasa.

MÁRCIA — Saul o maior vigarista do Velho Testamento. Vigarista, sim. Tinha uma inveja danada do Davi... vivia fazendo conchavos e... o tal Davi também não era de nada. Um misto de trovador e político. Por qualquer treco Davi largava uma canção, acompanhando-se na harpa... seria um sucessão na TV... E o Saul mordendo-se de inveja... subindo pelas paredes... êle, que não sabia nem dança... chegou a arrumar um professor de canto...

Eu estava nessa divagação, quando Fernando fêz "ha", um som dêsse de superioridade, de deixa pra lá, não se deve contrariar. Foi a conta,

MÁRCIA — Um dos dois únicos suicidas do Velho Testamento, não é? Ê. E o outro quem foi? Não sabe? Pois eu sei. Claro que eu sei. Claro, você não sabe. Foi um humilde.

Aí devem ter despertado novamente minhas adormecidas veleidades socialistas.

MÁRCIA — Um humilde... um escudeiro... o escudeiro do rei Saul... os dois morreram no Monte Gilboé... isso mesmo... Samuel, Capítulo II, versículos 31 a 35 e Crônicas, I, versículos 10 a 14. Êsse escudeiro foi o



outro. O outro suicida... ambos por medo de cair nas mãos dos incircuncisos. Isso... incircuncisos. "Homens inteiros" ou não?

Não esperei resposta.

MÁRCIA — E o Davi veio correndo, e, aproveitando o lance largou logo uma marchinha bêsta, dizendo que no Monte Gilboé nunca mais iria cair orvalho e que o escudo de Saul não seria jamais lubrificado com os santos óleos.

E arrancando todos os meus conhecimentos bíblicos, dei a tacada final.

MÁRCIA — Saul era um cagão!

Dessa vez êle prestou atenção. Ficou atarantado.

MÁRCIA — Um cagão. O único cagão do Velho Testamento... e não tenho certeza, mas acho que é o único cagão de toda a Bíblia: do Gênesis ao Apocalipse!

*Pequena pausa*

MÁRCIA — Foi surpreendido por Davi — sempre Davi — defecando, ou, como falam as escrituras: "aliviando o ventre" na caverna de En Gedi... Samuel, capítulo 24, versículo 3 a 5 e 11... e contra Samuel nada se pode opor... o único não só do Velho Testamento, mas de toda a Bíblia... que glória! Fernando apertava o copo, pálido, sofrido.

FERNANDO — Cretinice!

Eu estava calma, mas simulei ódio, uma raiva imensa... e taquei-lhe o copo na cara.

MÁRCIA — Tome... um uísque... um uísque para o rei Saul!

*Pausa*

E assim terminei o meu *affaire* com Fernando Rubião, o intelectual, o homem que sabia o que eram heterônimos...

*Pausa*

Um dos dois que qualifiquei de... interessantes. Nem sei por que — ah! porque quis.

*Pausa*

Falei, falei... pra quê? Pra explicar, ora; explicar por que fiz aquilo. *Pequena pausa. Márcia pega o maço de cigarro. Acende um. Atira o maço no meio do público. Tira uma ou duas baforadas. Tosse.*

*Outra baforada.*

— Que porcaria!...

*Joga o cigarro aceso no meio do público*

— Cuidado, uma simples ponta de cigarro pode destruir suas propriedades num incêndio... cuidado!

*Pausa*

Por que fiz aquilo?

PAULO — Pelo Paulucha.

PAULINHO... Paulucha...



Eu falo muito em gíria... Influência, uma das muitas, do Paulucha. Não a mais marcante, não...

Como êle usava gíria:

— Legal, bacana... morou? Se manca... O cara veio rebolando e entrou numa...

*Pausa. Divaga*

Era bonito? Bonito. Feio. Que diferença faz? Sim, ibelo, belo, belo, simples, de traços um tanto comuns, bonito. Assim, mais ou menos assim:

— Um cabelo negro ondeado...

*À medida que Márcia vai descrevendo Paulucha, um projetor apresenta as imagens por partes; falou no cabelo, surge uma faixa só com cabelo*

— ... queixo decidido, viril...

*Projeta-se o queixo*

— ... bôca bem desenhada... e bigode... sim, bigode... simpático, apesar do bigode... porque, é proibido?... e...

*"Slide" com bôca e bigode*

— ... e uns olhos firmes, tristes mas firmes... de inspirar confiança e de pedir — é importante — pedir proteção, amparo...

*O "Slide" se completa. Forma a face do "King Gillette", o das lâminas.*

— Não, pelo amor de Deus, não é isso... era simples, mas nem tanto...

*Grita*

— Brincadeira bêsta!

*"Slide" apaga. Pausa*

Não tinha características, pronto, não tinha características. Era o "característico"...

Eu ficava plena quando estava esperando por êle... de uma alegria total, cheia de sol, sol, sol. Sol atolado no céu.

*Pausa*

Uma vez, voltando de Aparecida, de uma visita, tipo passeio, mas no fundo com um significado especial para o Paulucha, oh! se tinha. Dia segundaferino, calor, sol... o carro enguiçou... Partida, uma duas, três vêzes, nada. Paulucha olhou o motor.

PAULUCHA — Não passa corrente, deixa ver.

PAULUCHA — É a bobina, vou tirar...

PAULUCHA — Olha, vou até uma loja aqui perto... deve ter. Volta já. Te güenta aí um pouquinho, tá?

Deu uns passos, parou.

PAULUCHA — Dá uma voltinha por aí... ah, vai até ali... é o depósito de animais abandonados... sou capaz de demorar um pouco... vai, tchau.



MÁRCIA — Fui entrando: um corredor branco, estreito, paralelepípedos. Um homem arrastando uma mula... Égua ou mula? Nunca soube distinguir... Sumiram por um portão. De repente, um alarido bestial: latidos, uivos, grunhidos... vinham do fundo... Uma série de compartimentos estanques, pequenos, de uns 3 metros quadrados, unidos por uma porta gradeada, dessas corredeiras, de levantar para abrir. Cheios de cachorros: vira-latas, sujos... Um fio de baba corria num canto, furando a parede, carregando escrementos e baba... cubículo a cubículo, fui olhando pelas barras de ferro... No primeiro quartinho, estavam lépidos, pulavam, latiam, arranhavam as portas... eram os que tinham *acabado* de chegar.

Na segunda cela, havia dois tipos: uns raivosos, arreganhando os dentes, ameaçadores; outros lamurientos, fazendo festas, implorando com aqueles olhos que não se esquece nunca... eram os do segundo dia.

No último cubículo, que ligava diretamente à Câmara de gás, os condenados — todos estavam estranhamente calmos, quietos, acomodados... de vez em quando, um começava a latir, docemente, e os outros acompanhavam em cântico, sem rancor, sem revolta.

Apareceram uns homens de macacão azul, entraram no terceiro compartimento. Abriam a porta da câmara de gás e, sem esforço tocaram os animais. Um ou outro latiu tristemente.

Latidos individuais, particulares, nada mais...

Os homens de macacão passaram para o outro quartinho. Aí já foi mais difícil: uns cachorros tentaram morder, outros não queriam sair, foram espancados com força, latiam... lutaram... apenas dois ou três foram de boa vontade... Ninguém devia ir de boa vontade pra essas coisas...

No primeiro quartinho, ali todos lutaram, foi uma batalha, nenhum consentiu em ir no mole. Atacavam em grupo, aos botes, foram na marra... espancados, machucados, batidos, mordendo os bastões, tentando pegar os homens... dentes pra fora... focinho arreganhado... ferozes... latindo bravamente. Latidas coletivas. Uníssonas.

E as portas se fechando.

E as latidas se transformando:

Agressivas. Relutantes. Submissas.

Paulucha apertou-me o braço. Agarrei sua mão.

PAULUCHA — Calma, querida... repara, os últimos estão quietos, tranqüilos, não têm mais medo.

Senti as lágrimas escorrendo. Um autêntico dramalhão mexicano.

MÁRCIA — Paulucha, será que é mesmo preciso?

Ele apertou minha mão. Estava trêmulo.

PAULUCHA — É uma vergonha, ele disse... tenho um vizinho deputado... vou falar com ele... é preciso acabar com isso... apresentar um projeto... Acabar. Isso. Acabar com todas as carrocinhas do mundo.

*Pausa*



"Acabar com tôdas as carrocinhas do mundo". Quem é que consegue não gostar de um cara assim?

Defeitos?

Bem... tinha... uma coisinha pequenina... a única.

*Pausa. Márcia imita multidão num estádio de futebol*

— Flamengo... Flamengo... Flamengo...

Mas não tinha nada não, logo acostumei. Era parte do seu jeitão. No comêço fiquei enciumada... Depois participei... é bom participar... quando deixam...

*Pausa. Márcia parece escutar alguma coisa. Fica atenta*

MÁRCIA — Acho que começou a chover.

*Divaga*

MÁRCIA — Chuva de verão. Violenta. Imprevista. Em dois segundos ficamos completamente molhados. Água batendo no rosto... e nós correndo, e nós correndo... Afundamos num bar de esquina. Paulucha bateu a mão no balcão:

PAULUCHA — Dois conhaques voando, negrão.

O líquido desceu esquentando ardido.

PAULUCHA — Mais um... um só... isso. Você toma metade, tá?

MÁRCIA — Tomei um gole, passei o copo pra êle. Com o lenço, Paulucha, carinhoso, devagar, limpou a água do meu rosto... Num canto, mesa suja, cheia de copos de batida, três crioulos batucando... batidas surdas na madeira, acompanhamento de caixas de fósforos.

CRIoulos — "Tenho passado tão mal,

A minha cama é uma fôlha de jornal"...

Fomos chegando. Os crioulos diminuíram o tom.

CRIoulos — "O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu".

UM CRIouLO — "Que é que há meu chapa?"

OUTRO CRIouLO — "Manéra Miltão. Êle tem direito de escutá, manéra".

Paulucha ignorou a bronca. Entrou com a conversa dêle:

PAULUCHA — Êsse Noel é um negócio... é o fino.

UM CRIouLO — Foi meu amigo...

Paulucha sorriu.

CRIouLO — Tá duvidando? Num duvida, não...

Tirou do bôlso uma carteira. Enorme. Couro puído. Cheia de cartões, documentos rasgados, dinheiro... puxou uma foto amarela. Bateu com ela na mesa.

CRIouLô — Manja, manja bem.

PAULUCHA — É o Noel, tá na cara.



CRIOULO — Foi meu amigo... do peito... espia aqui... aqui... Apontou com o dedo uma figura na foto.

PAULUCHA — Posso oferecer? Mais uma rodada! Gritou para o homem do balcão. Arrumou uma cadeira. Sentei.

Ele falou: tenho um samba legal... é do Flamengo... do Pelé no Flamengo...

Os crioulos se olharam, gozadores.

PAULUCHA — Posso mandá?

CRIOULO — Manda, larga brasa.

Paulucha pegou numa caixa de fósforos. Começou baixinho, subindo depois.

— "O Flamengo convidou

Pelé pra jogar...

O rei aceitou.

Mengo, herói nacional,

Mengo, tu é o maioral...

Mengo, herói nacional...

Mengo, tu é o maioral...

Os crioulos começaram a acompanhar. Juntou mais gente, animou todo mundo.

*Márcia acompanha batucando numa mesa. Vai diminuindo piano, piano*

Quem é que enjoa de um cara assim? Impossível. Sempre agitação. Um mar revólto. Um azougue. Nem dava tempo pra tomar fôlego, pra respirar. Nunca um dia igual a outro. Sempre novidade. Descobria coisas na cidade morta... e pessoas... gente... gente que se encontrava com gente... não apenas de passagem não... se encontrava com a gente firme, não sei como, mas todo mundo ficava mais... como dizer? mais calor... acho que é isso... mais calor... quando falavam com Paulucha tinham vergonha de viver correndo, se atropelando, se ultrapassando... Se era Natal e Paulucha dizia: — Feliz Natal! — queria dizer Feliz Natal MESMO — não era uma frase feita... assim de: "Vou lavar as mãos"... "fique mais um pouco"... era "FELIZ NATAL" pra valer!

*Márcia alegre, caminha aos pulinhos, com os dois pés juntos.*

*Pequena pausa.*

Nunca rotina... nunca rotina...

*Pequena pausa. Márcia divaga, como se recitasse uma poesia muito querida. Ao recitar Márcia alterna sua voz com a de*

*Paulucha e, no início, com a de um narrador.*

MÁRCIA — Você nunca vai ficar careca, não?

PAULUCHA — Você nunca vai ficar gorda, não?



MÁRCIA — O que me apavora é pensar nas noites a ver TV. Você não gosta de TV, não?

PAULUCHA — Não, até já quebrei uma com um pontapé.

MÁRCIA — O que me apavora é pensar nas noites a ver TV. Você não gosta de TV, não?

PAULUCHA — Não, até já quebrei com uma pontapé.

MÁRCIA — É?

PAULUCHA — É.

MÁRCIA — E a rotina: café, almoço, jantar, cama. De novo: café, almoço, jantar... novidade: cinema hoje, jantar fora! Teatro, visita, um livro, *best-seller*. De novo, café... cinema: hoje, não. E as crianças, quem cuida? Você não gosta de rotina?

PAULUCHA — Detesto, e daí?

MÁRCIA — Fazer o quê?

PAULUCHA — Fugir.

MÁRCIA — Pra onde? Do quê? Pra quê?

PAULUCHA — O negócio é ser Deus. Isso sim, é que é vida. Fazer o impossível virar possível. Da outra vez, vou nascer Deus.

MÁRCIA — De acôrdo, eu também.

PAULUCHA — Sabe de uma coisa? Você é louca. Vá ao dicionário e procure a palavra *inconseqüente*, vá.

MÁRCIA — Paulucha, será que é bom dormir no teu braço?

PAULUCHA — Deve ser... experimente.

PAULUCHA — Gostou?

MÁRCIA — Deixa pra lá... e se ficar lugar comum?

PAULUCHA — Olha, fugir do lugar comum é o maior lugar comum que existe.

#### *Pausa*

Lagoa. Lagoa Rodrigo de Freitas.

La. go. a.

No meio da água Paulucha remava; remava mal, muito mal... o barquinho girava. ia numa só direção, girava no mesmo lugar — um frio de rachar. Por tôda superfície da água havia uma camada branca, fininha, uma nata, coalho... tudo branco... talvez alguns sacos de cal tivessem caído, um preparado para desinfetar a água... Tudo branco...

Uma remada à direita — uma remada à esquerda, enfim Paulucha conseguiu acertar com os remos. A canoa cortava a água e deixava um rasto escuro atrás.



Um miado débil, fraquinho.

Pertinho, a uns dez metros da canoa, um gatinho debatendo-se...

Paulucha tentou levar o barco até lá. Nada de acertar. Viramos ao contrário. Giramos no mesmo lugar.

Bumba! O gato afundou... surgiu logo, um pouco à frente. Um miado mais frágil ainda:

— Miauuuu...

E a canoa nada de chegar perto.

O gato desapareceu. Paulucha largou os remos, olhou pra mim e... pimba... mergulhou na água gelada, de roupa e tudo.

Vinte segundos e ei-los: Paulucha e o gato, sacudindo-se como cachorro depois do banho, encarapitados no barquinho. Tiritando. Era um gato vira-lata, filhote, branco: uns olhões dêsse tamanho, costelas varando a pele... miava desesperado ... arfando!

Paulucha espirrou.

Todo coberto de cal. Tremia inteirinho. Tirou os sapatos e as meias.

Com meu casaco, enxuguei seus cabelos, friccionei violentamente, a cabeça jogava de cá pra lá nas minhas mãos...

E o gato miando, miando... como um louco.

*Pausa*

Levei o gato pra casa.

*Pausa*

Eu já disse: o Paulucha era um sujeito simples...

*Pequena pausa*

Em plena época da penicilina...

*Pequena pausa*

Um espirro — gripe.

Dois espirros — cama.

Pneumonia dupla.

Três dias — tuberculose galopante.

Rosto suado, porejando.

Febre subindo.

Cinco dias, não mais... *fim.*

*Pequena pausa*

Em plena época da penicilina... morrer de pneumonia... um sujeito simples...

*Pausa. Márcia divaga. Falando da sua dor pela morte de Paulucha.*

Dor lancinante. Aguda. Nervo arrancado. Dor penetrante

De pedra de rim. Violenta.

De ausência. Presença negada.

*Márcia sobe os degraus enquanto fala. Olha para cima como a invocar uma divindade:*



Merda! Merda! Suprema merda!

*Ao chegar na segunda plataforma, bate com os punhos na porta. Grita:*

Suprema merda!

*Pausa*

Encaramujei. Hibernei... trancada em casa sem sair... quase sem comer... dor aguda; lancinante; de presença negada.

Hibernando... e o gato comigo. O gato crescendo.

*Pausa*

Hibernando... quanto tempo? Cinco, seis meses? O gato cresceu. Gato de colo, mimado, molenga.

— Toma o leitinho, toma. Bebe, bebe.

E êle, pêlo áspero, branco de café com leite, que ronronava...

Foi exatamente o tempo de um gato crescer. Ficar adulto.

*Pequena pausa*

Uma noite — estranho — me deu fome... tarde da noite. Peguei o gato e desci.

Abri a porta da copa devagar, acendi a luz.

Em cima da mesa de fórmica, estava um camundongo; ficou desesperado com a claridade... correu de lá pra cá... aflito... Michinho quis saltar do colo.

Segurei-o firme.

O ratinho, minúsculo — cinzento — ficou me encarando.

Senti tôda minha fôrça. O poder de vida e morte.

Uma vassourada e ...tap... fim.

E a criaturinha — olhinhos brilhantes — lendo meu pensamento.

Piscou, uma, duas vêzes... e jogou-se mesa abaixo. Bateu com um ruído sêco no cimento e sumiu no vão da porta.

*Pequena pausa*

Na segunda noite, voltei, quase na mesma hora. O ratinho, dessa vez, estava no chão. Correu até a porta... parou... olhamo-nos de nôvo. Michinho esperneou no meu colo. O camundongo deslizou por debaixo da porta.

*Pausa*

Foi assim umas três ou quatro noites.

Enfim, uma madrugada, êle não se mexeu. Sustentou meu olhar.

**Confiante.** Michinho também não esperneou.

Pus o gato no chão. Michinho caminhou uns passos, cheirou o outro animalzinho, e... sem dar a menor pelota, sacudiu o rabo e... voltou displícitamente a esfregar-se nas minhas pernas.

Tinham-se acostumado.

*Pausa*

No dia seguinte, eu traí Paulucha.

Traí?



Trai, não... nada... que memória.  
— apenas ... topei aquêlê jantar...  
O do restaurante vermelho.  
— Cianureto?  
Isso, do cianureto... isso.

*Pausa*

Um período de inércia... apatia... no princípio o desespero... desespero total... depois indiferença...

*Pausa*

Viver... só viver já não dava pé... ainda mais sem o Paulucha... O jantar com aquêlê cara... foi uma tentativa... de ponte... para a vida. Bacana, não é? Uma última vontade de comunicação, uma corda jogada pro lado de lá... legal?

Mas não deu... não grudou...

É hora de dizer a verdade... nada mais que a verdade, apenas a verdade e tão somente a verdade... à beira do túmulo sempre se fala a verdade...

que dizer então... depois... hamm?

*Márcia parece escutar*

Psii... Pancadas... Leves...

*Soam batidas irreais, como se só existissem na mente de Márcia*  
Estacas... estacas batidas... socadas...

*Pem. Pem. Pem.*

Estacas batidas.

*Pem. Pem. Pem.*

Não... Portas... portas se fechando...

*Pem. Pem. Pem.*

Uma depois da outra.

*Pem. Pem. Pem.*

Pem... Pem... au... au... pem... au. pem au. pem au. pem.  
Depósito de animais...latidos... portas...

*Pem. Pem. Pem.*

*Acabar... acabar com tôdas as carrocinhas do mundo. Pem. Pem. Pem.*

*Pequena pausa*

Livre... nunca ter que escolher... nada... livre.

*Márcia corre de um lado para outro o barulho das estacas aumenta*

*Pem. Pem. Pem.*

*Márcia é acuada por um jato de luz e uma batida violenta.*

*Pem.*

— Paulucha!

*É novamente acuada por outro jato e outra batida*

*Pem.*

— Dançar!



*Márcia escapa. Dança pelo palco, foge, desvia-se. É acuada por  
.. batidas e jatos de luz.*

*Pem. Pem. Pem.*

*Márcia gira sobre si mesma. Escorrega para o chão  
— Paulucha... dançar... ucha... dançar...*

*Cessam as batidas. Os jatos de luz somem. Márcia está caída.  
Exausta. Pausa.*

*O Paulucha foi... nada... um mito... um mito...*

*Bailarina... fama... tutu... e daí? E daí?*

*Não rastejar a bunda no chão... isso é que importa...*

*Esta fala é no ritmo de música. Pausa. Márcia dança  
vagarosamente*

*Não houve motivo. Não houve, pronto!*

*Não peçam conclusões. Detesto conclusões.*

*Barulho no vitró. Vozes*

*PRIMEIRA VOZ — Veja lá do outro lado.*

*SEGUNDA VOZ — No necrotério. Olhe no necrotério.*

*Márcia assusta-se. Está em cima da escada, na última plataforma,  
junto à porta. Começa a descer, rápida. Abre-se a porta, ao rés do  
chão. Entra um enfermeiro — Márcia foge para cima. O enfer-  
meiro, todo de branco, tem uma seringa à mão, ao ombro uma  
corda, também branca. O enfermeiro entra, coloca a seringa em  
cima de uma mesa. Márcia e o enfermeiro medem-se. Ela no  
tôpo da escada e êle embaixo. Silêncio. Márcia desce uns  
degraus. O enfermeiro sobe outros.*

*Paulucha... cal... Paulucha... lagoa...*

*Vão se aproximando. Márcia descendo e o enfermeiro subindo.  
Encontram-se na plataforma do meio. O enfermeiro vai segurá-la.  
Márcia pula, corre para trás das mesas. Protege-se. O enfer-  
meiro persegue-a. Rápido. Rápido no início e depois lento. Param.  
Silêncio. Fitam-se. Márcia está protegida por uma mesa. Joga  
com ela*

*O médico... todo branco... médico...*

*Aproximam-se de novo. Bem perto um do outro. O enfermeiro  
segura sua mão docemente. Fá-la andar assim, delicadamente.*

*Márcia está submissa... De repente, escapa. Escapa. Foge. Grita:*

*Não... nããããããããããoo... largue-me... nããããããããããoo...!*

*Márcia corre. O enfermeiro persegue-a pelo palco. A perseguição  
ora é lenta, ora é violenta. Por entre as mesas e a escada... Enfim,*

*Márcia fica encurralada entre duas mesas num canto. O enfermeiro  
segura-a. Lutam. Barulho no vitró. Vozes.*

*Márcia e o enfermeiro continuam lutando*

*MÁRCIA — Solte-me... Largue-me... ai... aiii... estou morta...  
morta... morta...*



O enfermeiro consegue dominá-la. Torce seu braço. Joga-a no chão. Pega a seringa. Com esforço, aplica o sedativo. Márcia arfa, resfolega.

MÁRCIA — Morta... morta...

*Márcia resfolega forte;*

MÁRCIA — Ahhh... morta... morta... livre... ahhh...

*Márcia resfolega menos. Vai caindo em torpor. O enfermeiro solta-a devagar, com delicadeza. Amarra-a. Márcia, semidesmaia-da, fala, com voz pastosa*

MÁRCIA — ... acabar... com tôdas as carrocinhas do mundo... acabar... carrocinhas... acabar...

*Márcia desfalece. O enfermeiro arruma-a na mesa. Cobre o corpo com um lençol até o queixo. Sai devagar, empurrando a mesa para fora do necrotério.*

*Luz sem resistência.*







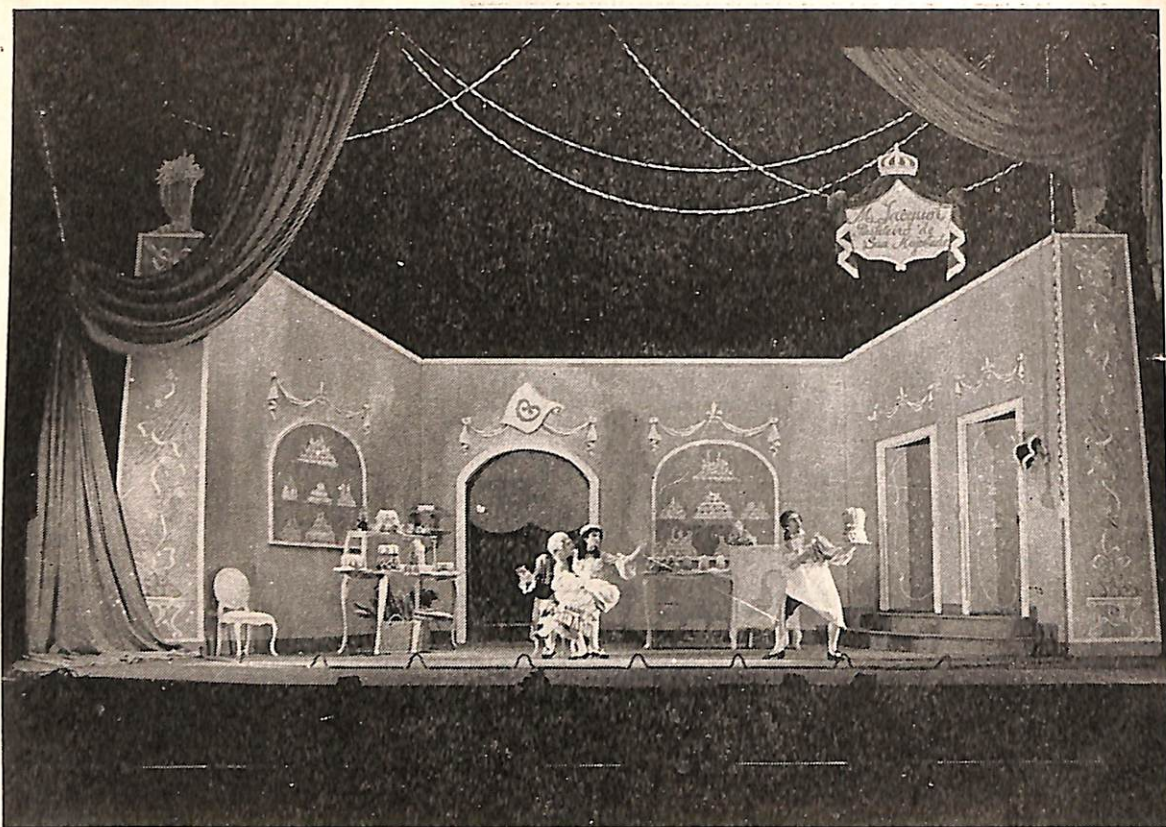


Orlando Macedo, em pé, de guarda-chuva, e Renato Res-tier, deitado, numa cena de "A Falecida", de Nelson Rodrigues

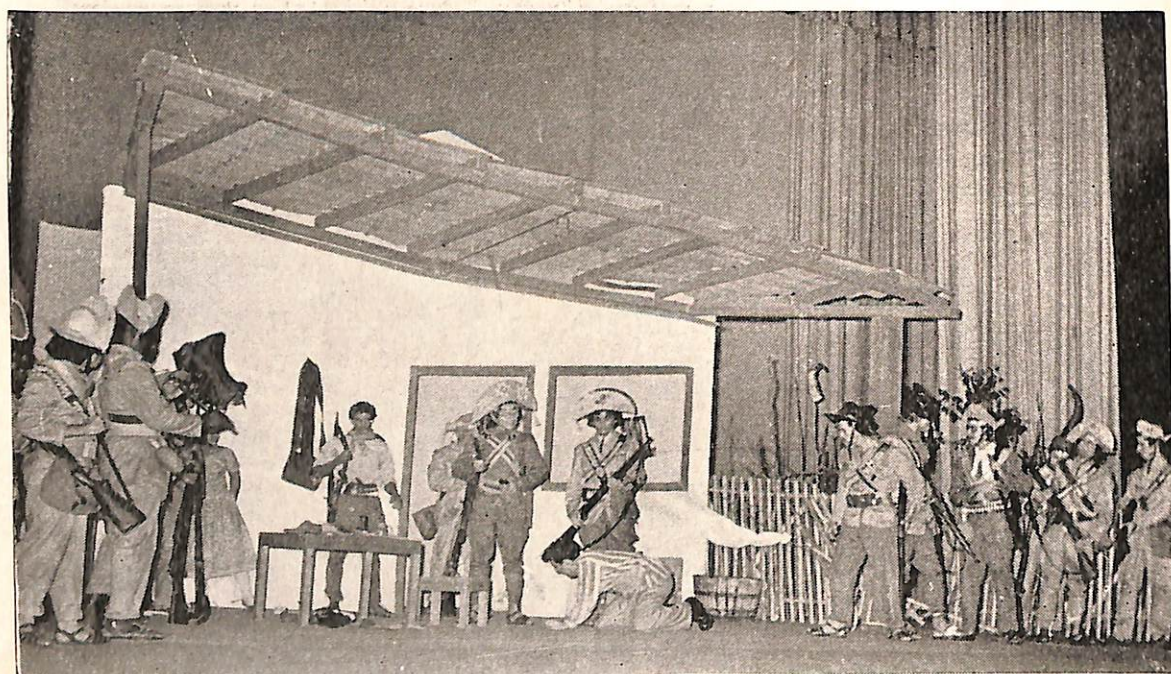


Uma cena de "A Raposa e as Uvas", de Guilherme Figueiredo, vendo-se Sérgio Cardoso e Nidia Licia



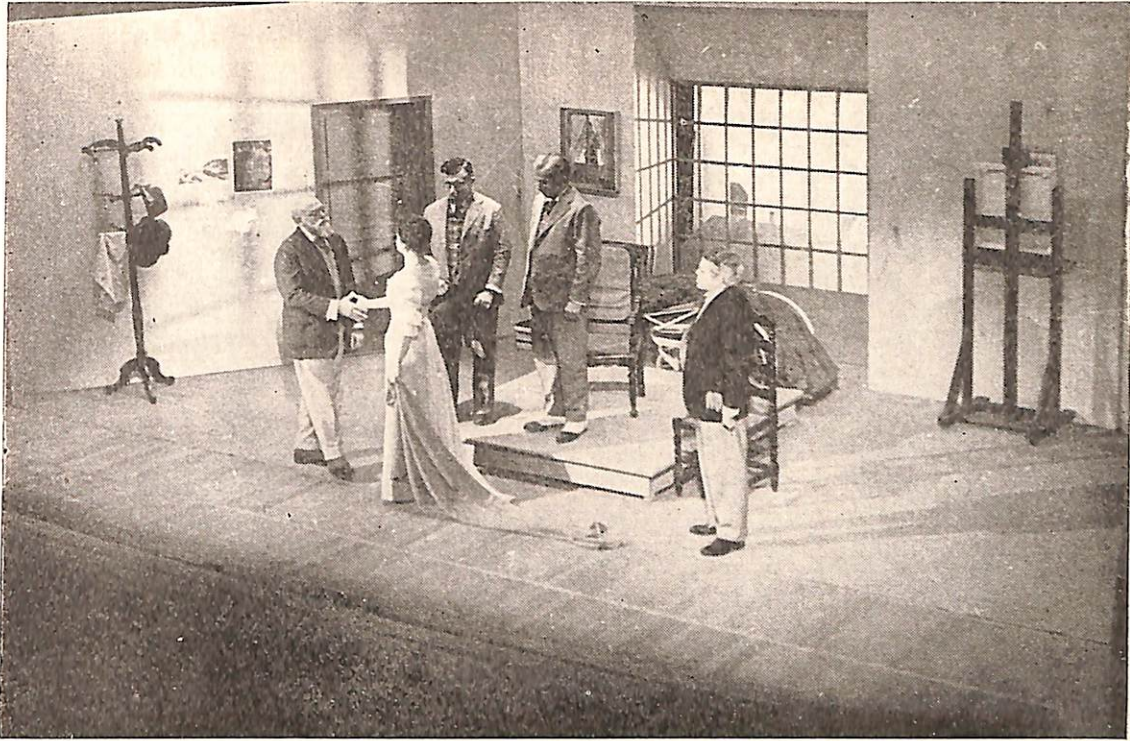


"Canção dentro do pão", de R. Magalhães Júnior. Da direita para a esquerda: Sérgio Cardoso, Nidia Lícia e Leonardo Vilar



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



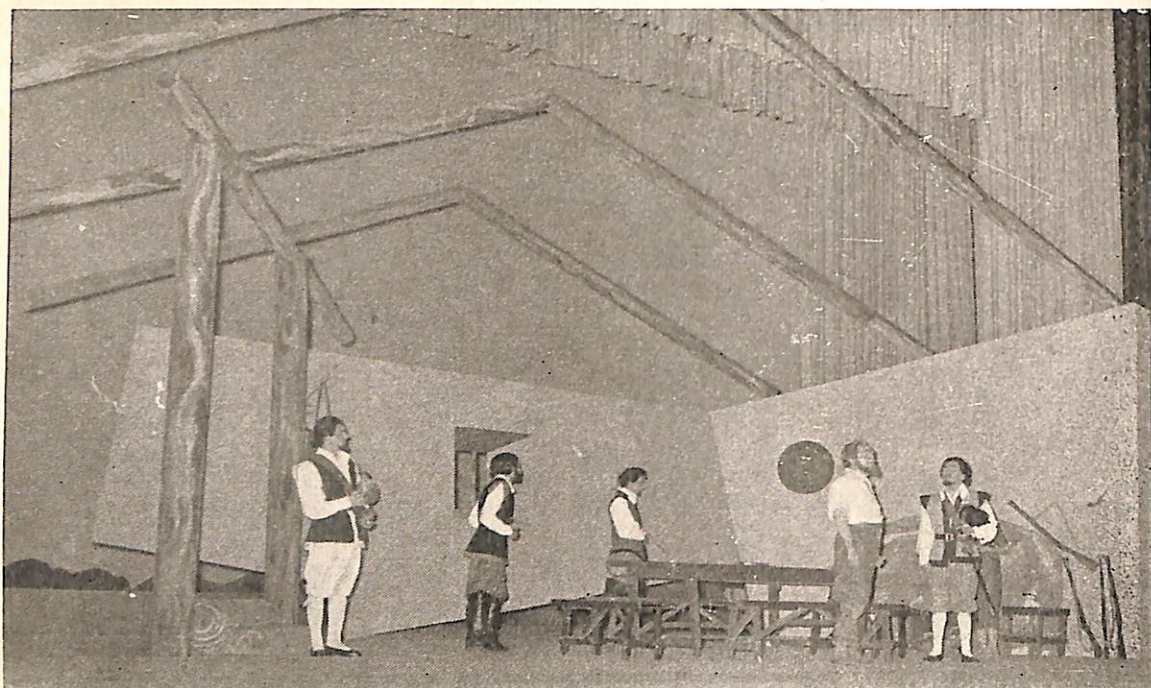


"O dilema de um médico", de Bernard Shaw. Na cena se encontram, da esquerda para a direita, Labanca, Beatriz Veiga, Emilio de Matos, Nelson Vaz e Maurício Shermann



"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



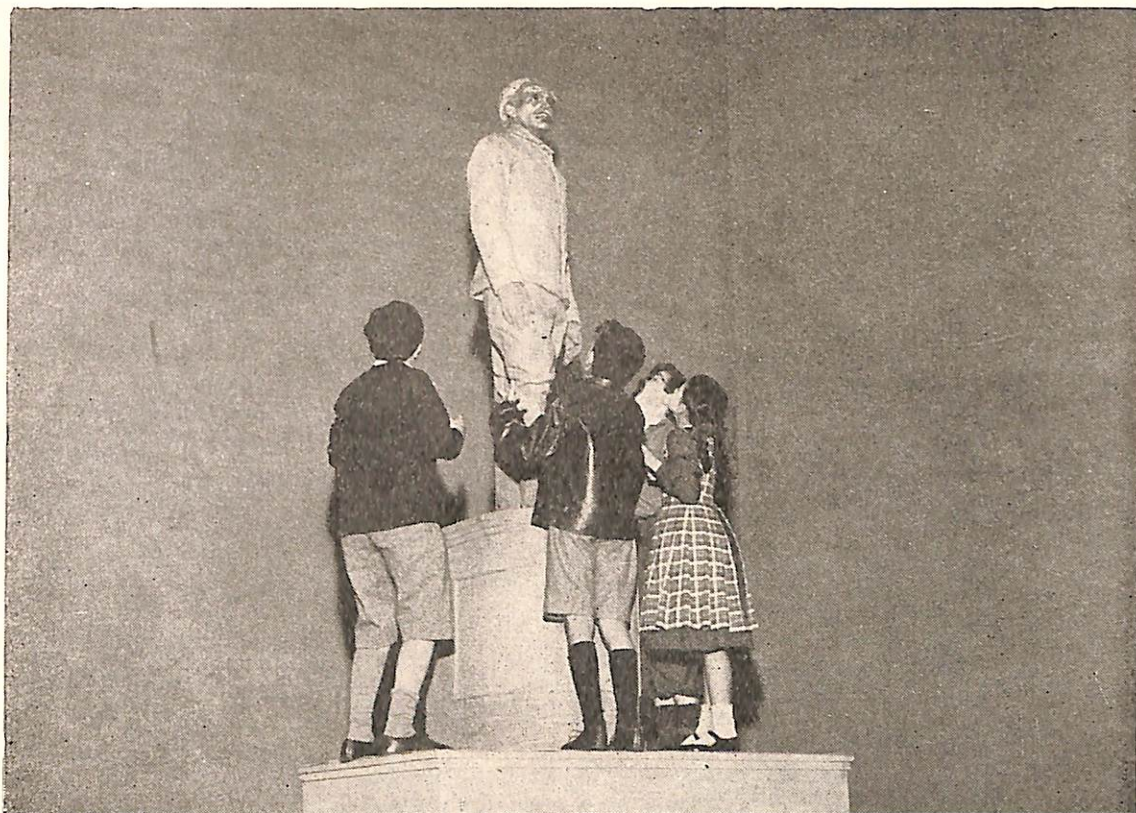


"Cidade Assassinada", de Antonio Callado. No flagrante fotográfico vê-se Fregolente no papel de João Ramalho, personagem central da peça



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





Estátua do Generalíssimo da peça "Jogo 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 Ezechias Marques



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



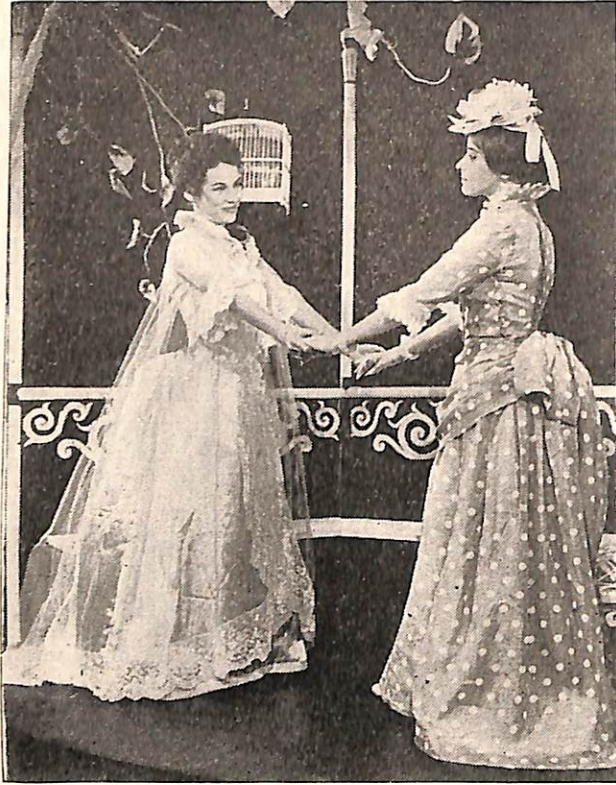


"Beata Maria do Egito", de Raquel de Queiroz. Cena em que se vê Rodolfo Arena e Glauce Rocha



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





"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



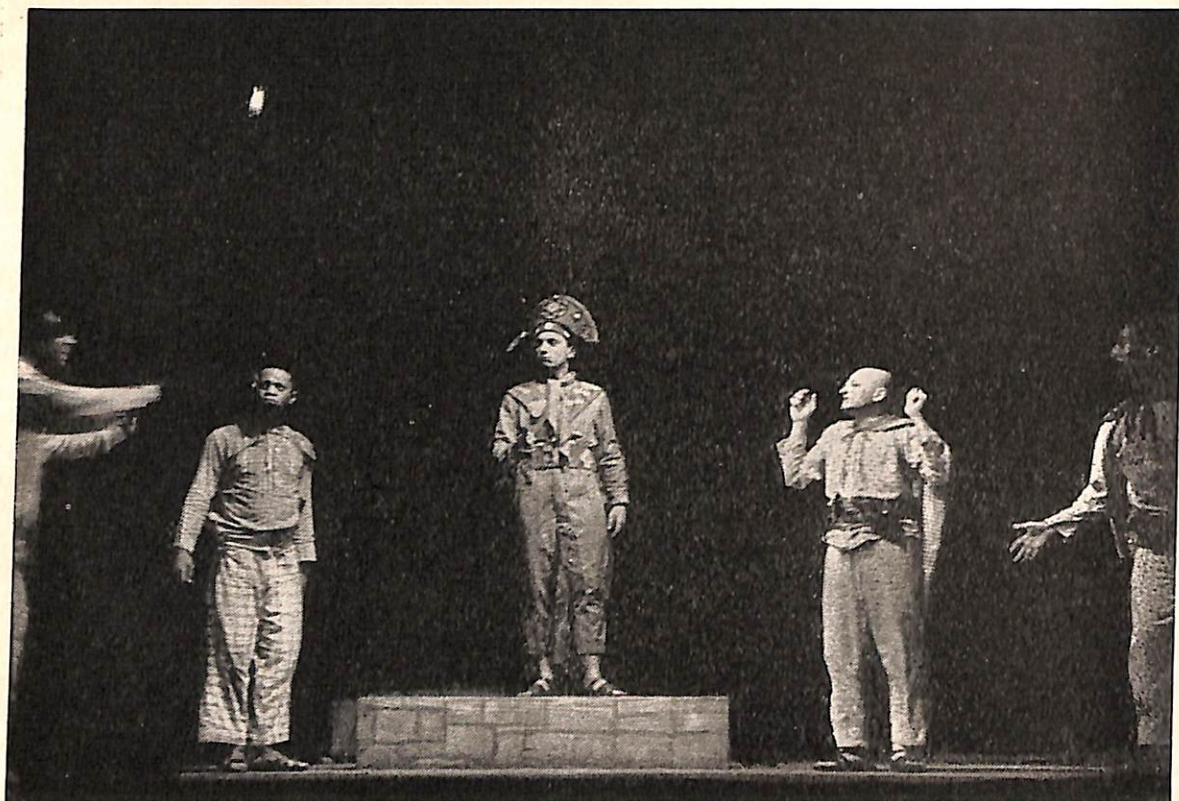


"Círculo de giz caucasiano",  
de Brecht. Da esquerda para  
a direita José Maria Montei-  
ro, Rofran Fernandes e Mar-  
garida Rey



Uma cena de "O pagador de  
promessa", de Dias Gomes,  
vendo-se Luiz Linhares e Bea-  
triz Veiga





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

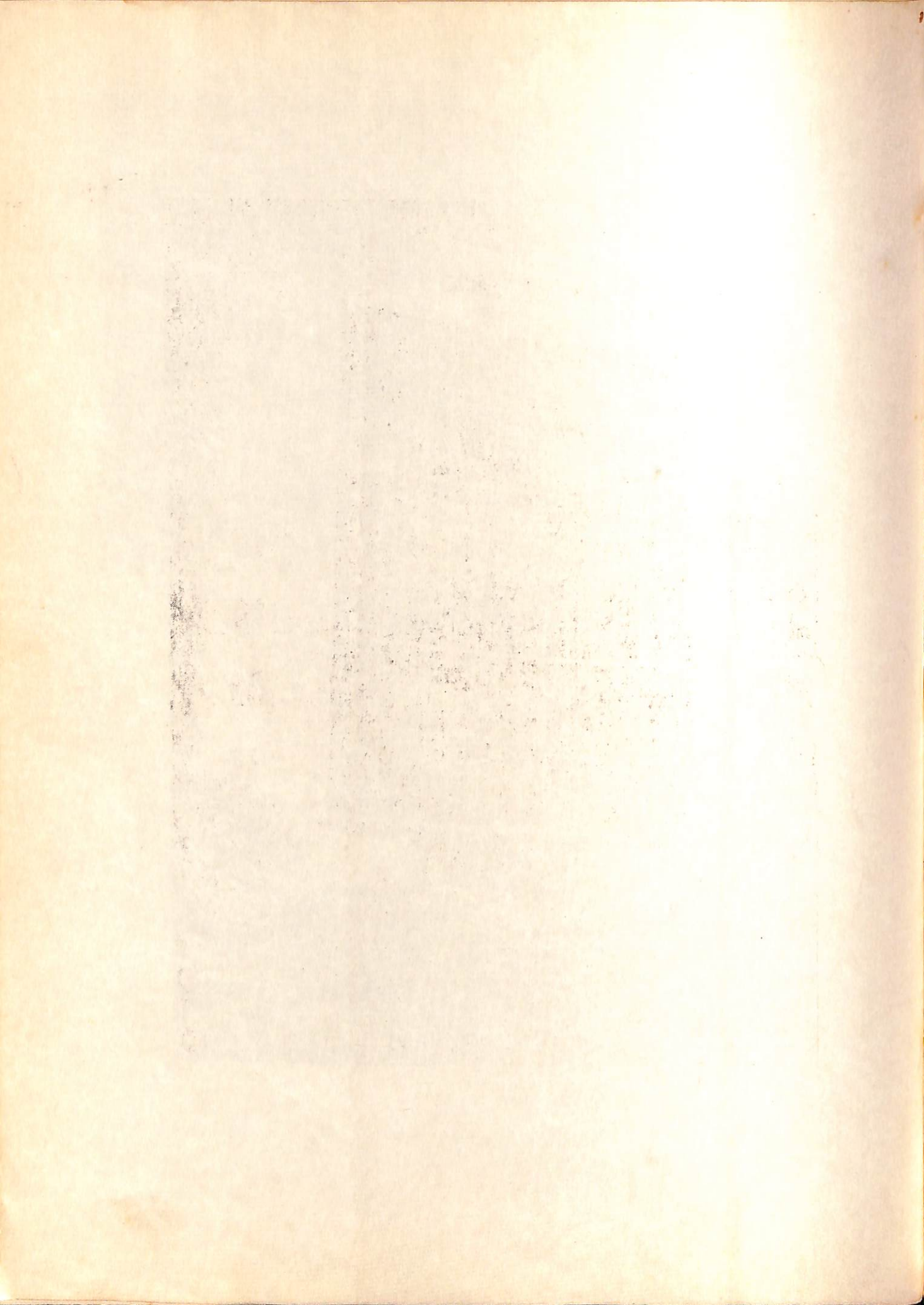


Leonardo Villar, no papel de Vicente da peça "Rasto Atrás"; de Jorge Andrade, detentora do primeiro prêmio no Concurso Prêmio Serviço Nacional de Teatro — 1966











# 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 sobrelaja 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 êste 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.

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 1º 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



(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 oito 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.



No ano seguinte, em virtude de dificuldades de contratação de pessoal artístico por parte do Serviço Nacional de Teatro, fôï 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 electricista*, Adelar Elias; *Contra-regra*, José Silva; *Ponto*, Alberico Mello; *Administração*, Ildefonso Norat; *Secretário*, Henrique Fernandes.

### A RAPOSA E AS UVAS

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



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 Virgínio — 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 Sevilhano*, Leste Iberê; *Lopo Alvarez*, Antônio Mata; *Mameluco*, 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; *Grandeiros*: 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*:



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: *Redepny*, Paulo Saraceni; *Emuny*, Grace Moema; *Sir Colenso Ridgeon*, Mauricio Shermann; *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 Murтинho; *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.

### JÓGO DE CRIANÇAS

(de João Bethencourt; *direção*, João Bethencourt; *cenário*, Gianni Ratto; *figurinos*, Kalma Murтинho; *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 Murтинho; *assistente de direção*, Paulo César Saraceni.

Elenco: *Melize*, Munira Haddad; *Pedro 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.



## 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.



## 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 Tcheboutytkine*, 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; *Aleixei 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 Mepeá*, Paulo Serrado; *Gastão*, Albino Ribeiro; 1.º *Aguacil*, Ner Azulay; 2.º *Aguacil*, Marcelio 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.



## 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 — BÔCA DE 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 Lacerda; *Agenor*, Oswaldo Louzada; *Leleco*, Ivan Cândido; *Celeste*, Beatriz Veiga; *Prêto*, José Damasceno; 1.<sup>a</sup> *Grã-fina*, Elisabeth Gallotti; 2.<sup>a</sup> *Grã-fina*, Licia Magna; 3.<sup>a</sup> *Grã-fina*, Shulamith Yaari; *Maria Luiza*, Teresa Rachel; *Locutor*, Hugo Carvana.

Figurantes de ambos os sexos.

*Vestuários femininos executados por Nair Silva e Felicíssima 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



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; *confeccões das máscaras*, Dirceu Nery; *confeccões 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 Fernandês; *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; *Cavalariaço*, 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; *Cavalheiro*, *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 Brillhanti; *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.



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; *Ciclópio*, Wilson Maux; *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 Saviros; *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; *decoração*, 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 Alencar; *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; *maquagem*, 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 bibliotecária.



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 portugêses”; 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 portugês — 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 — “Chefes 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 sobre 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 Colcha 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 Fiuza; "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 Bricio 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; “Paleo 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” nºs 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 Bataão", 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 Sof", de Ariano Suassuna; "Tempestade em Água Benta", 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 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 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; “Caramanchão 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”.



---

## ÍNDICE

---

---

INTRODUÇÃO — <i>Felinto Rodrigues Neto</i> .....	17
A COMPENSAÇÃO DO ERRO — <i>Aldo Calvet</i> .....	19
BREVE PANORAMA DO TEATRO NÓVO BRASILEIRO — <i>Aldomar Conrado</i> .....	22
A IMPOPULARIDADE DO TEATRO — <i>Clóvis Garcia</i> .....	25
TEATRO POPULAR PORTUGUÊS: O CORDEL E OS PÁTIOS DE COMÉDIA — <i>Edwaldo Cafêzeiro</i> .....	29
ATIVIDADES DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE TEATRO .....	61
UM GRUPO DO NORDESTE BRASILEIRO — <i>Hermilo Borba Filho</i> .....	77
O TEATRO NO BRASIL — <i>Joracy Camargo</i> .....	83
O CRIME DA TIJUCA E "A BELA MADAME VARGAS" — <i>R. Magalhães Júnior</i> .....	89
O DESTINO E OS RECURSOS CÊNICOS DO BARROCO — <i>Rubem Rocha Filho</i> .....	94
PLANO NACIONAL DE POPULARIZAÇÃO DO TEATRO ...	102
UM UÍSQUE PARA O REI SAUL — <i>César Vieira</i> .....	117
S. N. T. TRINTA ANOS DE ATIVIDADES .....	161











Duplicata







