

DIONYSOS

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



ANO XIV — JULHO DE 1969 — N.º 17

DIONYSOS

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

DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

FELINTO RODRIGUES NETO

SECRETÁRIO DE "DIONYSOS"

CURSINO RAPOSO

REDAÇÃO:

AVENIDA RIO BRANCO, 179, 6.º ANDAR

EDIFÍCIO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO



DIONYSOS

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

ANO XIV — *JULHO DE 1969* — Nº 17

ARISTÓFANES. Viva o seu Personagem...

— Luís da Câmara Cascudo —

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne,
Blessent mon coeur
D'un languer
Monotone.*

O longo soluço musical dêste Outono verleniano é o vento univante ao entardecer. Deve ter arranhado as *banquises* do Pólo austral, e agora se derrama, fustigante e sonoro, sacudindo as árvores que se estorcem, despindo as fôlhas, num *strip tease* melancólico. Quando cai a Noite —

*Mefistofélico,
Esguio,
Trota o Frio...*

E tôda a gente duplica o volume, inchando na gordura artificial dos agasalhos.

Ando um tanto à *la recherche du Temps perdu*, revendo e comparando esta com a mesma cidade que vi, menino-grande. Coexistência percentual entre os dois templos, a dupla face de Janus voltada para o Futuro e o Passado. Parece-me que nada mudou e tudo é diferente. O rio lento, coberto de barcos quase imóveis, é o mesmo. É um rio familiar, doméstico, sentimental. Não tem a distância orgulhosa do Reno, Danúbio, Tejo, embora atravessando cidades. O sr. John F. Kennedy disse-o *is a domesticated river*, mas, lá uma vez, insubordina-se à milenar sujeição, alagando os marginais. Evaporou-se aquela atmosfera risonha, airosa, acolhedora, incomparável. Tornou-se, como as demais, valetudinária, mordida pela Urgência, pela angústia da Pressa. *God did not create hurry*. Indiferente, agitada, hostil. *Self-Service*, mangas de camisa, devoção ao relógio. Idêntica a lamentável servidão à trimurti cruel, Técnica, Progresso, Prática, *Les affaires sont les affaires*. Aquela serena alegria comunicante estira-se *sur le dur lit d'Ennuieuse Pensée*, como dizia Charles d'Orleans. *Mais où sont les neige d'antan* que aqueciam e animavam? Reparara Capistrano de Abreu que *só se convence a quem já está convencido*. Para muitos dos meus companheiros de hotel, é a imutável e maravilhosa *Cité*, notadamente pela margem esquerda do rio ornamental. Não posso vê-la com os meus jovens olhos românticos, de tantos

anos mortos. . . Que tem você, cariri, com a permanência lírica de Babilônia, de prestígio transmitido às cidades imperiosas, no outro lado do Atlântico?

Quero Teatro. Já vi e ouvi óperas, comédias antigas e recentes, vaudevilles, tragédias clássicas e profanas, *shows* nos *Night's Club* palpitantes. *Plus ça change, plus c'est la même chose*, por toda a parte do Mundo. Fui ao "Teatro do Futuro", tão afastado do Presente que ninguém entendeu, exceto lunáticos e marcianos. Fui ao "Teatro Experimental", onde bati palmas, fiel à imbecil assistência que fingia não ser. Experiência feliz na tolerância inextinguível do auditório, convencido de consagrar-se pela participação. Bailados, *feeries*, desfiles rítmicos com música abstracionista e astral. Guignol sádico, fantoches movidos nas mãos hábeis e marionetes vivas pelos cordões condutores. Elefantes e pulgas exibicionistas. Estive nas feiras dos arrebaldes e em vários atrevimentos declamatórios e cenográficos, para cegos e surdos. *C'est guignolant! . . .*

Em quase todos êsses delírios encontrava um velho baixo, forte, barbado e calvo, de olho perguntador e glutão. Fisionomia impressionante, de mobilidade expressiva, risonha e sorvedora ou intratável e austera, sem perder naturalidade e pormenor. Vira-o atravessar o saguão do hotel. Na saída de uma representação de Corneille, *adaptada* ao paladar móbil, chovia, e convidou-me para o seu *táxi*. Voltamos juntos, permutando banalidades maquinais.

Hoje, depois do almôço, (*diner, Monsieur, diner!*) fumava no *hall*, vendo o tráfego sob a neblina, quando o velho entrou. Abandonou no vestuário capote, chapéu, luvas e cachecol, e, no meio do salão parou, olhando-me, e curvou-se numa vênha. Obrigou-me à retribuição, de pé *et courbé*. Veio sentar-se numa poltrona próxima. Voz esplêndida, com todos os timbres da intenção.

Saúde! Gosta de teatro? Não? Está então comparando as reações pessoais, tão diversas através da idade? Também eu. Apenas comparo assunto e assistência, verificando a distância da finalidade, na própria razão de ser, desde que o teatro tomou consistência e destino essenciais, tendo uma êgide, Tália, amada de Apolo, mãe dos Coribantes. Sim, fui autor e ator há mais de vinte e três séculos. Escrevi umas cinqüenta peças e apenas onze sobreviveram. Mas, estão em todas as lembranças letradas dêste planêta. Grego! Grego de Atenas, contemporâneo de Péricles, Sócrates, Sófocles, Alcebiades, Eurípedes, de quem tanto zombei, Platão, meu amigo fervoroso. Ali vivi setenta anos. Realmente, sou ARISTÓFANES!

Sei que o senhor leu minhas comédias. Infelizmente não as conhece no original. As traduções são cópias semi-apagadas. Impossível transmitir a veracidade típica, o ambiente exato, os recursos miraculosos do idioma, plástico, maleável, dúctil, fixando a graça, o humor, a felicidade dos trocadilhos maliciosos, efeitos verbais que não se repetirão. Foram comédias para o meu Mundo entender. O auditório era todo o Mediterrâneo, multidões da Ásia Menor, terra nobre e rica, jamais compreendida, em extensão de Inteligência, pelos estudiosos de agora, incapazes do *Geral*, visão de conjunto, paisagem

total. Quando Denis, de Siracusa, pediu a Platão documentos sobre a vida grega, coletiva e natural, recebeu minhas comédias e não as tragédias de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes. A Grécia estava ali, completa e viva, em tamanho real, nas dimensões dos vícios e das virtudes. Continuaram contemporâneas. Ainda comovem, irritam, enternecem. Fazem rir. E são apenas onze. Venceram mais de dois mil anos!

A Comédia está suficientemente revelada em suas origens. Qualquer livrinho de história literária, tratando dos gêneros, regista as Pequenas Dionisiacas em fevereiro, o nosso antesterion, festas leneanas, colheita da primeira vindima, quando os lavradores disfarçavam-se, com máscaras, cabeleiras e barbas de folhas de videiras, sujos de mosto, desfilando, cantando versos de improvisação fácil e zombeteira, percorrendo as ruas em cortêjo barulhento, espalhando galhofas, pilhérias, insultos inócuos, aos assistentes. Festa de rústicos jubilosos, de *komé*, aldeia, dando *Comédia* e *Cómico*. Ainda hoje, no Carnaval, por exemplo, sente o Povo a irresistível tentação de atirar apodos, chufas, obscenidades, aos transeuntes. A Comédia nasceu desse motivo folgazão e sagrado votivo a Baco. O resto da história é o aproveitamento desse material, impondo-se nexos, assunto, direção humorística aos Deuses e aos Homens, porque não podia ser de outro modo. Passou às cidades e para resistir, incluiu os motivos urbanos, figuras, episódios, sucessos vividos ou imaginados, dentro da possibilidade ou da tradição. Assim fiz, e fizeram, antes e depois de mim. O professor sabe esses nomes, de Susarion a Menandro, a imitação em Roma, com Terêncio e Plauto. Durante trinta e nove anos vivi as comédias que trariam meu nome ao seu displicente conhecimento.

Tínhamos o dever de apresentar a peça escrita ao *arkonte*, magistrado supremo, para a autorização. Censura muito benévola. A vastidão compreensiva o senhor deduz das minhas comédias. Deuses, chefes de Estado, sacerdotes, generais, demagogos paupérrimos que terminavam opulentos, tribunos assalariados pelos estrangeiros, filósofos, passavam pelo palco, com a máscara de suas fisionomias, designados pelos próprios nomes. Política, administração, guerra, conquistas, Religião, leis, decisões dos Pritâneos ou do Areópago, eram expostos sob análise crua e direta. A responsabilidade era, entretanto, séria e dura. Cléon processou-me por injúrias por havê-lo criticado no meu *CAVALEIROS*, em 423, três anos antes dele ir para o Inferno. Era o sucessor de Péricles; demagogo rude, analfabeto mas orador popular. Nenhum ator ousara viver-lhe o papel. Representei-o eu, e ganhei o prêmio nas festas leneanas. Não havia permissão para um escritor fazer pública sua obra teatral antes de completar trinta anos, idade para ser Juiz. Curioso é que aos vinte e um, os gregos gozavam da plenitude dos direitos políticos. Podiam exercer um cargo de comando mas não veriam sua peça no anfiteatro. A minha *OS DITALIANOS*, foi à cena com nome falso porque eu era menor. Tinha 23 anos. Sim. Havia Prêmio oficial em dinheiro e objeto artístico recordador. Os julgadores sempre foram imparciais. Deram-me a vitória mesmo agredindo a Cléon, todo poderoso naquele momento, em Atenas. Ataquei quantos julguei merecedores da crítica. Lembre-se do *ACARNIANOS*, *CAVALEIROS*,

VESPAS, a *PAZ*, *LISISTRATA*? Mesmo assim, em 423, Cratinus venceu-me com a sua *GARRAFA* sobre *AS NUVENS*, que dizem ser obra-prima. O mesmo ocorreu com os meus *OS PASSAROS*, ganhando Amipsias com os *BEBEDORES*. Era assim a justiça apesar do meu renome. Amipsias derrotou-me duas vezes. Ninguém o recorda mais senão por essa façanha. Naturalmente passando os anos, as exigências partidárias, o despotismo governando Atenas, criaram dificuldades, obrigações, restrições. O córega Antímaco, então financiador do teatro, proibiu que os atores usassem nomes de cidadãos conhecidos, como tantas vezes pratiquei. No govêrno dos Trinta Tiranos, depois de 402, com a vitória de Esparta sobre nós, nenhum assunto contemporâneo e verídico poderia constituir motivo teatral. Respondi, embora respeitando a lei, com o *PLUTUS*, o Deus da Riqueza, cego, côxo, crédulo, procurando os incapazes de sua utilização honesta. Fôra uma disputa de prestígio entre os Deuses imortais.

Ainda vejo mentalmente o grande teatro de Dionísio, erguido na encosta meridional da Acrópole. Era propriedade do Govêrno, pagando aos atôres. Profissão privilegiada, isenta de impostos e deveres incômodos. Não prejudicava ascensão política nem provocava menosprêzo social. Em Roma o ator era quase sempre um escravo, ou gente inferior, humilde, desprezada, *comediante*, pejorativo que veio pelo Tempo afora, tão diverso do pensamento ateniense. Um cidadão romano que aceitasse função teatral seria excluído dos empregos oficiais. Para nós, aprovada a peça, o *arkonte* designava os atôres. Dava-nos um Côro, dez a vinte e cinco rapazes. Fariam o personagem-coletivo, recitando o comentário moral, lamentações, períodos jubilosos. Vestiam compridas túnicas de côres, segundo as entidades representadas; cabeleira, máscara alusiva, braços artificialmente prolongados, altos coturnos, até vinte centímetros, nos pés, aumentando a estatura, possibilitando a visão integral do anfiteatro, às vezes contendo 30.000 pessoas. O Côro substituíu o inexistente intervalo, descansando o primeiro ator, protagonista. As mulheres não eram incluídas. Papéis femininos aos homens, com entonação nasal, vestuário condigno, máscara privativa, busto saliente. Atrizes apareceram, tímidas e corajosas, no século XVII. Conhecíamos bailarinas e cantoras. Atrizes, não.

Ah! Os recursos cênicos! Quando o ator entrava no proscênio pela direita fingia vir do estrangeiro, de longe. Pela esquerda, provinha da cidade ou dos arredores. Ao princípio funcionavam cortinas por todo o cenário. Ao Côro competia as imitações de ruídos, vozes humanas e animais, trovões, chuvas, ventos. Era primário e maravilhoso. Foi a fonte dêsses oceanos teatrais...

Nossos teatros estavam por tôda a Grécia, ilhas do Egeu, Ásia Menor, ruínas surpreendendo arqueólogos. Roma veio muito depois e bem inferior. A Grécia deve escrever nos mármorees dêsses edifícios, *epoiei*, fiz. Outrora o autor de comédias recebia um cesto de figos e um jarro de vinho. O trágico, o animal símbolo da tragédia, um bode! Teatro era pela manhã. Iluminação solar. A entrada custava dois óbulos. Mínimo acessível. Alcançou o tempo

presente fração ínfima do nosso teatro. Das noventa tragédias de Ésquilo, salvaram-se sete. Centenas de autores dos quais restam o nome, sem as provas da tarefa admirável. Que provam essas reminiscências? Entusiasmo, dedicação vocacional, alegria no esforço produtor, valorização pessoal, sentindo-se útil ao seu país nos limites do seu trabalho. Fidelidade à profissão, insubstituível, vitalícia, suficiente. . .

Sim. É verdade. O ponto nevrálgico da peça era a *anábase*, momento de maior interesse para os espectadores, a multidão vinda de todos os recantos. Detinha-se o enrêdo, o Côro avançava para o proscênio e o corifeu, retirando a máscara, declamava as razões, a moral, a finalidade da peça. Era um discurso do autor ao público. Verdadeiro *manifesto* de civismo, exposição crítica, repulsa aos erros, crimes e mentiras do Govêrno ou entidades culpadas. Linguagem de indignação, bom-humor, ironia, veemência. Era mais eficiente que uma peroração no Pnyx. Platão dizia a Grécia uma *Teatrocracia*! É possível atualizar êsse direito? O teatrólogo era um condutor da opinião pública. Alertava. Esclarecia. Comandava. Exigia-se, repito, a mesma idade para escrever peças e para julgar interesses humanos no Tribunal. O teatrólogo não seria um panfletário mas um Juiz. Antecedia a função da Imprensa, quando doutrinária e severa e não noticiarista, ávida de escândalos e publicidade comercial. . .

Nós não tivemos a diuturnidade teatral de hoje numa imagem diluvial pelos gêneros e abundância produtiva. As nossas peças eram encenadas duas, no máximo três vezes, por ano. Coincidia com as grandes festas sagradas, fixando uma assistência incalculável, compreendendo a população local, as delegações e visitantes das ilhas e pela Ásia Menor, a imensidão do Mediterrâneo, desde a Magna Grécia. Acontecimento notável, oportunidade invejável pelo interesse, curiosidade, obrigação do contacto insular e colonial, também dos povos aliados com Atenas. Não cogitavamos na *baixa* comédia, passa-tempo recreativo e superficial, esforço burlão, provocador de gargalhadas. Os romanos possuíram e cultivaram essa especialidade, ignorada na Grécia. Mas, sabe o senhor, a plebe de Roma não era o povo de Atenas. Não pensávamos em viver criações e reminiscências religiosas para determinados grupos sociais. O nosso era trabalho mental para a unidade que assistiria o espetáculo. Ali estava a Grécia em tôdas as atividades normais. Outro elemento, desaparecido na marê-montante das convenções e restrições da Etiquêta presente, era a Linguagem usada pelos nossos atôres e declamada pelo Côro. Vibrava e agia inalterada e natural como se cada cidadão estivesse no palco. Não evitávamos vocábulos expressivos e menos ainda claras alusões às intimidades verídicas da vida doméstica. Mesmo que a concepção temática fôsse alta e nova, como NUVENS, RÃS, VÊSPAS, PÁSSAROS, não empregávamos jamais dois vocabulários, como fazem os *civilizados* de agora, uma língua no palco e outra nas casas, ruas e praças, mercados e palácios, sendo, realmente uma única. Vivíamos, verbalmente, a continuidade realística das vozes habituais. As nossas damas e matronas ouviam do palco o que sabiam existir nos costumes familiares. Apenas, nunca essa liberdade vocabular constituía o

o fundamento sedutor da peça. O nosso Pudor tinha outros recatos e símbolos. As frases mais vivas caíam com naturalidade e no justo momento irrecusável. Por isso os tradutores, com moral ofendida e inocência ameaçada, fazem versão desses trechos do grego para o latim, ou avisam, anjos pulcros, que o período é *intraduzível*. Satanás receando brasas. Poseidon temendo afogar-se. Não compreenderíamos uma representação *só para homens, peça livre, impróprio para menores*. As nossas crianças e rapazes não iam ao teatro. Permanciam nas Palestras e Ginásios, aprendendo utilidades mais urgentes. Defendíamos a mocidade do contágio prematuro com os interesses e problemas adultos. O Progresso, professor, sustenta a divisão das classes sociais, e mistura, antes de tempo, os galos com os pintos, afirmando-os iguais porque são coexistentes. É uma das razões da Angústia começar muito cedo nas almas atuais.

Não e não, professor! É uma teimosa mentira majestosa. Os Povos não mudam su'alma, o Temperamento, porque a Mentalidade é imutável uma vez fixada nas gerações pelo Costume. O teatro é uma das expressões mais profundas do Espírito racial, quando em sua legitimidade. Nós fomos autênticos. E já não o somos? Porque o ambiente social, modelador exterior, recebeu o impacto da influência universalista, das idéias gerais, elaboradas, impostas nas campanhas, concorrência, intercâmbio. Indispensável a aceitação para alcançarmos o nível da comunicação econômica. Mas somos, pelo lado de dentro, em potencial, gregos de outrora, apesar das ocupações sucessivas de raças diversas no nosso território. Tivemos a sorte do Egito e da Itália. Sobrevivemos, num cadinho de assombrosas ligas étnicas. Gregos, vamos caminhando aos tropeços entre os materiais dispersos que o Progresso nos trouxe, e as várias heranças deixadas pelos homens que se fundiram em nosso sangue, desde o século IV, depois de Cristo. Ficamos remando na mesma cadência da equipagem européia sob pena do barco desgovernar. Mas o coração guarda o velho ritmo das Olimpíades. Semelhantemente acontece com os demais Povos do Mundo, em determinada percentagem. São personagens impelidos ao anonimato da massa coral sem que abandonem a lembrança do antigo primado solista. Que quero dizer? Que o teatro *moderno* convergindo para as mesmas *técnicas* e processos de fabulação, defende a existência utilizando a máscara do solidarismo artístico. Já não temos o heroísmo da Personalidade. Em cada grego, como em cada alemão, inglês, francês, espanhol, português, resiste o ancestral, imperturbável e eterno, a célula nobre da vitalidade coletiva, libertando-o do Rebanhismo. Essa língua *universal* é do século XIX. Impositivo de exportação. Facilidade de mercado consumidor. A Verdade é que o diâmetro das frondes não corresponde às áreas ocupadas pelas raízes vitais. Todos nós, professor, somos árvores podadas para a ornamentação Universal banalizante. Reagimos, discretamente, contra o confuso tropel dos grilhos concordantes, interrompendo o incessante labor dos cupins que enfraquecem os alicerces de quanto seja antigo e nacional. Todas as literaturas possuem seus La Nôtre, decependo características para obter a Uniformidade. Tudo, presentemente, se parece. O material é diverso mas os moldes pertencem a Padronização. Uma exceção criada no

plano excepcional, é uma agressão aos carneiros de Panurgio, que só podem sentir a caminhada do Espírito como uma marcha obediente à horizontalidade do Padrão. Não sei como a Acrópole já não é um *Empire State Building*, altar do Progresso arquitetônico, que não exige iniciação de Beleza para compreensão e louvor.

A missão teatral é expor e advertir. Seja qual fôr a espécie, deverá ter um nexu de indicação ética, uma gôta acre e tônica de prevenção. Tínhamos essa ocasião na *anábase*. Hoje, mesmo no decorrer de todo o enrêdo, nada apuramos da intenção do autor a não ser documentar a realidade sem aproveitá-la na face moral conseqüente. O teatro veículo de propaganda doutrinária foi uma atordoante surpresa para mim. E a peça-divertimento, distração, alegria, ensinou-me que o auditório servia-se do teatro como solução terapêutica. Tínhamos, naquele meu tempo, a Música como medicação, fortificante e acalmadora. Especialmente harpas e flautas. Mas teatro é ação e estaria afastado das funções analgésicas ou vitaminantes. Não aludo ao teatro-clássico, recorrendo a uma estilização de imagens impecáveis, fora da lógica das Lendas e conceito da Tradição, remodelando-as como arquétipos supremos de Conduta, mas o repertório do século XIX é uma visão lateral e marginal da Sociedade contemporânea. O autor inspirou-se num episódio e essa fração produziu a peça total. Ninguém pode julgar um Homem por uma atitude que é um episódio, diga-se uma ação fragmentária na imensa sucessão do Comportamento. Por êsse critério seríamos centauros ou hidras de Lerna. Complicados, perturbadores mas reais e vivos. Dizem mesmo, dessas peças, *estudos*, na acepção expositiva e não normativa da Moral prática. O teatro não é uma lição de anatomia. Os músculos vibram e o coração pulsa. Presentemente, professor, o teatro mais trabalhado, com vagar, atenção e amor, dedica-se aos problemas psicológicos e alguns a fatos inexistentes na cotidianidade social. Seria como o teatro de Sêneca, para ser lido e não visto em movimentação humana. Seria assunto de preleção nalguma alameda ou pórtico em Atenas. Tiveram os senhores, no século XIX, e primeiras décadas dêste, teatro meramente verbal, duelo de frases, paradoxos, agilidade intelectual. Isto não é teatro. É Jôgo Floral. Côrte d'Amor. Tertúlia, simpósio, motivação cultural entre taças de vinho e coroas de rosas, com finais de bailarinas e malabaristas.

Não me julgue impertinente, antiquado, retardatário, falando tanto em Moral. Em qualquer época o testemunho local lamenta, desesperadamente, o desgraçado esquecimento funcional dessa Virtude. Denunciam o domínio da Imoralidade, Deboche, Desrespeito, Desonestidade, Atrevimento, Indisciplina, Inversão da Lógica social. Os nossos Deuses eram modelos de Luxúria, avidez cúpida, violadores da dignidade conjugal, ignorando Pudor, Vergonha, Respeito. As castas Deusas, Juno, Minerva, Diana, Hesta, valiam exceções raras. A Fortuna, Kairôs ou a Oportunidade Feliz, as riquezas trazidas por Plutus, trêmulo, sem olhos e capenga, eram quase sempre frutos da Violência, Fraude, Peculato, Hipocrisia, Bajulação tenaz, Roubo descarado. A Moral aparecia-nos como uma entidade severa, arredia, inacessível à imitação humana, tão difícil

e fugitiva quanto a Verdade. O Deus Hermes, mensageiro de Zeus, era o padroeiro do Comércio e dos ladrões. Dionísio, Priapo, Vênus devassa, eram as égides do Comum. Esfaltei-me protestando contra êsses Vícios fecundos e que pareciam constituir os itinerários da convivência na Grécia. Não haverá melhor exposição que as minhas Comédias. Entretanto, professor, dessa lama floriram os Mestres fundadores da Moral, Mestres do Mundo, através de século, Sócrates, Platão, Aristóteles. Assim, em cada época, por mais convulsa e turva, a Moral não abandona o direito de transmitir a mensagem divina. Repudiada ou atendida, todos ouvem sua voz persistente no mistério obscuro da Consciência. O teatro, na medida discreta ou notória, é um arauto fiel dessa Deusa. Pode traí-la mas será uma apostasia. . .

Certamente. O teatro não é aprendizado, escola, curso propedêutico de Moral. Também não deverá ser iniciação ao exercício cínico do Despudor, artimanhas valorizadoras da Astúcia gananciosa, indicações práticas para a *desmoralização* da Moralidade. O pretexto é que a Vida é *assim*, e daí sua utilização cênica. Também existem episódios diferentes, sádios, sedutores, limpos, joviais. Por que êsses não influem? E por que, na demonstração do Vício, não o fazemos perder a recompensa ambicionada? Tentou-se o *slogan*: — *O Crime não aproveita!* Paralelamente, Teatro e Cinema alistaram-se para os resultados contrários. O Teatro é a mais social das Artes.

O problema é bem mais profundo e complexo para a atualidade. Recorde. Teatro, de *teatron*, de *teaomai*, significando *Ver*, eu vejo! E logo, a consequência didática: — *Seeing is easier than thinking*, ver é mais fácil que pensar! Vendo. . . e aprendendo. Nós não presenciamos as comédias, dramas e tragédias desenroladas no ambiente íntimo da Sociedade. Sabemos pelos comentários orais, atenuantes ou condenatórios, dos nossos amigos, ou pelos jornais, quando se verifica um *caso sensacional*. Não há movimento, relêvo, atração para os olhos, no conjunto da ação realizada longe da nossa presença. O teatro, com as naturais deformações para o Entendimento vulgar e distraído, é a revelação desses acontecimentos. Vale o que os versos anônimos valiam: uma comunicação mais assimilável e penetrante na compreensão pública. Essa é a importância quando o teatro aproveita migalhas do Real. As peças de pesquisa imaginária, analisando neuróticos, ampliando as alucinações, conseguem, num ou noutro espectador *predispósito*, a sabida tentação imitativa, tão indagada no que os senhores chamam Psicanálise. Microcosmo do macrocosmo das minhas RÃS. Tenho autoridade nesses assuntos porque fui considerado um criador do *fantástico*, inverossímil, improvável, como elementos nalgumas Comédias minhas, Deuses, pássaros, filósofos, os Mortos, em convívio dialogal. Mas tôdas possuíam voz para uma embaixada moral. O *epimitio* sentencial que poderia ser ou não ser enunciado, mas compreendido e sensível, com ou sem *anábase*. O teatro grego era uma unidade moral. O teatro contemporâneo é uma dispersão, uma diversificação satírica. A sátira, mesmo pomposa e grave, é autopsia e não cirurgia benéfica. Aí está o muro funcional da nossa separação.

Nesses dois mil e tantos anos tenho visto as explicações ao *nosso* e as críticas ao *seu* teatro. Os motivos básicos da conduta humana, professor, são

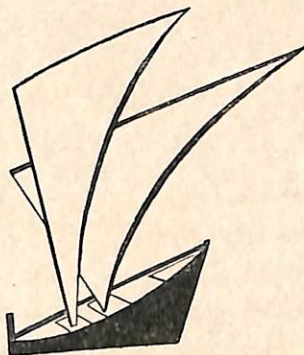
inalteráveis. O Homem Moderno só poderá criar aparatos materiais, simplificadores ou complicadores de sua existência. A luz do Sol ilumina os mesmos problemas do Espírito. O seu *Homo sapiens* faz enxertos cardíacos, vai à Lua, mas não *inventa* um Vício, uma Virtude, uma solução social, uma forma de Governo, uma ambição conquistadora, uma maldade cruel, uma esperança, uma promessa, que não sejam minhas familiares, próximas e banais, velhíssimas na guerra do Peloponeso. É decepcionante e verídico. O *milagre grego* era a divinização do Natural. O complexo moderno é a universalidade do Artifício. Aquêles que estudaram *meu Tempo*, concordam. Os que são prisioneiros do *seu*, rosnam: — *Highly improbable!* . . . Essa é a questão!

Tomei demasiado ao seu Tempo. O Senhor não tem, como eu, a Eternidade! Levantou-se sorrindo, riscou um gesto lento no ar.

Regozijai-vos!

E tomou o elevador automático.

Do inédito, "Prelúdio e Fuga do Real",
Capítulo XVI





Flagrante da sessão em homenagem a Câmara Cascudo, realizada em 21 de janeiro de 1969, no Centro Norte-Riograndense, da Guanabara, vendo-se o homenageado sendo cumprimentado pelo Sr. Felinto Rodrigues Neto, diretor do Serviço Nacional de Teatro.

O TEATRO DO RIO GRANDE DO NORTE

— Meira Pires —

Não vamos contar a História do Teatro no Rio Grande do Norte. Tomaríamos muito espaço porque a nossa arte cênica merece um livro, tão intenso foi e continua sendo o seu movimento teatral. Conta-nos o historiador Luís da Câmara Cascudo, no seu livro "A Cidade do Natal", que o teatro na terra potiguar era feito, no fim do século passado e no comêço dêste, em Armazéns da Rua Chile, no bairro da Ribeira. Isto, antes do advento do então Teatro "Carlos Gomes", atual Teatro "Alberto Maranhão".

O que importa, no entanto, neste rápido e desprezioso registo é informar, àqueles que ignoram, o que se tem feito no Rio Grande do Norte, especialmente em Natal, em favor do teatro e pelo teatro. Possui a Cidade, inegavelmente, uma das melhores casas de espetáculos da região e grupos amadoristas e semiprofissionais atuantes. Por iniciativa nossa, aqui foram realizados: 1º Festival Nortista do Teatro Amador, reunindo grupos amadoristas do Ceará à Bahia; 1º Congresso Brasileiro de Teatro Amador com o concurso de 17 Estados; 1º Encontro dos Diretores de Teatros do Norte-Nordeste do qual participaram Diretores de Teatros e de grupos da Bahia a Manaus; 1º Festival Nortista de Amadores do Autor Teatral Brasileiro com o comparecimento de conjuntos do Ceará à Bahia. Nesses conclaves, que alcançaram a melhor e mais franca repercussão, no país inteiro, foram procedidos estudos meticulosos da situação do teatro da região e as conclusões dêsses estudos foram encaminhadas às autoridades competentes objetivando a solução dos problemas debatidos cujas soluções foram sugeridas, embora, até esta data, nenhuma providência tenha sido tomada e todo o esforço dispendido para realizar êsses empreendimentos, se não foi inteiramente perdido, pois serviram, quando nada, para conscientizar a classe teatral da região, ficou, infelizmente, no rol das coisas esquecidas. Assim mesmo, para o Rio Grande do Norte essas realizações tiveram a melhor significação possível porque foi o Estado pioneiro de tão arrojadas iniciativas que a imprensa carioca e paulista saudaram de maneira auspiciosa, conforme farta documentação existente nos arquivos do Teatro "Alberto Maranhão". Vale lembrar, também, que num dêsses conclaves estiveram presentes, além do Ministro da Educação e Cultura, professor Oliveira Brito, o Diretor e vários assessôres do Serviço Nacional de Teatro que ouviram e sentiram de perto as reivindicações e necessidades do teatro nordestino e nortista, de um modo geral. Nenhuma medida, no entanto, foi tomada para resolver os graves problemas que ainda hoje persistem, apesar do esforço que desde o ano de 1967 vem sendo feito pelo Serviço Nacional de Teatro com o intuito de impedir a

continuidade da marginalização a que estávamos relegados. Resta que o órgão máximo do Teatro Nacional se capacite financeiramente para poder melhor assistir aos que, neste pedaço de Brasil, sonham e amam o teatro e para êle desejam um futuro promissor. Se forem concedidos os recursos financeiros necessários e insistentemente solicitados às autoridades, estamos certos de que florescerá, de modo muito auspicioso, o verdadeiro e legítimo Teatro do Nordeste e, porque não dizer, Teatro do Norte.

Do Rio Grande do Norte, como está dito, partiu o grito de alerta que, confiamos, ainda haverá de ser escutado pelos homens públicos brasileiros, especialmente nesta hora de ressurreição nacional, com uma Revolução vitoriosa e democrática que banuiu, para sempre, as influências maléficas do regime deposto no dia 31 de março de 1964 e abriu para o Brasil e para os brasileiros as melhores perspectivas. A tarefa de reconstrução do país, ainda em pleno desenvolvimento, haverá de atingir o teatro, a êle ensejando tudo aquilo de que carece para se afirmar, sólida e definitivamente.

Se os homens que nos governam, na hora presente, não derem ao teatro o que o teatro precisa, a oportunidade de torná-lo vigoroso desaparecerá para sempre. Acreditamos, no entanto, que isso não acontecerá e que o Governo revolucionário incluirá o teatro dentre as suas principais preocupações e oferecerá ao Serviço Nacional de Teatro as condições de que êle tanto precisa para se tornar, realmente, um órgão nacional e não CARIOCA ou PAULISTA, como era até 1966, menos por culpa dos que o dirigiram do que por falta de recursos materiais que sempre lhe foram negados.

Mas, o nosso objetivo é falar um pouco a respeito do Teatro no Rio Grande do Norte. Neste pequenino Estado existe uma movimentação das mais válidas e interessantes em favor do teatro. A sociedade natalense prestigia as realizações legítimas de teatro e chegou mesmo a integrar, com as suas melhores figuras, o Teatro de Cultura do Natal por nós fundado e que tinha como Presidente do seu Conselho Deliberativo, o Comendador Luís da Câmara Cascudo e na sua Diretoria elementos dos mais representativos como Ruy Moreira Paiva, Dr. Antônio Freire, Demócrito Coriolano de Medeiros, Drs. Pedro Coelho da Silva e Eudes Moura, Dra. Procília Cunha, Irma Chaves, Ilka Alencar, Dr. Genivaldo Barros, Sra. Carminha Paiva, Durval Paiva Filho, Aquinaldo Vasconcelos, Violeta Pereira, Newton Ramalho, Ugo Paiva e tantos outros. Foi o Teatro de Cultura do Natal o primeiro grupo que importou Diretores e montou peças da mais alta categoria. Aqui tivemos Walter de Oliveira e Graça Melo e vimos peças como "Cândida", de Bernard Shaw, "A morte do caixeiro viajante", de Arthur Miller, "Arsênico e Alfazema", de Kesselring, "A Falecida", de Néelson Rodrigues, "A Beata Maria do Egito", de Raquel de Queiroz, "Os fantasmas", de Guilherme Figueiredo. O TCN (essa era a sigla do grupo e que se tornou famosa no Nordeste), foi o iniciador do Teatro Infantil, em Natal, com a peça "O Rapto das Cebolinhas", de Maria Clara Machado. Depois, o ânimo do pessoal foi decrescendo. Uns deixaram o Estado ou casaram, outros continuaram aqui, porém, sem o mesmo entusiasmo, mas a



Cena de "João Farrapo", peça de Meira Pires, montada pelo Teatro Escola do Natal, sob a direção do professor Hermilo Borba Filho. A cena reproduz um momento culminante da ação do texto com o Côro das Mulheres e o elenco dentro do casebre miserável. Os cenários da peça foram de Clovis Garcia, ex-Diretor do SNT. Os atores em cena, da esquerda para a direita, são: Helena Dantas, Fred Ayres, Ana Maria Maranhão, Woden Madruga (João Farrapo), Jesiel Figueiredo, Guido Monte, Flama Costa e João Batista Dantas.



"Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna, montada pelo Teatro Escola do Natal, sob a direção do Professor Hermilo Borba Filho. Cena do Julgamento. O Teatro Escola foi fundado por Meira Pires.

passagem do Teatro de Cultura do Natal ficou assinalada no cenário artístico do Estado e da região. Passagem gloriosa, sem dúvida.

Com a restauração integral do Teatro "Alberto Maranhão", levada a efeito no Governo Dinarte Mariz e sob nossa administração, o entusiasmo dos nossos grupos amadoristas foi renovado. Os já existentes, como o Teatro de Amadores do Natal, dirigido pelo teatrólogo Sandoval Wanderley e que neste ano de 1969 está completando 18 anos de fundação, com mais de 30 peças montadas, o Teatro Escola do Natal, por nós dirigido, o Clube dos Sete, que obedece a orientação da poetisa Clarice Palma, continuaram as suas atividades enquanto surgiram o Teatro Experimental de Amadores, que montou duas ou três peças e desapareceu, o Teatro de Amadores Unidos, orientado por Jesiel Figueiredo e que está, atualmente, atuando intensamente, inclusive realizando, aos domingos, espetáculos infantis que levam ao Teatro numeroso público, Grupo Cênico "Paulo de Tarso", dirigido por Edwan Wanderley e que atua mais no subúrbio, ou seja, no bairro mais populoso de Natal — o Alecrim — e o Ginásio de Arte Dramática que tem como Presidente o trovador e poeta José Amaral.

O Teatro Escola do Natal, que foi o grupo que apoiou o nascimento do Teatro de Cultura, voltando à atividade, depois do desaparecimento daquele, realizou um esplêndido trabalho até a nossa nomeação para o cargo de Diretor do Serviço Nacional de Teatro. Contratou excelentes Diretores como Hermilo Borba Filho, Walter de Oliveira e Milton Bacarelli e, com eles, iniciou uma experiência de teatro puramente regional. Assim é que foram montadas as peças "Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna, "João Farrapo", "Terras de Arisco", "Senhora de Carrapicho", tôdas de nossa autoria, além de Cursos práticos de teatro ministrados pelos Diretores acima mencionados e mais pelo Professor Joel Pontes, do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife. No momento, o Teatro Escola se prepara para dar continuidade à sua ação e, também, tenciona erguer a sua sede própria no centro da Cidade. Por motivos de saúde, estamos licenciados da sua direção e à sua frente se encontra Demócrito Coriolano de Medeiros, remanescente do Teatro de Cultura do Natal. Todo esforço está convergindo para que o TEN veja realizado um antigo sonho nosso: a construção da sede com um Teatrinho, Cinema de Arte e demais dependências destinados ao seu desenvolvimento artístico e cultural. Acreditamos, e a Cidade do Natal, também, que o objetivo será alcançado porque o grupo é integrado por figuras vontadosas, além de prestigiosas. Enquanto lutar, com o fervor próprio do idealismo, para construir a sua sede, o TEN voltará, em breve, ao palco do Teatro "Alberto Maranhão", sob a direção de Hermilo Borba Filho.

Não é possível, de maneira nenhuma, deixar de enaltecer o trabalho executado pelo Teatro de Amadores do Natal e pelo Teatro de Amadores Unidos. São, no momento, os grupos mais atuantes da Cidade. Seus dirigentes se empregam a fundo para o êxito de suas apresentações e há, como é óbvio, uma certa rivalidade entre os dois grupos, embora respeitosa e honesta.

Essa rivalidade está situada no plano do "meu grupo é melhor", "meu grupo é prá frente", "meu grupo não está superado", etc. É que o Teatro de Amadores do Natal prefere montar peças do estilo de "Compra-se um marido", "Tôda donzela tem um pai que é uma fera", enquanto o Teatro de Amadores Unidos escolhe um repertório bem diverso: "Bonitinha, mas ordinária", "Tôda nudez será castigada", de Nélson Rodrigues, "Calígula", de Camus, (com esta produção o grupo participou do V Festival Nacional de Teatros de Estudantes e seu Diretor Jesiel Figueiredo, foi um dos Diretores premiados com uma viagem à Europa), "Édipo-Rei", de Sófocles, além de manter, como já dissemos, o Teatro Infantil com público certo, aos domingos, no palco do Teatro Alberto Maranhão. Quanto aos outros grupos, especialmente o Ginásio de Arte Dramática, nada é possível acrescentar, pois, estão presentemente inativos. Só o Clube dos Sete, no ano de 1968, realizou uma produção: "Os Transviados", de Amaral Gurgel, depois de longo recesso.

Quanto ao movimento de Teatro Universitário, praticamente ainda não existe. Várias tentativas foram feitas sem o resultado desejado e que seria de esperar, levando-se em consideração a fôrça que possui a Universidade. Fôrça em todos os sentidos, principalmente financeiro, mas, infelizmente, os nossos universitários fundam hoje um grupo, montam uma peça e, depois, não se fala mais no assunto... Passados alguns anos, voltam. Quando estivemos na direção do SNTe., enviamos a Natal o Professor Hermilo Borba Filho para planejar o Curso de Teatro que deveria ser mantido pela Universidade. O planejamento foi feito, todavia, ao invés de um Curso Permanente com o "currículo" completo, a iniciativa foi transformada no 1º Curso Experimental de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Vieram ministrar aulas, por conta do auxílio que havíamos concedido, os Professores Hermilo Borba Filho, Rubem Rocha Filho e Francisco Fernandes. Este, montou, com os participantes do Curso, a peça de Molière "Tartufo" que se constituiu inegavelmente, num grande êxito. Depois dessa montagem não se falou mais em outra, embora seja intenção do Reitor Onofre Lopes levar adiante a iniciativa fazendo funcionar, dentro em breve, o II Curso Experimental de Teatro contando com a colaboração do Serviço Nacional de Teatro que deverá mandar técnicos e auxílio financeiro. A respeito do Teatro Universitário, no Rio Grande do Norte, temos uma opinião formada que é a seguinte: no momento em que o Reitor Onofre Lopes desejar possuir, na sua Universidade, um Curso de Teatro, uma Escola Dramática ou, apenas, o Teatro Universitário funcionando regularmente, o fará sem necessitar de qualquer ajuda estranha e com o maior sucesso. O exemplo disto, está na Escola de Música por êle criada e que é, sem sombra de dúvida, uma das maiores realizações artísticas do Estado, em todos os tempos. Sempre que temos a oportunidade de conversar com o Reitor e com o Diretor do Departamento Cultural da Universidade Professor Edgard Barbosa, fazemos sentir aos mesmos este nosso ponto de vista e acreditamos que eles, de um momento para outro, tomarão o "pinhão na unha" fazendo surgir algo definitivo em matéria de teatro na nossa Universidade.

Sôbre o movimento no interior do Estado, conhece-se a ação muito profícua do Teatro de Estudantes Amadores de Mossoró. Êsse grupo, participou de quase todos os festivais realizados por Paschoal Carlos Magno, com o maior sucesso possível, valendo lembrar que no Festival realizado em Pôrto Alegre, foi considerado um dos melhores conjuntos e a atriz amadora Maria José Melo, trouxe o primeiro lugar. De Pôrto Alegre, com a mesma peça, "Êles não usam black-tie", de Guarnière, exibiu-se no Teatro Nacional de Comédia no Rio, recebendo os melhores, mais calorosos e vibrantes elogios da crítica teatral carioca. Êsse grupo é dirigido por Lauro Monte Filho e atua intensamente na cidade de Mossoró, que, depois da capital, é a principal do Estado.

No município de Ceará-Mirim, existe o "Teatro Unido Meira Pires", homenagem que os jovens da cidade em que nasci resolveram nos prestar. Ê um grupo que está começando a carreira e, dêle, pouco ou quase nada é possível dizer. Só o tempo poderá julgá-lo e dizer se nasceu para realmente existir em função do esforço que no Estado se empreende visando o desenvolvimento teatral.

Quanto aos autores potiguares, da velha e jovem guarda, podemos citar: Jorge Fernandes (seu Grand-Guinol "Pelas Grades" se tornou famoso e recebeu, na época os maiores louvores de Leopoldo Fróes), Ivo Filho (Francisco Ivo Cavalcanti Filho), com "Além", "Sônia" e muitas outras, Jayme dos Guimarães Wanderley, com "O homem que perdeu a alma", "Alguém chorou a perda", "Dinorá" (tôdas editadas pelo Serviço Nacional de Teatro. As primeiras na administração de Edmundo Moniz e a segunda na nossa), e muitas outras obras que alcançaram êxito quando encenadas pelos grupos amadoristas locais, Sandoval Wanderley, autor de inúmeras peças tôdas encenadas pelo seu Teatro de Amadores do Natal valendo destacar: "A terra não é de ninguém", "Julgai-me, senhores", "Um corpo caiu na madrugada", "Tudo é mentira", revista "Natal" etc. Dos chamados novos Newton Navarro, pintor e poeta, autor de vários cenários e figurinos para grupos amadoristas da terra que escreveu as peças "Navio de Pedra", adaptou "O muro", de Sartre, "Um jardim chamado Getsemani", dentre outras ainda inéditas e êste modesto escrevinhador que faz questão de afirmar, alto e bom som, que tôdas as peças que até agora escreveu são, única e tão sômente, experiências para o que ainda deseja e pretende escrever.

O grande primeiro autor do teatro norte-riograndense foi o Doutor Manoel Segundo Wanderley, médico e poeta dos mais notáveis de seu tempo, fervoroso devoto do teatro. Escreveu: "Amor e Ciúme", "Louca da Montanha", "Brasileiros e Portugueses (esta editada, recentemente, pelo Serviço Nacional de Teatro). Sua filha, Stela Wanderley, seguiu a vocação do seu ilustre pai e já nos deu boas peças como "O testamento de Perpétua", "A lenda do Minueto", a adaptação de "Marcelino, pão e vinho", dentre outras.

De um modo geral, há no teatro norte-riograndense diversas tendências. Infelizmente, poucos são os que já conseguiram uma definição teatral e, por



O ex-Governador Dinarte de Medeiros Mariz recebe das mãos do professor Graça Melo uma hãmula do 1º Congresso Brasileiro de Teatro Amador, em Palácio, por ocasião da visita que os congressistas fizeram ao Chefe do Executivo norte-riograndense e patrocinador do conclave idealizado por Meira Pires.

isso mesmo, prosseguem fazendo suas experiências embora seja muito clara e acentuada a inquietação dos nossos artistas amadores ou semiprofissionais (sim, porque não temos ainda condições para um profissionalismo total), na busca constante do melhor caminho a seguir. Creio que êsse caminho sômente será encontrado quando tivermos a sorte de contar, em Natal, com uma Escola de Teatro, ou, pelo menos, um Curso Prático, mas, em caráter permanente e bem orientado para descobrir e orientar as vocações. Essa missão, poderia, como já dissemos, ser encampada pela Universidade que dispõe de meios para êsse fim. Sem isto, nosso teatro terá de continuar numa espécie de "corda bamba" sem saber ao certo o que quer e para onde vai. O amador é bastante instável e, no Nordeste, sômente o Teatro de Amadores de Pernambuco conseguiu manter um elenco estável durante mais de 27 anos. Essa instabilidade — o amador estréia e, depois, nunca mais volta ao teatro — tem concorrido para prejudicar, de modo assustador, o teatro no Rio Grande do Norte, apesar de terem partido dêsse pequenino Estado exemplos pioneiros como os da realização de festivais e congressos citados que tanto e tão acentuadamente contribuíram para despertar o sentimento teatral de tôda uma região. Se êsse pioneirismo pode ser computado como uma contribuição apreciável à formação da mentalidade hoje existente no teatro nordestino, o Rio Grande do Norte pode se sentir orgulhoso com o fato porque foi do seu chão paupérrimo que partiu o grito a que já nos referimos.

A certeza, porém, de que muito ainda é necessário fazer para que possamos afirmar, sem receio de contestação, que possuímos um teatro à altura do desenvolvimento da cena brasileira contemporânea, leva-nos a conclamar, neste ensejo e por êste meio, não sômente o Govêrno do Estado, mas, sobretudo, o Govêrno da República dêle solicitando condições materiais para o Serviço Nacional de Teatro a fim de que êsse complexo setor da administração pública federal, alcance as suas metas, expandindo-se, popularizando o teatro e levando a muitos Estados, como o Rio Grande do Norte, a assistência técnica de que carecem para que possam, quando nada, tomar conhecimento de que o teatro não estacionou no tempo e no espaço, de que o teatro evoluiu e continuará evoluindo até o dia em que deixar de existir imaginação no cérebro do homem, principalmente do homem-artista.

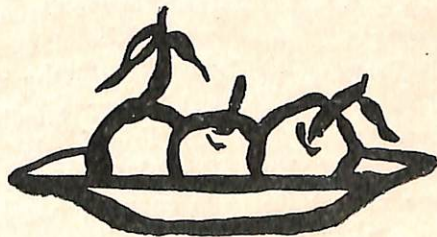
Capacitado o organismo oficial criado para amparar, por todos os meios, a arte cênica brasileira, estou certo de que alcançaremos um gigantesco progresso e passaremos, então, a afirmar que possuímos um teatro verdadeiro e em condições de ser visto e aplaudido pelo espectador mais exigente. Sem a cobertura oficial, sem os recursos técnicos dela decorrentes, muitos Estados como o Rio Grande do Norte continuarão marcando passo no mesmo terreno e desperdiçando autênticas e inquestionáveis vocações.

Ao Govêrno, portanto, compete a nobre incumbência de equacionar, o mais rapidamente possível, êsse grande problema de assistência a todos aqueles que nos diversos Estados da Federação lutam e se sacrificam para manter acesa a chama do teatro. Não temos dúvida de que a vez de tudo reformular, para que possamos encontrar a *raiz quadrada* da questão sem tantos e tão

grandes embaraços, é esta. O Brasil experimenta reformas estruturais e não é possível crer que somente o teatro fique à margem das preocupações governamentais. Não nos devemos esquecer do que Lorca afirmava: "Um teatro em destroços, onde as patas substituem as asas, pode adormecer uma Nação inteira". E o que vemos, atualmente, é o nosso teatro destroçado, com artistas recorrendo a pornografias para atrair público e sobreviver porque não dispõe de meios para manter o teatro dentro dos seus autênticos e puros limites, cumprindo sua estupenda tarefa de educador das multidões. Que o nosso teatro seja encarado como gênero de primeira necessidade na mesa espiritual do povo brasileiro e Estados como o Rio Grande do Norte e outros do mesmo nível consigam, através dêle, tudo aquilo de que necessitam para fomentar e formar a sua cultura artística. A confiança que depositamos no regime que conduz o país na hora presente, leva-nos a pensar que o teatro, no instante de partir o bôlo, terá, também o seu pedacinho... Esse bôlo a que nos referimos simboliza as reformas que estão sendo efetuadas e em cujo bojo, ninguém duvide, haverá de vir o que o teatro precisa para se expandir e se chamar teatro. Se perdermos essa oportunidade o naufrágio será inevitável. Preferimos, no entanto, acreditar que nem tudo está perdido e que a esperança de dias venturosos para a nossa frágil estrutura teatral, não tardará muito e, por assim pensarmos, fazemos uma espécie de relax e nos entregamos ao império maravilhoso do sonho e, dentro dêle, por êle envolvido, entre estarecidos e felizes, sentimos a objetivação do teatro nos Estados que, como o nosso, dêle precisa para bem servir à inteligência das suas respectivas comunidades. Dentro dêsse sonho sublime continuaremos até que alguém nos desperte para mostrar a plenitude da sua realidade.

Se a Revolução de 31 de março, na marcha acelerada em que se encontra, na busca majestosa e humana de melhores dias para o Brasil e para os brasileiros, não resolver a sorte do nosso teatro, restar-nos-á, apenas, mandar descer, para sempre, o pano de bôca de todos os palcos do Brasil e encerrar, definitivamente, o espetáculo de ilusões em que tem vivido e sofrido o nosso combalido meio teatral.

Como a própria Revolução redentora, o futuro do teatro nacional chegou em 1964. Que se concretize para que os artistas dêste país-continente, unísonos, possam dizer, com emoção e sem receio, que a partir daquela data histórica o teatro da nossa terra deixou de ser uma coisa do futuro, ou de futuro, para ser uma invejável e iniludível concretização do presente.



O TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO: ORIGEM E EVOLUÇÃO

Valdemar de Oliveira

Convocam-me a colaborar para um novo número de "Dionysios", oferecendo-me, desde logo, um tema: "*O Teatro de Amadores de Pernambuco, origem e evolução*". Não me faço de rogado, sobretudo porque o convite me chega às mãos no mesmo mês — abril — em que se fundou, há 28 anos atrás (no dia 4), o já hoje velho TAP. Muita gente estranha tal fato, pondo-se a perguntar como se compreende a permanência, na cena teatral brasileira, por tempo tão longo, de um conjunto amadorista. Poderíamos, todos os que hoje fazem o TAP — e muitos figuraram nas primeiras ofensivas — repetir, camoneamente: mais ainda progrediria o TAP, se para tão longo amor não fôsse tão curta a vida. O TAP continua. E isso é que é importante. E continua com seu antigo nome, resistindo à profissionalização, que seria atividade digna e honesta, se a carteira profissional dos elementos do seu elenco não fôsse outra.

Quer-se saber, em primeiro lugar, como nasceu o TAP. O caso foi que a Sociedade de Medicina de Pernambuco cogitava, nos idos de 1940, de celebrar com arruído o seu centenário, data — o 4 de abril de 1941 — que se aproximava. Otávio de Freitas, seu Presidente, me procurou para me pedir a organização de uma "Hora de Arte" — canto, piano, violino... Eu vinha, porém, dos tempos áureos do Grupo Gente Nossa, junto a Samuel Campelo, sem haver conseguido, pela

natureza do elenco e por exigências do público, a melhoria do padrão do repertório. Via, entretanto, no Recife, gente de prol gostando de teatro e pisando o palco de conjuntos amadoristas espalhados pelos arrabaldes do Recife — no Espinheiro, na Madalena, no Arruda... — Em lugar de uma "hora de arte", façamos um espetáculo teatral... — respondi a Otávio de Freitas.

Ele sorriu, mas não duvidou, porque era homem de fibra forte. Quando eu lhe disse, porém, que a peça, ligada a assunto médico, seria interpretada somente por médicos e senhoras de médicos — aí duvidou. Eu não encontraria os intérpretes com que sonhava. Falhou no prognóstico. Encontrei-os — e se chamavam eles (cito-os porque seus nomes se conservaram como fundadores do TAP) Coelho de Almeida, José Carlos Cavalcanti Borges e Agenor Bonfim, docentes da Faculdade de Medicina do Recife (todos chegariam, posteriormente, a cátedras) e quatro outros médicos — Walter de Oliveira, Leduar de Assis Rocha, Filgueira Filho e eu. Vieram, ainda, as senhoras Agenor Bonfim, José Carlos Cavalcanti Borges, Walter de Oliveira e José Pandolfi, além de Dinã, minha espôsa.

A peça escolhida foi "Knock" ou "O Triunfo da Medicina", de Jules Romains. A experiência que me viera da encenação de minha primeira opereta, a "Berenice", em 1925, revigorada por dez anos de direção artística

do Grupo Gente Nossa, me levaram a dirigir "Knock", primeiro passo de uma série de 38 peças cuja direção me coube, no curso da vida do TAP. "Knock" foi um sucesso total e o lucro da estréia, como o das representações posteriores, foi para a tesouraria da Sociedade de Medicina, a primeira entidade social beneficiada pelo TAP. A data do seu aniversário passou a coincidir, para sempre, com a do TAP.

Vistas as coisas assim na distância do tempo, tudo parecia fácil, mas, a verdade é que quando se olha uma estrada asfaltada, cortando a selva, pouco ou nada se pensa no heroísmo dos que a abriram. O Recife adorava o teatro de opereta, vivendo, através de festivais, de sua saudade. No teatro declamado, era a sensaboria do teatro digestivo, "boulevardier", que companhias do Sul nos traziam e conjuntos locais preferiam, em desfavor do teatro que nenhuma das primeiras seria capaz de trazer ao Recife, simplesmente por não ser comercial. O TAP abriu a marcha e se decidiu a montar um repertório que, satisfazendo, à fôrça de reminiscências saudosas, a velha geração, convencesse os novos, dando-lhes a provar pratos com que dantes nem sequer sonhavam.

A situação psicológica era, pois, essa na Província de Pernambuco. A alta sociedade — senhoras, senhorinhas, rapazes, crianças, subiam ao palco para exhibir-se não importa como — dançando, cantando, tocando, declamando (e nem sempre bem). Mas, representando, como faziam as "cômicas" de que lhes falavam os avós ou as atrizes cujas vidas eram sempre suspeitas? Não. Isso se situava fora dos cálculos da sociedade que frequentava o Santa Isabel. Dêsse modo, uma peça alta como "Knock" foi motivo de espanto (que duraria pouco). Muita gente não concebera, até então,

a arte dramática vasada em tais moldes, vivida sôbre o palco por "gente conhecida".

Todavia, alastrara-se a novidade e multiplicavam-se os candidatos às novas peças, candidatos que não haviam participado de "Knock" por não serem médicos ou familiares de médicos. Assim sucedeu, principalmente, com Alderico Costa e Geninha Sá, protagonistas, êle no Cardeal, ela no papel-título, de "Primerose", de Flers e Caillavet, a segunda peça. Foi a essa altura que surgiu o nome do conjunto. O ano, porém, não terminaria sem outros lançamentos — "Uma Mulher sem Importância", de Wilde e "O Processo de Mary Dugan", de Wells, com seus 30 personagens.

A primeira etapa fôra vencida, pondo por terra velhos preconceitos e à custa de uma política hábil, receiosa de "espantar a caça". Já se haveria de sentir — e êsse importante aspecto da evolução do TAP quero frisar — que sua marcha se caracterizaria por dois passos à frente, um passo atrás, para melhor consecução dos planos traçados. No ano seguinte, por exemplo, a abertura da temporada se faz com peça ousada que provocou, aliás, grandes discussões, no terreno religioso: foi "Alto Mar" ("Outward Band"), de Sutton Vane. Outro abalo forte viria a ser, no ano seguinte, "Oriente e Ocidente" ("East of Suez"), de Somerset Maugham, que focalizava o conflito entre duas mentalidades opostas — a europêia e a asiática.

Já no segundo ano de existência, um autor brasileiro ocupava o cartaz do TAP: Oduvaldo Viana, seguido, pouco tempo depois, por Artur Azevedo, Coelho Neto e Paulo Gonçalves, cuja "A Comédia do Coração" se constituiu num "abre-te Sésamo" para os seus intérpretes, já amadurecidos no trato das doze peças anterior-



"A Derradeira Ceia", de Luiz Marinho, prêmio Escola de Belas Artes da Universidade de Recife (1960). Na cena, Luiz Mendonça (Pedinte), escolhido melhor diretor de 1962 pela Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco, por seu trabalho direcional nesta peça.



Uma cena de "Terra Queimada", de Aristóteles Soares, representada pelo Teatro Adolescente do Recife, em 1966, vendo-se ao centro a atriz Ilva Niño.

res (Brioux, Kistemaekers, Wilde). E isso devido ao fato de ter sido dirigida por Zygmunt Turkow. Nunca havia o Recife visto tais efeitos de luz nem semelhantes marcas, num espetáculo tão sugestivo pela poesia e pela movimentação.

Ao abrir-se o ano de 1945, o TAP compreendeu a necessidade de dar a conhecer ao seu público — um público fiel, numeroso e vibrante, que já comparecia espontaneamente à bilheteria — nomes mais altos da dramaturgia universal, embora se mantivesse prudentemente à distância da tragédia grega, do teatro elisabetano e da comédia molieresca. Foi a vez de Maeterlinck ("Interior"), de Musset ("Capricho"), de Marcel Pagnol ("Jazz"), de Kaiser ("Um Dia de Outubro"), de Casona ("A Dama da Madrugada), chegando a Pirandello e a Molière, em 1948, quando contou com um ensaiador de pulso, Adacto Filho. Esse ano se fecharia com uma verdadeira "bomba" nos arraiais da arte dramática, no Recife: sob minha direção, representava-se "A Casa de Bernarda Alba", de Garcia Lorca, espetáculo que se tornou um dos pontos mais altos a que chegou o TAP.

Logo, "aconteceu" Ziembinski, que trazia, em sua bagagem, além de "Esquina Perigosa", de Priestley e de "Pais e Filhos", de Bernard Shaw, o poema dramático que se chama "Nossa Cidade", de Thornston Wilder. E foi este o seu primeiro trabalho para o TAP: o palco do Santa Isabel foi totalmente esvasiado, o "ponto" foi abolido, não sem protestos, os refletores se dispuseram à vista nas "manobras", o espetáculo acabou à meia-noite, até nisso era revolucionário —, mas, gente que saiu enfasiada após o 2º ato, voltou a ver a peça, na noite seguinte, tanto ela a "intrigara". "Nossa Cidade" foi a peça que mais profundamente marcou a sensibilidade

dos amadores do TAP: nunca nenhum deles esqueceu "Grover's Corner" e alguns, até, hoje mortos — um Ademar de Oliveira ou um Antônio Brito, devem ter visitado em espírito o seu cemitério, onde era "boa, a chavinha que caía"... Ziembinski, que sempre foi um amigo do teatro brasileiro, não deixaria o Recife sem montar, com o TAP, "Macário", de Aluísio de Azevedo.

No centenário do Teatro Santa Isabel — 1950 — o TAP compareceu ao programa oficial com uma peça de saborosa comicidade: "Arsênico e Alfazema", que deixava transparecer outras virtudes histriônicas dos seus componentes. Assim foi com "Do Mundo Nada se Leva", que se lhe seguiu, em 51, sob a direção de Willy Keller, outro ensaiador contratado pelo TAP dentro de sua política contrária ao antididatismo. Essa preocupação constante levou a uma outra contratação — a de Jorge Kossowski, que dirigiu "A Primeira Legião", de Lavery, exclusiva do elenco masculino. Nesse ano de 52, surge, pela primeira vez na vida do conjunto, um autor pernambucano — Aristóteles Soares, com sua tragédia "Sangue Velho". E o ano se fecha com "Está Lá Fora um Inspetor", de Priestley — a peça mais representada pelo TAP, porque vista em 13 cidades brasileiras, de Fortaleza a Pôrto Alegre, do Rio a Brasília, de Salvador a Belc Horizonte... À altura em que escrevo, entretanto, "Está Lá Fora um Inspetor" começa a ser batida por "Um Sábado, em 30", de que já falarei.

Ano que se poderia chamar de Graça Melo é 1953: contratado, êle monta, seguidamente, dois originais de grande repercussão artística: "A Verdade de Cada Um" e "Massacre", aquela, de Pirandello, esta, de Roblès. À semelhança de Priestley, que haveria de voltar, pela terceira vez, ao



"O Auto da Cobiça", de Altimar Pimentel, estreado no Teatro Nacional de Comédia, em 16 de novembro de 1957. Direção de Luiz Mendonça. Foto: Agápio Vieira (Mateu). Peronila Mesquita (Inês), Livardo Alves (Baltazar), Nautilha Mendonça (Catirina) e Lucy Camelo (Aiá). Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Rosa — João Pessoa.

repertório do TAP, com "O Tempo e os Conways", Pirandello volta, anos depois (1958), com "Seis Personagens em Busca de Autor", dirigida por Hermilo Borba Filho, a quem entregamos, ainda "Living Room", de Graham Green, "À Margem da Vida", de Tennessee William e "Onde Canta o Sabiá...", de Gastão Tojeiro, sucesso logo imitado pelos "súis"...

Voltando um pouco atrás, não é possível esquecer o espetáculo máximo de 1954 — "O que Leva as Bofetadas", de Andreieff. Ao abrir-se 1955, com "Ana Christie", de O'Neill, o TAP ganha nova altura com "Vestido de Noiva", sob a direção, tão louca quanto o texto de Flaminio Bollini Cerri. Logo no ano seguinte, viríamos a contar com a colaboração de Bibi Ferreira, então no Recife, de passagem para Lisboa. Monta "Bodas de Sangue", de Garcia Lorca, que encheu noites seguidas o Santa Isabel. E vem "Panorama Visto da Ponte", de Miller, e vem "O Pagador de Promessas", de Dias Gomes, e vem "Um Sábado, em 30", de Luís Marinho, para cujo êxito minha direção em nada influiu: tudo provém do mérito intrínseco da peça, bem armada de situações e rica de uma linguagem autenticamente nordestina. É pena que os pornógrafos do teatro brasileiro não tenham ouvido rir desbragadamente o público ao saborear as irreverências de Sá Nana... Aprenderiam que pornografia não é processo de comicidade.

Nova cápsula se desprende do foguete em ascensão do TAP, quando, em 1964, celebra o quarto centenário de Shakespeare encenando, sob as ordens de Milton Bacarelli, "Macbeth". No ano seguinte, há um deslocamento de 180 graus: o TAP encena "A Capital Federal", de Artur Azevedo. Só deixa o Santa Isabel quando já não

há mais vaga na sua pauta. Depois de "Romancero", de Jacques Déval e de "O Terrível Capitão do Mato", de Martins Pena, eis que se assinalam as "bodas de prata" do conjunto — e um espetáculo "sui generis" vem ao Santa Isabel, evocando, sob o título "TAP Ano 25", as suas grandes realizações artísticas.

Já em 1967, volta-se, pela primeira vez, para o "vaudeville" e lança "Uma Pedra no Sapato" ("Un Fil à La Patte"), de Feydeau. Ao iniciar-se 1968, o excelentíssimo sr. prefeito Augusto Lucena declara guerra aos conjuntos teatrais locais e itinerantes, criando extorsivas taxas para ocupação do Teatro Santa Isabel. Dêste, sua sede oficial, retirou-se, então, o TAP, indo abrigar-se no auditório do Colégio das Damas Cristãs, onde lançou "Oito Mulheres", de Robert Thomas, não se animando a novas montagens. Só agora, ao iniciar-se 1969, põe em ensaios "Odorico, o bem-amado", de Dias Gomes, para breve lançamento, sob a direção de Alfredo de Oliveira, que já dirigira, anos antes, "Assassinato a Domicílio", de Knott.

*
* *
*

O leitor terá percebido, no curso dêste trabalho, o empenho em testemunhar o que tem sido o TAP e o "por quê" de haver chegado ao que hoje é, através do relacionamento, embora falho (foram omitidos muitos outros entre os 70 originais já montados, tanto nacionais como estrangeiros), de peças e de diretores, uma coisa e outra denunciando, claramente, o escrúpulo de sua conduta artística. Sempre norteado por essa política jamais inflectida, o TAP, ao fim de breve tempo de ação contínua, passou a influenciar profundamente o meio em que atuava. O Teatro do Estudante de Pernambuco que ressurgiu

em 1946, é um cisma, comandado por Hermilo Borba Filho, que fizera sua formação dramática no seio do TAP. O Teatro Universitário de Pernambuco, de 1948, se inspira na linha do TAP, aproveitando elementos pertencentes ao elenco do TAP, assim como o ensaiador, por êste contratado, Adacto Filho. No ano seguinte, êsse mesmo TUP ganha nôvo alento, com "Além do Horizonte", de O' Neill, graças a Ziembinski, que viera ao Recife atraído pelo TAP. O amadorismo teatral se expande, multiplicam-se os conjuntos teatrais, intensifica-se a produção dramática, aperfeiçoa-se o gôsto e a mentalidade do público, tudo influência próxima ou remota, da ação ininterrupta do TAP, de vez em quando abalando o ambiente teatral com o lançamento de espetáculos que desagradavam inimigos seus. O próprio Graça Melo, que o TAP traz ao Recife, aqui se fixa, dirigindo grupos, estimulando a produção teatral, integrando o corpo docente do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes, cuja fundação lhe deve grande quota de esforço.

Excursionando por todo o Brasil, deixa, o TAP, em várias cidades, uma semente fecunda, que dá em resultado (por vêzes com título semelhante), a criação de conjuntos locais, incentivados pelo exemplo do visitante. Assim em Fortaleza, em Natal, em João Pessoa, em Maceió, na Bahia, não tendo sido desprezível, bem pelo contrário, a repercussão de sua presença em Pôrto Alegre e em Belo Horizonte.

Revendo o caminho percorrido não lhe pesa na consciência ter mentido, uma vez sequer, aos ideais do seu programa básico: a dignificação da arte dramática através da maior austeridade na escolha do repertório, na montagem das peças, na vivência dos seus personagens. Por êsses serviços de natureza cultural e filan-

tropica, estendidos por numerosas cidades brasileiras (33 excursões, ao todo), foi o TAP reconhecido de utilidade pública pela Municipalidade do Recife assim como pelo Govêrno de Pernambuco, que manda apor, no Santa Isabel, uma placa de bronze, onde se lê: "O Teatro de Amadores de Pernambuco nasceu nesta casa e daqui partiu levando a todo o País o renome da cultura artística pernambucana. Homenagem do Govêrno e do Povo".

*
* *
*

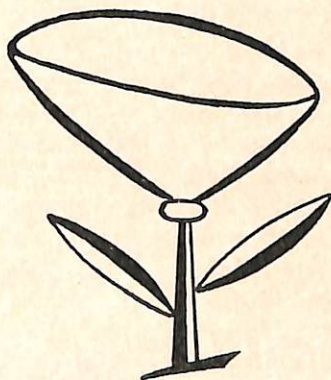
O intenso movimento artístico do Recife se efetiva através de uma pequena rêde de teatros: o Marrocos, com seu público do "rebolado", moldura inadequada para o TAP, o Teatro Popular do Nordeste, onde se exhibe conjunto próprio profissionalizado e o Teatro Santa Isabel, que não dá para as encomendas. O "Arena" cerrou suas portas e o Teatro do Parque, Lucena fechou para obras que até hoje não terminaram... Essas circunstâncias perturbam o ritmo regular da vida do TAP, obrigando-o, não raramente, a cruzar os braços. Em conseqüência, veio-lhe à idéia construir sua própria casa de espetáculos. Já está a meio caminho da realização dêsse sonho: quem entrar no terreno da casa 412, da Rua Osvaldo Cruz, no Recife, verá concluída tôda a estrutura em cimento armado; e já pôsto, o seu telhado; e armados os trilhos do urdimento e os do palco, e a aparelhagem de ar condicionado já em marcha de instalação, e praticamente prontos, os camarins, e adquiridas, as cadeiras, que somam quatrocentas... Será o NOSSO TEATRO — nome bem aplicado para que todo o recifense possa dizer, dentro de alguns meses: "Fui ontem ao NOSSO TEATRO" ou "Não posso deixar de ir amanhã ao NOSSO TEATRO"...

Esse será o justo coroamento de 28 anos de atividade, inspirados no maior respeito ao grande Teatro, com destruição de todos os tabus que se antepunham à sua marcha. A tal altura, o TAP se orgulha do alto conceito que desfruta em sua terra, esperando apenas a sua casa própria para poder atender a quantos desejam ingressar no seu elenco do mesmo modo que às entidades de beneficência social que reclamam a sua ação altruística. Pois, para isso também se fundou o TAP e nunca o esqueceu.

Sem haver feito inimigos entre os seus congêneres, com os quais mantém as melhores relações de cordialidade, muitas vezes, até, auxiliando-os com seu material cênico e com elementos do seu elenco, o TAP se mantém fiel aos ideais que animaram toda a sua vida, entendendo que, antes de lançar-se a aventuras que se justificam no terreno comercial, muito tem ainda a apresentar ao público do Re-

cife (embora em embalagem moderna), mas sem fazer de obras alheias, universalmente conhecidas, obras suas, irreconhecíveis. Sensível à evolução da arte e aos processos de encenação que a tecnologia moderna constantemente renova e aperfeiçoa, mostra-se alérgico à ação desfiguradora dos traficantes do Teatro. Não os perdoa, nem lhes segue o rastro criminoso. Nega-se, por menosprezar a bilheteria, a imitar os que nela colocam a razão de sua sobrevivência. Persiste em não dar ao público o prato que de seu paladar, por vezes estragado pela televisão ou pelo afrouxamento de laços de família e de crença, reclama — mas, aquele de que êle precisa, para sua nutrição intelectual.

É possível que não tenha feito, no sentido positivo, tanto quanto desejaria fazer, mas, é certo que, nessa direção, nada fez em sentido negativo. Não ceder já é um mérito.



O TEATRO EM FORTALEZA

B. de Paiva

Fortaleza é cidade de muitas casas de espetáculo. A maioria pertence a ordens religiosas. Por isso, com o tempo, lá deixaram de apresentar-se elencos, de profissionais e de amadores. Lembro algumas: o Majestic, o Pio X, o São José, o Familiar, o Patronato N. S. Auxiliadora, o Piedade. Em tôdas ficaram páginas de movimentos que marcaram o tempo do teatro na cidade de N. S. da Assunção. Em 1910 o governo construiu, por uns quinhentos e poucos contos, o Teatro José de Alencar, hoje tombado graças ao esforço do arquiteto José Liberal de Castro, e que ainda é o tradicional centro das atividades cênicas da capital do Ceará. É um teatro pré-fabricado, todo em ferro, que ninguém sabe a que estilo pertence. Fica na praça mais barulhenta da urbe, onde param todos os coletivos que desaguardam para os bairros da cidade tôda.

Quem escreve isto começou, em 1949, como ponto de teatro. De então pode falar. São vinte anos que vão desde os momentos da mais feliz mambembada aos pretensos experimentos de teatro épico, passando até mesmo por uns clássicos. Assim, creio, posso contar coisas do teatro do meu Estado, principalmente da minha cidade.

Fortaleza tem, hoje, quase um milhão de habitantes. Tem uma universidade e uma secretaria de cultura, uma estação de televisão, uma academia de letras, dois clubes de arte: um de cinema e um de literatura.

Dois movimentos literários foram importantes nos últimos setenta anos: a "Padaria Espiritual" e o "Grupo Clã". Do primeiro, a intelectualidade da cidade viveu quarenta anos e do segundo, sociologicamente mais importante, como foi politicamente mais importante o primeiro, alimenta-se tôda a geografia intelectual da província. Tem cinco estações de rádio e cinco jornais. Graças a êstes órgãos da imprensa, o teatro pôde sobreviver, algumas vêzes muito bem. Antes de dizer o que fêz minha geração, quero agradecer aos que fizeram, desde 1919, isto é, em idade, cinqüenta anos, o bom movimento do passado.

ANTES DE 1950

Conheci, por ouvir falar, pesquisando, trabalhando com remanescentes de antigos grupos, o trabalho de muita gente, e gente muito boa. Lembro — primeiro — o que se fêz de 19 a 50: 30 anos. Em 1919 o Grêmio Dramático Familiar e seu grande entusiasta *Carlos Câmara*. Em tôrno dêste jornalista, que viria a ser um dos únicos autores do teatro cearense e que se associaria à SBAT em 15-11-1928, reuniu-se um grupo, construiu-se um pequeno teatro, um elenco, permanente mesmo, dêle se alimentando o amadorismo, o precário profissionalismo da cidade, os pioneiros da radiofonia, e alguns ainda participam, com mais de setenta anos, de elencos suburbanos. Através de um (incrível mas verdadeiro) laboratório foram escritas e encenadas as peças

de C. Câmara: "A Bailarina" (de "balearina", epidemia vinda das Ilhas Baleares, também chamada de "Espanhola", a trágica página que o Rio, infelizmente conheceu e que no Ceará, motivou grande êxodo do sertão para a capital e sobre o qual houve um processo sociológico), "O Casamento de Peraldiana" (os mesmos tipos de "A Bailarina" que se sedimentam na Capital) e "O Calu". Estas três primeiras peças formam um ciclo sobre a cidade e a primeira transformação urbana, social e econômica que sofreria após a guerra 14-18. A forma de espetáculo era a da burleta e foi influenciada pela temporada de um elenco carioca que trouxera ao norte a "Capital Federal", de Artur Azevedo, pela Cia. Viriato Correia. Ainda escreveu e encenou Carlos Câmara "Os Piratas", "Zé Fidélis", "Alvorada" (esta última uma paródia ou, coincidentemente, idêntica como forma e revisão característica de costumes brasileiros ao texto de Viriato Correia, "Juriti". Finalmente "Pecados da Mocidade", visão do escritor, ensaiador e empresário, da vivência de um grupo de amadores teatrais da época.

Detenho-me sobre o autor e seu Grêmio porque são eles a base de um grande movimento sobre o qual se assentou uma tradição que permitiu àqueles textos sobreviverem por cinquenta anos (eu mesmo reencenei "O Casamento da Peraldiana", pela Comédia Cearense, em 1966, com o grande sucesso dos primeiros dias: era um documentário sobre a capital cearense, do passado recente), alguns deles com mais de quinhentas encenações por todos estes decênios e os atores que nêles trabalharam foram verdadeiros chefes de *troupes* que nos trouxeram o que mais tarde se definiria como "o teatro que se faz na província".

Ainda, com muito respeito, lembro o nome de heróicos abnegados da

anônima atividade do teatro cearense nestes anos todos: *J. Cabral*, hoje com quase oitenta anos, fundador do Conjunto Teatral Cearense e que ainda mantém nos subúrbios o seu trabalho; *Rufino Gomes de Matos*, que por mais de dez anos fez o Conjunto Sacro Dramático de Fortaleza, no qual estreiei como ponto, contra-regra e maquinista. *Abel Teixeira*, *Lima Verde* e *Afonso Jucá* que, há trinta e tantos anos, fazem, anualmente, pela Semana Santa, "O Gólgota". Este espetáculo é um autêntico sucesso do mais verdadeiro teatro popular e onde se reúnem os velhos e os novos amadores de Fortaleza. *Waldemar Garcia*, autodidata como tantos ou, porque não, como todos os que fazem teatro no Brasil (que bolsa de estudo em Europa é desculpa para turismo patrocinado), homem de sete instrumentos, que dirigiu por vários anos o antigo Teatro Universitário e fez "Yaya Boneca", "Vila Rica", "O Demônio e a Rosa" (onde aparece um jovem locutor de rádio, depois do grupo "Clã", hoje presidente da Academia Cearense de Letras, como autor de teatro, de nome *Eduardo Campos*, e "Os Espectros", de Ibsen. A partir de *Waldemar Garcia* acontece a transformação, e de então a consciência do espetáculo atravessa o seu primeiro estágio como orientação verdadeiramente especializada, reunindo os primeiros e conscientes rudimentos da essência e da técnica da encenação moderna. O elenco é de universitários, muitos dos quais mantiveram-se vinculados aos novos movimentos: *Haroldo Holanda*, *Tiago Otacilio de Alfeu*, *Lúcia Peralles*, *Elza Bernardino*, *Flávio Phebo*, *Frederico Garcia*, *Fernanda Matos*, *Geraldo Markan* e outros de quem lembro o trabalho e, infelizmente, esqueço o nome. Em 1950 aparecem dois grupos: o dirigido por *J. Narbal*, que escreveu algumas peças, encenando-as



"Rosário, Rifle e Punhal", de Nertan Macedo, representada pelo Teatro Un:versitário do Ceará, vendo-se na cena o ator Marcos Miranda (Padre Cícero)



Cena da peça "Rosário, Rifle e Punhal", de Nertan Macedo, representada pelo Teatro Un:versitário do Ceará, com o ator José Maria Cunha (Tenente Gó's)



"Rosário, Rifle e Punhal", de Nertan (oratório). Montagem pelo Teatro Un:versitário. Cenário: J. Figueiredo — Em cena: B. de Paiva (Lampião)



Outra cena da peça de Nertan Macedo — "Rosário, Rifle e Punhal", representada pelo Teatro Un:versitário do Ceará, vendo-se o ator José Humberto Cavalcante (Beato Lourenço)

na capital e pelo interior e o Teatrinho da "Pro-Arte", com *Geraldo Parente* ao qual se deve uma das primeiras e mais sérias tentativas de teatro para crianças aliando-se a uma formação de público para música erudita. Aconteceu uma experiência com *Nelson Rodrigues* e sua "A mulher sem pecado", onde surge um dos nossos honestos homens de teatro, *João Ramos*, depois se transformando em figura de prestígio do rádio e da TV cearense. Em 1950 veríamos ainda uma das valiosas encenações de teatro de província: "Salomé" de *Oscar Wilde*, com a orientação de *Stênio Lopes* (crítico e professor que, ao lado de *Antônio Girão Barroso*, *Braga Montenegro* e *Otacílio Colares*, formaria uma mentalidade extra-província na proposição cultural da literatura e do teatro, relativamente a este último).

DE 1952 A 1960

Em 1952 o Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno, traz um surto renovador ao norte e nordeste do Brasil e é, a partir de então (acredito que o TEB tenha entusiasmado todo o Brasil) que o amadorismo acredita e estabelece uma nova perspectiva para o trabalho artístico do palco cearense.

Em Fortaleza acontece mesmo algo diferente. É válida a proposição do TEB. Cria-se um grupo de trabalho que funda o "Teatro Escola do Ceará" e os nomes de *Nadir Sabóia*, *Otacílio Colares*, *Martisther Gentil*, *Fran Martins*, *Waldemar Garcia*, *Eduardo Campos* e outros preparam um plano que manteria no Ceará uma nova visão da coisa teatral.

Ao mesmo tempo, depois da primeira temporada do TEC com "A moreninha", "A importância de chamar-se Ernesto" e "Os Deserdados", de

Eduardo Campos, *Marcus Miranda*, o escritor destas linhas, *Hugo Bianchy*, *Maria José Gonçalves* e *Haroldo Serra* criam o "Teatro Experimental de Arte". No seu primeiro espetáculo, "O Morro dos Ventos Uivantes", que este escriba adaptou, aparecem os esteios de uma sadia concorrência entre o TEC e o TEA. *Nadir Sabóia* carrega nas costas, com a dimensão de uma grande coragem, o movimento do Teatro Escola. Durante quatro anos mantém uma permanente atividade no Teatro José de Alencar através de várias encenações: "O Belo Indiferente", "Os Deuses Riem", "Luz de Gás", "Via Sacra", "Nós as Testemunhas" e "A Máscara e a Face", de *Eduardo Campos*. Com o grupo, *Nadir Sabóia*, leva a sua atividade aos estados vizinhos: *Piauí*, *Pernambuco*, *Rio Grande do Norte* e *Alagoas*, conseguindo, inclusive, alguns prêmios em vários festivais, enquanto o Teatro Experimental de Arte realiza uma temporada de peças de *Pedro Bloch* e com o repertório viaja pelo interior do Estado e vai até *São Luís* e *Teresina*. Em 1953 e 54 monta "Lampião", de *Raquel de Queirós*, e faz "Complexo", que este cronista escreveu e fez encenar. Há ainda experiência com teatro infantil, onde estréia como ator *Emiliano Queiroz*. Em fins de 1954 continuam os feitos do TEA, apresentando "Mortos sem Sepultura", direção de *Vicente Marques*, e mais uma série de espetáculos brasileiros, todos dirigidos por *Marcus Miranda*.

De 1956 a 1959 há uma trégua: e aí surge *Haroldo Serra* com *Hiramiza Serra* criando a Comédia Cearense, que faz "A Canção Dentro do Pão" e "Lady Godiva", além de manter, por dois anos, com espetáculos aos sábados e domingos, o mais dinâmico movimento de teatro infantil que já se fez no País: todo o teatro de *Maria Clara Machado*, para dezenas de milhares de crianças, além de apresen-



ÊLES NÃO USAM BLACK-TIE, de Gianfrancesco Guarnieri. Montagem pela Comédia Cearense. Cenário: Flávio Phebo — Em cena: Eliete Regina.



O CASAMENTO DA PERALDINA — de Carlos Câmara (Burlata). Montagem pela Comédia Cearense. Cenário de Flávio Phebo — Em cena: Hiramiza Serra, Tereza Bittencourt Paiva e Ayla Maria.

tarem-se autores novos, cearenses, fazendo teatro para os meninos da província. Marcus Miranda veio para o Rio, cursou o Conservatório Nacional de Teatro, graças à bolsa de estudos que lhe oferece o então governador Paulo Sarazate e por alguns anos realizou-se como ator em companhias do Rio, entre as quais o grupo de Rubens Correia e Ivan de Albuquerque, onde criou grande trabalho com a peça de Dias Gomes "A Invasão". No Ceará, Haroldo Serra continuou. Em 1960 este cronista volta a Fortaleza para orientar por alguns meses um curso experimental de teatro, graças a Edmundo Moniz que, na direção do SNT, propôs a Martins Filho, então Reitor da Universidade Federal do Ceará, a contratação de dois professores, um deles a bailarina Teresa Bittencourt Paiva. Em fevereiro de 1961 cria-se o Curso de Arte Dramática da Universidade do Ceará, revive-se, oficialmente, o Teatro Universitário e então o cronista associa-se a Haroldo Serra para dar um novo estímulo à Comédia Cearense que passa a ser o primeiro grupo semi-profissional do norte do País. Criado o Curso de Arte Dramática organizado um corpo docente especializado com aulas de formação para atôres e diretores, o Teatro Universitário encena, a partir de então: "Auto da Compadecida", "A Ratoeira", "Rosário, Rifle e Punhal", "Oratório", de Nertan Macedo, "Poesia pelo Mundo", recital de Poemas Brasileiros, "Lamento pela Morte de Inácio", de Garcia Lorca, "Cancioneiro de Lampião", de Nertan Macedo, "Onde a Cruz Está Marcada", de O'Neill, "A Rapôsa e As Uvas" e "Antígona", ambas encenadas na Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará para público, em várias encenações, superior a 3.000 pessoas por apresentação. Revigora-se o Teatro Escola do Ceará que, aproveitando elemen-

tos do CAD e ainda graças ao entusiasmo de Nadir Sabóia, apresenta "Esquina Perigosa", "Meia-Noite Dr. Schweitzer", de Gilbert Cesbron, "Pedro Mico", "Amor por Anexins", e "A Vigília da Noite Eterna", Auto de Natal deste cronista.

Em junho de 1961 o Teatro Universitário reúne todos os grupos da cidade: o TU, o TEC, a C. Cearense, o Teatro dos Amadores Gráficos (TAG) e faz representar o considerado primeiro grande sucesso de público em Fortaleza. Até então uma peça não chegava à terceira apresentação consecutiva. Esta abertura de um novo caminho se daria, pois, com "Macbeth", de Shakespeare. E de então vem um trabalho que reuniria artistas e povo, ao qual se unem o Governo e a Prefeitura, a Universidade e as entidades intelectuais.

Constrói-se, reformando antigo auditório, a sede do Curso de Arte Dramática e o pequeno teatro de 150 lugares que é o ponto de encontro da nova geração universitária: o "Teatro Universitário". A sede do CAD, com biblioteca, sala de aulas e de ensaios, a participação e convivência com o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, a Sociedade de Cultura Artística, todos coesos em estimularem os eventos do palco cearense. Arquitetos, novos atôres, músicos e figurinistas se reúnem e a partir de 1962 há o florescimento de um ciclo que chamariamos de ouro, da ribalta alencarina (a frase chavão é prehe de lugares comuns, mas tem uma vivência toda diferente para quem enxerga com a pretensão do pequeno provinciano).

A Comédia Cearense reformula-se no ideal, bastante esclarecido, de Haroldo Serra. Sonhava o imigrante de Tamboril onde aprendera o amor ao teatro das mãos e do coração de um seu velho tio, espécie de *fac-totum* do

sertão, Franklin Cavalcante. H. S. planejava um movimento a longo prazo, capaz de aproveitar, na província, um potencial, alguém alegaria de visionário, de grandes perspectivas. Em 1960, no cinqüentenário de inauguração do Teatro José de Alencar, definiu-se um planejamento (utópico?) que, de verdade, se realizaria (por que não dizer como Frank Kapra?) por oito longos e maravilhosos anos.

De 61 para 62 o Governador Parisfal Barroso e seu Secretário de Educação Waldir Bezerra cedem, em convênio, o Teatro José de Alencar para ser administrado artisticamente pela Comédia Cearense. Em 1962, após "Macbeth", faz-se "O Pagador de Promessas" e em seguida "O Médico à Fôrça" de Molière, e daí uma seqüência de espetáculos em que, de cada em cada o público crescia e avolumava-se o conceito da cidade e da região para com o movimento. Em 1963 o Governador de então, Virgílio Távora, reconhece e promove o processo cultural que se definia. Deve-se aqui uma palavra de elevado encômio a V. T. que, de verdade, foi um dos promotores de tôda uma seqüência progressista em que a Cultura teve o seu lugar de destaque e nela o Teatro recebeu estímulo moral e financeiro. O prefeito de então Murilo Borges, patrocina espetáculos com auxílios, na época superiores, proporcionalmente, àqueles que os governos do sul, inclusive o Federal propiciavam. Para a direção do Departamento de Cultura é indicado pelo governador este cronista quando reaparelha-se o Teatro José de Alencar. Cria-se a Academia de Ballet Vaslav Veltchek idéia da Comédia Cearense, cedendo bôlsas de estudo para jovens alunas e institui-se a Editôra Comédia Cearense que começa a publicar, com o apoio do Govêrno cedendo-lhe o tempo ocioso da sua gráfica oficial, a revista "Comédia Cearense", conten-

do textos de autores da região. Surge o primeiro volume da coleção "Terra do Sol" com o livro de Nertan Macedo, "O Clã dos Inhamuns", estudo sociológico e político, seguindo-se o livro de crônicas de Milton Dias "As Cunhãs" e outro, de contos, de Eduardo Campos "Os Grandes Espantos". A revista continua a sua tiragem que em dois anos alcançaria o terceiro número, considerada como repositário documental das atividades do teatro cearense. Aparelha-se a Delegacia Estadual do SNT, capacitando-se politicamente a bem receber, como hóspedes, sem receio de maiores prejuízos, os elencos profissionais itinerantes que vinham do sul do País. O repertório da Comédia Cearense tem uma preocupação: a promoção de uma dramaturgia regional que pudesse servir de subsídio para o teatro brasileiro. Graças ao trabalho de laboratório, e não fôsse êle! conseguiu o grupo formar através de permanentes experiências a nova visão de um nôvo autor: Eduardo Campos. Em apenas três anos, pôde assistir aos seus quatro textos serem representados: "O Morro do Ouro", "A Rosa do Lagmar", "A Revolta dos Animais" (teatro infantil) em temporadas que numa cidade de 700.000 habitantes e sem platéia flutuante, tiveram casas superlotadas por mais de dois meses (num teatro de 1.000 lugares).

Domingos Gusmão de Lima, jornalista, responsável por uma seção de teatro no jornal "O Povo" dirige o Teatro de Amadores Gráficos (TAG). É e tem sido exemplo de esforço de grupo que, permanentemente, se apresenta no palco com textos próprios, cheios de verdadeiras características experimentais do meio ambiente em que se define o movimento.

Paurillo Barroso a quem deveu o Ceará meio século de entusiasmo e

verdadeira realização cultural através da Sociedade de Cultura Artística que fundou e manteve por toda a vida. Sua morte é uma lacuna dificilmente preenchível, principalmente nas atividades de música erudita que promovia. Com suas atividades foi quem, sem quase nenhum auxílio oficial, fez com que o Teatro José de Alencar não se arruinasse totalmente. Era um verdadeiro esmolar, a brigar e a bradar por auxílios para que o T. J. A. (imóvel do Governo) não ruísse. Somente nos últimos anos de vida mereceu o reconhecimento do Governo que o nomeou diretor daquela casa de espetáculos. Como compositor, poeta e teatrólogo deixou um documentário precioso de música e verso e sua peça "A Valsa Proibida", pode ser considerada o maior sucesso de teatro em toda a história do teatro do norte e nordeste do Brasil (cerca de 80.000 pessoas assistiram o espetáculo em apenas três meses). Orlando Leite, diretor do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, e regente do Madrigal da Universidade (que, infelizmente, por haver coisas mais importantes, desapareceu depois de ser premiado como o melhor conjunto vocal da América do Sul no Festival Latino-Americano de Madrigais, realizado no Chile) uniu-se a todas as atividades artísticas da cidade, chegando, por duas vezes, a participar como ator em espetáculos de teatro, reunindo em torno de si todo um grupo de estudiosos da vivência popular da arte e da cultura da região, promovendo seminários e debates, realizando cursos e cedendo o seu material humano e o corpo docente da sua escola para atender a muitas pesquisas de música folclórica, popular e erudita, que serviram de suporte a vários espetáculos experimentais que se realizaram através do Teatro Universitário, Comédia Cearense, Teatro Es-

cola e outros grupos de pesquisa dos Diretórios Universitários.

Gostaria de não esquecer Teixeira e Afonso Jucá. O primeiro, poeta e animador de moços, tão útil quanto poucos, uma espécie menor, no conhecimento e na erudição, de Câmara Cascudo, mas com um potencial de conhecimentos artísticos e morais iguais aos do pesquisador potiguar. O segundo, ainda hoje administrador do Teatro José de Alencar, braço direito de trinta e cinco anos de vivência do movimento amador e profissional do Ceará. Abriu as portas do teatro permitindo que ali se constituísse um ciclo de experiências em que ajudava e ajuda com seu estímulo e sua experiência na coisa mais difícil e que mais falta faz ao teatro brasileiro: administração.

Atôres como *José Maria Lima, J. Humberto Cavalcante, Aderbal Jr., Edilson Soares, João Falcão, Glice Sales, Fernanda Quinderé, Lourdinha Martins, Gracinha Soares, Hiramiza Serra, Marcus Viana* (que retornou ao Ceará depois de um estágio carioca e criou um grupo de teatro de *boulevard*, o "Teatro Novo", associando elementos da televisão, além de lecionar como professor da Universidade Federal do Ceará, sendo hoje diretor do C. A. D.); cumpre lembrar a sempre útil, verdadeiramente profissional, colaboração do cenotécnico *Helder Ramos*, maquinista que deixou o Rio para se fixar como monitor de maquinaria em Fortaleza, solucionando problemas de montagem e carpintaria dos amadores e de grupos profissionais que por ali passam; *Lamartine*, sucessor de *Brasil* (eletricista por vinte anos do TJA), colaborando com *Hélio Brasil*, em dezenas de produções, improvisando soluções de iluminotécnica, além da participação de artistas plásticos do Estado como *Flávio Phebo, J. Figueiredo, Nearco, Zenon Barreto, Floriano, Sérgio Lima, Libe-*

ral de Castro e Neudson Braga, êstes dois últimos professôres e diretor da Escola de Arquitetura da U. F. C. e que realizaram com seus alunos trabalhos extra-curriculares dentro de várias experiências no processo da cenografia, profundamente aliada à prática do espetáculo, criando-se, mesmo, um verdadeiro convênio entre alunos, professôres e artistas do palco da cidade.

J. Figueiredo, por vários anos diretor administrativo do CAD, é um nome de maranhense (ex-diretor do Teatro Artur Azevedo, de São Luís) que se deixou prender ao Ceará e a quem se deve a orientação da formação de novos cenógrafos, além de professor da mesma matéria no CAD, realizando na prancheta e no palco dezenas de cenários e outros projetos afins que se produziram no Teatro do Ceará nos últimos dez anos. Tarcísio Tavares, que em 1966 montou "Liberdade, Liberdade" e que participou do antigo TEA, hoje é um dos que promovem, através da agência de publicidade que orienta, os espetáculos da cidade ou empresa as boas companhias do Rio e de São Paulo.

Por reconhecer que, intrinsecamente, a Comédia Cearense foi uma das mais válidas experiências realizadas na cidade, gostaria de ainda retornar ao processo que Haroldo Serra imprimiu à mesma. Promoveu sua equipe, pela continuidade do trabalho de produção racional que orientava, campanhas de popularização do teatro como "Teatro ao preço de cinema", "Dois ingressos — um convite", "Corte o anúncio e ganhe um ingresso", antecipando, mesmo, às congêneres que se propuseram no Rio e São Paulo. Montou ainda espetáculos como "Êles Não Usam Black-tie", "Lady Godiva" (2ª versão), "A Barragem", de Guilherme Neto, "Beijo

no Asfalto", "Procura-se Uma Rosa" e o "Teatro Infantil Permanente". Os sucessos não eram mais como há dez anos: apenas dois dias. Foram temporadas de meses de casas lotadas, além das experiências com ballet, poesia e música. Teatro pelos bairros. Edição de um disco contendo poemas, crônicas e contos de escritores da terra com o título "Pastoril — Cântigas do Ceará", contando com a participação do Madrigal da Universidade Federal do Ceará, disco em 12" de que se esgotou quase tôda a tiragem, 2.000 exemplares, em menos de dois meses, como se esgotaram as edições de livros e revistas. Através do teatro se promoveram cursos de oratória, de iniciação ao teatro dentro das escolas, montando-se com colegiais diversas peças entre as quais "Joana D'Arc na Fogueira" e "Natal na Praça". Em conjunto, com todos os grupos, montou-se a "Exposição Shakespearana" e um "Festival Shakespeare", comemorativos do IV Centenário do bardo inglês. Ao Departamento de Cultura, com iniciativa dos grupos de teatro e música, o govêrno ofereceu meios de se criar a "Orquestra e Coral de Câmara" e o "Orfeão do Estudante Cearense", regendo-os os maestros Orlando Leite e Antônio Gondim e que eram sediados no TJA, apresentando-se nas chamadas "Tardes de Cultura", todos os domingos. E, finalmente, as montagens de "Valsa Proibida", de Paurillo Barroso e "O Casamento da Peraldiana", de Carlos Câmara, ambos com suas quase características de teatro total (teatro, ballet, coros, corais falados, orquestra, cinema, slides, cenografia, cartazes, impressos, realizados pelas equipes das escolas federais e dos grupos da cidade), onde se movimentavam mais de duzentos artistas e artesãos, de tôdas as formas, das expressões citadas em parêntesis.

Nesta retrospectiva cumpre prestar homenagem a *Francisco Serra Filho*, hoje desaparecido antes dos trinta anos, um dos verdadeiros administradores de teatro que conheci, a quem deveu o cronista a coragem de enfrentar também este saldo, acredito que importante na vida cultural do Estado, e que foi, em grande parte, realizado durante minha última estada em Fortaleza, por oito anos.

Testemunha-se, também, a participação do Serviço Nacional de Teatro, reconhecendo-se os préstimos que ofereceu em benefício da vida cultural do Estado quando, por algumas vezes, permitiu-se auxiliar financeiramente ao Teatro Oficial do Estado, financiando várias de suas reformas e beneficiamentos. O Governador Plácido Castelo e a Administração José Walter Cavalcante que, enfrentando os problemas econômicos dos últimos anos, ainda assim e com a participação do Reitor Fernando Leite, deram um pouco de si e de suas administrações em momentos de crise do teatro cearense como, por exemplo, foi o caso da pretendida viagem do TU para participar no "VI Festival Nacional de Teatros de Estudantes", na Guanabara. Chora-se, um pouco, a falta de recursos que impermiu ao Reitor da UFC de enviar o TU ao Festival Internacional de Teatros Universitários de Nancy, quando esse grupo foi convidado e escolhido em 1967 a representar o Brasil naquele evento, que no ano anterior tinha consignado ao Brasil o prêmio de "Melhor do Ano". A produção de "Bôdas de Sangue" foi um dos últimos trabalhos, como diretor, deste cronista em Fortaleza. À época, meados de 1967, fundava-se, graças a uma equipe, a "Associação de Cultura e Atividades Sociais e Artísticas" — ACASA, à qual encomendou o Prefeito José Walter Cavalcante um "Plano de Cultura Po-

pular" que, infelizmente, não pôde cumprir-se, plano este que se deveu, inteiramente, a um dos líderes do movimento cineclubista do norte-nordeste brasileiro, Euzélio Oliveira, poeta e jornalista, que foi o verdadeiro esteio do movimento chamado "ACASA".

Em 1968 Haroldo Serra continuou o trabalho com a Comédia Cearense, produzindo dois espetáculos, viajando ao norte com o "Teatro Infantil Permanente". O TU e o CAD, sob orientação de Marcus Miranda, se desenvolve entusiasticamente, agora ligados à reforma universitária que se promove no Ceará, devido a qual as atividades artísticas e pedagógicas do teatro foram subordinadas a um Departamento da Faculdade de Artes e Arquitetura. A Prefeitura entregou, em princípios deste ano, a atividade cultural da sua Secretaria de Educação à Sra. Heloísa Juaçaba, líder do movimento de artes plásticas da cidade, depois de um trabalho dos mais dignos à frente dos negócios de educação e cultura promovido pelo ex-Secretário de Educação e Cultura da PMF, Dr. Ernando Uchoa. Hugo Bianchy, pôsto à disposição do Estado pelo SNT, orienta o movimento da arte coreográfica sem esquecer o teatro que sempre continua a fazer. A crise do teatro, toda ela de falta de estrutura, dentro dos conceitos sócio-econômicos e políticos que nunca lhe preocuparam, também caracterizou-se em Fortaleza mas, a província é campo para dimensões maiores de ideal e trabalho que as questões de sobrevivência imediatista não permitem sejam procuradas pelos que habitam nas cidades maiores. Aguarda-se um novo surto, tão dinâmico como aqueles de 19-29 e 60-67, que tornou o Estado do Ceará, um dos líderes, anônimos porque de província, da cultura nacional. O que poderia, esquecendo fatos e nomes, aqui deixar fixado, res-

peitando movimentos e pessoas, é que, mais do que nunca, será nas províncias do País que o Govêrno e Povo poderão encontrar as coordenadas de uma realidade cultural. Precisar-se-ia enviar técnicos e professôres, orientar-se, por meios legais e oficiais, o

processo de reconhecimento nas escolas públicas do País do ensino teatral, projetando-se, em um planejamento a longo prazo, o aproveitamento do potencial artístico e cultural que se define na mentalidade e no ideal das novas gerações brasileiras.



ASPECTOS DA DRAMATURGIA NORDESTINA

— Rubem Rocha Filho —

A dramaturgia nordestina representa, em sua totalidade, um dos raros empreendimentos globais de regionalização de nosso teatro. O que faz uma dramaturgia ser regional, de que se alimenta o regionalismo no teatro? Neste artigo, pretendemos levantar outras tantas perguntas no gênero, sem a pretensão de respondê-las, mas certos de que o simples questionar será uma forma de maior aproximação. A elaboração das indagações talvez ofereça um método de estudo ou um caminho de pesquisa, pelo menos abrirá perspectivas de curiosidades nos que buscam a afirmação crítica de nossa produção cênica.

Inicialmente, nos perguntemos se o regional supõe o rural, isto é, se a dramaturgia para coligir os elementos da região forçosamente não pode prescindir de suas raízes rurais. Nas grandes cidades nordestinas, em particular no Recife, os dramaturgos ditos "regionalistas" até que ponto transplantaram para o palco as experiências vivenciais urbanas? Haveria uma obrigatoriedade quase nostálgica de se ligar o regional ao vivido na infância, uma espécie de estratificação social, que se qualificaria como o "típico" da região, que não estaria compatível com as mutações citadinas? O simples fato da "inchação" recifense — na expressão de Gilberto Freyre — traria novos elementos de conflito, novas situações dramáticas e sua tipologia conseqüente, que a dramaturgia

local ainda não estaria apta a captar? Uma coisa é o mundo estático do Brejo da Madre de Deus ou da Vila da Mata — nas obras respectivamente de Ariano Suassuna e de José Carlos Cavalcanti Borges —, outra matéria-prima, essencialmente dinâmica, adviria do tratamento dramatúrgico de temas como o impacto da vida metropolitana sobre o retirante, as dificuldades de emprêgo da pequena classe média, a marginalização e "academização" dos universitários, os dramas da habitação, as comunidades artísticas e os modelos dos centros maiores — entre muitos tópicos de uma dramaturgia da cidade.

A inexistência de tais textos — ou sua escassez na obra dos escritores englobados "tradicionalmente" no estudo da dramaturgia nordestina nos faz relacionar, à primeira vista, o regionalismo com o ruralismo. No caso dos autores, como a maioria, que vivem desligados do fundo sócio-rural, vemos um retôrno às raízes de fazenda ou de cidadezinha, uma busca interiorana como a fonte única de seu regionalismo. Mais do que os que habitam Recife, chama atenção a inspiração puramente rural do regionalismo dramático de Francisco Pereira da Silva, morador há muitos anos do Rio de Janeiro. Todos parecem recorrer obrigatoriamente a uma infância — vivenciada ou imaginada, realista ou fantástica — e a um momento parado no tempo, em que as mutações sociais não abalem as estruturas.



A BARRAGEM, de Guilherme Neto. Montagem pela Comédia Cearense — Em cena: Lurdinha Martins e B. de Paiva. Cenário: Rinauro Moreira.



O MORRO DO OURO, de Eduardo Campos. Montagem da Comédia Cearense — Em cena: Haroldo Serra, Edilson Soares, José Humberto Cavalcante e Hiramiza Serra. Cenário: Flávio Phebo.

Seria necessária a junção do regionalismo ao estilo realista? O realismo, na novelística brasileira, assumiu a paternidade, um tanto tardia, do regionalismo. Quase se afirma que os escritores realistas, no momento que largaram o tema da "côrte", quando abandonaram as intrigas urbanas ou suburbanas de um Machado de Assis, voltaram-se para a realidade de suas regiões e criaram a ficção regionalista. Apresentam, na história da nossa literatura, a corrente do nordeste ficcional (José Américo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, Adonias Filho e outros) como um desdobramento do realismo carioca de Arthur Azevedo ou Lima Barreto, assim como evidenciam o parentesco de Érico Veríssimo na sua retratação da pequena burguesia de Pôrto Alegre.

Será na verdade, em teatro, a asserção de que a transposição da verdade regional dependerá da teoria da quarta parede? Só a realidade surpreendida em seu curso, interrompida num momento dramático, espiada pelo buraco da fechadura, terá sua transmissão legítima no palco? Há outras modalidades de captação da realidade regional fora do realismo? Especificamente na dramaturgia nordestina, qual é a inspiração mais freqüente e, admitamos, mais autêntica — a que transcreve dramaticamente em termos veristas a ação, ou a que transfigura a ação, acrescentando a fantasia à realidade? Vejamos alguns exemplos demonstrativos.

"A Grande Estiagem", de Isaac Gondim Filho, um dos dramas nordestinos de maior repercussão, focaliza a problemática da sêca sofrida por camponeses miseráveis. Gondim, naquele momento de sua obra, representaria a posição naturalista do escritor, sua amostragem do mundo incorporava uma tese implícita, apre-

sentava a verdade em côres subliminarmente didáticas. A própria seleção dos fatos, ainda que êstes não se extremassem nas deformações expressionistas, nem se explicitassem em fórmulas catequéticas, já conteria a "mensagem" que o realismo de certa forma não dispensava. Um drama naturalista, dentro da tradição testemunhal das condições de seu tempo e lugar, recebeu aceitação nacional e se repete no cartaz de inúmeras companhias.

Teria a "A Grande Estiagem" a mesma transmissibilidade dramática se não tomasse a forma de tragédia naturalista com que seu autor a concebeu? E poderíamos supor que sua eficácia emocional seria atingida em outros estilos dramáticos?

Hermilo Borba Filho, no campo oposto, tem se dedicado à pesquisa e consagração da forma anti-realista de encenação e dramaturgia. Mesmo na sua produção mais antifga, em dramas como "Electra no Circo", "João Sem Terra" e "A Barca de Ouro", o sentido do lírico, a abertura para o sonho, não faltava à condição nordestina das personagens. Em peças atuais, paralelas a um esforço consciente de encenador, voltadas para o que a região espontâneamente cria por seus artistas populares, Hermilo está preocupado em quebrar a empatia, em desmontar a estrutura dramática do teatro naturalista. Numa comédia como o "Cabo Fanfarrão", em que se retoma o tema do "Miles Gloriosus" de Plauto, não falta a crítica social nem o protesto contra a prepotência, mas nem perpassa o cuidado realista, a tomada de consciência da realidade através do naturalismo.

No panorama dramático mundial, presenciemos uma oposição semelhante. Num primeiro momento, todo didatismo, todo o comprometimento social se atrelava à concepção



O CALVÁRIO, NOVA JERUSALÉM. *Cristo* (Luiz Mendonça); *Maria* (Ruth Bandeira); *Madalena* (Ida Korossy) e *Mau Ladrão* (Ivan Soares).



A CEIA LARGA — Cena de "O Drama do Calvário", na NOVA JERUSALÉM, vendo-se entre outros: Clênio Wanderley — *Judas*; José Maurício — *Pedro*; Clébio Corrêa — *Mateus*; Luiz Mendonça — *Cristo*.



FORUM DE PILATOS — Cena de "O Drama do Calvário", na NOVA JERUSALÉM. Em cena: *Pilatos* (José Pimentel); *Cristo* (Luiz Mendonça); *Caiçaz* (Ednaldo Lucena) e *Anaz* (Carlos Reis).

naturalística do palco; posteriormente, autores ligados à realidade social de seu país manipulavam elementos estranhos ao realismo (coros, canções, versos, coreografia, etc) numa dramaturgia essencialmente autêntica — vejam os grandes poetas do palco irlandês (Yeats, Synge e O'Casey) e o maior dramaturgo espanhol deste século, Lorca. Mais complexo foi o processo de o didatismo cênico conscientemente desprezar o realismo, criando o teatro anti-ilusionista, o drama épico de Brecht — exemplo de dramaturgia socialmente engajada e distante da empatia emocional do naturalismo.

Vale a pena também perguntarmos se devemos conjugar a dramaturgia regionalista às formas de dramaticidade popular, criação coletiva da região. Terá o teatro do nordeste maior autenticidade enquanto captor e transformador da matéria viva e inconsciente que ainda jorra da criatividade do povo? Nesta questão, cumpre esclarecer um ponto — os tipos de folguedos populares que contêm em si toda uma potencialidade dramática e as manifestações da arte coletiva que podem, num processo cultural consciente, serem aproveitadas no palco.

Quando se depara com a "brincadeira" do Bumba-Meu-Boi, não só reconhecemos uma galeria de personagens e uma seqüência de situações dramáticas, mas também será possível até o levantamento do texto de um auto popular. (Vejam "Apresentação do Bumba -Meu-Boi", de Hermilo Borba Filho, publicado pela Imprensa Universitária de Pernambuco, em que o autor documentou uma tradição oral). Já em outras manifestações, festivas ou literárias, ou ainda religiosas, a tarefa dependerá da atitude erudita do dramaturgo.

Há casos reconhecíveis do tratamento erudito da própria estrutura, já teatral, do Bumba. Hermilo Borba

Filho transpõe em "A Donzela Joana", o mito Joana D'Arc para a guerra nacionalista contra os holandeses e insere os episódios dramáticos, verdadeiras "estações" ou "jornadas medievais, numa estrutura de folguedo popular, do qual o autor usufrui até a variedade de métricas. Já o poeta Joaquim Cardozo tenta — em certas passagens com muito brilho — em "O Coronel de Macambira" uma fusão de arquétipos nordestinos e universais, transpondo um mundo cênico em que os animais fantásticos do Cavalo Marinho se mesclariam com agrimensores ou aeromoças, numa mitologia original do autor.

O Pastoril, folguedo de menos nítida espinha dorsal dramática, também foi brilhantemente usado por Luís Marinho na comédia "O Cordeão Encarnado". Além do lado de transcrição musical e do uso da disputa entre as duas facções, Luís Marinho realça um dos personagens mais teatrais que o nordeste tem para oferecer: o Velho Pastoril. Esta espécie de palhaço triste e prostituído, cuja função é entremear piadas, cançonetas e lances de dinheiro, misto de comico e rufião, resume a vitalidade e a criatividade de um Calvero num mundo de fantasia e miséria de Fellini.

Digno de nota é o esforço e a seriedade ousada com que o jovem escritor alagoano Luís Gutemberg retoma os antigos Pastoris natalinos, numa alegoria cheia de senso poético e verdade social — "Auto de Perseguição e Morte do Mateu".

Com alegria, simplicidade, dentro de uma coreografia de especial encanto, Altimar Pimentel transpõe para o palco as Lapinhas de Natal, como as vemos nas pequenas cidades da Paraíba, na peça "Auto de Maria Mestra".

Carlos Petrovich, autor e ator do Rio Grande do Norte, radicado na

Bahia, recriou o Bumba-Meu-Boi dando ênfase à simbologia de fartura e plenitude ideal que o Boi representa. Empregando a demonologia nordestina, Petrovich coloca na busca do Boi Espaço os camponeses auxiliados pelãs fôrças do mal, pois estas concluíram que só pecam os que podem usufruir dos bens terrenos. Só unido ao diabo, o pobre se aproxima da riqueza. Seu "Auto do Boi Espaço" explora os elementos de comicidade e crítica social que o folguedo encerra.

O Teatro de Mamulengos aparece na obra "A Pena e a Lei", de Ariano Suassuna, exemplificando magistralmente o emprêgo erudito, dentro da consciente visão crítica do dramaturgo, de uma manifestação coletiva anônima e ingênua. Suassuna, na verdade, foi o primeiro teatrólogo nordestino a capitalizar a atenção crítica nacional — e agora diríamos internacional — para êste tipo de processo criativo na arte teatral de sua região.

Mas assim como a excelente "A Pena e a Lei" tem um ato integralmente calcado no estilo dos bonecos de mamulengo, além de usar as personagens e tramas costumeiras neste tipo de espetáculo improvisado e ao ar livre, outros meios de expressão popular vieram a despertar a atenção e o amor de Ariano Suassuna. A originalidade de seu trabalho foi fruto de uma mescla consciente de elementos, de uma busca demorada e de uma aproximação cultural em que o esteta relaciona a descoberta teatral e literária do Brasil de hoje aos grandes momentos de florescimento criativo das civilizações latinas — o teatro do Século de Ouro Espanhol, por exemplo, vem em cheio de encontro a esta proposição, pois uniria propositalmente ao veio popular o refinamento clássico. Mas deixemos que Suassuna nos explique seu método criativo:

"...o que fiz foi tomar um romance popular do sertão e tratá-lo dramaticamente, nos termos da minha poesia — ela também filha do romanceiro nordestino e neta do ibérico. O romance escolhido (o autor se refere especificamente à sua peça "Uma Mulher Vestida de Sol", mas vemos que sua alquimia sempre se compõe dos mesmos elementos mágicos) foi o de José de Souza Leão. Conhecia-o em duas versões. A que proferi foi uma que ouvi em pequeno em Taperoá. A história é simples e trágica: um coronel, enciumado do amor da filha por José de Souza Leão, mata-o, sendo por sua vez morto pelo pai do herói. É uma das histórias que se cantam nas feiras, cada uma delas um esbôço de drama. Procurei conservar na minha peça o que há de eterno, de universal e de poético no nosso riquíssimo cancionário onde há obras primas de poesia épica, especialmente na fase denominada do pastoreio. Minha maior alegria seria ver o meu drama representado para o povo — vê-lo voltar à sua origem. Porque na verdade muito pouco interessa o indivíduo aí. É o povo o criador e procurei sômente deixar-me impregnar do profundo sentimento poético, dinâmico do povo do sertão — talvez a terra mais trágica do Brasil" (1948, "Fôlha da Manhã", Recife).

Hermilo Borba Filho muito bem define o espírito elisabetano da dramaturgia de Suassuna; realmente, mais que os comediógrafos ibéricos, os contemporâneos de Shakespeare puderam dar a densidade e a fusão de estilos que o autor de "A Compadecida" possui; além de tudo, os dramaturgos da Inglaterra do século XVI representaram a inspiração dupla dos herdeiros do greco-romanismo e dos filhos diretos da farsa de feira, nas praças medievais. Mas vejamos o que afirma o crítico-autor-di-

retor pernambucano a respeito do criador de "Santo e a Porca":

"... ganhou uma atmosfera de amor e violência comparável a das obras elisabetanas, principalmente com as de John Ford, um dramaturgo que, como Suassuna, une os elementos sangue, honra, família, incesto, nas exatas medidas dramáticas. E aqui ainda êle obedece fielmente à tradição clássica elisabetana quando joga dentro da atmosfera trágica a comichidade de figuras ridículas e chãs, em contraste com a estatura das demais personagens; e quando também alterna o uso da prosa e do verso". ... E continua: "Suassuna juntou à Igreja a sua arte: feita de pedras, animais, árvores ressequidas, couro, sol, o sertão, e cangaceiros, amarelinhos, padres, juizes, palhaços, prostitutas, cantadores, a humanidade, para a formação do mais vigoroso teatro que encarna o real espírito do Nordeste e do povo desta região".

Mas ainda pensariamos num elemento preponderante que o teatro não desdenharia ao captar o "real espírito" do Nordeste — o lirismo. A visão poética pessoal, menos objetiva e mais subjetiva, distante do épico e do dramático, não preocupada com o narrativo nem com o vivenciado, mas sim com o sentido através dos olhos da poesia do palco. Francisco Pereira da Silva, que é dos autores mais injustiçados pelas companhias teatrais brasileiras, resume com raro senso de medida e de força o toque do poético, a vitalidade do dramático e as elipses do épico. Sua obra é tão artesanalmente bem cuidada quanto pujantemente inspirada. Seu tratamento de

um dos episódios mais fascinantes do nordeste — o fanatismo em torno do Padre Cícero — em "O Chão dos Penitentes" o qualifica entre nossos maiores criadores cênicos; o banditismo transcende em "Chapéu de Sebo" ou "Romance do Vilela" os elementos de crônica jornalística ou visão industrializada, chegando à epopéia do protesto violento contra a miséria; o fanatismo religioso e político, com toda a sua carga de misticismo e de fusão do religioso e do profano, constrói em "O Cristo Proclamado" um dos gritos mais vigorosos da nossa literatura teatral. De Francisco Pereira da Silva se espera ainda muito e o público não sabe quanto se enriqueceria ao conhecê-lo melhor. Suas peças vão do vinhetista ingênuo e irônico de "A Carga de Laranjas" e "O Vaso Suspirado" (esta um modelo de peça em um ato), no que nos lembraria o vinhetista de mão cheia que é José Carlos Cavalcanti Borges com suas "comédias municipais", até a tragédia brasileira, da qual ninguém se aproximou tanto.

Estas notas se alongariam demais se prosseguíssemos no esboço do levantamento completo dos muitos aspectos da dramaturgia nordestina. Iríamos do emprêgo dos cantos fúnebres folclóricos como contra-ponto à morte em vida do camponês, em "A Incelença" de Luís Marinho, ao aproveitamento do conflito social do campo por um jornalista carioca, em "O Forró em Cananéia" de Antônio Callado. Unindo extremos e alimentada de seiva poética, se apresenta o conjunto dramatúrgico mais vasto e vigoroso de nosso teatro de agora.

MORTE E VIDA SEVERINA: UM AUTO DE NATAL

Eliane Zagury

A realização poética do texto de *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto⁽¹⁾ tem encantado de tal modo as pessoas que pouco se tem dito sôbre o fato de ser um auto de Natal. Tentemos abordar o tema, levando em conta, sobretudo, as modificações impostas ao gênero pelo autor contemporâneo. Para tanto, comecemos por observar a cristalização artística levada a cabo em épocas nossas antepassadas na Península Ibérica, sua tradição herdada e desenvolvida. Tomemos por base o *Auto da Mofina Mendes*, de Gil Vicente,⁽²⁾ e o *Auto de Los Reyes Magos*, de autor anônimo castelhano do século XII, primeiro texto de teatro ibérico romance.⁽³⁾

1. O *Auto da Mofina Mendes*, também chamado *Mistérios da Virgem*, apresenta o nascimento de Cristo com a seguinte seleção dos episódios: a Anunciação de Gabriel, o Nascimento, a Visita do Anjo aos pastôres que se rejubilam. Gil Vicente segue a lição do Evangelho Segundo S. Lucas, como se vê. E dêle retira o personagem coletivo básico sôbre o qual se assenta a força dramática do texto: entre a Anunciação de Gabriel e o Nascimento do Menino, o autor insere uma longa cena de pastôres em total estado de rudeza e má sorte, o que se estrutura e conforma num personagem individual que passa a ganhar a cena: a pastôra Mofina Mendes, que é a própria encarnação da desgraça. Após o conhecimento que o público toma do azar que traz tal pastôra ao seu rebanho (quase todo se perde por morte, doença e extravio), tem diante de si a desgraça voltada para a própria Mofina, que constrói a sua fortuna em sonhos na dependência do pote de azeite que traz à cabeça, mas o derruba, sinistramente revelando:

que todo o humano deleite
como o meu pote d'azeite
há de dar consigo em terra

(v. 491-493)

Temos, então, uma estrutura em dois tempos, com a seguinte simetria: 1. Anunciação de Gabriel x Agouro da Mofina e 2. Nascimento do Menino — libertação dos pastôres e regozijo, em que se resolve a primeira oposição. É interessante notar, a título de confirmação, que são os mesmos pastôres que participam das duas cenas, apenas se omitindo na segunda a Mofina Mendes. Voltamos, portanto, ao personagem coletivo proposto inicialmente. E Gil Vicente joga então uma cartada fundamental: nada têm que ver com os

pastôres do Evangelho, são pastôres portugueses, no seu falar característico e nos seus hábitos de trabalho. Seguindo o mesmo esquema de comunicação pela aclimatação ao ambiente do público, Gil Vicente veste a Virgem de Rainha e cria quatro alegorias: Pobreza, Humildade, Fé e Prudência são as donzelas servidoras da Rainha. Por outro lado, o auto se inicia com a fala introdutória de um frade, verdadeiro antepassado do teatro do *nonsense*, o que é seguido de uma primeira cena da Virgem Rainha e suas donzelas lendo os textos sagrados e comentando passagens que funcionam como presságios da ação futura e que se dão num nível que realmente pressupõe familiaridade do público com o assunto. O que viria a explicar a figura aparentemente absurda do frade: ela se apresenta burlescamente como uma redundância desnecessária e até prejudicial. Não vale a pena entrar aqui em considerações sobre o erasmismo ou não-erasmismo de Gil Vicente — o que nos interessa é pura e simplesmente a relação texto-público. O Auto foi encenado diante da Côrte em 1534, nas matinas de Natal. Trata-se, portanto, de um Auto de Devoção, diretamente ligado à liturgia.

2. O *Auto de Los Reyes Magos* apresenta uma seleção de episódios bem diferente, tomada da lição do Evangelho segundo S. Mateus. São cinco cenas: 1, ação paralela dos três Reis Magos em seus respectivos países, dúvidas em torno da nova estrêla que vislumbra no céu; 2, encontro dos três no caminho de Belém; 3, entrevista com Herodes; 4, monólogo de Herodes e ordens ao mordomo; 5, reunião dos Sábios da Côrte, discussão entre os rabinos. São apenas 147 versos. Tem sido considerado até agora como texto incompleto, aventando-se a hipótese de o *Auto* continuar segundo S. Mateus até a cena da adoração e dos presentes. Por outro lado, a imprecisão vocálica tem levado a pensar na possibilidade de ser um texto moçárabe. Entretanto, ao analisarmos detidamente a obra, notamos a presença de uma estrutura fortemente demarcada que permite com facilidade a compreensão do *Auto* como completo nas suas cinco cenas e 147 versos. Tôdas as falas estão caracterizadas por um sentimento descrito como realismo castelhano e outros dogmas interpretativos da história literária espanhola. Na verdade, a tendência de todos os personagens é a de desconfiar da Fé absoluta, ingênua e imediata. Cada um dos reis submete a estrêla a provas de veracidade:

otra nocte me lo catare,
si es vertad, bine lo sabre.

(CASPAR, v. 9-10)

Por tres noches me lo uere
i mas de uero lo sabre

(BALTASAR, v. 27-28)

Ueer lo e otra vegada,
si es uertad o si es nada.

(MELCHIOR, v. 46-47)



MORTE E VIDA SEVERINA de João Cabral de Melo Neto. Direção de Silnei Siqueira e música de Chico Buarque de Holanda. Em cena: Paulo Autran e Carlos Miranda



MORTE E VIDA SEVERINA de João Cabral de Melo Neto. Direção de Silnei Siqueira. Música de Chico Buarque de Holanda

Na segunda cena, cuándo se encontrám, tratám de certificar-se uns pelos outros do que virám:

CASPAR a BALTASAR

Dios uos salue, senior; sodes uos strelero?
deizidme la uertad, de uos sabelo quiro
Vedes tal marauila?
nacida es una strela.

(v. 52-55)

Em seguida, nova desconfianza no diálogo Melchior-Baltasar:

MELCHIOR

Cumo podremos prouar si es homne mortal
o si es rei de terra o si celestial?

BALTASAR

Queredes bine saber cumo lo sabremos?
Oro, mira i acenso a el ofrecemos:
si fure rei de terra, el oro quera;
si fure omne mortal, la mira tomara;
si rei celestrial, estos dos dexara,
tomara el encenso quel pertenecera.

(v. 65-72)

A notícia chega a Herodes pelos Reis Magos, e sua prouidência é certificar-se dela:

I cumo lo sabedes?
ia prouado lo auedes?

(v. 88-89)

Quanto i a que la uistes
i que la percibistis?

(v. 96-97)

Pus andad i buscad
i a el adorad
i por aqui tornad.
Io ala ire
i adoralo e.

(v.102-106)

Enquanto espera a confirmação pela volta dos Reis Magos, Herodes monologa:

por uertad no lo creo
ata que io lo ueo.

(v. 115-116)

E manda reunir os Sábios da Côrte:

Pus catad,
dezid me la uertad,
si es aquel omne nacido
que esto tres rees m'an dicho.

Di, rabi, la uertad, si tu lo as sabido.

EL RABI

Por ueras uo lo digo
que no lo fallo escripto.

OUTRO RABI AL PRIMERO

Hamihala, cumo eres enartado!
por que eres rabi clamado?
Non entendes las profecias,
las que nos dixo Ieremias.
Par mi lei, nos somos erados!
por que non somos acordados?
por que non dezimos uertad?

RABI PRIMERO

Io non la se, par caridad.

RABI SEGUNDO

Por que no la auemos usada
ni en nostras uocas es falada.

(v. 131-147)

Provar com o máximo de razão, portanto é o fio condutor de cada cena do *Auto*. Por que não aventar, então, a hipótese de ser êle não um auto de devoção, litúrgico, mas um *auto de conversão*, didático, "panfletário", portanto curto, ilustrativo de uma preleção talvez? A imprecisão vocálica pode levar não só ao moçarabismo, mas também ao judeu converso, pois a língua hebraica apresenta esta mesma característica. Por que não um auto para a catequese dos judeus? A discussão na côrte de Herodes, com o reconhecimento dos rabinos encerra a possibilidade de persistir a dúvida religiosa. Por outro lado, o monólogo de Herodes deixa patente que a sua preocupação é de pura concorrência no poder terreno:

Quin uio numquas tal mal,
sobre rei otro tal!
Aun non so io morto
ni so la terra pusto!
rei otro sobre mi?

(v. 107-111)

Uma observação: Hamihala (v. 138) tem sido interpretado como o nome do Rabi Primero, hibridismo hebraico-árabe, com o significado de Deus (hala) do meu povo (hami). Outros arabistas não reconhecem nenhum elemento árabe na palavra, talvez por transcrição defeituosa ao alfabeto latino e à grafia instável da época, talvez por ser realmente uma palavra hebraica em seu todo — o que ainda fica sem solução, uma vez que o segundo elemento (hala) não pôde ser identificado. Aceitando o hibridismo, lembraria que o possessivo em hebraico costuma aparecer depois do objeto possuído, o que torna a tradução *Deus do meu povo* um pouco estranha. Por que não pensarmos em *meu povo* (hami) *de Deus* (hala)? Interpretando desta maneira, observaria também que não há elementos que provem ser a palavra o nome do rabino. Como aparece numa frase exclamativa, pode perfeitamente ser uma expressão interjectiva de fundo vocativo. Aliás, é interessante notar que na indicação das falas, mesmo depois do suposto vocativo ser enunciado, o personagem continua sendo designado por *Rabi Primero*. Caso se insista, porém, na primeira interpretação, talvez a leitura *meu povo de Deus* seja a melhor, pois teremos por um momento dado ao personagem uma representação coletiva funcionalmente fundamental para a finalidade didática do *Auto*.

3. Tendo observado, portanto, dois tipos de autos de Natal (de devoção e de conversão), iniciemos uma breve análise de *Morte e Vida Severina* que participa de ambas as diretrizes. Desde o começo é importante tomar como premissa o fato de a temática religiosa tradicional (o Nascimento do Menino Jesus) transcender-se a si mesma de forma atual e atuante para o homem moderno e seu problema existencial. A "salvação" residirá na própria vida cotidiana revelada pelo nascimento da criança:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina,

(v.1222-1235)

Existe, portanto, o saber prévio e a identidade do auto de devoção e o proselitismo do auto de conversão (Seu José, mestre carpina, vai dissuadir Severino do suicídio). Como em Gil Vicente, o movimento é dual: morte (desgraça, Mofina) × vida (nascimento, salvação). Também como em Gil Vicente, há um elemento de identificação com a platéia que é a humanização do personagem sagrado, agora na figura de São José / Seu José, mestre carpina, dos pastôres que se transformam em moradores dos mocambos, de Simeão e Ana (Evangelho segundo S. Lucas) que se transformam em ciganas etc. . . Mas, o elemento de identificação dialética que o auto de conversão propõe — a dúvida religiosa e a sua discussão — aparece aqui na identificação com Severino que, além de personagem-tipo regional, transcenderá e será o eterno homem itinerante na sua luta pela vida, nos encontros com a morte e a sua tentação. O caminho desta transcendência se dá em vários níveis. Examinemos os principais:

a) o primeiro encontro com a morte faz o personagem transcender o seu tempo e o seu espaço, pois é espectador, defunto e seu próprio carregador (no desenvolvimento da cena, Severino retirante substitui um dos homens):

- A quem estais carregando,
irmãos das almas,
embrulhado nessa rêde?
dizei que eu saiba.
- A um defunto de nada,
irmão das almas,
que há muitas horas viaja
a sua morada.
- E sabeis quem era êle,
irmãos das almas,
sabeis como êle se chama
ou se chamava?
- Severino Lavrador,
irmão das almas,
Severino Lavrador,
mas já não lavra.

(v. 65-80)

b) Na mesma cena se inicia o processo de transcendência da morte pelo seu enfoque lírico:

quem contra êle soltou
essa ave-bala?

(v. 107-108)

E o que havia êle feito,
irmãos das almas,
e o que havia êle feito
contra a tal pássara?

(v. 113-116)

c) A própria paisagem assume valores éticos que a transcendentalizam, principalmente em duas vertentes: o rio e a terra. Ambos elementos estão carregados de conotações afetivas existenciais desde sempre exploradas pela tradição literária. O rio assume especial importância por se confundir com o próprio caminho de Severino em busca da vida:

Pensei que seguindo o rio
eu jamais me perderia:
êle é o caminho mais certo,
de todos o melhor guia.

(v. 217-220)

Sim, o melhor é apressar
o fim desta ladainha,
o fim do rosário de nomes
que a linha do rio enfia;
é chegar logo ao Recife,
derradeira ave-maria
do rosário, derradeira
invocação da ladainha,
Recife, onde o rio some
e esta minha viagem se fina.

(v. 650-659)

Depois, confunde-se com a morte:

A solução é apressar
a morte que se decida
e pedir a êste rio,
que vem também lá de cima,
que me faça aquêle entêrro
que o coveiro descrevia:
caixão macio de lama,
mortalha macia e líquida,
coroas de baronesa
junto com flôres de aninga,
e aquêle acompanhamento
de água que sempre desfila
(que o rio, aqui no Recife,
não seca, vai tôda a vida).

A terra evocando a vida é algo que se estabelece desde a auto-apresentação de Severino:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:

a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.

(v. 51-58)

O esquema de interação vida-morte ligado à terra e ao rio cada vez se torna mais complexo, não sendo aqui o lugar para analisá-lo em detalhe. Lembramos apenas como cenas-chaves para este entendimento a conversa com a mulher na janela (v. 316-459), a conversa com Seu José, mestre carpina (v. 882-977), e, clímax absoluto, o canto de louvor ao nascimento do menino (v. 990-1021).

Entretanto, a par desta transcendência da ação e do protagonista que força uma identificação dialética, existe, como círculos de propagação do personagem-tipo anônimo que se propõe (O meu nome é Severino, / não tenho outro de pia. / Como há muitos Severinos / (...) / passo a ser o Severino / que em vossa presença emigra.). um personagem coletivo em constante transformação. Seja êle identificado ou não com o côro do teatro clássico, é interessante notar que se dá em dois níveis: a) o primeiro é um nível dual, de oposição ao Severino-tipo e sua necessidade de viver: os irmãos das almas (v. 65-188), os dois coveiros do Recife (v. 660-839) e, de certa forma as duas ciganas (v. 1.078-1.141). b) o segundo é o nível plural, propagação de Severino-transcendência: os que cantam excelências a um defunto (v. 241-269), os amigos do trabalhador do eito morto (v. 504-615) e os vizinhos e amigos de Seu José mestre carpina (v. 1.022-1.077 e 1.142-1205).

O primeiro nível é o que propõe dados novos para o processo dialético do personagem e do espectador com êle identificado (cf. auto de conversão), enquanto que o segundo sedimenta afetivamente os elementos já propostos ou a propor (cf. auto de devoção).

Os persoangens que adquirem individualidade para dialogar com o protagonista são também polarizações dos dois movimentos: morte / a mulher na janela × vida / Seu José, mestre carpina. Sobram os corifeus: o homem que se destaca do côro que canta excelências para um defunto e parodia os versos, e a mulher que anuncia a Seu José, mestre carpina, o nascimento de seu filho (v. 978-989). Nova oposição, nova polarização. Simetria absoluta, portanto, nesta dinâmica dual que estrutura todo o auto no processo conversão-devoção de cada um por Severino que se multiplica e nasce para a própria salvação:

— Seu José, mestre carpina,
e que interêsse, me diga,

há nessa vida a retalho
que é cada dia adquirida?
espera poder um dia
comprá-la em grandes partidas?

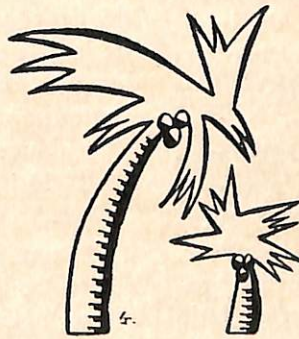
— Severino, retirante,
não sei bem o que lhe diga:
não é que espere comprar
em grosso de tais partidas,
mas o que compro a retalho
é, de qualquer forma, vida.

.....
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.

(v. 960-971; v. 1.214-1221)

NOTAS

- (1) In *Poesias Completas*, Editora Sabiá, Rio, 1968.
- (2) In Sousa da Silveira, *Dois Autos de Gil Vicente (o da Moçina Mendes e o da Alma)*, 2ª edição, Organização Simões, Rio, 1953.
- (3) Edição de Sebastião Pestana, com prefácio, vocabulário, notas e índices, *Revista Ocidente*, Lisboa, 1965-1966.



TEATRO POPULAR EM PERNAMBUCO

Hermilo Borba Filho

A existência de um teatro popular em Pernambuco é incontestável e pode dividir-se em duas classes: os espetáculos populares realmente realizados pelo povo e os espetáculos de grupos eruditos que se inspiram no espírito ou modo daqueles, numa desesperada tentativa de se aproximarem cada vez mais das fontes, pouco tendo a macaquear de um teatro europeu ou norte-americano distante da nossa maneira de ser, de um teatro que, em seus processos já nada mais nos pode oferecer, de um teatro de importação.

Os espetáculos populares feitos pelo povo (povo aqui no sentido da classe menos favorecida, subnutrida, praticamente analfabeta quanto a letras, morando em mocambos e alagados) têm, todos eles, um gosto dionisíaco e um sentido antiilusionista totais e são chamados de *Bumba-meu-Boi*, *Fandango*, *Mamulengo* e *Pastoril*, a princípio apresentados somente em determinadas épocas do ano, mas já agora, como fonte de lucro, embora pequeno, pode ser visto em subúrbios e pequenas cidades em qualquer época do ano.

O Bumba-meu-Boi é o mais original de todos os espetáculos nordestinos. Embora com influências européias, sua estrutura, seus assuntos, seus tipos são caracteristicamente brasileiros e a música que atravessa todo o espetáculo possui um ritmo, uma forma, uma cor nacionais. É um auto ou drama pastoril pertencente à forma do teatro hierático das festas populares do Natal e dos Reis, expres-

são, segundo alguns, originando-se do estribilho cantado quando o Boi, figura principal do auto, dança: *É! bumba!* o estribilho correspondendo à música que acompanha a dança do Boi. A cada volteio, marrada, recuo, avanço ou passos que dá corresponde uma pancada no zabumba. Bumba-meu-Boi nada mais do que Zabumba-meu-Boi. Mas para outros a palavra "bumba" significa, realmente, "bombo" ou "zabumba", porém quer dizer, mais precisamente, "tunda, bordoad, *pancadaria velha*, e então atingimos o seu significado mais profundo, o da *pancadaria*, porque os divertimentos populares como o mamulengo e o bumba-meu-boi giram em torno das pancadas, numa reminiscência das velhas farsas populares, desde a *commedia dell'arte* à comédia de pastelão do cinema mudo, passando pelas pantomimas de circo. O bumba-meu-boi, na sua formação, lançou mão de todos os elementos do romancelheiro, da literatura de cordel, das toadas de pastoril, de canções populares, de louvações, de loas, de tipos populares, de assombranças, do bestiário, a tudo acrescentando a improvisação dos diálogos e as danças, num sincretismo artístico-folclórico-religioso dos mais complexos.

É um espetáculo popular autêntico, teatro praticado pelo povo sem a consciência de estar praticando teatro, seus componentes referindo-se à função como "brinquedo". O Capitão de um bumba nunca diz: "Vou representar hoje", mas "Vou brincar hoje", "Brinco há tantos anos", "Brinco até

a barra quebrar", empregando a palavra "brinquedo" no sentido de "jôgo", que é a designação medieval para o ato de representar. E dentro d'êste espetáculo vale ressaltar os ecos longínquos da *comedia dell'arte*. Como a antiga comédia popular italiana, o bumba possui um *soggetto*, em tórno do qual são improvisados os diálogos, os *lazzi*; vários personagens se asseme- lham entre si: o Doutor, o Fanfarrão, os Brigueiros, os Palhaços, o Arle- quim, êste último embora com funções diferentes, mesmo guardando o nome.

O *Boi Misterioso de Afogados* do Capitão Antônio Pereira, velho duro que "brinca" há sessenta e cinco anos, é um espetáculo praticado em arena, o público em pé formando a roda que vai se fechando em tórno dos intérpretes, até que a Burrinha, o Mateus e mesmo o Boi façam que ela, às custas de correrias e bexiga- das, se abra o bastante para que a representação possa continuar. O es- petáculo normalmente demora oito ho- ras, o público se mantendo firme, sen- do espantoso como os intérpretes dan- cem, cantem e representem sem mos- tra de cansaço, tomando cachaça nas várias saídas de cena. Bebem os atô- res e bebe o público numa variante atual das comemorações a Dionísio, quando os sátiros e as bacantes en- tregavam-se à orgia. E há outro ele- mento de aproximação: a máscara, tendo a função — como no teatro gre- go e no teatro brechtiano — de utili- zar um menor número de intérpretes para vários personagens: é só mudá- -la e transformar-se em uma nova fi- gura, poupando um elenco numeroso, pois o auto utiliza perto de quarenta e oito tipos diferentes.

Não há atrizes na representação. Os papéis femininos são defendidos por homens vestidos de mulher, à boa maneira dos espetáculos elisabetianos. Uma única exceção é feita para a

Pastorinha, geralmente uma menina ou mesmo uma adolescente, mas nun- ca uma mulher mesmo. Outro elemen- to feminino usado no espetáculo é a Cantadeira, sentada ao lado da or- questra que é composta de zabumba, ganzá e pandeiro, entoando loas e toadas. É, a rigor, mais um elemento externo, mas torna-se difícil precisar até que ponto deixa ou não de partici- par do jôgo, pois é constantemente chamada pelo Mateus, a mandado do Capitão, para cantar as chamadas e saídas dos personagens. Nesse espe- táculo todos representam, inclusive o público. Todos participam da "brin- cadeira", numa fusão completa de as- sistentes e atôres, derrubada de vez a clássica quarta parede dos espetáculos da cena à italiana, isto é, do palco tradicional diante de uma platéia.

As farsas medievais resumiam-se a assuntos de mulher, de bôlsa e de pancadas. O bumba-meu-boi é asse- xuado, mas tôdas as suas estórias gi- ram em tórno do dinheiro, o paga- mento se fazendo pelas bexigadas de Mateus e Bastião. Seus personagens podem ser classificados em três cate- gorias: humanos, animais e fantásti- cos, existentes desde que se tem noti- cia de representação do auto na re- gião nordestina, mas a imaginação de cada "empresário" pode funcionar no sentido da intromissão de novas fi- guras.

PERSONAGENS HUMANOS — O *Ca- pitão Bôca-Mole* é o dono da festa. É êle quem, falando, cantando, dan- çando, apitando, comanda o espetá- culo. A princípio vem a pé, mas logo depois volta montado no *Cavalo-ma- rinho*, um arcabouço de cavalo, com um buraco no meio por onde êle en- tra, parecendo mesmo montado. Seus principais servidores são *Mateus* e *Bastião*. Os dois trazem, penduradas nas mãos, bexigas de boi cheias de ar, com as quais espancam o persona-



Miniatura do *Boi* de "Bumba meu boi".



Chapéu de uma figura do "reisado", de Alagoas, em que se buscou o figurino de "O Melhor Juiz, o Rei".



"O Melhor Juiz, o Rei", de Lope de Vega, representada pelo elenco do Teatro Popular do Nordeste.

gem que, terminada a cena, tenta sair, dançando ao som da música e fazendo mil trejeitos para fugir às bexigadas. Junto ao cavalo do Capitão está sempre o *Arlequim*, que faz as vezes de pajem. *Catirina* é uma negra despachada e cantadora; a *Pastorinha* é a dona do boi, que se perdeu e a quem ela procura, o *Tuntunqué* é o valentão, o fanfarrão que termina desmoralizado; o *Engenheiro*, com os seus auxiliares, vem medir as terras do Capitão; o *Padre* aparece para confessar uma assombração; o *Doutor Penico Branco* vem receitar o Boi que levou uma pancada e está desacordado; *Mané Gostoso* é o homem das pernas de pau, enquanto outras figuras entram, falam, cantam e dançam: *Zabelinha*, *Sacristão*, *Fiscal*, *Mestre Domingos*, *Mestre do Tear*, *Romeiro*, *Matuto do Fumo*, *Queixoso*, *Dona Joana*, *Caboclo do Arco*, *Capitão do Mato*, *Barbeiro*, *Boticário*, *João Carneiro*, etc.

ANIMAIS — A *Ema*, que é movimentada por um menino debaixo da armação do animal; a *Burrinha*, montada por um vaqueiro; a *Cobra*, que morde Mateus e Bastião; o *Pinica-Pau*, movimentado também por um homem escondido debaixo da armação; e o *Boi*, que é a figura principal do folgado.

FANTÁSTICOS — A *Caipora*, gênio malfazejo da mitologia dos índios brasileiros, de mau agouro, representada por um moleque de tanga, com uma enorme cabeça arranjada com uma urupema coberta com um pano branco, com dois orifícios correspondentes aos olhos; o *Diabo*, que leva o Padre e o Sacristão para as profundas dos infernos; *Babau*, armação com uma caveira de burro conduzida por seu Manuel do Babau; o *Morto-Carregando-o-Vivo*, que é um ator mascarado, com o tronco de um boneco na frente e os membros inferior-

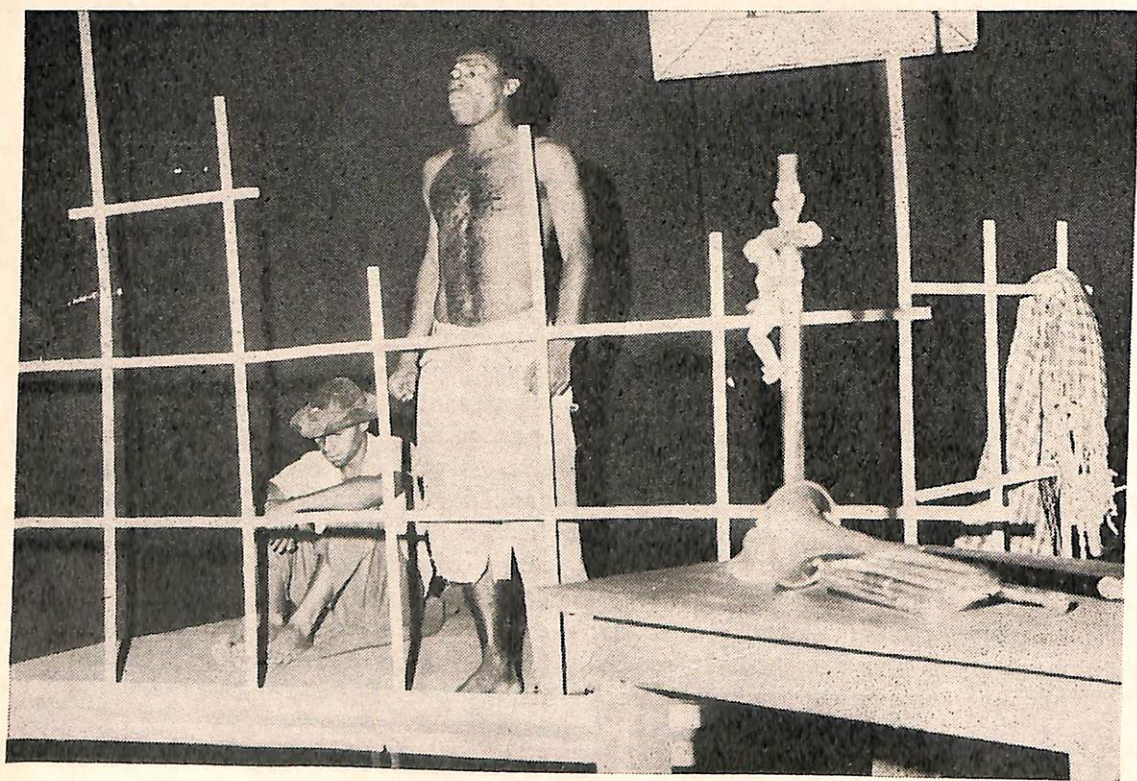
res atrás, dando a impressão perfeita de que o inanimado carrega o animado; *Mané Pequenino*, figura enorme de mais de três metros, tôda de branco, com uma enorme cabeça, manejada por um homem que se esconde dentro dela; e o *Jaraguá*, fantasma de cavalo, dando botes nos espectadores.

O Fandango, também conhecido nos estados nordestinos como *bailado dos marujos*, *marujada*, *chegança dos marujos* ou *barca*, já era conhecido na primeira década do século XIX. É um auto composto por cantigas brasileiras e xácaras portuguesas, com personagens vestidos de oficiais de marinha e outros, de marinheiros, cantando e dançando ao som de instrumentos de sôpro e cordas dedilhadas, dialogando também. É um resultado das odisséias marítimas portuguesas, às vezes também apresentando episódios da luta entre mouros e cristãos. Quem vai representá-lo sai com um barco muito bem feito, do tipo das antigas naus portuguesas, montado sobre rodas, puxado pelas ruas da cidade pela marujada. Fica colocado diante de um palanque em frente à igreja ou mesmo numa praça e começa o espetáculo, ao ar livre.

Mamulengo, segundo Baurepaire Rohan, é uma espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco, alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada escondem-se uma ou duas pessoas adestradas e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A palavra parece se ter originado de "mão molenga", quer dizer, "mão mole". Até onde a memória alcança, o mamulengueiro mais famoso de Pernambuco foi o Doutor Babau, exercendo uma enorme influência sobre todos os titereteiros que vieram depois dêle. Possuía uma capacidade



Cena de "A Grade Solene", de Aldomar Conrado, pelo elenco da TV Rádio Clube — Canal 6 do Recife. Na cena os atores Arlete Sales, Albuquerque Pereira e Luiz Mendonça.



"Lisbela e o Prisioneiro", de Osman Lins, pelo Teatro Operário (GB). Direção de Luiz Mendonça — 1º lugar no IV Festival de Amadores da Guanabara — 1968. Na foto, os atores Salvador Machado Testa e Oswaldo da Silva, da Paraíba.

inventiva das mais poderosas, numa farsa, por exemplo, como: *De Como o Cão Ganhou uma Porção de Almas*. Cão é um dos nomes pelos quais é conhecido o demônio no Nordeste.

O espetáculo é, na sua maior parte, improvisado. É claro que tem um roteiro para a história, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acôrdo com a reação do público. Não existe mamulengo sem dança. Quase tôdas as estórias começam numa dança, o que dá margem à orquestra e aos cantos, além das confusões naturais que podem sair dêste ambiente. Duas figuras indispensáveis em quase tôdas as pecinhas de mamulengueiros são a Morte e o Diabo, reminiscência, com certeza, dos autos litúrgicos que eram representados a princípio. Outras figuras importantes são: João Redondo, Benedito, o Cabo 70, Professor Tiridá.

O sucessor do Doutor Babau foi Cheiroso, representando em tudo quanto era festa de arrabalde, vindo em seguida Ginu, tôdas as suas peças sendo para rir, com exceção de *Manuel Pequeno*, o *Filho Amaldiçoado*, uma autêntica moralidade. São mamulengueiros ainda dignos de menção Manuel Amendoim, da cidade de Goiana, e José Petronilo, da cidade de Surubim.

O Pastoril era, a princípio, a representação do drama hierático do Nascimento de Jesus Cristo, com bailados e cantos próprios em tórno do Presépio. Pouco a pouco, desta louvação a um quadro estático, começou-se a sentir necessidade de dramatizar o assunto, fazendo-se sentir, então, a influência do auto-sacramental espanhol até mesmo na designação de *jornadas* em vez de *atos*. O elemento cômico, no entanto, característico de todos os espetáculos populares do Nordeste, aos poucos foi aparecendo.

A colocação das pastôras em cena, em cordões, azul de um lado e encarnado do outro, deu origem à formação de partidos que se batiam pelas côres de suas preferências, não raro terminando em pancadaria grossa. O leilão de flôres ou frutas por parte das pastôras era outro motivo de entusiasmo e de explosão de paixões e quando o Pastoril sai do domínio do amadorismo para o do profissionalismo então acentuou-se ainda mais a possibilidade sexual, sendo comum um Pastoril terminar com o rapto da Mestra, da Contramestra ou da Diana. O profano, apoiado na obscenidade, invadiu totalmente o espetáculo (a obscenidade é outra das características de todo o espetáculo popular nordestino) e surgiu a figura do Velho, espécie de bufão, de palhaço de circo, de Arlequim degenerado, as jornadas sendo apenas pretexto para a sua atuação que, vale a pena dizer, possui muito de histrionismo, de verve, de dom de improvisação. Dialoga obscenamente com as pastôras, entabola discussão com os espectadores, conta anedotas, faz trejeitos, canta — não mais as árias de óperas — canções carnavalescas adaptadas às suas necessidades. O Pastoril perdeu em sentido hierático e lírico, mas transformou-se num gênero popular de representação, um espetáculo diferente que atingiu uma forma própria. É bobagem falar de involução quando o espírito popular conduz os seus folguedos. Afinal de contas, o povo é dono dos seus espetáculos e o saudosismo dos intelectuais é desprezível.

Dois grupos eruditos se distinguiram em Pernambuco, na cidade do Recife, por se dirigirem, especialmente, à forma popular de representação, numa busca para encontrar uma verdadeira modalidade de representar, mais do que brasileira, nordestina. O primeiro deles já desapareceu: o Teatro de

Cultura Popular, que foi dirigido por Luís Mendonça. Sendo um grupo que se preocupava em aproveitar o popular apenas com finalidade política desapareceu movido pelos azares da política. Realizou, no entanto, vários espetáculos onde, lançando mão de assuntos do povo, procurava politizar sua platéia.

O segundo continua firme. Trata-se do Teatro Popular do Nordeste, que surgiu em 1959, nêle se distinguindo duas fases: fidelidade ao seu próprio nome. Não um teatro, mas todo o *teatro* fiel, que deverá ser mantido em nossa comunidade. O teatro que não é mudano, 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 jôgo 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. *Popular* para êle não significava, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. Incluíam-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elisabetiano, 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, o Judeu, Martins Pena e todos aquêles que no Brasil e principalmente no Nordeste vinham procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva. Do *Nordeste* sem que isto significasse um exclusivismo regional, mas sômente na crença de que se mantendo fiel à sua comunidade nordestina poderia ser fiel ao Brasil, unindo-se a todos aquêles que procuravam a mesma coisa em suas diversas regiões; na crença ainda de que se mantendo fiel ao Brasil po-

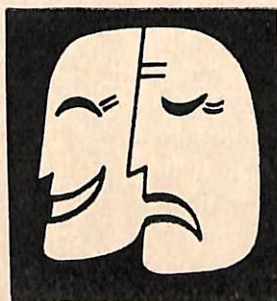
deria estender, não servilmente, mas fraternalmente, a mão às grandes vozes espirituais que não sentiam a necessidade de trair a liberdade para servir à justiça.

Foi a primeira fase caracterizada por peças como *A Pena e a Lei* (Ariano Suassuna), *A Mandrágora* (Maquiavel), *O Processo do Diabo* (Ariano Suassuna, José Cavalcanti Borges e José de Moraes Pinho), *Município de São Silvestre* (Aristóteles Soares) e *A Bomba da Paz* (Hermilo Borba Filho). A segunda fase, partindo para um profissionalismo muito mais de espírito que financeiro, está podendo ser realizada graças ao fato do TPN possuir casas de espetáculos, independendo dos azares das pautas dos teatros oficiais. Caracteriza-se por uma total volta às origens, aproveitando todo o espírito dos folguedos populares, principalmente o do Bumba-meu-Boi, que é um espetáculo autenticamente antiilusionalista, épico, praticado três séculos antes da famosa revolução dramática imposta ao século XX por Brecht. A sala de espetáculos do TPN é quase a de um teatro de três faces, seus atôres entrando em contacto permanente com o público, tentando desesperadamente liquidar de uma vez o teatro naturalista-realístico que não atende mais às necessidades didáticas de nossa época, quando o artista precisa colocar-se a serviço da angústia humana em todos os seus aspectos. Como no Bumba, o teatro é o local da ação; como no Bumba, seus atôres usam máscaras; como no Bumba, lançam mão da *parábase*; como no Bumba, um intérprete serve a vários personagens sem escamoteações ridículas; como no Bumba, quebram a atmosfera empática para se entregarem ao lúdico; como no Bumba, se divertem enquanto divertem os espectadores; como no Bumba, estão crentes de que praticam uma "brincadeira" e não se

sentem como médiuns de sessão espírita. Assim foi e está sendo com peças como *O Inspetor* (Gógol), *O Cabo Fanfarrão* (Hermilo Borba Filho), *Um Inimigo do Povo* (Ibsen), *O Santo Inquérito* (Dias Gomes), *Antígona* (Sófocles), *Andorra* (Max Fritsch), *O Melhor Juiz, o Rei* (Lope de Vega) *Dom Quixote* (Antônio José, o Judeu).

Procura realizar tôda a atmosfera dionisiaca dos folguedos populares,

recriados em seus elementos, certo de que, mais cedo ou mais tarde, encontrará o caminho para um autêntico espetáculo popular nordestino, mas não esquece que tem obrigações com a comunidade, que o público não pode continuar sendo a parte passiva do espetáculo, ao contrário, deve participar dêle na integração alegre ou trágica dêsses trágicos e, ao mesmo tempo, grotescos tempos em que o homem se debate.



A BUSCA DE UM SENTIDO NACIONAL

Altimar Pimentel

O que tem caracterizado o *teatro nordestino* é, não apenas o tratamento de temas nacionais — ou regionais — mas a procura de uma dramaturgia brasileira com marcas próprias. A temática em si não tem maior significação se nela está uma estruturação dramática à moda de autores estrangeiros, mas ao surpreendermos novas formas de composição ou ainda de encenação verificamos realmente a contribuição deste teatro.

Baseando sua estrutura nas formas da dramática popular, anárquica e antiilusionista, insurgiu-se contra o teatro naturalista antes mesmo que a reação tomasse corpo e fôsse tão ferozmente defendida nas mais ousadas encenações dos dois últimos anos no sul do País. Espécie de mentor desse teatro, Hermilo Borba Filho tem estudado cuidadosamente as técnicas dos folguedos populares e as empregado não só nas montagens do *Teatro Popular do Nordeste* (TPN) mas adaptado ou reescrito textos de autores como Plauto — como é o caso do “Cabo Fanfarrão”, identificando com a figura do “Cabo 70” do mamulengo (teatro popular de fantoches) de Pernambuco a do soldado romano do comediógrafo latino.

Este, o *teatro nordestino*. Suas raízes encontram-se na “Comedia dell’arte” e no drama litúrgico medieval, numa transposição mágica do povo através, principalmente, do bumba-meu-boi, onde as influências portuguesas e européias mesclam-se à

contribuição negra. Nêle os João Grilo, os Benedito, os Cancão de Fogo, os Mateus, todos heróis derivados de uma linha que vem desde a Comédia Nova passando pela “Comedia dell’arte”, por Goldoni e Molière, armam intrigas e conduzem a ação ou enredam-se nela, as cenas se sucedendo como improvisadas.

OS AUTORES DO NORDESTE

A contribuição do Nordeste como temática e formulação literárias é de importância demonstrada e reconhecida desde José Américo de Almeida a José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, para citar apenas alguns romancistas. No teatro há contribuições desde a romancista de “O Quinze” até o carioca Antônio Callado. Todos, uns partindo de dentro e procurando uma forma pessoal para seu teatro, outros partindo de fora em busca de formas teatrais preconizadas no Nordeste, revelam a preocupação básica de comunicação com o povo, principalmente o da região, pelo debate da problemática vivencial do nordestino — a luta contra o meio, as superstições, os costumes, o folclore, a psicologia.

Com muita argúcia observa Sábato Magaldi que Rachel de Queiroz procurou em suas peças — “Lampião” e “A Beata Maria do Egito” — antes uma compreensão humana e transcendental dos personagens pelo destaque a temas ternos como o amor, a moral, do que o relaciona-



"Auto da Cobiça", de Altimar Pimentel, estreado no Teatro Nacional de Comédia, em 16 de novembro de 1967. Direção de Luiz Mendonça. Foto Agápio Vieira (Mateu). Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Rosa, de João Pessoa.

mento imediato dêstes com o meio. Muito embora tanto na figura do Lampião como na da Beata prisioneira haja a identificação com o *status*, decorrendo daí a ação, as peças não ficam condicionadas ao meio ganhando universalidade, apoiando-se as cenas mais em elementos psicológicos derivados do embate entre o amor e o dever do que da violência que envolve os personagens.

Dramas naturalistas revelam a falta de familiaridade de Rachel de Queiroz com a chamada "carpintaria teatral", nada acrescentando à obra da romancista cearense, apesar da consciência literária e densidade dramática contidas, além da cuidadosa estruturação de personagens. Trata-se, no entanto, de trabalho de um autor do Nordeste, sobre o Nordeste, mas formalmente sem qualquer característica do *teatro nordestino*.

Dentro da mesma linha está Osman Lins, êste, no entanto, possuidor de técnica teatral, mas, como Rachel de Queiroz, fazendo teatro naturalista, sem nenhuma contribuição formal para o teatro da região.

Virginius da Gama e Melo em "A Modelação" levanta com ironia amarga o problema camponês, compondo o seu drama de sabor trágico numa visão da luta pela posse da terra. A evidente influência do drama naturalista de Eugene O' Neill no trabalho do dramaturgo paraibano não lhe prejudica a espontaneidade da linguagem nordestina, teatral, mas coloca-o entre os escritores do Nordeste cuja contribuição para a dramaturgia da região tem sido exclusivamente de temática. Isto, no entanto, não diminui a qualidade do texto de Virginius da Gama e Melo que, sem dúvida, coloca-se entre as melhores peças já produzidas por nosso Teatro.

Luís Maranhão retoma o tema de Lampião, mas, como Rachel de Quei-

roz, Osman Lins e Virginius da Gama e Melo, faz drama naturalista, obtendo, como os dois últimos premiação em concurso nacional.

A COMÉDIA MUNICIPAL

José Carlos Cavalcanti Borges capta em suas comédias chamadas "municipais", com ingênuo sabor interiorano, a vida das cidadezinhas do Nordeste, os compromissos de casamento, as pequenas fraquezas de padres jogadores de gamão, os poetas versejadores impressionados com o pôr do sol por detrás da colina, os oradores de ocasiões solenes e as miudezas de um mundo que não parece mais existir. Numa de suas peças a disputa entre as duas bandas de música municipais dá azo a intriga semelhante à de "Romeu e Julieta" — a mocinha e o rapaz impossibilitados de concretizarem os seus anseios amorosos porque o pai da protagonista é o mestre de uma das bandas e o namorado instrumentista da outra. A linguagem regional revela um pesquisador atento, já se observando a forte presença da literatura de Cordel em suas peças, muito embora ainda prêsas a uma estrutura naturalista.

Aristóteles Soares trata igualmente de temas municipais em obras como "Município de São Silvestre" onde caricatura a luta pelo poder entre os chefes de dois partidos políticos de uma cidadezinha, caracterizada, principalmente, na vaidosa oposição em praça pública do busto do antepassado de cada um e a conseqüente retirada do antepassado do outro, logo conquistado o poder. O terceiro ato, de certa forma, repete o primeiro, mostrando que com a passagem do poder das mãos de um para outro chefe político nada muda, as coisas continuam as mesmas, apenas o busto da praça não é mais o antepassado do antigo detentor do poder e sim do

atual prefeito. Se bem que apresente ação de céu aberto, numa praça e uma certa desordem na construção da intriga, Aristóteles Soares pouco acrescenta na busca de um *teatro nordestino*.

Luís Marinho desenvolve suas peças embasando-as na temática folclórica, desenvolvendo o mundo de tradições populares do Nordeste, revelando habilidade na apreensão crítica dos temas escolhidos. Em "Derradeira Ceia" narra um episódio da vida errante de Lampião, em "A Incelença" está o quadro tragicômico da morte de um camponês, com implicações religiosas e sociais. "A Afilhada de Nossa Senhora da Conceição" retoma a temática religiosa-moralista do castigo, do pecado e evidencia a influência da Literatura de Cordel neste Autor. "Um Sábado em 30" é uma comédia bem estruturada, com linguagem espontânea e de muita côr local, mas sem qualquer pesquisa formal. A obra de Luís Marinho possui excelente diálogo, boa fabulação, pesquisa folclórica, mas é prejudicada sensivelmente pelo esquemático em que é estruturada, bem a gôsto do teatro naturalista.

ARIANO SUASSUNA

Propositalmente não seguimos a ordem cronológica de surgimento dos autores nordestinos, para obedecer a uma ordem crescente de contribuição formal para o desenvolvimento do que chamamos *teatro nordestino* em contraposição ao *teatro sobre o Nordeste*. Neste sentido a contribuição de José Moraes Pinho com a peça "Haja Pau" é mais importante do que a obra de um dramaturgo como Luís Marinho. Explico: José de Moraes Pinho calçou sua peça no *Mamulengo*, forma popular de teatro de fantoches, dando, formalmente, excelente contribuição para o *teatro nordestino*.

Este é o teatro-festa, de céu aberto, fazendo-se, construindo-se as ce-

nas como que improvisadas, sucedendo-se os acontecimentos numa progressão natural da ação dramática. Assim é o "Auto da Compadecida", sem dúvida um marco no Teatro Brasileiro, e que abre a mais ampla perspectiva para as pesquisas formais posteriores em busca do *teatro nordestino*. O aproveitamento da Literatura de Cordel e da tradição oral e a humanização do catolicismo têm sido a contribuição de Ariano Suassuna quanto à temática. Em "A Farsa da Boa Preguiça", à maneira dos deuses gregos, Jesus, São Pedro e São Miguel vêm à terra como camelôs e começam a tecer a teia dos destinos dos personagens, guiando a ação, imiscuindo-se em minúcias das vidas particulares dos personagens, Pedro tentando iludir a São Miguel para melhor proteger o seu afilhado. O aproveitamento do fabulário popular, onde abundam narrativas do tempo em que "Jesus andou no mundo mais São Pedro", constitui não só um elemento nôvo, observando-se a maneira *humana* como os personagens *sagrados* são apresentados, mas um reencontro com as raízes do teatro, passadas pelo crivo crítico e levada em conta a contribuição de todos os séculos que nos separam do período inicial, além de resultar na apreensão do espírito mágico do povo nordestino.

"A Pena e a Lei" é o teatro-comunicação com uma abertura definida para o *teatro nordestino*, do ponto de vista estrutural uma vez que parte das técnicas do teatro popular de fantoches — o *Mamulengo* — e estabelece uma identificação imediata com o povo, pelo seu sabor de improvisação, confidenciando os personagens ao público as ações futuras e as suas dificuldades, os atôres com consciência de que estão *representando*. Finalmente propõe "A Pena e a Lei" um caminho — o *teatro nordestino*.



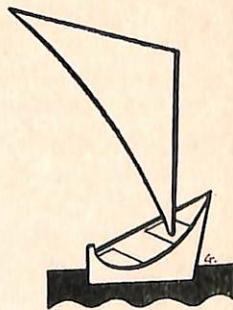
Cena de "A Morte do Caixeiro Viajante", de Arthur Miller, montada pelo Teatro de Cultura do Natal sob a direção de Graça Melo. Grupo fundado por Meira Pires e integrado pelas figuras mais representativas da sociedade natalense. Da esquerda para a direita: Augusto Severo Neto, Wilson Maux, Ruy Moreira Paiva, Fabiola Santos e Adelino. O TCN foi vencedor de vários Festivais de Teatro realizados em Natal, Recife e Maceió.

A PARTIR DE JOAQUIM
CARDOZO

“O Coronel de Macambira” embora estruturalmente defeituosa por falta de mais poderosa urdidura dramática, ressentindo-se de um fio condutor menos tênue, é da maior validade do ponto de vista formal, pois calcada nas técnicas da dramática popular propõe o seu aproveitamento em termos teatrais. Joaquim Cardozo é mais um poeta escrevendo teatro do que um poeta do teatro ou um teatrólogo — neste a imagem poética decore da cena, da ação dramática e não da construção do verso. Mas, considerando-se a construção anárquica do texto e a introdução de elementos completamente estranhos à realidade imediata do Nordeste e inclusive à linha condutora em que se apóia a ação dramática — como é o caso da aparição da Aeromoça — tem-se a idéia das possibilidades desse *teatro nordestino*, rompendo barreiras formais do teatro naturalista de quatro paredes.

Nas peças a que chamamos de *teatro popular* — “Casamento de Branco”, “O Auto da Cobiça” e *Auto de Maria Mestra* — embasadas nas técnicas da dramática popular — teatro popular de fantoches, Boi-de-Reis

e Lapinha — preocupou-nos precipuamente a pesquisa formal a partir dos folgedos populares e da tradição histórica do Teatro. É uma espécie de teatro-total em que o canto e a dança constituem elementos essenciais de comunicação, além do guarda-roupa e efeitos cênicos acessórios, e ao mesmo tempo, por sua funcionalidade, representam uma rutura com o palco italiano, dispensando cenários e podendo serem apresentadas em praça pública onde se passam as ações. Evoluindo do gênero cômico, procuramos em “A Construção” o que chamamos de teatro-cerimonial uma formulação ritualística para o drama nordestino. Para o purgamento do crime de morte do falso Beato os romeiros vêm contar a história e representam-na perante um público, tendo consciência de sua presença, retirando-se no fim para novas representações a públicos diversos. O Narrador — Cego, cantador de viola — intervém a todo momento fornecendo elementos para a compreensão da trama e dando oportunidade ao espectador de colocar-se numa posição crítica ante o texto. Nem por isso deixa-se êle de ser envolvido e tornar-se um elemento da própria ação, comungando com os atôres as frustrações e os desesperos dos personagens representados.



DA LAPINHA AO PASTORIL

Peça de Natal

Luiz Mendonça e Leandro Filho

DA LAPINHA AO PASTORIL

Peça de Natal

"No princípio era o verbo e o verbo estava com Deus
Nêle estava a vida e a vida era a luz dos homens.
E a luz resplandece nas trevas, mas as trevas não
compreenderam."

"Todo aquêlê que ouve estas palavras será comparado
ao homem sábio."

"Bem aventurados os limpos de coração,
porque êles verão a Deus."

"Bem aventurados aquêles que padecem perseguição por
amor à justiça, porque dêles é o reino dos céus."

"Bem aventurados sois, quando vos injuriarem e vos perseguirem
e disserem todo mal contra vós mentindo por meu respeito."

"Ninguém pode servir a dois senhores, porque ou há de
aborrecer um e amar a outro, ou há de acomodar-se a
êste e desprezar aquêlê. Não podeis servir a Deus e
às riquezas."

"Não queirais guardar tesouros para vós,
porque os tesouros da terra têm ferrugem e
traça; os ladrões o desenterram e roubam."

"Porque onde está o tesouro, está também o teu coração."

"É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha,
do que um rico entrar no reino do céu."

"Porque nem todo aquêlê que me diz: Senhor, Senhor!
— entrará no reino dos céus."

"Muitos me dirão naquele dia: Senhor, Senhor
Não é assim que profetizamos em teu nome? E
Eu então lhes direi em voz muito inteligível
— Pois eu nunca vos conheci."

"E AGORA Ó REIS, ENTENDEI: INSTRUI-VOS OS QUE
JULGAIS A TERRA."

(SALMOS 2)

ORQUESTRA

Introdução do Boa Noite

VELHO

— Fala 1

PASTORINHA

Boa noite meus senhores todos
E boa noite senhoras também
Somos pastoras, pastorinhas belas
Que alegremente vamos a Belém

MESTRA

Oh gentileza tão formosa e bela
Eu não sou o lírio nem também jasmim
Das pastorinhas sou a mestra delas
E dentre as flôres sou o bugari

ESTRIBILHO

Boa noite etc

CONTRAMESTRA

A contramestra sou desta lapinha
Eu não sou lírio nem também jasmim
Alegres vamos, nós as pastorinhas
Pra ver o nôvo, que está em Belém- en- en

CENÁRIO:

Gruta de Belém, simples, com uma pequena manjedoura. Uma grande
estrêla para efeito luminoso. ROUPA: Camponesa medieval, em côres vivas.
Graça. ORQUESTRA: Pequena orquestra com clarinete, um trombone e ritmo.
MÚSICA: Cada jornada tem seu ritmo, vindo da Espanha, Portugal e
França. Estas chegaram a nós desde os jesuítas e, em alguns casos, há
poucos anos.

VOZ

Eu vos anuncio uma boa nova para todo o povo.

CÔRO

E no sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado por Deus a uma cidade da
Galiléia — Nazareth.

VOZ

A uma virgem de nome Maria, desposada com um varão cujo nome era José.

CÔRO

E entrando o anjo onde ela estava disse:

VOZ

Salve escolhida, o Senhor é contigo. Bendita tu entre as mulheres.

Luz — Rosto expressivo de Maria

VOZ

Não temas, porque mereceste as graças do Senhor e conceberás de teu ventre um filho que porás o nome de Jesus.

MARIA

Como se fará isto pois não conheço varão?

VOZ

Descerá sobre ti o Espírito Santo e a virtude de Deus te cobrirá com sua sombra...

CÔRO

... porque também o filho que de ti há de nascer será chamado filho de Deus.

Luz — Caminhada de José e Maria

VOZ

E aconteceu naqueles dias que saiu um decreto da parte de César Augusto...

CÔRO

... senhor de todo o universo para que todo o povo se alistasse cada um na sua cidade.

VOZ

E acompanhou também José da Galiléia à cidade de Belém, para alistar-se com Maria, sua mulher, que estava grávida.

Luz — Caminhada de Maria e José

CÔRO

Em Belém, de casa em casa...

VOZ

...de porta em porta, ao casal era sempre negada pousada.

CÔRO

Nem o seu estado era olhado.

Luz — Caminhada de José e Maria (Cansaço)

JOSÉ

Nem pastôres avistamos. Não deviam fazer recenseamento neste tempo.

MARIA

O meu espírito se alegra em Deus, porque desde agora tôdas as gerações me chamarão de bem aventurada, porque êle deporá os poderosos e elevará os humildes, encherá de bem os famintos e despedirá os ricos. (*Saem*)

VOZ

Não encontraram pousada. Ninguém os recebeu.

CÔRO

Nem seu estado respeitaram. Pobre humanidade.

PASTÔRAS (*Entrando*)

Olha a estrêla no céu
Que apareceu a pastor
No dia onde nasceu
O filho do criador

Vamos depressa companheiras
Aproveitar enquanto é dia
Para alegrar o menino Jesus
Jesus filho de Maria.

VOZ

Uma estrêla apareceu
Uma estrêla luminosa, que anunciou aos três reis a grande nova do mundo.

PASTÔRAS (*Voltam*)

Todo pobre estava a esperar
Rei de todos da liberdade
Boa nova para alegrar
Para todos fraternidade

Em Belém êle apareceu
Filho de José e Maria
Oh, pastôras, Jesus nasceu
Trouxe ao mundo nova alegria.

Todo pobre estava a esperar etc. . .

Uma estrêla apareceu
Aos reis magos no oriente

Vai nascer o menino Deus
Boa Nova p'ra tôda gente.

Reis Magos Passam, Procurando Presépio

CAÇADOR (*Cantando*)

Percorro todos os dias
Esta mata tão escura
Pra viver a minha vida
Tão cheia de amargura

} Bis
}

Porém, não importa
Que não ache caça
Quanto mais me divirto
Nada me embaraça.

PASTÔRAS (*Entram alegremente*)

CAÇADOR

Me digam belas pastôras, por que tanta alegria?

1ª PASTÔRA

Tanta alegria? Ainda não sabeis?

CAÇADOR

Não, nada sei pois caço todos os dias.

2ª PASTÔRA

Deixa o teu trabalho, amigo. Hoje vai nascer em Belém o filho de José e Maria.

CAÇADOR

Então são reais as profecias?

1ª PASTÔRA

Sim. Vamos juntas até Belém, em busca de esperanças, amor e harmonia.

CAÇADOR

Então, vamos pastôras belas.

TODOS

Vamos pastôras belas, pastôras belas
Vamos tôdas já, tôdas já
Vamos ver o Messias, ver o Messias
Que nascido está, nascido está, nascido está.

VOZ

Tudo era festa.

CÔRO

Tôda humanidade preparava-se para receber a grande mensagem.

HOMEM

Em seu palácio, Herodes, o Grande estava inquieto...
Os profetas haviam dito:

PROFETA

"E sairá uma vara do tronco de José e uma flor brotará de sua raiz. E êle dirá: "Eis aqui estar eu, que crio uns céus novos e uma nova terra."

HERODES

(*Ao ouvi-lo grita*) — Mandem chamar todos os escribas e fariseus!

PROFETA

(*Enquanto os fariseus vão se aproximando um a um*) — E êle vos dirá: "Por que metei vós debaixo dos pés o meu povo e moeis a pancada o rosto dos pobres? Vós tendes comido a minha vinha e o assalto feito ao pobre se acha em vossa casa!"

HERODES

(*Mostrando sempre reagir à voz do Profeta*) — Onde há de nascer o Cristo?

ESCRIBA

(*Juntos*) — Em Belém, por assim está escrito.

PROFETA

(*Para êles incisivo*) — "Que fareis vós no dia da visita, da calamidade que vem de longe? Que fareis? Pois a justiça será o cinto de seu labor? Exercerá na terra seus juízos... e o espírito de justiça é que trará a libertação!"

(*Os Escribas e Fariseus chegam-se mais uns aos outros e entreolham-se; súbito um dêles exclama*)

ESCRIBA

Êsse homem não deve viver!

CÔRO

Êle precisa morrer!

(*Côro das Pastôras inicia ao fundo, baixinho*) — "Glória in Excelsis Deo"

PROFETA

(*Chamando-os*) — "O novilho e o urso irão comer as mesmas pastagens; o lobo habitará com o cordeiro; o leão e a ovelha viverão juntos..."

CÔRO ESC.

(*Em tórno de Herodes*) — Êle tem que morrer!

PROFETA

"E haverá caminho para o resto do meu povo... a paz será uma obra da justiça"!

ESCRIBA

(*Erguendo os braços*) — Morte ao Cristo!

HERODES

(*Abrindo os braços em cruz*) — Sejam mortas tôdas as crianças de menos de 2 anos de idade!

(*Luz ensombrece sôbre êles, deixando apenas o vulto de Herodes em cruz ao mesmo tempo em que o côro das pastôras explode bem alto o "Glória" Nascimento já marcado para a morte*)

PASTÔRAS

Glória in excelsis Deo
In excelsis Deo Gloria
Glória in excelsis Deo
In excelsis Ceo Glória

Alviçaras, ó pastôras
Haja festa neste dia
Porque já é nascido
Jesus filho de Maria

Campinas alegres
Onde Jesus nasceu
Entre as fôlhas da lapinha
Jesus resplandeceu

} Bis
}
} Bis
}

Que susto, que susto
Que belos pastôres
Deitados na relva
Entre as belas flôres

Já deu meia-noite } Bis
O galo cantou }
Que belo menino } Bis
na lapinha brilhou }

Ora bravos pastôras
Já chegou o dia
É de nosso prazer
É de nossa alegria.

PASTÔRES (*Entram, depositam presentes*) — Ajoelham-se.

PASTÔRAS (*Enquanto os pastôres vão entrando, elas cantam*)



"Auto da Cobiça", de Altimar Pimentel, estreado no Teatro Nacional de Comédia, em 16 de novembro de 1967. Direção de Luiz Mendonça. Foto: Pereira Nascimento (Capitão Jesuíno). Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Rosa, de João Pessoa.

Vinde, vinde ó pastôres
Vinde ver o Jesus Menino
Que nasceu pro nosso bem } Bis

Vinde e vereis na lapinha
Sôbre palhas reclinado
Aquêle rei das alturas
Filho de Deus humanado } Bis

Reis Magos entram e depositam os presentes ajoelham-se

PASTÔRAS

(Entram cantando, depositam rosas azuis e vermelhas aos pés do menino Deus).

No firmamento uma estrêla apareceu
De raro brilho de beleza sem igual
Anunciando que Jesus nasceu
Dando-nos assim a linda noite de Natal
Nós as pastorinhas e os pastôres
Estamos também em Belém, em Belém
Cheios de fé, cheios de amor
Trazendo flôres a Jesus o redentor

Pedimos de todo coração
Nesta nossa exaltação
Elevando-nos a vida material
Jesus, oh, Jesus dai ao teu povo
Um Feliz Natal e um Bom Ano Nôvo } Bis

(As Pastôras formam o presépio tradicional)

VOZ

E o nascimento fêz-se mensagem...

CÔRO

... de paz, de amor, de fraternidade, de igualdade entre os homens.

TODOS

E Jesus nasceu! Paz na terra aos homens de boa vontade.

PASTÔRAS *(Cantando)*

A nossa lapinha
Já vai se queimar
Em brasa de fogo
Já vai se tornar } Bis

A nossa lapinha
Ai já se queimou
A nossa alegria
Também se acabou } Bis

FIM DO 1º ATO

2ª ATO

CENÁRIO

(O mesmo com carreiras de bandeirinhas azuis e vermelhas por todo o palco)

ROUPA: uma mudança total no comprimento das saias, que deverão ser mais curtas, nos joelhos ou acima destes. Os cordões de pastôras azul e encarnado e a Diana, uma mistura de duas côres.

PASTÔRAS (Cantando)

Que bela noite nós saímos a passear
Dando louvor ao nosso Deus de bailar
Saímos todos a dar prazer ao povo
Viva a folia dêste nosso festival

Boa noite meus senhores }
Viemos cumprimentar } Bis
Que já é chegada a hora }
Nós queremos vadiar }

MESTRA

Eu sou a mestra do cordão encarnado
O meu cordão eu sei dominar
As minhas danças, minhas cantorias }
Senhores todos queiram desculpar } Bis

TÔDAS

Boa noite meus senhores todos
E boa noite senhoras também
Somos pastôras, pastorinhas belas }
Que alegremente vamos a Belém } Bis

CONTRAMESTRA

Sou a Contramestra do cordão azul
O meu cordão eu sei dominar
Senhores todos queiram desculpar }
As minhas danças, minhas cantorias } Bis

TÔDAS

Boa noite meu senhores todos etc, etc

DIANA

Boa noite a todos
Com a minha chegada
Eu como Diana
Sou quem dou entrada
Mestra e contramestra } Bis
Belezas elas são }
E o resto do bloco } Bis
Venha no cordão }

(Saem)

PASTÔRAS (Voltam)

Vinde, vinde moços e velho } Bis
Venham todos apreciar }
Como isto é bom
Como isto é belo
Como isto é bom, é bom demais
Olhai, olhai admirai
Como isto é bom, é bom demais
Olhai, olhai admirai
Como isto é bom, é bom demais.
Lábios exalam
Amor no coração
Com todo entusiasmo, com todo entusiasmo
Cantando esta canção
Oferecemos a todos, que na platéia está
Em homenagem ao velho, em homenagem ao velho
Que está pra chegar.

Chamada do velho cebola
Para abrilhantar o nosso pastoril
Ele é chefe de platéia, e vem hoje aqui } Bis
Fazer os senhores sorrir }

O velho cebola ele vem aí } Bis
Com suas cançonetas e suas charadas }
Senhores ele aqui é campeão }
Traz o povo em gargalhada }

VELHO 1 (Entra o velho exageradamente cômico)

Bar noite moça solteira, bar

VELHO 2

Bar noite rapaziada

VELHO 1, 2

Bar noite aquelas velhinhas que estão de barriga arriada!

PASTÔRAS (*Cantam*)

Traz-az, traz, az, traz, az
Os velhos chegaram agora
Com seu charuto na bôca, ai, ai
As canelas de fora

O Velho disse que tinha
Dinheiro que nem farinha
É mentira dêsse velho, ai, ai
Enganando as pastorinhas.

VELHO 1

Oi, como vai você

VELHO 2

Eu vou como capim
Quando não chove, não nasce e, quando chove o boi come.

VELHO 1

É isso mesmo minha gente! A vida tá difícil! E a gente tem que fantasiar a coisa! Dizer que vai bem, que reina calma em todo o país. Se não, quem vai vender fiado à gente? Embora maestro!

VELHO 1

A mestra em cena!

MESTRA

Eu sou como a mestra
Dos montes venho saindo, venho saindo
À procura de uma rosa
Que anda me perseguindo, perseguindo

Eu vou chamar, as minhas companheiras
Para com elas formar a brincadeira
Eu vou chamar, as minhas companheiras
Para com elas, formar a brincadeira.

VELHO 1

Viva o encarnado. Encarnado está no jardim e o azul comendo capim.

VELHO 2

A contramestra em cena. O azul está no palacete e o encarnado levando cacete.

CONTRAMESTRA

Eu como sou a contramestra
Dos montes venho saindo, venho saindo
À procura de uma rosa
Que anda me perseguindo, perseguindo

Eu vou chamar, as minhas companheiras, etc, etc

VELHOS 1, 2

A Diana em cena.

DIANA

Eu como sou a Diana
Dos montes venho saindo, venho saindo
À procura de uma rosa
Que anda me perseguindo, perseguindo
Eu vou chamar, as minhas companheiras
Para com elas formar a brincadeira, etc etc.

VELHO 1

Viva a Diana.

VELHO 2

As pastorinhas em cena.

PASTÔRAS

E nós as lindas pastôras
Dos montes vimos saindo, vimos saindo
À procura de uma rosa
Que anda me perseguindo, perseguindo
Eu vou chamar, as minhas companheiras, etc. etc. (*Saem*)

VELHO 1

Ceguinho, afine a rabeca
Pode acostá-las à parede:
Vem dicomê, mata a fome...
Vem aluá, mata a sêde...

VELHO 2

Cantadô, você me diga
Como tá no meio dos home
E não é meu conhecido
Me diga como é seu nome

VELHO 1

Eu sou Manoel Passarinho

Felix da Costa Soare;
Engulo brasa de fogo
Pego curisco nos are,
Jogo pau, quebro cacete
com cinco ou seis que chegare

VELHO 2

Meu nome é Sinfrônio Pedro
Martim é meu sobrenome;
Boquê de nova açucena
Cravo branco, amô dos home
Feijãozim farta-guloso
E com que se mata a fome...

VELHO 1

Sinfrônio, me conta logo
A tua disposição
Óia que eu carrego o saibro
Das tuas confirmação,
Andas com fama de duro
Aqui pelo meu sertão

VELHO 2

Eu não sei se será falso
E se é exato não sei
Mas cantô que me aceitasse
Ainda não encontrei
Pode ser que eu ainda encontre
Até ontem eu não achei.

VELHO 1

Sinfrônio, se eu me zangá
Passo-te a peia no lombo
Dou três tapa — são três queda
Três empurrão — são três tombo
Se eu puxá por minha faca
Não tem quem te conte os rombos...

VELHO 2

Não é com essa asneira
Que eu deixo de divirti...
Quem conhecê não te compra,
Eu nem quero descobri...
Mas o cão é quem faz conta
De dez da fêlpa de ti

VELHO 1

Você ficando mais véio
E ainda arrenovando.
Tornando a nascer dez vez,
Tôdas se batizando,
Tôdas dez vindo cantá
Tôdas dez sai apanhando...

VELHO 2

Passarim se eu dô-lhe um baque
Tenho pena de você:
Cai o corpo pra uma banda
E a cabeça — pode crer!
Passa das nuve pra cima
Só volta quando chovê.

VELHO 1

Cantadô nas minhas unha
Passa mal que se agonêa:
Dou-lhe almôço de chicote
Janta pau, merenda pêia,
De noite ceia taponá,
E murro no pé da orêia.

PASTÔRAS (*Entram nos lugares trocados*)

DIANA

Haja festa companheira, haja festa
Passe para seu lugar, seu lugar

TÔDAS

Vimos saldar êste povo seu moço } Bis
Viva a festa de natal, de natal }

O AZUL

Partidário é azul, é azul
Passe para seu lugar, seu lugar
Vimos saldar êste povo seu moço
Viva a festa de natal

VELHO 2

Pare, pare, para a orquestra. (*Desesperado*) Será possível que depois de tanto ensaio, vocês não aprenderam que o lugar do encarnado é ali. Mas já que estão na direita, fiquem aí mesmo, por que senão porque senão eu me lasco!!!

ENCARNADO

Partidário é encarnado, é encarnado
Passo para seu lugar, seu lugar

Víamos saldar êste povo seu moço
Viva a festa de Natal

VELHO 1

O que é, que o rico junta e o pobre joga no mato?
Ê catarro, que o pobre joga em qualquer lugar e o rico ajunta num lenço.

VELHO 2

O que é que o boi faz assim que se levanta?
Não é o que vocês estão pensando não, é sombra!

VELHO 1

Nem todos zelam o alheio
Nem todo bonito presta
Nem todo matuto é feio
Nem todo chifre é na testa
Nem todo golpe é em cheio
Nem todos credos eu creio
Nem todo rico é barão
Nem todo pleito é vencido
Nem todo sitio é recreio
Nem todo redondo é seio

(Segue o pastoril)

PASTÔRAS

Ao romper aurora
Clarear o dia
Alegres companheiras
Tôdas cantam com alegria
Qua, qua, qua, qua
Tira o leque da cintura vamos todos se abanar

} Bis

VELHO 1

(*Entra Exageradamente*) — Pára, pára, pára a orquestra. Um conto de réis para dançar o encarnado.

ENCARNADO

Cruzeiro do norte
Cruzeiro sagrado
Vamos dar um bravo
Ao cordão encarnado

(*Orquestra — Introdução*)

VELHO 1

Viva o encarnado!

ESPECTADOR

Dois contos de réis para dançar o azul.

VELHO 2

Pára, pára, pára que o senhor Bob, agora é do azul.

ESPECTADOR

E quem lhe disse que me chamo Bob.

VELHO 1

Ninguém, mas com tanto dinheiro assim eu pensei que o senhor fôsse americano. O Azul em cena! Isto aqui é feito eleição... Só ganha quem tem dinheiro.

AZUL

Estrêla do norte
Cruzeiro do Sul
Vamos dar um bravo
Ao cordão azul

VELHO 1

Quem tem mesa, não come no chão
Quem tem govêrno, não perde eleição.
A Diana em cena

DIANA

Diana, Estrêla do Norte
Cruzeiro de Belém
Vamos dar um bravo
A Diana também

(Orquestra — Introdução)

PASTÔRAS

Estrêla do Norte
Cruzeiro de Belém
Cruzeiro de Belém
Vamos dar um bravo
AOS VELHOS TAMBÉM

(ORQUESTRA — INTRODUÇÃO)

VELHO 1

Viva o meu requebrado

(Para uma Pastôra)

Vestistes há pouco um vestido
E agora, fôstes mudá-lo
Ai quem me dera poder
Abraçar-te no intervalo

VELHO 2

O que é, o que é?
São duas irmãs no nome
mas não são no parecer
a primeira a gente come
a outra serve para comer.

VELHO 1

É lima (*Sai galhofando do outro*)

(*Orquestra Liga Uma Jornada com Outra*)

PASTÔRAS

Boas festas caros senhores
Parabéns aos homens também
Pela nossa feliz vitória
Nasceu Jesus para o nosso bem

MESTRA

A mestra eu sou com geral contento
Dirijo as danças dêste festival
Êste encarnado que da rosa ostento
A minha côr é uma côr sem igual

PASTÔRAS

Boas festas, caros senhores etc

CONTRAMESTRA

Sou a contramestra dêste pastoril
A minha côr é a do céu e o mar
O meu cordão é côr de anil
Nossa missão é dançar e cantar

PASTÔRAS

Boas festas etc

DIANA

Sendo a Diana afirmar não quero
Qual é dos dois que tem maior valor
Unidas vamos neste amor sincero
Render o culto ao nosso rei senhor

VELHO 1 (*Para uma das Pastôras*)

Morena minha morena
Chega a tua bôca na minha
Teu corpo junto ao meu
Como a faca na bainha!

PASTÔRA

Pera aí rapazinho, que as coisas agora mudaram

VELHO 1

Mudou o que neguinha?

PASTÔRA

(Com arrogância) — É môço, agora eu pertença ao Sindicato das Empresas Domésticas...

VELHO 1

Oi, e aqui também tem disso?

PASTÔRA

Pois é, agora a gente, é gente também

VELHO

E se tu não fôsse gente eu te queria?

OS DOIS (Cantando)

O patrão mais a patroa
Dormem em cama de colchão.

O VELHO

E eu mais a criada me desgraço é pelo chão.

OS DOIS

Oi lê-lê-oi
Fandango sinhá
Batata de cheiro
Mingau de cará

VELHO

Maria, tu pelo amor de Deus acaba com êsse negócio de sindicato, senão tu acaba em cana como subvertida!

PASTÔRA

Por que neguinho?

VELHO

Qual é o teu cordão?

PASTÔRA

Você sabe muito bem que eu sou do encarnado!

VELHO

Então nêga, pelo amor de Deus não vai lá não, que quando a gente chega lá, êles pergunta tudo, e se tu disser que é do encarnado...

OS DOIS

O patrão mais a patroa
Comem fritada de salsicha

O VELHO

E eu mais a criada
me desgraço é na lingüiça.

OS DOIS

Oi-lê-lê-oi
Fandango sinhá
Batata de cheiro
Mingau de cará

PASTÔRA

Mas nêgo, tu já viu que vestido mais bonito?

VELHO

Tu és bonita de qualquer jeito, Maria.

PASTÔRA

Mas eu tô falando, é do vestido de casamento da patroinha!

VELHO

O patrão mais a patroa
Se casaram no civil
E eu mais a criada
Me desgraço é no fuzil.

(Orquestra Finaliza — Liga Introdução da Próxima Jornada)

PASTÔRAS

Meu São José, dê-nos licença
Para o pastoril brincar
Viemos para adorar
Jesus nasceu para nos salvar

} Bis

MESTRA

É de meu gôsto, é de minha opinião
De amar ao encarnado, com amor no coração
É de meu gôsto é de minha opinião
De amar ao encarnado, com amor no coração
Hei de amar ao encarnado
Com prazer no coração

TÔDAS

Meu São José, dê-nos licença etc

CONTRAMESTRA

É de meu gosto
É de minha opinião
De amar ao azul, com prazer no coração
Hei de amar, ao azul, com prazer no coração

TÔDAS

Meu São José, dê-nos licença etc

DIANA

É de meu gosto, é de minha opinião
De amar cada cordão
Com amor no coração
Hei de amar, cada cordão
Com amor no coração

TÔDAS

Meu São José etc.

VELHO 2

No Ceará, teve um governador que diariamente e com as devidas cautelas "fazia sua fêzinha" no jôgo do bicho. (O jôgo era livre) Quem lhe dava palpites era a dirigente das cozinheiras do palácio do govêrno, uma preta velha. Depois do café matinal o governador ia passear no jardim da residência governamental e a negra o procurava e contava os sonhos. Um dia os dois não se avistaram como de costume. À tarde deu tigre e a preta velha então procurou o governador em seus aposentos e disse: — Ora, seu governador... Eu hoje lhe pastorei mas não vi Vossa Incelença de manhã, e quando acaba eu tive ontem um sonho tão bom pro trigue! Eu sonhei que tava fazendo pão de ló... — E que tem pão de ló com tigre? — O doutô... Pandeló não se faz é com farinha de trigue?

PASTÔRAS

Venham cá companheiras, formalizar
Que a nossa alegria é sem igual
Trazemos pandeiros na mão
Que são para nos alegrar
Queremos sòmente alegria
Nesta festa de Natal
No palco em que nós dançamos
Todos têm que se alegrar
Saudades vamos deixar.

PASTÔRA

Era um velho, velho de cem anos
Que nas horas vagas, tocava piano
Era um velho, velho, de cem anos
Que nas horas vagas tocava piano

(Introdução)

VELHO

Na estação de Floriano Peixoto, um caboclo vendia fôlhas de manjericão e fazendo a propaganda explicava:

Olhe doutô, isso é uma meizinha santa. Isso serve para tudo. Manjericão serve pra tudo e mais alguma coisa. (*Pastôra ri*)

PASTÔRA

Era um velho, velho bem velhinho } (Bis
Que nas horas vagas, toca cavaquinho }

VELHO

Ai, meu Deus.

PASTÔRA

Que é meu velhinho?

VELHINHO

Eu estou feito pirua cega.

PASTÔRA

Por que pirua cega?

VELHO

Vem cá que eu explico: Pirua cega não acha o que comê e se vive com gogó e gritando "pió", "pi", "pió", "pió". Assim sou eu. Não vou ruim não é "pió", "pió", "pió".

PASTÔRA

Era um velho, velho, bem maneta } Bis
Que nas horas vagas toca corneta } Bis

(Introdução)

PASTÔRA

Senhor FULANO me faça um favor
Por sua bondade aceite esta flor
Eu não vim lhe dar, vim lhe oferecer
Por sua bondade queira receber

VELHO 1

Em praça se acha uma rosa oferecida pela mestra ao Sr. Fulano. Queira ter a bondade de abrir o preço.

FULANO

FULANO (*Diz o preço*)

VELHO 1

Mas por um filêzinho dêstes? Era só o que faltava! Com êsse dinheiro o senhor não compra nem bofe! Quem dá mais (*Faz leilão no final*). Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três.

CORDÃO

Boa noite meus senhores e senhoras
Nós viemos hoje aqui satisfazer o coração
Trazemos flôres, rosas cheirosas, e crisântemos
e o bugari
Para ofertar nossos partidários
Que representam neste pastoril

VELHO 2

Antigamente, muito antigamente, eu não sei se hoje em dia ainda se usa. Hoje em dia, até que a igreja está mudando! Antigamente o Senhor Bispo visitava a Paróquia, quer dizer, visitava as cidades do interior em desobrigas; coisa que não sei que é, mas que estava escrito no livro que eu li. Nessas visitas tinha festa de verdade, de verdade mesmo. Todo mundo comprava roupa nova, se perfumava com Royal Briar, óleo de ovo, outros usos da moda. Vai dai, que uma senhora, que eu não digo o nome pra evitar escândalo, mandou fazer dois vestidos para a filha. Dois dias antes da visita do Senhor Bispo a costureira não tinha aprontado os vestidos. A senhora reclamava assim: Mariquinha, te avecha mulê, te avecha que minha filha tá nua e o Senhor Bispo tá em cima!!

— Embora maestro.

PASTÔRAS

Borboleta bonitinha
Saia fora do rosal
Venha ver cantar o hino
Viva a noite de Natal.

BORBOLETA

Boa noite meus senhores
Boa noite lhes dou eu
Eu não sou mal ensinada
Ensino meu pai me deu, ai, ai

PASTÔRAS

Borboleta bonitinha etc.

BORBOLETA

Eu sou uma borboleta
Pequenina e feiticeira
Ando no meio das flôres
Procurando quem me queira, ai, ai.

PASTÔRAS

Borboleta bonitinha etc

VELHO 1

Viva o encarnado!!!
O que é que é
Pê redondo, rosto comprido?

VELHO 2

— Carro. Agora me diga sabidão
O que é o que é?
Pê comprido e rasto redondo.
— Compasso.

VELHO 1

Segue o Pastoril

VELHO 2

Bom minha gente, já me pagaram dois contos de réis, para eu dar um saigada em seu FULANO, pois lá vai!

(*Cantando*)

Oh, Fulano como eu te amo
Eu só nasci para te adorar
Te amo tanto que minh'alma chega chora
Se Fulano fôr embora
Vou me acabar
Eu fui na mata e ouvi um gemido
Era fulano que estava perdido
Olhei pra êle fiz um ar de riso (*Faz gesto*)
Vem cá fulano meu anjo querido.

PASTÔRAS

Temos orgulho de ser do encarnado
No nosso cordão amar é um dever
Nosso desejo é de ver tôdas companheiras
Cantar, dançar com todo prazer.

VELHO 2

Cem mil réis para o encarnado descer do palco

ENCARNADO (*Pastôras descem enfiadas*)

VELHO

Com vaidade nós somos do azul
Como é tão linda esta côr angelical
Nosso desejo é de ver tôdas companheiras
Dançar, brincar durante êste Natal

VELHO 1

Duzentos para voltar o encarnado! Viva o encarnado!

DIANA

Sou a Diana pertença às duas côres
Não tenho culpa de amar cada cordão
O meu desejo é de ver tôdas companheiras
Cantar, brincar, com satisfação

VELHO 2

A mulher e a galinha
Não se deixa passear
A galinha o bicho come
E a mulher eu não sei

PASTÔRAS

As cinco horas da manhã
Quando vem rompendo a aurora
Os anjos cantam no céu
E as pastorinhas vão embora
Com saudade eu me retiro
Eu não vim para ficar
As môças são deliciosas, lindas
E formosas, belas como as rosas

} Bis

(*Introdução Liga com Outra Jornada*)

Adeus senhores vamos partir
Cantando agora esta jornada
Vamos alegres nos despedir
Porque já vesm perto a madrugada
Vamos alegres nos despedir
Porque já vem perto a madrugada
Adeus, adeus
Nós vamos regressar
queremos repousar
Adeus, adeus.

FIM

A INCELENÇA

Luiz Marinho

A INCELENÇA

CENÁRIO

Sala de uma casa do mato. Mesa, tamboretas, mesinhas com uma máquina de costurar à mão, Coração de Jesus à parede, banco grande sem espaldar, etc.

PERSONAGENS

SÊO QUERINO (*defunto*)
D. SINDÁ (*espôsa*)
MIRANDA (*filha*)
1º FILHO
2º FILHO
D. GUIOMAR
D. ROSEMIRA
PERPÉTUA (*beata puritana*)
SENHOR DE ENGENHO
SOLDADO
1ª MÔÇA
2ª MÔÇA
1º HOMEM
2º HOMEM
3º HOMEM
4º HOMEM
HOMEM A
HOMEM B
3 PENITENTES (*papéis que poderão ser dobrados*)
D. YAYÁ (*ajudadeira*)

Quando se apaga a luz para começar, ainda com a cortina fechada, ouvir-se-á um cântico cantando em ritmo pastoril.

Tenho o meu rosário
Prá nêle eu rezar!
Tenho o meu rosário
Prá nêle eu rezar!
Mais Nossa Senhora

Quando eu lá chegar!
Mais Nossa Senhora,
Quando eu lá chegar!
Quando eu lá chegar!
Com muita alegria
Quando eu lá chegar!
Com muita alegria
Rezando o rosário
Da Virgem Maria
Rezando o rosário
Da Virgem Maria

A cortina se irá abrindo porém a cena ainda estará escura. Vovó Guiomar acenderá um fósforo para o cachimbo, se fará luz na cena.

D. SINDÁ

Estou aqui mas meu sentido é em Querino! Tomou três purgantes e não desistiu!

V. GUIOMAR

Não desistiu?

D. SINDÁ

Até agora, nada...

V. GUIOMAR

Se êle quebrar o resguardo, é capaz de ficar com as pernas esquecidas... Era melhor êle ter ficado em casa!

D. SINDÁ

Pelejei com êle mas não houve jeito. Êle disse que estava com vergonha de ficar em casa vadiando e o resto do pessoal trabalhando para êle... Já é a segunda vez que dá isso nêle! Dizem que da terceira ninguém escapa!

V. GUIOMAR

Mulher, eu conheço um remédio que cura isso! Mas tem uma coisa: O frêguês fica mofino.

D. SINDÁ

Vôte! Prá onde é que vou com uma obra dessa dentro de casa? Não minha negra! Prefiro ser viúva de um homem, do que ser casada com um lelê!

V. GUIOMAR

E por que tu não vais com êle a um doutor?

D. SINDÁ

E a gente pode!? O doutor além de cobrar a receita, ainda acha de passar umas mezinhas muito caras. . . Olhe será o que Deus quiser!

(Entra um homem apressado e fala mais apressado ainda)

1º HOMEM

Corra D. Sindá! Corra que deu uma coisa em são Querino e êle ficou lá batendo!

D. SINDÁ

Valei-me Deus!

(Saem os três e Miranda vinda lá de dentro fica à porta olhando. Em pouco tempo chegam os homens carregando são Querino que está se ultimando, voltam as duas mulheres, o 1º homem arrasta o banco (banco de pelá porco) e deitam o enjêrmo).

D. SINDÁ

Miranda, vigie uma vela! Depressa! *(Sai a môça).*

1º HOMEM

Querino, ô Querino! Estás me ouvindo homem?! Tu dessa não escapas. . . Não queres deixar nada determinado, não? *(O doente tenta falar mas não consegue. Volta Miranda com a vela, acendem e põem na mão do doente).*

3º HOMEM

Querino . . . como é que vai ser . . . o dinheiro que te emprestei? Pinica nem que seja um ôlho, já que tu não podes falar!

1º HOMEM

Tenha vergonha! Deixe o homem morrer em paz!

3º HOMEM

Mas era só para a família ficar sabedora!

V. GUIOMAR

(Botando a vela) — Lembra-te do nome de Jesus, irmão!

CÔRO

Jesus nasceu,
Jesus vivo é!
Acompanha Jesus,
Maria e José!

V. GUIOMAR

Lembra-te do nome de Jesus, irmão!

CÔRO

Jesus nasceu,
Jesus vivo é!
Acompanha Jesus,
Maria e José!

V. GUIOMAR

Lembra-te do nome de Jesus, irmão! (*Entra Perpétua, benze-se e ajoelhada entra no côro*).

CÔRO

Jesus nasceu,
Jesus vivo é!
Acompanha Jesus,
Maria e José!

(*Sêo Querino morre, vovó Guiomar entrega a vela a Perpétua que apaga e cruza as mãos do defunto*).

CÔRO

Acudi Senhor!
Acudi agora,
Acompanhai essa alma
Que vai prá Gulóra!

(*Apaga-se a luz da cena. Fim do primeiro quadro*).

1ª VOZ

Irmãos das almas.

2ª VOZ

Irmão das almas (*Distanciando*).

3ª VOZ

Irmão das almas (*Mais distante*).

2º QUADRO

(*Quando se acende a luz, já é noite. D. Sindá sentada próxima do defunto e acompanhada pelos filhos, chora. As pessoas para o velório chegam. Entram e falam de mão e vão-se acomodando pela sala. À proporção que*

vão chegando descobrem a cara do defunto e espiam. Os homens tiram os chapéus e as mulheres se ajoelham e rezam ligeiramente. O morto ainda continua no banco, coberto com um lençol de florão vermelho).

2º HOMEM

(*Entrando*) — Meus “pêsos” D. Sindá! (*Ela chora*). Console-se com a determinação de Deus!... (*E descobrindo o rosto do morto*). Se era prá frente êle dá prá safado, foi melhor Deus chamá-lo!

D. SINDÁ

Já ia entrar prá 16 anos que a gente tinha se casado... Nunca tivemos um pega, nunca tivemos escaramuças... nunca tivemos uma queixa... Vivia tudo na Santa... Mas a sorte foi cotó comigo...

MIRANDA

(*Chorando*) — Se console mãe!

2ª MOÇA

Meus “pesos” D. Sindá! Pior seria se pior fôsse, foi melhor êle ter morrido do que terminar doido feito tio Santana!

D. SINDÁ

(*Chorando*) — Não posso mais olhar prá aquêle lugar!... Parece que estou vendo êle à boca da noite sentado ali depois da janta, picando fumo para o cachimbo!...

MIRANDA

(*Chorando*) — Ontem a essa hora êle tirou uma caçoada comigo!...

D. SINDÁ

(*Chorando alto*) — O que foi que êle disse?

MIRANDA

(*Soluçando*) — Miranda... tu já estás botando corpo!... Vou ferrar a rês no teu nome, que é para tu cuidares de teu enxoval!

(*Pranteiam as duas*)

PERPÉTUA

Era um bom pai de família!... Gostador de cumprir com as obrigações...

D. SINDÁ

(*Bem séria, sem chorar*) — Gostador de fazer a caridade... não podia ver um cristão sofrendo! Ajudava os necessitados... Taí comadre Rosemira que não me deixa mentir!...

1º FILHO

Mãe... a senhora não fale tanto! Talvez esteja dizendo besteira!

D. SINDÁ

É esta a palavra de consôlo que tu trazes prá mim? Filho desnaturado?!

2º FILHO

Deixa, Ernesto. Te cala!

4º HOMEM

(*Entrando*) — Comadre não se vexei! O pouco que tenho dá prá nós!

D. SINDÁ

Agradecida, compadre! Deus lhe favoreça! (*E chorando*) Mas eu não sei o que fazer dessa vida sem Querino!!!

1º FILHO

Mãe, não se aperreie!... Eu sei o que estou dizendo!... Deus sabe o que faz!

D. SINDÁ

Não! Não foi Deus não! Foi olhado que botaram na bondade de Querino!

3º HOMEM

(*Ao 1º homem*) — O finado era boa pessoa mas era velhaco! Morreu e não "pagou-me" um pedaço de dinheiro que me devia!...

1º HOMEM

É! Na pisada que êle ia, ia deixar a família nas tiras... (*e olhando em redor*). Montou casa para a viúva do finado Zeferino e era um gastar que não tinha paradeiro!

3º HOMEM

Tai! E tu pensas que isso está encoberto? Já estão dizendo que ela está de barriga dêle!

1º FILHO

Mãe... prá quem pai deixou o relógio?

D. SINDÁ

Êle não deixou nada determinado! Vai com êle no caixão!

2º FILHO

No caixão? Não, mãe! Eu sou o filho mais velho! Estou na vez!

1º FILHO

E prá que tu queres? Tu nem sabes ver a hora!

2º FILHO

E tu pensas que és poeta, é?! ·

MIRANDA

(*Imediatamente*) — A rês é minha! Êle ia ferrar em meu nome! Ainda ontem, êle disse!

1º FILHO

Mas que coisa! Êle ia ferrar prá tu? E como ninguém escutou essa história!

MIRANDA

Foi, seu peste! Tu queres bem dizer que vai ser tua!

2º FILHO

Aquela rês é filha de uma vaca que eu tenho parte nela. Pois, é minha!

D. SINDÁ

Não! Não é de ninguém!...

2º FILHO

Vai no caixão também, é?!!!

D. SINDÁ

Não aprecio caçoada com filho! Me respeite!

1º FILHO

E que destino mãe, vai dar a rês?

D. SINDÁ

Vou respeitar uma vontade velha dêle!... Êle ia ferrar no nome da filha do finado Zeferino, afilhada nossa!

2º FILHO

Foi prá filha do finado Zeferino!?... Mãe... Vou abrir os olhos da senhora numa coisa!... Êsse negócio de pai está beneficiando a família do finado Zeferino tem água no bico! É bom a senhora se acautelar!

D. SINDÁ

Não atino com que tu queres dizer!...

2º FILHO

Pois o pai era junto com D. Rosemira!... Todo mundo sabe disso!

D. SINDÁ

Junto?!!! Ai, meu Deus! Como sou lesa! Nunca maldei! É verdade Ernesto?

1º FILHO

É mãe! Não posso mais escurecer!

(D. Sindá levanta-se com tôda a ira e descobrindo a cara do defunto):

D. SINDÁ

Tenho injúria! Deus agora lhe deu o pago! Foi bem feito! (*Puxa Miranda pelo braço e sai chorando*).

4º HOMEM

(Ao 2º filho) — Não era dia hoje de D. Sindá ser sabedora duma história dessa!

2º FILHO

Avisei logo porque no que ia, a gente ia ficar sem nada!

(*A casa está repleta. A mesa encostada à parede está cheia de garrafas, pão, bolacha, etc. Um homem serve cachaça, numa xícara só a todos. Os homens A e B, as moças 1ª e 2ª, fazem um pequeno grupo animado e alheio às rezas e cantorias*).

1ª MOÇA

Tu vais amanhã espiar o Cavalo-marinho?

2ª MOÇA

Mas tá! Estou doida prá ver o Mateus!

1ª MOÇA

Ele tem a gôta de bonito!... Eu vi êle sem a "máscara"... Tu tivesse sorte! Eu pelejei para êle olhar prá mim, mas êle só via tu!

4º HOMEM

(Ao 3º Homem) — Taí, eu não incrimino um homem quando tem família já criada e monta casa nova! É como se vivesse outra vida de nôvo!

3º HOMEM

Não faltando com a obrigação da família... também não reparo não! Mas Querino! Que Deus o perdoe, estava se desgraçando!
(*Continuam conversando*)

HOMEM A

Qual é o bicho que come pelos pés e descome pelo espinhaço?

1ª MOÇA

Virgem!

HOMEM 2

É escopro de carapina!

1ª MOÇA

Qual é o bicho que tem a mão fora do corpo e a bôca no cocuruto da cabeça?

2ª MOÇA

Pilão!

1º HOMEM

Limpei dez braças ao cabo de um dia...

2º HOMEM

Dez braças!!!? Tu não anda contando essa história a todo mundo não... carece o freguês te conhecer bem!

V. GUIOMAR

(*A Perpétua*) — Vem prá cá só prá chamegar mais os homens... Um Padre Nosso não rezam!

PERPÉTUA

Agora, chame prá comer e beber que num instante elas se aprontam!
(*Chega D. Yayá Vestideira. Ajoelha-se e reza rapidamente*).

HOMEM B

Compadre, eu levei um galo prá feira e não deixei êle lá e nem trouxe prá trás... como pode ter sido isto?

(*Ficam todos pensando*).

D. YAYÁ

(*Chegando-se à porta*) — D. Sindá! Ô D. Sindá!

D. SINDÁ

(*Aparecendo com Miranda*) — Que foi?

D. YAYÁ

Como é que quer que o finado vá vestido?

D. SINDÁ

De Satanás!

D. YAYÁ

Mulher! *Que profanação!* Tu estás doida?

D. SINDÁ

Pois minha vontade é esta. (*Retira-se*)

1º FILHO

Com defunto ruim não se gasta cêra! Vista êle de São Sebastião que só carece de levar um pano nos quartos e pronto!

D. YAYÁ

Valei-me Deus! Tende piedade dessa alma!

MIRANDA

(*Voz suave*) — Vista êle de São Francisco!

D. YAYÁ

Muito bem minha filha! (*Arrasta um cordão e tira as medidas do defunto*)

HOMEM B

Como é, ninguém responde não?

2ª MOÇA

Ninguém atina com isso não!

HOMEM B

Oxem!... É porque eu capei o galo... êle foi galo mas voltou capão!
(*Riem*)

D. YAYÁ

Miranda, vigie a fazenda. (*Miranda sai, depois voltará com um corte de fazenda marrom*).

1ª MOÇA

Que horas são?

4º HOMEM

Oito horas!

D. YAYÁ

Está na hora de puxar a primeira incelença! (*A Perpétua*) Tira comadre!

PERPÉTUA

Oxem, eu não comadre tira tu!

(Todos se ajoelham ao redor do morto com exceção do pessoal das anedotas. O 1º filho senta-se ao chão e alheio a tudo começa a consertar uma pequena gaiola).

D. YAYÁ

(Cantando) — “Uma incelença é da Virgem do Rosário.
Que do vosso ventre formou-se um Sacrário.”

CÔRO

(Cantando) — “Sacrário aberto. Senhor saiu fora!
Companha essa alma que vai prá Gulóra.”
Ave Maria cheia de graça.

PERPÉTUA

Ave Maria . . . etc. *(Rezando)*

HOMEM B

O que é que a gente planta de olho prá cima mas não nasce?

HOMEM A

É defunto!

1ª MOÇA

É o quê?

HOMEM A

Defunto!

D. YAYÁ

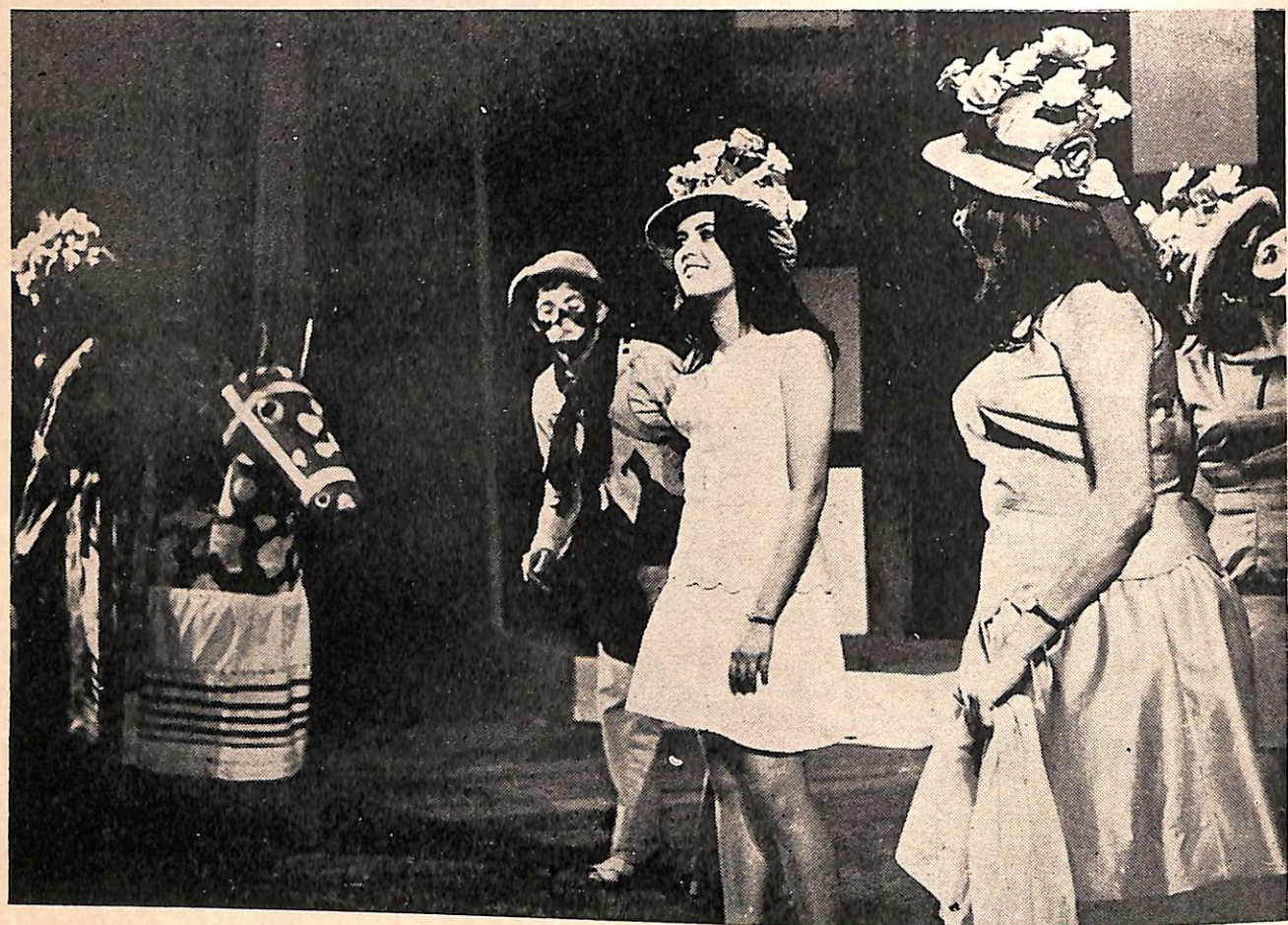
Duas incelenças são da Virgem do Rosário
Que do vosso ventre formou-se um sacrário!

(Entra Miranda, ajoelha-se e canta)

CÔRO

Sacrário aberto, Senhor caiu fora!
Companha essa alma que vai para Gulóra!

(Quando D. Yayá entra no côro começa a observar o 1º filho que não está cantando, e, alteando a voz chama-o a atenção, o mesmo fará com o pessoal das anedotas. Miranda chega à mesinha da máquina para colocar a fazenda. Pararam de cantar. Todos se levantam ficando porém Perpétua a rezar; D. Yayá vai para a máquina costurar).



"AUTO DA COBIÇA", de Altimar Pimentel, vendo-se Agápio Vieira, Nautilia Mendonça e Petronila Mesquita (1967)

1º FILHO

Esse ano é bom de inverno!

3º HOMEM

Diquem que prá bandas do Ceará o povo já está voltando! Ah! povo renitente!

2º FILHO

(*Em outro grupo*) — Mais safada do que a Zulmira está prá nascer!

1º HOMEM

Mas homem só gosta assim.

2º HOMEM

Repara se uma como a Dalila, acha casamento!

1º HOMEM

Soubesse que ela desce prá Juazeiro prá ser beata do Padre Cícero?

2º FILHO

Já é a segunda filha de Timbaúba que vai ser beata!

1º HOMEM

Bom, mas Dalila só foi por causa de uma promessa! Vai servir seis anos ao meu padrinho e depois volta!

2º FILHO

Eu respeito muito meu padrinho, mas não passava prá isso não!

1ª MOÇA

O que é, o que é? — Verde foi meu nascimento, mas de luto me cobri! Para dar gôsto aos homens, pelos ares me sumi!

HOMEM B

É fumo!

2º FILHO

Eu peguei os dois na capoeira... êle correu, mas Luzia ficou e chamou-me pra conversar e que conversa foi essa...

(*Cochicha no ouvido do homem 3, Perpétua e os que estão próximos procuram escutar. Perpétua, quando terminaram a frase, levanta-se aborrecida e vai ao grupo das anedotas, servir-se de qualquer coisa.*)

3º HOMEM

È ela vive metida entre as famílias!

1º FILHO

Bom, mas isto é sabido somente por alguns homens!

2ª MOÇA

Qual é o bicho que não tem costelas e só tem socavão?

1ª MOÇA

Cá-ga-do!

PERPÉTUA

(*Dando rabicaca*) — Vamos puxar outra incelença! (*Ajoelha-se*)

PERPÉTUA

“Uma incelença ó meu Deus
Senhor Deus...”

CÔRO

Senhora das Dores...

(*D. Yayá já está à máquina de costura e de lá canta bem agudo*)

CÔRO

Os anjos estão no céu,
Cantando louvores! } Bis

Uma incelença é de Sta. Madalena.
Tanto sangue derramado,
Jesus seu filho é morto! } Bis

(*Volta D. Sindá e fica perto de D. Yayá. Pausa nos cânticos*).

D. YAYÁ

Mulher... Bota o teu perdão nesta alma penada! Larga de ser opinosa!

D. SINDÁ

Quem!? Esta daqui? Sindá Batista da Conceição?! Nunca! Eu me mortificando em cima de uma enxada, passando necessidade para ajudar êsse sem-vergonha, quando acaba, êle esbanjando mais aquela infíndia! Estico mas não perdô (*E se retirando*) Deus permita que a alma dêle vá prás profundas!

HOMEM B

É cachaça, homem! Quer ver? Deus dá o juízo e a cachaça tira!

CÔRO

Uma incelença ó mãe senhora minha!
Eu levo, eu peço, eu rogo
Uma salve ó Rainha } Bis

“Uma incelença, meu Jesus está me chamando
Papai eu vou! Mamãe fica chorando!
Papai eu vou! Mamãe fica chorando!

Tenho o meu rosário prá nele eu rezar!
(*Chega Miranda servindo café. Perpétua levanta e vai a ela*)
Tenho o meu rosário prá nêle eu rezar!

Mais Nossa Senhora quando eu lá chegar!
Mais Nossa Senhora quando eu lá chegar!
Quando eu lá chegar, com muita alegria
Rezando o rosário da Virgem Maria! } Bis

HOMEM B

O que é, o que é? — A carne da môça é dura, mais dura é quem furou,
meteu o duro no mole, o duro dependurou!

(*Perpétua indignadíssima deixa cair ao chão o caneco em que tomava café*).

2ª MOÇA

Oxem, mulher! É brinco de orelha! Perpétua é assim mesmo! Tudo ela ignora!

PERPÉTUA

(*Cantando exaltada*) — Foi quem mereceu — Palma, capela e fulô...

CÔRO

Vai cantar mais os anjos, lá no reino do Senhor!

(*Entra Rosemira, está de luto, ventre crescido, traz uma coroa de papel, à proporção que vão avistando, vão parando perturbados*)

CÔRO

Ave Maria, Deus me chamou
Ave Maria, Deus me chamou!

PERPÉTUA

Mas já é descarada, não é? Vou já dizer à Sindá! Sindá! (*Sai*)

CÔRO

Lá vem a barra do dia!

CÔRO E ROSEMIRA

Lá vem a Virgem Maria
Lá vem o anjo do céu.

HOMEM B

(*Com gozação*) — Lá vem dona Sindá!

CÔRO

Prá tua companhia!

ROSEMIRA

Ave Maria cheia de graças, Senhor é convosco, Bendita sois vós entre as mulheres, bendito é o fruto do Vosso ventre Jesus!

(*Volta Perpétua*)

CÔRO

Santa Maria Mãe de Deus rogais . . .

PERPÉTUA

(*Em pé de guerra*) — Ó alma bendita por quem estás esperando!

TODOS

Por uma incelença
Que está se rezando. (*Entra D. Sindá*)

ALGUNS

Por uma incelença

ROSEMIRA

(*Só, distraída*) — Que está se rezando!

D. SINDÁ

(*Cortando*) — Puxe por ali sua catraia! Não tem vergonha nessa cara não? Veio roer os ossos, foi?

ROSEMIRA

Numa hora séria dessa a senhora devia era estar rezando pela alma dêsse pobre infeliz! . . .

D. SINDÁ

Sã atrevida! Você tem que vir especular como é que estou?! Ponha-se da banda de fora!

ROSEMIRA

Um cristão que chorou por todos os defuntos . . . e não encontra quem bote uma só lágrima por êle! . . . Mas êle foi meu protetor! Eu choro, rezo . . . ninguém me empata!

D. SINDÁ

Retire-se que você não tem parte com êle prá ter êsse direito!

ROSEMIRA

(*Rindo com ironia e batendo no ventre*) — Parte com êle? Tenho! Tenho aqui uma semente dêle! É dêle!

D. SINDÁ

(*D. Sindá parte para cima de Rosemira e dá-lhe um murro no ventre*)
Pois a semente não vai vingar.

(*Rosemira abaixa-se com a dor e é carregada para fora. D. Sindá trans-tornada parte para dar no defunto mas é contida e levada para o interior da casa. A confusão é grande, há prós e contras*).

PERPÉTUA

Virgem Maria! Nunca vi tanta danação numa incelença!

2ª MOÇA

Isto é um horror mesmo! A pobre dessa alma deve estar padecendo muito!

PERPÉTUA

Está vendo o que é um freguês ter falta?! Nem como morto tem sossêgo!

1º HOMEM

Ela vai botar aquêle menino no mato! Coitada!

2ª MOÇA

Mas ela não tinha que vir prá cá tentar D. Sindá!

4º HOMEM

Sim, mas uma mulher naquele estado se respeita!

D. YAYÁ

(*À máquina*) — Levanta irmão pecador
Do leito que estás deitado

CÔRO

Vem ver Jesus em tormento
Por causa dos teus pecados
As almas do purgatório
Já foram arrependidas
Por não fazer penitência
Enquanto tiveram vida!

(*Chega o senhor de engenho, está de blusão de linho branco de mangas longas e chapéu de abas largas, os dois filhos vão recebê-lo. Param de cantar e se levantam respeitosamente*).

CÔRO .

Por não fazer penitência
Enquanto tiveram vida!

1º FILHO

Mande-me as ordens seu Coronel!

SR. ENGENHO

Quedê sua mãe? Preciso falar com ela!

1º FILHO

Espere aí, vou chamar! (*Sai*)

SR. ENGENHO

(*Descobrimdo a cara do defunto*) — Morreu ainda cedo! Gostei muito dêle! Respeitador, prestativo, pontual... quer dizer, embora ainda não tenha pago o fôro dêsse ano... mas isso se resolve! (*Noutro tom*) De que morreu?

2º FILHO

Repetiu aquêle ataque e foi embora o homem!

SR. ENGENHO

Espumou?

2º FILHO

Que nem cachorro doente!

(*O senhor de engenho faz uma mesura com a bôca. Chega D. Sindá*).

D. SINDÁ

Boa noite!

SR. ENGENHO

Meus pêsames minha senhora!

PERPÉTUA

(*Cantando com tôda a fôrça*) — Ave Maria, brandosa e bela.

CÔRO

Cofrim de graça, Divina Estrêla!

SR. ENGENHO

Preciso falar particularmente com a senhora!

(*Afastam-se os dois, os filhos acompanham mas D. Sindá manda que se retirem*).

CÔRO

Diz um A Ave Maria
Diz um B Brandosa e bela
Diz um C Cofrim de Graça
Diz um D Divina Estrêla!

(*Uma Ave Maria em tom baixo*)

SR. ENGENHO

Olhe, não vá pensar que é por causa da morte d'ele não... a senhora compreende... não pretendo mais arrendar terras... De agora por diante vou plantar cana apenas... e preciso que a senhora desocupe o sítio!

CÔRO

Esperança Nossa! Fonte de Amor!

D. SINDÁ

Meu Deus! Ainda mais essa desgraça!

CÔRO

Gênio do Bem, Honesta Flor!

D. SINDÁ

Que hei de fazer meu Deus?

PERPÉTUA

Diz um E Esperança Nossa.

SR. ENGENHO

(*Com indiferença*) — A senhora tem até o fim da semana prá resolver!

PERPÉTUA

Diz um F (*Fê*) Fonte de amor!

D. SINDÁ

Três dias... três dias não dá nem para chorar minhas mazelas!

PERPÉTUA

Diz um G (*Guê*) Gênio do Bem.

SR. ENGENHO

A senhora tem um filho homem!

PERPÉTUA

Diz um H honesta flor!

D. SINDÁ

O mais velho agora que está buçando!

CÔRO

Incenso dalma, Jóia Mimosa

*(O senhor de engenho faz um gesto de indiferença e se afasta para a janela.
D. Sindá fica chorando e os filhos vão ter com ela).*

CÔRO

Côro de Anjo, Luz formosa!

1º FILHO

Quando um peste dêsse morre de uma peixeirada!

2º FILHO

Deixe comigo, quero ter o gôsto de sangrá-lo!

PERPÉTUA

Diz um I Incenso dalma

(O senhor de engenho volta e os rapazes se afastam)

PERPÉTUA

Dim um J (*Ji*) Jóia mimosa

Diz um K Côro de anjo

Diz um L (*Lê*) Luz formosa

D. SINDÁ

Meu senhor... Deixe eu ao menos apanhar a fava!

CÔRO

Mãe dos mortais. Nuvem de brilho.

SR. ENGENHO

Não! O prazo é até domingo!

CÔRO

Orai por nós por nossos filhos!

(Entra Miranda e chega-se perto de D. Sindá).

MIRANDA

Mãe, o café está coado, eu trago?

PERPÉTUA

Diz um M (*Mê*) Mãe dos mortais.

D. SINDÁ

Traga logo uma xícara aqui para o patrão!

(Sai a moça).

PERPÉTUA

Diz um N (*Nê*) Nuvem de brilho.

SR. ENGENHO

Mas espere, aquela já é Miranda?

PERPÉTUA

Diz um O Orai por nós

D. SINDÁ

É senhor sim!

PERPÉTUA

Diz um P por nossos filhos?

(Rezam uma Ave Maria em tom baixo).

SR. ENGENHO

Pois já está uma moça... e bonita. *(Pausa)* Eu estive pensando melhor devido a sua situação... vou deixar a senhora por aqui até quando a senhora ache um lugar conveniente que lhe agrade.

(Chega Miranda e serve o café ao patrão, este olha-a apetitosamente. A moça é completamente ingênua).

SR. ENGENHO

Quer dizer... A senhora pode ficar mesmo plantando sua rocinha que ninguém lhe aperreará! Fique por aqui mesmo!

CÔRO

Querida das virgens, Remédio dalma
Socorrei sempre, tôdas as almas!

D. SINDÁ

Jesus que lhe abençoe, meu patrão! No que vossa senhoria precisar... estou pronta para servi-lo!

PERPÉTUA

Diz um R (*Rê*) Remédio dalma
Diz um S (*Sê*) Socorrei sempre!
Diz um T (*Tê*) Tôdas as almas!

(Todos rezam e se benzem, param de cantar. Miranda traz a água.)

SR. ENGENHO

Bem... estou precisando de uma pessoa para arrumação... a senhora não sabe informar... conhece alguma...

D. SINDÁ

Vou especular!

SR. ENGENHO

Só serve uma pessoa moça... assim como a sua menina...

D. SINDÁ

Assim como Miranda?... Mas a pobre ainda é tão bêsta... Falta desasnar!

SR. ENGENHO

Não, não é nenhum problema... mamãe haverá de se encarregar disto
(Pausa) Já vou chegando. (Vai até a porta e é acompanhado por D. Sindá, abre a carteira e retira dinheiro) — Para ajudar o luto! (Sai).

D. SINDÁ

Que alma santa!... Que o Coração de Jesus te proteja meu filho...
E tudo isto sem nenhum interêsse! (E chegando-se perto do defunto)
— Tu estás vendo? Tu estás vendo? Tu não vais fazer falta na terra não!
Apaga-se a luz. Fim do 2º quadro.

3º QUADRO

(Quando acende a luz, estão todos dispersos, apenas Perpétua ajoelhada reza perto do defunto. Alguns dos presentes abrem a bôca sonolentos. O aspecto geral é de enfiado.)

1º HOMEM

A barra já vai quebrar!

2º HOMEM

(Olhando o relógio) — Qual! Agora que é três horas!

1º HOMEM

Ainda? O tempo está tão claro!

2º HOMEM

É a lua!

1º FILHO

O caixão já era para estar aqui!

2º FILHO

Não digo nada que Benevenuto não esteja se espalhando pela zona!

1º FILHO

E é capaz de gastar o dinheiro do caixão por lá!

(Ouve-se a cantoria dos três penitentes que vão entrando. Vestem-se com capuz em funil que cairá até os pés. Há uma abertura para os olhos e a boca e tem a cintura amarrada por um cordão grosso. Trazem pendurado de um fio, um maxixe) uma suposta bola de cêra onde são introduzidos, caco de vidro, pregos e pedaço de arame etc. com que os penitentes o massacrarão até "sangrar", à proporção que forem recitando os versos. Quando chegam, todos os presentes se levantam em respeito e jamais procurarão desvendar quem sejam. Depois de estarem com as costas sangrando, saem da mesma maneira misteriosa como entraram).

1º PENITENTE

São Lungrinho era Judeu!

2º PENITENTE

O peito de Deus furou!

3º PENITENTE

O sangue correu foi no rosto

OS TRÊS

Que a vista quilarizou!

1º PENITENTE

Lá no pé da cruz pesada *(Cantando)*

2º PENITENTE

Maria o manto deixou

3º PENITENTE

Quem vos pediu foi ó Santana!

OS TRÊS

Prá cobrir Nosso Senhor.

(Ajoelham-se)

1º PENITENTE

(Recitando) — Porque deste ouvido à voz de tua mulher e comeste da fruta proibida a terra será maldita por teu causo! Tirarás dela a sustança com labor e penúria. Ela te dará espinhos e estrepes e tu comerás a erva da

terra. Comerás o pão com o suor do teu rosto até que voltes à Terra de que foste tirado porque tu és pó e em pó te hás de virar!

(Levantam-se e cantam os mesmos versos com que entraram e se retiram).

PERPÉTUA

Vamos puxar uma incelença!

CÔRO

Padre Ciço mandou, mandou, mandou!
Uma incelença mandada pelo Senhor!
Mãe minha, Ó mãe minha!
Ai que dor no coração!
Abre a porta Pedro,
Abre por favor,
Prá eu tirar meu braço
Que a porta empessou
Prá eu tirar meu braço
Que a porta...

SOLDADO

(Surgindo à porta) — Quem é aqui D. Sindá?

(Todos se levantam e ficam olhando)

D. SINDÁ

É esta que está na sua presença, que deseja?
(O soldado entra sem cerimônias)

SOLDADO

É a senhora? Pois "teje" prêsa!

1º FILHO

Prêsa, por quê?

SOLDADO

Deram parte dela e o delegado mandou chamar!

2º FILHO

Deram parte, quem foi?

SOLDADO

Uma tal de D. Rosemira.

D. SINDÁ

E de que ela se queixou?

SOLDADO

De um murro que a senhora deu na bôca do estômago dela e matou o menino!

D. SINDÁ

E se ela tivesse parido o menino assim, podia ter caminhado até a rua?

1º FILHO

Não é exato?

SOLDADO

Eu não sei! Isso a senhora vai se explicar lá com o delegado!

1º FILHO

Mãe daqui não sai!

SOLDADO

Não sai? Ela tem que me acompanhar!

2º FILHO

Vá andando que depois do entêrro a gente vai à Delegacia se apresentar!

SOLDADO

Não posso! Ela tem que ir agora!

1º HOMEM

O senhor tem que respeitar o defunto ali espichado!

SOLDADO

Tenho que respeitar mas é as ordens do Delegado!

(Vozes de protesto e revolta).

D. SINDÁ

Miranda! Dá uma carreirinha na Casa Grande e chama o patrão!

(Miranda sai correndo).

SOLDADO

Como é? A senhora quer ir por bem ou por mal?

1º FILHO

Nem por bem, nem por mal!

2º FILHO

É isso mesmo! Ela não vai!

SOLDADO

(Sacando uma pistola) — E agora?

(Todos recuam até a parede, os filhos pretendem avançar).

D. SINDÁ

Meu Deus!... Se aquietem! Ernesto... mandei chamar seu Zé Porfírio!

SOLDADO

Pode até chamar a mãe de "Calô de figo"! A senhora vai!

4º HOMEM

Eu só estou é o senhor, uma autoridade... em vez de está garantindo, está desrespeitando!

SOLDADO

Estou cumprindo ordens!

2º HOMEM

Mas o senhor não está vendo que se está fazendo sentinela?

2ª MOÇA

O finado era marido dela, o senhor não tem pena não?

SOLDADO

Ela foi a primeira a desrespeitar... deu na mulher na presença do defunto!

2ª MOÇA

Mas D. Rosemira não tinha de sair de seus cuidados para vir inticar mais a viúva!

PERPÉTUA

E ainda por cima veio mostrar que estava bochuda do finado!

SOLDADO

Tudo isto vocês dirão lá na Delegacia... a mim não interessa! Meu papel é carregar gente prêsa! O resto quem resolve é o Delegado!

1º HOMEM

Pois o senhor volta e explica que encontrou o pessoal numa incelença... e que amanhã D. Sindá vai se apresentar mais as testemunhas!

SOLDADO

Nada disto! Nunca vim buscar prá não levar! Estou virgem!

(O pessoal se reúne todo e avança para o soldado)

SOLDADO

(*Recuando um pouco*) — Vejam o que estão fazendo! (O pessoal avança mais).

1º HOMEM

Siga o meu conselho! Se retire!

SOLDADO

Eu vou ser obrigado a atirar! Não venham!
(O pessoal dá mais uns passos à frente e o soldado recuando sempre, enquiça o defunto).

SOLDADO

No cumprimento do dever eu já matei 15! Um a mais um a menos, não me enche o papo!

1º FILHO

(*Puxando uma peixeira*) — Pois o senhor não vai inteirar os 16!
(O soldado faz pontaria e imediatamente chega o sr. Engenho. O soldado vira-se vendo o sr. Engenho recolhe depressa a arma).

SR. ENGENHO

Com que permissão o senhor invadiu minhas terras?

SOLDADO

(*Acovardado*) — Vim em missão né!

SR. ENGENHO

E quem ousou mandá-lo?

SOLDADO

(*Trêmulo*) — Foi o Delegado!

SR. ENGENHO

Pois volte e diga a êle que para se entrar em minhas terras tem que se pedir licença primeiro! Quem manda êsse recado é o Cel. José Porfírio do Engenho Lajedo!

SOLDADO

Perfeitamente! (*E batendo continência*) — Dá licença?

SR. ENGENHO

Retire-se! (*Sai o soldado marchando*).

(*Os presentes batem palmas e ficam rindo elogiando o coronel*).

SR. ENGENHO

Pronto! Tudo resolvido!

(Miranda tem voltado e está junto à mãe).

D. SINDÁ

Muito obrigado patrão! Muito obrigado! Que Deus lhe favoreça!

SR. ENGENHO

(Em particular) — Mamãe achou que a sua menina está muito fraquinha para estar aqui neste ambiente passando êsses choques e arranjou um lugarzinho lá em casa para ela passar a noite por lá!

D. SINDÁ

Quanta bondade meu Deus! Não carecia dêsse trabalho!

SR. ENGENHO

Fique tranqüila!

D. SINDÁ

Muito obrigado! Jesus que lhe acompanhe! *(Puxa Miranda pela mão para entrar e ao passar por perto do defunto, pára um pouco)* — Agora sei prá benefício de quem vou rezar!

D. YAYÁ

(Erguendo a mortalha no ar) — Vamos vestir a mortalha! Guiomar vem me ajudar!

(Todos se aproximam e concentrados cantam. As duas mulheres bem solenemente despem a camisa do defunto. Lavam-no e vestem a mortalha).

CÔRO

QUERINO te levanta prá vestir,
A derradeira camisa!
Que já deu uma hora,
Deu um dia,
Prá tu te afastar
Da tua família!
Querino te levanta prá vestir!
A derradeira camisa!
Que já deu duas horas
Deu dois dias . . . etc.

(Em dado momento o defunto "torna" e com a respiração ruidosa agarra-se ao pescoço de D. Yayá. Todos menos esta, correm precipitamente porta afora. O senhor de Engenho encosta-se à parede. D. Yayá põe o joelho na "bôca do estômago" e aperta-lhe a garganta).

D. YAYÁ

Danado! Tu te aquieta!

*(Sr. Querino esbugalha os olhos e cai (desta vez realmente morto).
D. Yayá bem compenetrada, passa a mão pela outra e diz):*

Entra bando de frouxos! Êle aquietou-se!

(O pessoal vai entrando desconfiado e depois rodeando o defunto).

CÔRO

Uma incelença
Entrou no paraíso
Adeus, Querino ,adeus!
Até o dia do Juízo!

(Miranda entra com um pequeno embrulho debaixo do braço e aos pés do defunto pára um pouco e toma-lhe a bênção e sai lentamente acompanhada pelo sr. de Engenho).

CÔRO

Duas incelenças
Entrou no Paraíso
Adeus, Querino, adeus!
Até o dia do Juízo!

ÍNDICE

ARISTÓFANES. Viva o seu Personagem... — <i>Luís da Câmara Cascudo</i>	3
O TEATRO DO RIO GRANDE DO NORTE — <i>Meira Pires</i>	13
O TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO: ORIGEM E EVOLUÇÃO — <i>Waldemar de Oliveira</i>	22
O TEATRO EM FORTALEZA — <i>B. de Paiva</i>	30
ASPECTOS DA DRAMATURGIA NORDESTINA — <i>Rubens Rocha Filho</i>	41
MORTE E VIDA SEVERINA: UM AUTO DE NATAL — <i>Eliane Zagury</i>	48
TEATRO POPULAR EM PERNAMBUCO — <i>Hermilo Borba Filho</i>	58
A BUSCA DE UM SENTIDO NACIONAL — <i>Altimar Pimentel</i>	66
DA LAPINHA AO PASTORIL — <i>Luiz Mendonça e Leandro Filho</i>	73
A INCELENÇA — <i>Luiz Marinho</i>	101

