O PERCEVEJO

REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA
DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO
ESCOLA DE TEATRO UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)
ANO I, NÚMERO 1, 1993.

DOSSIÊ

Vladimir Maiakóvski: sua vida, seu mundo, seu tempo

Eu, Vladimir Maiakóvski
Tragédia em dois atos

Maiakóvski (50 anos depois)
Augusto de Campos

O percevejo, Luís Antônio, Maiakóvski
Boris Schnaiderman

O percevejo
Comédia fantástica em 9 cenas

Um confuso ato de amor à poesia
Yan Michalski

Anarquia Feliz
Ana Cristina César

Drama de Maiakóvski, suicídio e política
Jorge Mautner

Uma soma feliz de talentos
Sábato Magaldi

A ficção do esquecimento
Fátima Saadi

Vladimir Maiakóvski
(1893-1930)
poeta e dramaturgo
profundamente unido
ao experimentalismo teatral russo
pós-revolucionário.

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)
REITOR
Sérgio Luís Magarão
VICE-REITOR
Hans Jürgen Fernando Dohmann
PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
Eliane Serrão Alves Mey
PRÓ-REITOR ADMINISTRATIVO
Affonso Fernando Maia
PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS
Lúcia Maria de Paiva Bezerra Rodrigues
PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
Josete Luzia Leite
PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO
Eduardo Long Filho
DECANO DO CENTRO DE LETRAS E ARTES
Luiz Paulo de Oliveira Sampaio
DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO
Roberto de Cleto
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO
Tania Brandão

O percevejo
Revista de Teatro, crítica e estética
Ano 1, Número 1, 1993

No momento em que se publica O PERCEVEJO, revista dedicada à magnífica arte do teatro, com seus múltiplos e ricos aspectos, não posso deixar de revelar minha alegria, admiração e apoio a mais essa iniciativa corajosa e séria da equipe de profissionais competentes que forma a ESCOLA DE TEATRO da Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO.

Sérgio Luiz Magarão
Reitor

AGRADECIMENTOS
Ana Lúcia Barros Coelho
Antonio Fernando de Bulhões Carvalho
Augusto de Campos
Bia Lessa
Bóris Schnaiderman
Escola de Comunicação (ECO) UFRJ
Fátima Saadi
Jessy Sampaio
Jorge Mautner
Luís Fernando
Luís Fernando Gehardt
Luís Paulo Sampaio
Maria Carmen Ferreira
Maria José Michalski
Maria Helena Martinez Corrêa
Maria Luísa Lobo
Mosquito (IBAC)
Raquel Ramalhete
Sábato Magaldi
Sérgio Luís Magarão
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)
Victor Hugo Pereira
Waldo César e Maria Luísa César
Welles Costa
APOIO CULTURAL
Rainer Rio - Editoração Eletrônica
Imprensa Oficial do Estado

O PERCEVEJO

ANO I, NÚMERO 1 1993.

1

REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA
DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO
ESCOLA DE TEATRO UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

O Percevejo é uma publicação do Departamento de Teoria da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO. Os artigos encomendados pela Revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente poderão ser publicados caso sejam aprovados pelo Conselho Editorial. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Originais enviados devem ser datilografados em espaço duplo, tendo no máximo oito laudas, incluídas as notas, e enviados para **O percevejo**, *Departamento de Teoria do Teatro. Escola de Teatro. CLA. Av.Pasteur, 436 (fundos) 4º andar. CEP 22290-240 Fone (021) 295-2548 R. 07*
Os artigos e documentos deste número foram publicados com a autorização dos autores ou seus representantes.

CONSELHO EDITORIAL

Sumário

NOTA EDITORIAL

DOSSIÊ:

VLADIMIR MAIAKÓVSKI: **sua vida, seu mundo, a cultura do seu tempo**

Maiakóvski (50 anos depois) - Augusto de Campos (1980)

Eu, Vladimir Maiakóviski. Tragédia em dois atos (1913)

O percevejo, Luís Antônio, Maiakóvski - Boris Schnairderman (1988)

981)

(1983)

. Brandão

DOCUMENTOS:

Pelo teatro - Horácio Nunes (1906)

O teatro do Rio de Janeiro em 1905 - Artur de Azevedo

A ilusão do elefante branco - João do Rio (1909)

Silveira Sampaio em 40 respostas - (1956)

ENTREVISTA:

Bia Lessa conversa com Fábio Ferreira

ERRATA

IMPRESSÃO: CEFET - RJ

AGRADECIMENTOS:

Ana Lúcia Vieira de Andrade
Raul Rousso
Ellen Guimarães Duarte Dias
SENAI - RJ - ARTES GRÁFICAS

Ney Robson (IBAC)
Fotos de arquivo:IBAC, Brício de Abreu
Maiakóvski:de Love is the heart of everything. Correspondence between Vladimir Mayakovsky and Lili Brik *1915-1930.* (Edit.) *Bengt Yangfeld.Edinburgh, Polygon,1986.*

CAPA: sobre uma foto de Maikóvski

CONTRACAPA: sobre uma colagem de Rodchenko

PROJETO GRÁFICO
Luís Fernando
Fábio Ferreira
Ana Maria Bulhões
Welles Costa

DIAGRAMAÇÃO/PAGINAÇÃO/ FOTOCOMPOSIÇÃO E FOTOLITOS ELETRÔNICOS
Rainer Rio - 286-8597

IMPRESSÃO
Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro

O PERCEVEJO

ANO I, NÚMERO 1 1993.

1

REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA
DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO
ESCOLA DE TEATRO UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)

O Percevejo é uma publicação do Departamento de Teoria da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO. Os artigos encomendados pela Revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente poderão ser publicados caso sejam aprovados pelo Conselho Editorial. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Originais enviados devem ser datilografados em espaço duplo, tendo no máximo oito laudas, incluídas as notas, e enviados para **O percevejo**, *Departamento de Teoria do Teatro. Escola de Teatro. CLA. Av.Pasteur, 436 (fundos) 4º andar. CEP 22290-240 Fone (021) 295-2548 R. 07*
Os artigos e documentos deste número foram publicados com a autorização dos autores ou seus representantes.

CONSELHO EDITORIAL
Professores do Departamento de Teoria do Teatro

EDITORIA EXECUTIVA
Cláudia Braga
Fábio Ferreira
Ana Maria Bulhões (produção, supervisão)
Angela Materno (editoria)

PESQUISA
Christine Junqueira
Jênesis Genúncio
Marcos Antônio Pereira
Marina Martins
Nanci de Freitas
Paulo Roberto Cordeiro
Sérgio Luís de Almeida

DIGITAÇÃO DO TEXTO
Fábio Ferreira
Nanci de Freitas
Sidney Carneiro
Valéria Martins
Zenîude Pereira

REVISÃO
Departamento de Teoria de Teatro
Alunos da Escola de Comunicação da UFRJ; supervisão da Profa. Raquel Ramalhete

FOTOS
Fotos da Montagem de O percevejo:
Ney Robson (IBAC)
Fotos de arquivo:IBAC, Brício de Abreu
Maiakóvski:de Love is the heart of everything. Correspondence between Vladimir Mayakovsky and Lili Brik *1915-1930.* (Edit.) *Bengt Yangfeld.Edinburgh, Polygon,1986.*

CAPA: sobre uma foto de Maikóvski

CONTRACAPA: sobre uma colagem de Rodchenko

PROJETO GRÁFICO
Luís Fernando
Fábio Ferreira
Ana Maria Bulhões
Welles Costa

DIAGRAMAÇÃO/PAGINAÇÃO/ FOTOCOMPOSIÇÃO E FOTOLITOS ELETRÔNICOS
Rainer Rio - 286-8597

IMPRESSÃO
Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro

Sumário

NOTA EDITORIAL

DOSSIÊ:

VLADIMIR MAIAKÓVSKI: **sua vida, seu mundo, a cultura do seu tempo**

Maiakóvski (50 anos depois) - Augusto de Campos (1980)

Eu, Vladimir Maiakóviski. Tragédia em dois atos (1913)

O percevejo, Luís Antônio, Maiakóvski - Boris Schnairderman (1988)

O percevejo. Comédia fantástica em 9 cenas (1929)

O percevejo: um confuso ato de amor à poesia - Yan Michalski (1981)

Anarquia feliz: **Maiakóvski renasce ao som de Caetano Veloso** - Ana Cristina César (1981)

O percevejo: Uma soma feliz de talentos - Sábato Magaldi (1983)

No drama de Maiakóvski, o suicídio e a política - Jorge Mautner (1983)

A ficção do esquecimento - Fátima Saadi (1989)

ARTIGOS:

Esperando *Godeau:* Beckett e a inversão do Classicismo - Tania Brandão

Nelson, Bukóvski e outros bichos soltos - Victor Hugo Pereira

Três Andrades - Angela Materno

Símbolos e clichês - Ronaldo Brito

DOCUMENTOS:

Pelo teatro - Horácio Nunes (1906)

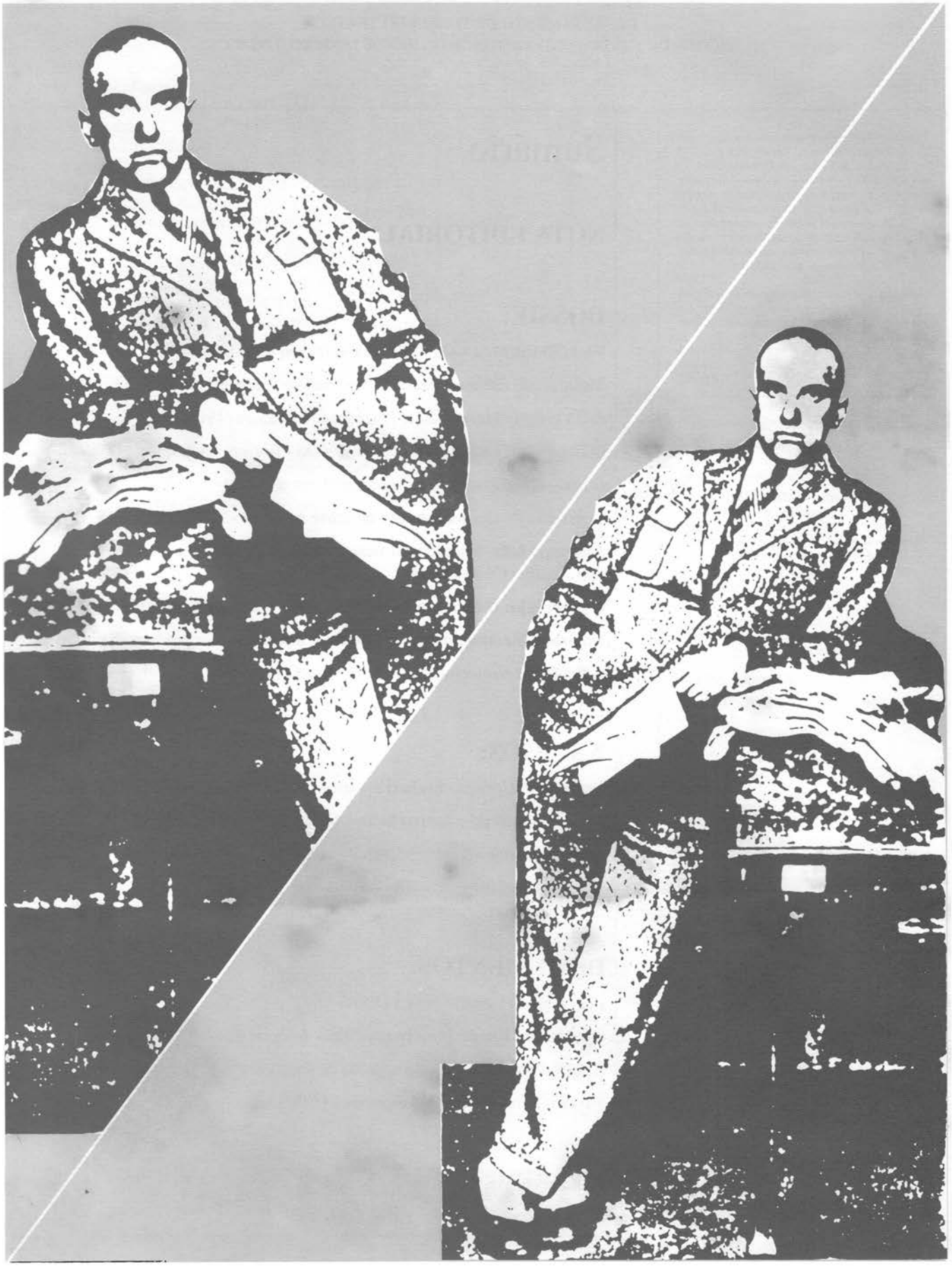
O teatro do Rio de Janeiro em 1905 - Artur de Azevedo

A ilusão do elefante branco - João do Rio (1909)

Silveira Sampaio em 40 respostas - (1956)

ENTREVISTA:

Bia Lessa conversa com Fábio Ferreira



NOTA EDITORIAL

Há duas décadas, Yan Michalski, então professor de crítica da Escola de Teatro da FEFIERJ, tendo em vista a carência de publicações com estudos e pesquisas universitárias sobre temas ligados às artes cênicas, idealizou uma revista, *Ensaio teatro*, de curta duração, em que se iniciaram como ensaístas Tania Brandão, Betti Rabetti, Fátima Saadi, e em que se procurava desenvolver uma escrita crítica distinta da jornalística nos temas, métodos e na perspectiva de análise do fenômeno teatral.

É em parte ao projeto de Yan que se retorna agora com essa revista, coordenada pelo Departamento de Teoria do Teatro, do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, e voltada para o aprimoramento do trabalho crítico-ensaístico dos alunos da graduação em Artes Cênicas e do Mestrado em Teatro, assim como para a divulgação de trabalhos, pesquisas e traduções realizadas nesta universidade, e para o estreitamento dos contatos com outras universidades e pesquisadores interessados na área teatral.

Se o projeto da revista dialoga com o trabalho de Yan Michalski, seu nome - *O percevejo* - presta diretamente homenagem a um outro professor já falecido desta universidade, Luís Antônio Martinez Corrêa, cuja tradução-adaptação da peça de mesmo título de Maiakóvski publicamos neste primeiro número, integrando dossiê que comemora o autor russo, bem como valoriza os aspectos interessantes da montagem de *O PERCEVEJO*.

Este nome sugere ainda, indiretamente, um outro tipo de homenagem: às muitas revistas ilustradas brasileiras da segunda metade do século XIX e da virada para o XX com títulos semelhantes, como *O Mosquito*, *O Besouro*, *A Cigarra* e outras, das quais serão retirados textos e ilustrações que nos pareçam relevantes, boa parte deles até hoje inédita em livro.

Departamento de Teoria do Teatro
Escola de Teatro Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO)

Vladimir Maiakóvski
Cronologia: sua vida, seu mundo, a cultura de seu tempo

1893
Nascimento a 7 de julho em Bagdadi (Geórgia)

1899
Criação do Livro Mir Iskusstva (O mundo da arte de Diaghlev)

1903
Divisão dos Bolcheviques e Mencheviques no Congresso de Londres

1904
Guerra Russo-Japonesa

1905
Ainda na escola primária, Maiakóvski participa de manifestações revolucionárias.
Revolução na Rússia. Insurreição do Couraçado Potenkin

1906
Morte do pai de Maiakóvski. Ida da família para Moscou

1908
Entrada de Maiakóvski no Partido Bolchevique-Primeira prisão. Violenta repressão anti-revolucionária.
Primeira manifestação do neoprimitivismo dos irmãos Burliuk, Larionov e Gontcharova

1909
Segunda prisão de Maiakóvski. Prisão dos Butyrkis em Moscou. Os balés russos em Paris. Manifesto Futurista Marinetti

1910
Libertação de Maiakóvski. Entrada na Escola de Pintura, Arquitetura e Escultura. Criação de organização artística "União da juventude" por Helena Gouro, Matiutine e Olga Rozanova. 1a. Coletânea do grupo "Budietliane".
1a. exposição de Malevitch.

1911
Encontro com David Burliuk. Assassinato de Stolypin.

1912
Adesão de Maiakóvski ao Grupo dos cubo-futuristas de Moscou. Assinatura do manifesto "Bofetada no Gosto do Público" com D. Burliuk, A. Krutchonik, V. Khlebnikov. Exposição de Larionov e Gontcharova em Moscou: "A Cauda de Asno" (participação de Malevitch e Tatiin) la. aparição do Raionismo de Larionov.Kandinski: "O espiritual na arte"

1913
Tragédia de Maiakóvski é montada no Luna Park de Petesburgo: cenários de Filonove. Chkonik "Vitória sobre o sol" (Ópera de Matiuchine, cenários e figurinos de Malevtch). Raionismo de Larionov e Gontcharova.
Viagem com os futuristas pelas cidades russas.

1914
Declaração da 1a. Guerra Mundial. Primeira vinda de Marinetti à Rússia. Publicação do único número da revista "Primeira Revista do Futurismo Russo em Moscou". *O Parnaso Vermelho*. - Manifesto *"Allez vous faire fiche"* assinado por D. Burliuk, A. Krutchonik, B. Livchits, V. Maiakóvski, I. Severianin, V. Khlebnikov, financiado pelos Pougny.

1915
Encontro com Óssip Brik (irmão de Elsa Triolet) e sua mulher Lília Brik. "A Nuvem de Calças" (poema) "A Flauta-Vértebra" (poema). Manifesto de Malevitch: *O Suprematismo*. Do cubismo ao suprematismo.
O novo realismo pictórico. Pougny organiza a primeira exposição futurista de quadros: *Tramway V.* Quadrado preto sobre fundo branco de Malevitch.

1916
"A Guerra e o Universo" (poema). Colaboração com a revista de Gorki. Anais de orientação pacifista.
Primeira aparição de Rodchenko.

1917
"O Homem" (poema). Maiakóvski responde com Blok e Meyerhold ao convite do Comissário do Povo na Instrução Pública, A. Lunatchárski. Revolução de fevereiro. Abdicação do Czar. Governo Provisório. Revolução bolchevista de outubro.
Tomada de poder pelos sovietes. Iakulov encarregado da decoração do Café Pitoresco de Moscou.
(Tatlin) Rodchenko Udalstova.

1918
Maiakóvski e seus amigos controlam a revista *A Arte da Comuna* (19 números), órgão do comissariado da Instrução Pública. "Ode à Revolução" (poema). "Marcha da Esquerda" (poema). Faz o papel principal em muitos filmes: *Ele não nasceu para o dinheiro*, *A Senhorita e o Vagabundo*, *Acorrentada pelo Filme* (com Lília Brik). Montagem de *Mistério Bufo* em Petrogrado por Meyerhold, com cenários de Malévitch. Derrota da Alemanha. Armistício de Brest-Litovski. Revolução em Berlim: intervenções estrangeiras contra a Revolução Russa. Fundação do Proletkult (cultura proletária). Criação da Seção de Artes Plásticas (Izo) do Narkompros (Comissariado da Instrução Pública). N. Altman dirige a seção de Petrogrado e Tatlin a de Moscou. Futuristas decoram as ruas de Moscou e de Petrogrado para o primeiro aniversário da Revolução de outubro.
A. Blok - *Os Doze*. Tzara - *Manifesto Dada*

1919
Maiakóvski entra na agência telegráfica Rosta e faz o texto e os desenhos dos cartazes de propaganda. Período do Comunismo de Guerra. Bloqueio da Rússia. Ofensiva dos Exércitos Brancos. *Quadrado branco sobre fundo branco* de Malévitch. Chagall em Vitebski dirige a Escola de Arte e depois chama Malévitch. Projeto do Monumento à Terceira Internacional (de Tatlin). Primeira exposição da Obmokhu (Sociedade dos Jovens Pintores). Esculturas dos Irmãos Stenberg.

1920
Segunda versão de *Mistério Bufo*. Ataque à Polônia. Fome. Fim da guerra civil. Lênin elabora o Plano Geral de Eletrificação. Lênin critica as posições do Proletkult. Bauhaus em Berlim. Fundação em Moscou do Instituto de Cultura Artística (Inkhut). Manifesto realista de Pevsner e Gabo. Monumento de Tatlin é mostrado em Petrogrado. Chaplin: *O Garoto*.

1921
"150.000.000" (poema), publicado sem o nome do autor. Dificuldades com as edições do Estado. "Amo" (poema). Início da NEP (Nova Política Econômica). Revolta de Kronstadt. Malévitch: *De Cézanne ao Suprematismo*. Formação dentro do Inkhut do Grupo Construtivista (Rodchenko, Stepanova, Joganson, Irmãos Stenberg, A. Gan). Exposição "5x5=25" em Moscou. Popova, Rodchenko, A. Vesnine deixam o Inkhuk para se dedicar à arte produtivista.

1922
Viagem à Berlim. Morte de Blok e de Khebnikov. Formação da Rapp (Associação dos Escritores Proletários). Formação da Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (Akhrr). O Cine-olho de Vertov. Primeira exposição de Arte Russa organizada por David Sterenberg em Berlim (Galeria Van Diemen).

1923
"Sobre isto" (poema), ilustrado pelas fotomontagens de Rodchenko. Redator-Chefe da Revista Lef (até 1925). A "5a. Internacional" (poema). Trabalho com cartazes de publicidade (Slogans de Maiakóvski e ilustrações de F. Rodchenko para revistas e comércio do Estado. Primeira Constituição Soviética. *Trotski: Literatura e Revolução*.

1924
"Vladimir Ilitch Lênin" (poema). Morte de Lênin. André Breton: Manifesto Surrealista. Projeto de Lissitzky para uma "Tribuna de Lênin".

1925
Viagem aos USA e a Paris - correspondente do Izvestia. Resolução do Partido Comunista sobre Literatura (dirigida essencialmente contra os objetivos autoritários dos escritores proletários). Eisenstein: *A Greve* - *O Couraçado Potenkin*. Exposição de Artes Decorativas em Paris (Pavilhão de Melnikov).

1926
Conferências e declamações em várias cidades russas (até 1930). "Como fazer versos" (artigo). "Minha descoberta da América". A.S. Iessiênin (poema). Suicídio de Iessiênin. *A Mãe* de Pudovkin. Primeira Sinfonia de Shostakovitch.

1927
"Bem" (poema). Crise na redação do "Lef". Criação do novo "Lef" até 1928. Viagem (Praga, Berlim, Paris). Colaborador permanente do Komsomolskaia Pravda. Aniversário da Revolução. Ruptura entre Chianc-Kai-Chek e os comunistas chineses. Eisenstein: *Outubro*. Criação da Revista Futurista A Nova Geração na Ucrânia. Malévitch na Polônia e na Alemanha.

1928
Viagem a Paris. Encontro com Aragon e René Clair. Exílio de Trotski. Buñuel: *O Cão andaluz*. DzigaVertov: *O Homem da Câmera*.

1929
O Percevejo montado por Meyerhold (cenários de Rodchenko e dos Kukriniksy, música de Shostakovitch. Início do Primeiro Plano Quinquenal. Coletivização do campo. Lunatcharsky é demitido do Comissariado da Instrução Pública. O Inkhut de Leningrado é fechado. Tatlin começa a construção de seu aparelho Letatlin.

1930
"A Plenos pulmões" (poema). Os Banhos (peça). Adesão à Associação dos Escritores Proletários (Rapp). Exposição: "20 Anos de Trabalho". 14 de Março: Suicídio de Maiakóvski.

EU VLADIMIR MAIAKÓVSKI

(Tragédia em dois atos)

Tradução de Maria Luíza Lobo

Revisão de Antonio Bulhões

ATUANTES:

VLADIMIR MAIAKÓVSKI - POETA, 20 A 25 ANOS

SUA AMIGA - DE 5 A 10 METROS DISTANTE, SILICENCIOSA

VELHOS GATOS (PRETOS E SECOS, MUITOS MILENARES)

O HOMEM SEM OLHO NEM PERNA

O HOMEM DO ROSTO DESCONTRAÍDO

O HOMEM DOIS BEIJOS

O HOMEM SEM ORELHA

O HOMEM SEM CABEÇA

O RAPAZ COMUM

A MULHER PEQUENA LÁGRIMA

A MULHER GRANDE LÁGRIMA

VENDEDORA DE JORNAIS, MOLEQUES, MOLECAS, ETC.

PRÓLOGO

É forte demais para vós,
eu, tão calmo,
sob a tempestade dos risos
levo minha alma em um prato
ao festim dos futuros dias.
Escorrendo como lágrima vã
sobre as barbas das praças públicas,
talvez seja eu
o último poeta.
Percebestes?
Nos caminhos de pedra
o rosto vincado de tédio
vacila na ponta de uma corda
e as pontes levantam braços de ferro
sobre a espuma dos rios a galope.
Sonoridades,
o céu soluça
sem parar,
uma careta disforce
a comissura da nuvem
como uma mulher depois da espera
que recebe do céu um aviso:
do sol, dedos rechonchudos,
pêlos loucos
vos acariciam,
odiosos como uma mosca,
vós, escravos esgotados de beijos.
Impávido,
carrego pelos séculos ódio aos raios diurnos
- nervo elétrico -,
minha alma tensa, eu sou o rei da luz!
Vinde a mim, todos vós
que quebrais o silêncio,
vós que gritais:
meio dia nó corredio apertado demais!
Vinde, com palavras
simples como bradar,
abrirei para vós,
nossas almas novas,
crepitando como um arco elétrico,
tocarei vossas cabeças
e vossos lábios impulsionarão
para beijos enormes,
vossas línguas,
próprias a todos os povos
e eu, claudicando da alma
irei para o meu trono sob a abóboda perfurada por estrelas,
eu me estenderei,
luminoso,
vestido de preguiça
sobre um leito macio de esterco verdadeiro
em paz,
apertando os joelhos de través
e a roda de uma locomotiva
me pegará pelo pescoço.

PRIMEIRO ATO

Ambiente. Do lado do jardim, um formigueiro de ruas. É a festa dos pobres. V. Maiakóvski está só em cena. Os passantes trazem comida: um arenque amarelo decorado com uma insígnia, uma enorme tora de pão dourado. Cortinas de veludo amarelo.

V. MAIAKÓVSKI -
Senhores! Senhores!
Queiram retomar a minha alma.
Em que o vazio se infiltra.
Como saber,
uma comenda é injúria?
Seco, estou seco como uma mulher
de pedra,
esvaziado como uma vaca.
Vós o quereis?
um maravilhoso poeta
dançará para vós

(Entram velhos gatos, negros e secos. São só barbas. Carícias aos gatos.)
Procurem os gordos nas casas em
caracol,
Ritmai a alegria sobre os
couros das panças,
pegai pelo pé os surdos, os estúpidos,
inflai os ouvidos deles como
narinas de flauta,
quebrai o fundo das pipas do ódio.
Eu, eu rumino idéias como chão
vermelho
hoje lenvantai vossos copos,
cinjo minha coroa de loucura.
(A cena pouco a pouco se enche. O homem sem orelha, o homem sem cabeça e os outros. Obtusos, em desordem, eles ruminam).
Vagabundos lapidários,
costureiro de rimas,
entesourando colchões em belas
moradias,
ilumino a festa universal
para vós, ricos vagabundos pitorescos.

VELHOS GATOS -
Deixa,
os sábios só precisam fazer
brinquedos cômicos,
sou um velho milenar.
Vejo em ti uma cruz de riso
que traz um grito de dor.
Imenso penar caiu sobre a cidade
centenas de pequenos penares.
Briga e barulho, velas, lâmpadas
apagam o murmúrio das auroras.
Nulo é o poder das luas macias, as
vivas lanternas têm mais brilho para nós.
As coisas sem alma são senhorias
no país das cidades,
elas conspiram nossa perdição.
Do alto do céu, tomado de loucura,
um deus contempla a matilha

de homens uivando,
as mãos nas loucas mechas de sua barba, carcomidas pela poeira das estradas,
Deus é deus
arauto de castigos cruéis,
vossas almas usadas não são mais do que suspiros.
Deixai-o!
Inchai vossas panças arrogantes e os bolinhos de vossas bochechas gordas.
Ei, pros gatos, lustrosa lã do corvo,
capturai a centelha elétrica de seus olhos, não é isto o que falta,
energia gasta pelo tecido dos músculos,
que as tramas giram,
que as bandeiras das lâmpadas iluminam a noite:
O mundo vai mexer, pintado de alegria, nas janelas as flores enfeitam,
os homens serão arrastados
sobre os trilhos
e os gatos pretos seguirão,
os gatos, os gatos!
Espetemos mil sóis
no corpete de nossas beldades,
forgemos as estrelas
em broches de diamantes.
Deixai vossos lares!
Ide, que se acariciem
os gatos, os gatos negros e secos.

HOMEM SEM ORELHA -
É bem verdade!
Sobre a cidade,
Vêde, vestidas as hastes
das bandeiras,
a mulher,
olheiras pretas sob as pálpebras,
vai, frenética,
cobrindo as calçadas de escarros,
é a origem de grandes estropiados,
uma culpa ignorada é expiada na cidade,
os homens se atropelam e fogem.
Entre os papéis pintados,
as sombras do vinho
um músico comido pelas rugas
chora sobre seu piano.
(É cercado)
O grito da dor se amplia sobre a cidade.
Queremos tomar uma nota -
os dedos sangram.
Os dentes brancos do instrumento enfurecido
fecham-se sobre as mãos do pianista.
(Emoção geral)
Hoje
desde a aurora
o lábio do maxixe
nos prende à alma.
Andei,
convulso,
braços balançando,
sobre os tetos dançavam as chaminés,
e seus joelhos
faziam quarenta e quatro!
Cessai, senhores!
Será possível?
Cada ruazinha arregaça as mangas:
algazarra!
E minha angústia aumenta
Sem paz nem motivo
Como uma lágrima na goela de um cão.
(Mais emoção ainda)

VELHOS GATOS -
Vós vedes!
é preciso quebrar as coisas!
Apesar dos carinhos, farejei o inimigo!

HOMEM DO ROSTO DESCONTRAÍDO -
Talvez, as coisas, é preciso amá-las?
As coisas talvez tenham alma toda diferente?

HOMEM SEM ORELHA -
Vê-se tantas coisas costuradas pelo avesso, corações sem cólera,
surdos ao ódio.

HOMEM DO ROSTO DESCONTRAÍDO -
(Aprova, contente)
Mais que uma boca arrancada
tantas coisas têm a orelha costurada!

V. MAIAKÓVSKI -
(no centro, braço levantado)
Nas fibras do coração, nenhum ódio!
Vós, meus filhos,
eu vos ensinarei,
inflexível e severo.
Humanos, sois apenas bordados
no boné de deus.
O pé inchado pelas meditações,
percorri vossos continentes
e outras terras ainda.
Dominó aconchegado na noite,
eu a procurava,
ela, a alma,
esta invisível
carregando flores de cura
para seus lábios em chaga.
(Pausa)
E eis-me outra vez
escravo,
suando sangue
corpo abalado pela loucura.
De fato,
uma vez eu pus a mão em cima,
a alma
apareceu
em roupão azul,
e disse:
"Queiram sentar-se!
vos esperei tanto
Tomais uma xícara de chá?"
(Pausa)
Sou a poeta,
apaguei a diferença
entre os rostos amigos e os outros.
Procurei minhas irmãs no pus das morgues.
Abraçava doentes artísticos.
Neste dia
esconderei bem fundo as lágrimas dos mares,
para conduzir à fogueira amarela
a vergonha das irmãs
e as rugas das velhas mães.
Século da carne,
tu serás servido nas salas brilhantes, cheias de luz.
Toma-se uma fatia.
(Arranca o panejamento, descobrindo uma mulher enorme. Temor. Entra o rapaz comum. Agitação)

V. MAIAKÓVSKI- *(à parte)*
Senhores!
Haverá
em algum lugar
um homem feliz
no Brasil, dizem.

RAPAZ COMUM -
(chamando à parte um a um)
Senhores! Esperai, senhores.
Meu senhor, meu senhor,
Respondei rápido:
É aqui que queimam as mães?
Senhores! O espírito humano é rei
mas os mistérios do mundo crescem
e vós, vossa fogueira consome
os tesouros do saber e dos livros!
Eu, eu inventei a máquina de cortar bifes.
Para a justificar
eu me defendo.
Conheço alguém,
Gastou vinte e cinco anos

para inventar a armadilha para pulgas!
Tenho uma mulher,
ela espera uma filha ou um filho
e vós, vós dizeis imundícies!
E os intelectuais, então,
Como é triste.

HOMEM SEM ORELHA -
Rapaz,
Subi sobre a caixa.

VOZ NA MULTIDÃO -
Sobre o tonel!

HOMEM SEM ORELHA -
Não vos vemos.

O RAPAZ COMUM -
Não há motivo para rir.
Tenho um irmãozinho
E vós vireis, roereis seus ossos,
vós que quereis devorar tudo!
(Alerta. Sirenes e gritos nos bastidores: "o falzar!o falzar!")

V. MAIAKÓVSKI - Deixai cair!
(cercam o rapàz comum)
Quando tiverdes fome como eu,
roereis os horizontes
os orientes, os ocidentes
como os ossos do horizonte
as bocas enfumaçadas das usinas!

O RAPAZ COMUM -
Então, o amor
não é nada?
e Sonia, minha irmãzinha, nada?
(de joelhos)
Amigos!
Nada de sangue!
Amigos, nada de fogueira!
(O alarme cresce. Tiros. Uma goteira pinga. Rolam latas sobre o telhado)

O HOMEM DO ROSTO DESCONTRAÍDO -
Se vós amais como eu,
vós matareis o amor
ou então
violentareis sobre o patíbulo
o céu áspero e suado,
as estrelas, sua leitosa inocência.

HOMEM SEM ORELHA -
Vossas mulheres
não sabem amar,
os beijos as inflam
como esponjas.
Milhares de pés batem o ventre
estendido da praça.

HOMEM DE ROSTO DESCONTRAÍDO -
Minha alma
poderiam fazer dela
roupas tão elegantes!
(Gritaria aumenta. Todos em volta da mulher enorme. Içam-na, levam-na embora)
(juntos) - Vamos
ao lugar do crucificado
do santo profeta,
entreguemos o corpo ao estupro
dançante
ó negro pedestal perverso do vício
- que monumento para a carne sangrenta!
(Eles se arrastam até a porta. Ouve-se um passo rápido; chega o homem sem perna e sem olho. Um homem alegre. A loucura é abafada, abandonam a mulher).

HOMEM SEM PERNA E SEM OLHO -
Parem!
Nas ruas onde os rostos são
esmagados e semelhantes,
a mãe Tempo
engendrou uma imensa
e turva rebelião!
Como se aproveita!
Diante dos rostos que vêm do além
os velhos se calam,
siderados.
A cólera infla os rios
no topo das cidades.
Lentamente um cabelo único
aparece sobre a calvície do tempo.
E de repente
um monte de coisas que jogam fora,
uivando os farrapos dos nomes
antigos.
Às vitrines de vinho
como ao dedo de Satã
fremem nos tumores.
O alfaiate, embasbacado,
olha as suas calças
fazendo par
sozinhas!
e fogem sem pernas dentro!
Bêbada, abrindo uma goela negra,
uma cômoda pervaga
para fora do quarto de dormir.
Os corpetes tiram
na ponta dos pés
as etiquetas "robes et modes"
Severas, sempre inacessíveis
continuam as botinhas.
As meias de seda
lançam olhares.
Eu corri tão rápido quanto a injúria.
Minha outra perna
atrasou-se uma rua.
Então,
Vós que gritais
ao monstro, velhos, gordos,
inimigos adiposos,
procurareis em vão
um homem no mundo
que tenha dois pés
iguais!
(cortina)

SEGUNDO ATO

(Tédio. Uma praça numa cidade nova. ***V. Maiakóvski*** *veste uma toga. Atrás da porta, numerosos pés).*

O HOMEM SEM OLHO NEM PERNA -
(prestimoso) Senhor poeta!
Sois proclamado príncipe.
Dóceis,
Os chupadores de dedos
Sapateiam à porta
Carregados de recipientes bizarros.

V. MAIAKÓVSKI - Está bem!
Que entrem!
(Timidez. Mulheres com pesados pacotes. Inúmeras saudações).

A PRIMEIRA - Eis uma lágrima,
ela é minha, tomai-a!
Não preciso dela,
Ei-la, é tão branca,
vestida com fio brilhante
em olhos mensageiros de tristeza.

V. MAIAKÓVSKI - *(perturbado)*
Mas por quê?
Não tenho uso para ela
(Ao seguinte)
Vós também, os olhos inchados?

A SEGUNDA - *(Despreocupada)*
Não é nada.
Meu filho está morrendo,
Uma miséria!
Ainda uma lágrima,
sobre um calçado talvez
seria uma bela fivela.

V. MAIAKÓVSKI - *(Exprime terror)*

A TERCEIRA - Perdão, estou tão suja,
A gente se lava e então fica limpa,
Eis uma lágrima,
Gorda e ociosa lagrimazinha.
V. MAIAKÓVSKI - Chega!
Já tem uma porção!
E depois, é preciso que eu vá embora.
A quem pertence esta encantadora
cabeleira?
VENDEDORES DE JORNAL -
Figaro! Figaro! Le Matin!
O HOMEM DOIS BEIJOS - *(no meio dos olhares. Todos ao mesmo tempo).*
Olhai - que selvagem.
Afastai-vos.
Não se vê nada.
Deixai-me!
Rapaz pare de arrotar!
HOMEM SEM CABEÇA - Fiau! Fiau!
Vôte! Vôte!
HOMEM DOIS BEIJOS - As nuvens
dão-se ao céu;
friáveis, detestáveis.
O dia termina.
As filhas do ar também querem ouro,
Somente a grana conta.
V. MAIAKÓVSKI - O quê?
O HOMEM DOIS BEIJOS - A grana!
sempre a grana!
VOZES - Psiu!
HOMEM DOIS BEIJOS - Psiu!
(dança com bolas furadas)
Dois beijos!
Presente para um homem sujo e gordo,
O desastrado não sabia o que fazer,
onde metê-los.
A cidade festejava,
cânticos nas catedrais,
todo mundo saía muito bem.
O homem padece de frio
com as solas furadas,
ele põe o maior beijo
como um tamanco, mas o frio
lhe morde os tornozelos
e o homem diz furioso:
"Já que é assim,
para a lixeira estes beijos!"
E os joga fora.
As orelhas então o empurram, a beijo,
ele se agita, grita com uma vozinha
"mamãe"!
Este medo!
Ele enrola o corpinho
nas suas migalhas da alma,
e o leva consigo
para emoldurá-lo em azul.
Durante muito tempo,
ele remexe a poeira das valises
procurando o quadro perdido.
Quando se vira
o beijo se estira no canapé
o enorme,
o gordo,
ri,
ele graceja!
Senhor! -
"o homem em lágrimas
que cansaço, é espantoso!
É preciso enforcar-se!"
Enquanto pendia,
lastimoso, miserável -
nos quartos de vestir
as mulheres fabricavam
- usinas sem chaminés -
beijos aos milhões
sobre as prensas carnudas dos lábios
úmidos.
ENTRADA DAS CRIANÇAS - BEIJOS.
Somos em série.
Pegai!
Os outros chegam!
(Cada um leva sua lágrima)
V. MAIAKÓVSKI - Senhores!
Escutai!
Não posso mais!
Basta para vocês?
E eu, com minha dor?
(Ameaças)
Coragem!
Vai para a panela?
Virar ensopado!
VELHO CARREGANDO UM GATO SEM PÊLOS -
Só tu sabes cantar
(Mostrando a quantidade de lágrimas)
Leva-as ao teu deus esplêndido.
Quero me sentar!
(Impedem-no. Ele se pavoneia, ridículo e põe as lágrimas na valise. De pé com a valise):
Seja!
Deixai-me passar.
Eu me dizia,
alegre,
olho vivo,
eu reinarei
como um efebo grego.
Não!
Jamais esquecerei as magras pernas
dos meus caminhos
e os rios de brancas mechas!
Desde hoje, deixarei a cidade,
minha alma em farrapos
sobre os ferros das grades.
A lua seguirá,
a estrada do céu exauriu-se,
ela a espera.
Enquanto isso,
ela pode experimentar meu pasmo.
Tudo isto é pesado.
Eu derivo mais longe, para o norte.
Agarrado por uma angústia sem fim
o oceano ímpio rasga seu peito
com as unhas das ondas.
Lasso, jogarei no último delírio
vossa lágrima
ao sombrio deus das tempestades,
à fonte das crenças animais.
(cortina)

EPÍLOGO

V. MAIAKÓVSKI -
Sois vós, foi escrito para vós
pobres ratos,
não é a piedade que falta,
senão vós teríeis as mamas, as mamadeiras
mas me sinto um pouco fraco,
é a santidade.
Quem - quando
Teria dado às minhas idéias
este espaço sobre-humano?
Sou eu, em mil,
o dedo meti,
provei:
o céu é um ladrão,
dizem que sou um galo germânico
ou o rei de Montenegrie
e às vezes eu prefiro
meu nome comum:
Vladimir Maiakóvski.

FIM

Tradução de Maria Luíza Lobo a partir da edição francesa *Vladimir MAIAKÓVSKI. Théâtre.* Michel Wssilchikov (Trad. e apres.). Paris, Grasset, 1989. Revisão de Antonio Bulhões.

Maiakóvski, 50 anos depois

Augusto de Campos

Passou despercebido, entre nós, o cinqüentenário da morte de um grande poeta, um dos maiores do nosso tempo, o russo Vladimir Maiakóvski. Em 14 de abril de 1930, Maiakóvski, que tinha então 36 anos, suicidou-se com um tiro no peito. No momento, não há nenhum livro de poemas dele, em tradução brasileira, circulando por aqui. Miséria do nosso contexto cultural. Na União Soviética, as obras reunidas do poeta, editadas em 13 tomos, de 1955 a 1961, chegaram a ter 200.000 cópias de tiragem. No Brasil, porém, uma antologia de sua poesia, publicada pela editora Tempo Brasileiro, em 1967, com 3.000 exemplares, levou 13 anos para se esgotar! Maiakóvski merece isso? A poesia merece isso? E dizem que são os poetas os responsáveis pelo afastamento do público. É. Os poetas são sempre culpados.

A oficialização literária de Maiakóvski, após a conhecida intervenção de Stálin, provocada por uma carta a ele dirigida por Lília Brik, em 1935, se, por um lado, contribuiu decisivamente para a divulgação da obra do poeta, por outro lado deformou-lhe a imagem e o transfigurou, veiculado em péssimas traduções, num retórico propagandista do regime burocrático e autoritário que se instalou na URSS. O verdadeiro Maiakóvski, o poeta, o rebelde, o antiburocrata por excelência, não se reconheceria nas numerosas estátuas homônimas erigidas em sua homenagem.

Ele, que escreve: "A mim,/ a meu posto,/ uma estátua é devida./ Dinamite:/ – eu a explodo em detritos!", e também "Cuspo sobre o mármore viscoso". (Traduções de Haroldo de Campos). Ou talvez se encarnasse num monumento, rígido, à espera do degelo, como Prissípkin, o personagem de sua peça *O Percevejo*, o qual congelado pelos jatos de água dos bombeiros num incêndio em 1929, desiberna 50 anos depois, no dia 12 de maio de 1979, para encontrar-se, sozinho, numa sociedade asséptica e puritana. Prissípkin, tendo por únicos companheiros um percevejo (congelado e descongelado com ele), o violão, o cigarro e a vodca, acaba sendo exibido, num jardim zoológico, para uma multidão de curiosos de todas as partes do mundo, entre as quais – expressamente mencionados no texto – alguns brasileiros. Vivo, Maiakóvski não estaria menos despaisado no monolito de conservadorismo em que se converteu a Revolução que outrora, apaixonadamente, defendera. Talvez, nós, brasileiros, que ele convocou para ver Prissípkin, o *philisteus vulgaris*, e o percevejo sobrevivente, *cimex normalis*, devêssemos procurar conhecer melhor esse poeta invulgar, 50 anos depois.

Enfim, o reconhecimento

Só recentemente o estudo de sua poesia, a partir dos textos originais, e incorporando os seus poemas experimentais cubo-futuristas sempre excluídos das primeiras divulgações, veio propiciar o reconhecimento do sério trabalho de Maiakóvski com a linguagem, das inovações da sua poética, do seu laborioso processo compositivo, enfim, da face oculta do poeta, capaz de conferir qualidade artística à sua obra e de redimi-la até dos seus erros e excessos. Nem Maiakóvski, nos momentos de maior lucidez, pretendeu outra coisa: "Sou poeta. É por isso que sou interessante" diz ele nas primeiras linhas de sua autobiografia (e não, como está numa tradução portuguesa, há pouco lançada: "Sou poeta. Este é o fulcro dos meus interesses"). Entre nós Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos, especialmente, se encarregaram de recuperar a face do poeta, que o sectarismo político ousou reduzir a uma caricatura de oratória. Leiam-se, a propósito, "O texto como produção" (Maiakóvski), de Haroldo de Campos, divulgado pela primeira vez em 1961, e ora incluído no livro *A operação do texto* (1976), e *A poética de Maiakóvski* (1971), de Boris Schnaiderman, além de *Maiakóvski* e *O Teatro de Vanguarda* (1971), de A. M. Ripellino, todos publicados pela editora Perspectiva (Coleção Debates).

Um livro que saiu no ano passado – *I LOVE, The story of Vladimir Maiakóvski and Lili Brik*, de autoria de Ann e Samuel Charters (New York, Farrar Strauss Girous) – que veio trazer luz sobre um outro aspecto mais ou menos obscuro da vida do poeta: o seu complexo relacionamento amoroso com Lília Brik, mulher de Ossip Brik, o crítico

literário, amigo e companheiro de lutas artísticas de Maiakóvski! Com eles viveu, durante 15 anos, um *ménage à trois* que até hoje aflige e incomoda o catecismo das autoridades soviéticas.

Não se trata de sensacionalismo. O livro dos Charters é sério e sensível. Ann Charters é estudiosa da *beat generation*, com ensaios publicados sobre Jack Keroac e Charles Olson. Samuel, poeta e tradutor, é um especialista em *jazz*, vários volumes sobre o blues e uma monografia a respeito do grande e esquecido *blues singer* Roberts Johnson, assassinado em 1937 em San Antonio. A biografia que assinam em conjunto é o resultado de mais de seis anos de pesquisa, que incluem viagens à União Soviética e entrevistas com Lília Brik, Veronika (Nora) Polónskaia e Tatiana Lacovlieva, as três principais personagens femininas, além de contarem com a colaboração e a revisão de Rita Rait, amiga do poeta e dos Brik e conhecida tradutora.

Que importância terá a problemática reconstituição da tumultuada vida amorosa do poeta? Talvez pouca, talvez nenhuma para a avaliação da sua poesia. Mas, de qualquer forma, os biografemas levantados pela pesquisa dos Charters certamente auxiliam a interpretação de muitos textos do poeta e nos ajudam a compreender melhor o fascinante período dos anos heróicos da Rússia revolucionária pré-Stálin, assim como os desencontros do artista e da sociedade, desde que este, solidário social não queira abdicar de sua própria rebeldia, enquanto artista e enquanto indivíduo.

Além das entrevistas, realizadas de 1977 a 1974 – no mesmo período, em julho de 1972, em que foi entrevistada por Boris Schnaiderman (ver o artigo "Lília Brik, uma alma encantadora na vida de Maiakóvski", publicado neste jornal em 25.8.79) – Lília forneceu aos Charters fotografias, manuscritos de suas memórias e das de sua irmã, Elsa Triolet, e outros materiais inéditos, e ainda propiciou-lhes um encontro com Nora Polônskaia, a atriz que estivera com Maiakóvski pouco antes do suicídio.

A própria Lília viria a suicidar-se, aos 86 anos, em 4 de agosto de 1978, ingerindo uma dose excessiva de comprimidos para dormir. Uma nota encontrada por V. A. Katanián, seu último marido, datada de 1968, revelou que ela já pensara em suicídio, após ter recebido dois artigos insultuosos de um jornal literário soviético, denegrindo a sua participação na vida de Maiakóvski.

Imoralidade?

Na introdução de seu livro, os Charters acentuam o esforço das autoridades soviéticas para desvincularem dos Brik a biografia do poeta. Por muitos anos sediado na travessa Guendrikov, no último apartamento em que os três viveram juntos em Moscou, o Museu Maiakóvski acabou sendo transferido, em 1972, para outro local. Agora está mais distante da presença de Lília. Quando referida aos visitantes, pelos guias, ela já é tratada como uma vizinha, ou uma das muitas mulheres a que o poeta se ligou. O fato de Lília, amante de Maiakóvski, ser casada e de terem vivido, ela, marido e poeta, sob o mesmo teto, parece inconciliável com a moralidade oficial soviética. ("As pessoas agora não entendem nada de minha vida com Maiakóvski e Brik. Elas pensam que foi um terrível pecado", declarou Lília aos Charters.) Além disso, os Brik eram judeus, e não agradaria aos preconceitos anti-semitas das autoridades reconhecer a sua influência sobre o poeta oficializado. Influência que julgam corruptura e responsável pelo fato de Maiakóvski jamais ter aceito a nova sociedade com a passividade exigida, pelo Governo, de seus escritores e artistas. O livro dos Charters, tão desmistificador como aquela outra biografia, *The Charmed Circle*, de James R. Mellow, sobre Gertrude Stein e Alice B. Toklos, procura recuperar sem falsos pudores, a atmosfera da conturbada vida afetiva de Maiakóvski. Desse retrato sensível, mas sem retoques, o poeta sai, não idolizado, mas engrandecido; um gênio, mas humano. Lília e Ossip, também. Pessoas comuns, comparadas a Maiakóvski, mas até certo ponto mais sólidas e estranhamente mais avançadas do que ele em matéria de ideologia amorosa. Lília jamais aceitou o amor possessivo de Maiakóvski. Amava-o. Mas, fiel aos preceitos do livro *O que fazer?* de Tchernichévski (marido e mulher deveriam ser pessoas individualmente livres, nenhuma possuindo a outra), não aceitava ter de privar-se do convívio de Ossip, vinculando-se os três por profunda amizade e companherismo. Irredutível em sua liberdade, Lília teve outros amantes. Seus fugazes ataques de ciúmes, especialmente de Tatiana Lacovlieva, a russa branca com quem Maiakóvski quase se casou em 1929, não lhe abalaram as convicções.

O "urso do ciúme"

Maiakóvski tentou silenciar o "urso do ciúme", (como o chamou no poema "Jubileu", de 1924), mas nunca o conseguiu. Aparentemente se acomodou à vida a três, ainda mais depois que ele e Lília deixaram de ser amantes em fins de 1925. Mas buscou novos relacionamentos, insistindo em casar-se, primeiro com Tatiana, depois com Nora Polônskaia. Com a primeira chegou a marcar casamento em outubro de 1929, em Paris. A bela Tatiana tinha 22 anos, ele 35, quando se conheceram, no ano anterior, naquela cidade. Impedido de sair da URSS (provavelmente por não aprovarem a sua ligação com uma russa branca), Maiakóvski não pode cumprir o compromisso. Tatiana casa-se, em dezembro, com um diplomata francês, o Visconde Du Plessix. O poeta se volta, então, para outra jovem, de vinte e poucos anos, a atriz Nora Polônskaia, casada, e que nem ao menos aceita tornar público o seu caso com Maiakóvski, quanto mais casar-se com ele. Na noite precedente e na manhã do suicídio, Nora estava com o poeta. Discutiram. Maiakóvski já havia escrito a carta em que pede a Lília que o ame e inclui Nora entre os seus parentes. Nora saiu do quarto do poeta, na Travessa Lubiânski, estava no corredor dirigindo-se para a porta do prédio, quando ouviu o tiro dado com a mão esquerda dirigida ao coração, onde se alojou a única bala que havia no revólver. Lília e Ossip achavam-se em Londres, desde 18 de fevereiro.

Dois meses e meio antes do suicídio, em 1 de fevereiro de 1930, abrira-se em Moscou a Exposição *"Vinte anos de trabalho"* (sobre a obra de Maiakóvski) boicotada pelo grupo de escritores oficiais. Só estudantes e amigos compareceram. Alguns dias depois o poeta entraria para a RAPP (Associação Pan-russa de Escritores Proletários), que, a despeito disso, continuou a se omitir na reapresentação da mostra, em princípios de março, em Leningrado. Uma Exposição que, segundo Maiakóvski, não era "um jubileu, mas um relato de suas atividades", compreendendo livros (quase cem edições), revistas, rascunhos (sob o título de *Laboratório),* cartazes de propaganda, as "janelas" (cartazes de guerra com legendas e desenhos do poeta) para a agência telegráfica Rostas e documentação de atividades, conferências, cinêma e teatro.

Causas possíveis do suicídio? Os Charters resumem: o tratamento dado a Maiakóvski pelos "escritores proletários"; a desilusão política; o fracasso do seu caso com Tatiana; a recusa de Nora em casar-se com ele; problemas físicos com a sua voz. Mas a idéia do suicídio sempre o perseguira. O tema reponta, mais de uma vez, em sua obra poética. Em "A flauta vértebra!" (1915): "seria melhor talvez / pôr-me o ponto final de um balaço" (Trad. de Haroldo de Campos). Em "Lilitchka!" – em lugar de uma carta (1915): "e não me lançarei no abismo,/ e não beberei veneno / e não poderei apertar na têmpora o gatilho". Em "O homem" (1917), na seção "Maiakóvski para os séculos", imagina-se retornando, após o suicídio, milhares de anos depois, ao apartamento de Lília, na Rua Jukovaki (então Rua Maiakóvski), para inteirar-se de que a sua amada teria saltado atrás dele pela janela. Lília era, obviamente, a motivadora desses suicídios imaginários, que o poeta ameaçava transformar em realidade. Certa vez, telefona a ela, dizendo que ia matar-se. Puxa o gatilho. O revólver falha. Sem coragem de dar o segundo tiro, desiste. Depois dá a bala de presente a Lília.

O poema em que discute o suicídio de Iessiênin, em 1926, terminando com as linhas "nesta vida / morrer não é difícil / o difícil / é a vida e seu ofício" (na esplêndida recriação do Haroldo de Campos), parecia prevenir qualquer recidiva. O poeta lutava consigo mesmo? Como Iessiênin, seu antípoda, Maiakóvski deixa versos no bilhete de despedida. Menos patéticos, por certo. "Como se diz / o caso está enterrado / a canoa do amor / se quebrou no cotidiano / estou quite com a vida / inútil o apanhado / da mútua dor / mútua quota de dano". Patética, na sua singeleza esta linha da carta: "Lília- Liub mienià" (Lília-ama-me)

Liubliu (amo)

Todas as homenagens que o poeta rendeu a Lília (em poemas como "Lilitcka!", "A Flauta-Vértebra", " O Homem", "Disto") se resumem numa única palavra que ele transformou no que hoje chamaríamos de poema concreto. Maiakóvski fez gravar num anel, que deu a ela de presente, as letras L, IU e B – as inicias do nome completo de sua amada: Lília Iúrievna Brik. Em disposição circular elas formam a palavra LIUBLIÚ (amo). Também no título de um poema de 1922 as letras são gra-vadas separadamente (L I U B L I Ú), embutido na palavra "amo" o nome de Lília. Em 1923, saiu em Berlim uma extraordinária coletânea de poemas de Maiakóvski, Dliá Gólossa (Para voz). Desenhado por El Lissitski, o livro contém admiráveis soluções visuais, intregrando textos e formas gráficas. Nele as letras reaparecem, numa única página, em disposição circular, respondendo no plano gráfico à estrutura do poema anel de Maiakóvski. Lília Brik sempre o teve perto de si. A par da vida amorosa do poeta, o livro dos Charters narra fatos curiosos e pouco conhecidos da vida de Maiakóvski. O poeta era atacado não só por idéias estéticas (futuristas, no dizer da época), mas por sua conduta pessoal. Os "escritores proletários" estranhavam que ele se vestisse bem. Ou que usasse um anel de ouro (presente de Lília). "Por que o uso no dedo?" – defendia-se. "Para não pô-lo no nariz". Ou que ostentasse a caneta de luxo que ganhou de Tatiana. Por fim, comprou um carro em Paris, um Renaud cinza, que trouxe para Moscou. Não gostava de guiar, por isso tinha um motorista. O poeta "proletário" Demian Biédni recriminou-o: "Você está ficando pequeno-burguês". "Mas você sempre andou de carro", retrucou Maiakóvski. "Mas o meu carro é do Estado, e não particular", concluiu Biédni, triunfante.

Aspecto controvertido hão de asssumir as revelações dos Charters sobre o crescente envolvimento dos Brik com funcionários do Governo, inclusive membros da Tcheká, a polícia secreta, contacto esse que se teria intensificado após a morte de Maiakóvski. Tais afirmações são corroboradas

por um curioso testemunho, que não é citado pelo casal de biógrafos, o do poeta norte americano E. E. Cummings, que, em 1931, visitou Lília e Óssip Brik, em Moscou, ao que parece sem saber exatamente de que pessoas se tratava.

De fato, assim como Maiakóvski esteve nos EUA, em 1925, numa viagem frustrante em matéria de contados culturais, já que ele não falava inglês (o monolinguismo do poeta fazia-o sentir-se extremamente isolado no exterior, mesmo em Paris, onde contava com o auxílio da escritora Elsa Triolet, irmã de Lília). Cummings fez uma viagem à URSS, entre 10 de maio e 14 de junho de 1931, armado de um mínimo de vocábulos russos e de uma carta de apresentação de Elsa, então casada com Louis Aragon, amigo dele e de Pound. A carta de Elsa, acompanhada de muitos presentes (uma pletora de perfumes, uma escova de dentes, gravatas e revistas), era endereçada a sua irmã, e, ao que tudo indica, nem Cummings tinha idéia da poesia de Maiakóvski, nem Lília conhecia a poesia de Cummings.

Camarada suicida

O encontro é narrado por Cummings nas páginas 61-72 do livro EIMI ("eu sou", em grego), publicado em 1933 – um insólito diário de viagem, a que aplica todos os recursos da sua peculiar "tortografia". No quadro cinzento descrito pelo poeta como o "subumano superestado comunista onde os homens são sombras & as mulheres não homens", Lília (camuflada sob o ferino pseudônimo de "Madame Putifar") emerge em tintas fortes: "Uma mulher alta mas não muito; não jovem mas não velha, e bonita e muito feminina e eu sinto que ela é imediatamente franca, ela é viva, ela é enérgica". Óssip *(le mari)* é visto com menos simpatia: "pequeno, com cabeça (calva) raspada, óculos de aros pretos, o andar de um bancário e algo de muito sério (de algum modo algo que ele não é) nele". Maiakóvski, também não referido pelo nome, apenas um retrato na parede. Lamentável desencontro de "eu sou" com "eu amo". Cummings: "Na parede, diversos *estudos artísticos* fotográficos de um demasiado intrépido, com pelo menos 3 punhos, pateticamente E Quão teatralesco tovarich temerário; num fundo de pseudopotentes caricaturas. I. é, camarada suicida." Os "estudos" fotográficos a que Cummings alude parecem ser uma série de fotos, tiradas em 1928, por A. Tamerin, em que o poeta russo aparece declamando seus poemas, em três delas com o punho cerrado; e aquele retrato sombrio feito por Steremberg na *Exposição 20 anos de trabalho* – a última foto de Maiakóvski, vivo, tendo como fundo o *stand* das "Janelas Rosta", "a estatura poderosa do poeta como que sublinhada pelas silhuetas caricaturais dos inimigos, que careteiam em torno dele", como assinalou A. Bromberg.

Cummings não entendeu o que viu (como poderia?). Mas talvez tenha captado, intuitivamente, o vazio e a decadência do apartamento da - Travessa Guêndrikov, depois da morte de Maiakóvski e da ascensão de Stálin. A certa altura, entra num apartamento um héroi de guerra, e pouco depois, um alto oficial da polícia política; a GPU. E Cummings mostra-se perplexo porque o "héroi", depois de fazer as honras da casa, servindo vinhos, desaparece com Madame Putifar, enquanto a sós com o poeta, *le mari* tenta doutriná-lo e convencê-lo da legitimidade da Ditadura stalinista. Pelo livro dos Charters fica-se sabendo que Lília, um ano após a morte de Maiakóvski, se tornara amante de um herói da guerra civil, o general Vitáli Márkovitch Primákov. Foi certamente com ele que Cummings deparou no apartamento dos Brik. Segundo a biografia, Lília viveu com Primákov em Leningrado por diversos anos. Manteve-se a fórmula Tchernichésvki: no apartamento deles, havia um quarto para Óssip e sua secretária, Gênia. Em 1935 foi Primákov quem levou a carta de Lília para Stálin. Vítima de um dos expurgos do ditador, Primákov foi preso e fuzilado com outros generais em 1937. Lília foi poupada. "Mulher de Maiakóvski", anotou Stálin riscando o seu nome de uma lista de "suspeitos". Algum tempo depois, ela se unia a V. Katanián, amigo de Maiakóvski e dos Brik. Viveram juntos por 40 anos, dedicados ambos ao estudo e à divulgação da obra do poeta.

Mas voltemos dos toques e tintas da biografia para a poesia, o mais importante. Caberia indagar, a esta altura, reconhecido o seu inquestionável vigor, como ela chega até nós, cinqüenta anos após a morte da Maiakóvski.

Parece-me evidente, hoje, que a parte que mais envelheceu, dessa poesia, são os versos políticos de tom apologético. Maiakóvski não desce a Neruda. Não chegou a entoar litanias a Stálin. Mas o civismo programado dos poemas de "encargo social" é tão menos tolerável, quanto mais decepcionante se revelou a utopia soviética. O que salvou a poesia de Maiakóvski do aniquilamento pelo discurso político foi a rebeldia selvagem do seu talento. Para o amor e para o humor.

Do "Hino ao Juiz", da primeira fase, ao derradeiro "A Plenos Pulmões", o seu sarcasmo não poupa os conservadores, os acadêmicos, os burgueses. E é possível vislum-

brar quase sempre, nas frestas do civismo revolucionário, a garra incivil do poeta não-conformista.

Contra as Burocracias

Extraordinariamente viva continua a ser a poesia amorosa de Maiakóvski, da "Nuvem de calças" aos fragmentos finais, passando por "Flauta vértebra", "Lilitchka!", "Disto", "Carta a Tatiana". Nesses textos, o amor é dissecado com palavras que, sem nada perder da violência explosiva da paixão, conservam "a precisão das fórmulas matemáticas"; aqui, mais uma vez se patenteia a rebeldia individual do poeta contra as burocracias da sociedade ou dos sentimentos.

A poesia experimental de Maiakóvski, dos anos heróicos do cubo-futurismo, escondida tanto tempo pelos tradutores, é uma grata surpresa. Ela ombreia com a de Khliébnikov nas soluções inovadoras, de que constituem exemplo os palíndromos silábicos e os cortes abruptos do poema "De rua em rua" (1913). Justaposições vocabulares, equivalentes às montagens eisensteinianas, rimas e sonoridades incomuns, mostram o poeta como um hábil *designer* da linguagem. Esse experimentalismo não deixa de se introjetar na poesia de todas as fases de Maiakóvski, ao nível micro-estrutural. Num poema de 1928 ("Carta de Paris ao camarada Kóstrov sobre a essência do amor"), encontramos linhas como esta: *iz zieva / do zviozd / vziváiestcia slovo* ("da garganta / às estrelas / revoluteia a palavra"). Mesmo em transcrição pode-se observar a elaboração fônica, aliada à técnica de montagem (garganta /estrelas /palavra), a que se acresce, na dimensão visual, a espacialização gráfica, que iconiza as "estrelas".

Um rebelde profeta

Mas é de se perguntar se a poesia de Maiakóvski, ao se estabilizar na disposição gráfica "em escada" e no discurso articulado, em função de sua projeção oral não acusará um retrocesso da linguagem poética. Entendo que a cristalização do verso maiakóvskiano em moldes sintáticos mais convencionais, próximos do discurso prosaico e coloquial, é uma opção válida das poéticas modernas: a do poeta crítico, que usa do aparato imagético-mnemônico da poesia (ritmos, rimas, assonâncias, aliterações, paranomásias) para iluminar a reflexão metalingüística em torno da poesia e da sondagem poética do universo. É o caso de poemas como "Hino ao crítico", "Conversa com o fiscal de rendas", "A. Segei Iêssenin", "Incompreensível para as massas", "A plenos pulmões".

À sua maneira, assim atuam Pound ("Os cantos", "Conversa entre homens inteligentes"). João Cabral ("Anti-Ode", "Psicologia da composição", "A palo seco"), ou John Cage ("Conferência sobre o nada", "Conferência da Juillard", "Diário: como melhorar o mundo – você só tornará as coisas piores").

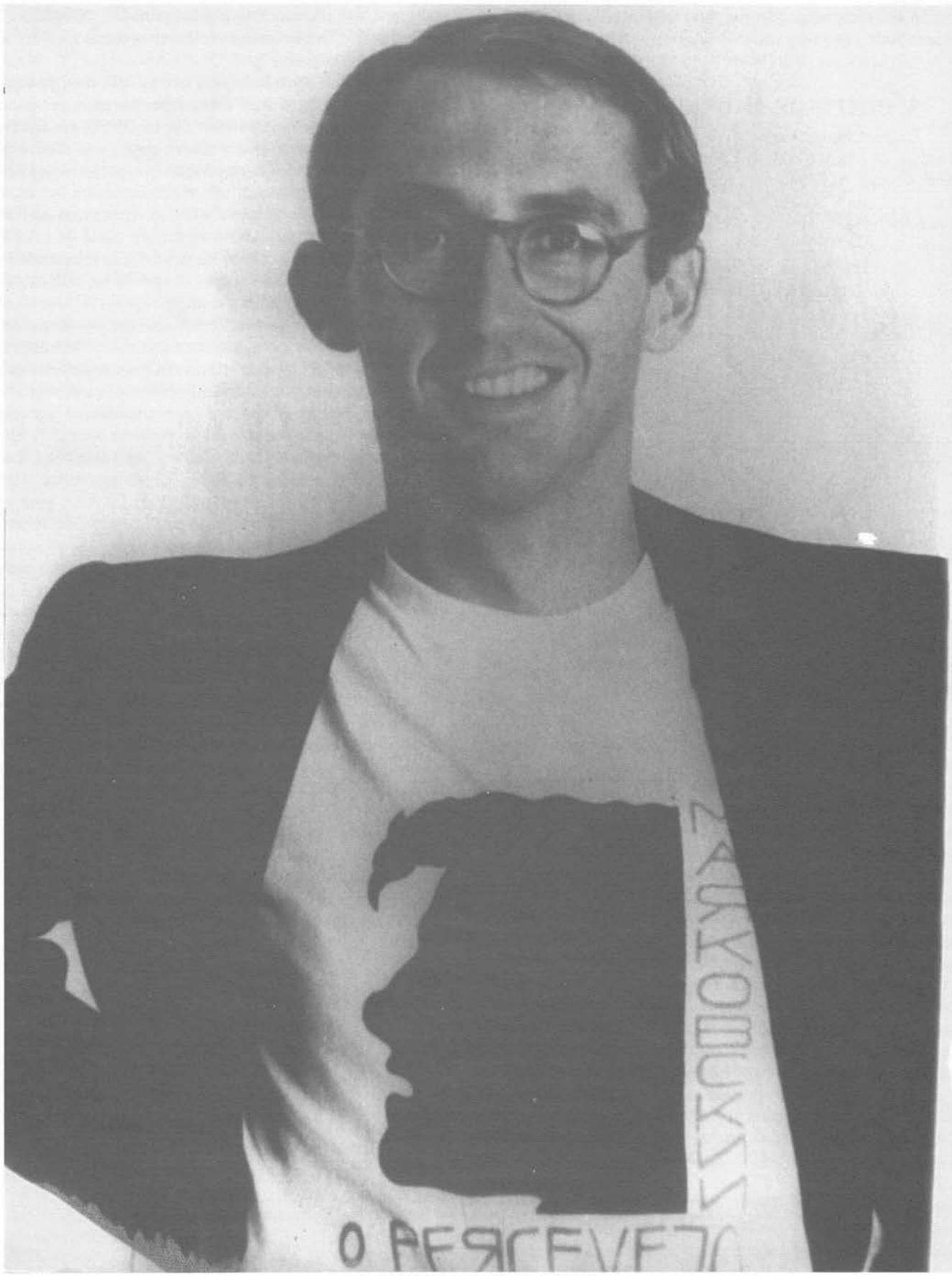
Penso, por outro lado, que não se fará total justiça a Maiakóvski enquanto suas obras continuarem a ser publicadas academicamente, como se faz na URSS, em edições minuciosas em termos de variantes e notas, mas distantes e até mesmo antagônicas em relação aos projetos gráficos originais. Seria imprescindível republicar, entre outras, as edições de 1923 de "Pro eto" (Disto), com todas as fotomontagens de Rodchenko e o espantoso *close* de Lília na capa, e "*Dliá Gólossa*" (Para Voz), a criação intersemiótica de Lissitski-Maiakóvski (deste último livro, editado em Berlim, consta que houve uma reimpressão alemã em 1973). Até que isso ocorra, temos que nos contentar com um Maiakóvski parcial, muito mais literário e comedido do que era o poeta, um rebelde profeta dos intermedia artísticos.

Exemplo das virtualidades interdisciplinares do trabalho de Maiakóvski é o poema "A extraordinária aventura vivida por Vladimir Maiakóvski no verão na datcha" (1920), em que ele descreve um fantástico encontro com o sol. Esse encontro gerou pelo menos duas notáveis extensões plástico-visuais. Uma, a tradução gráfica de Lisstski, para em *Para Voz*. Outra, "A porta do sol" (1923) de Robert Delaunay e Maiakóvski: uma das portas internas do apartamento de Delaunay, em Paris, foi dividida em quatro retângulos coloridos, contendo um grande círculo central, no qual Maiakóvski inscreveu a primeira e as sete últimas linhas do texto, convertido num gigantesco caligrama do sol.

Há um registro fonográfico desse poema, lido pelo próprio Maiakóvski, em 1920. Tenho-o num disco made in URSS, adquirido em Nova York. A leitura, entre conversacional e declamatória, faz pressentir, sob o apagado da antiga gravação, uma voz poderosa. Não me esqueço do comovente final, onde a palavra SVIETIT (brilhar) aflora em sucessivas explosões, com o brilho do sol que vara os tempos. Gostaria de terminar estas evocações maiakovskianas com uma versão das últimas linhas do poema, na qual associei as vozes dos poetas-cantores de agora (Caetano Veloso, Roberto Carlos) à voz do grande poeta russo, com a irreverência que a sua obra autoriza. Eis o recado que o poeta e o sol, luzindo "no lixo cinza do universo", têm para nós, "camaradas futuros".

BRILHAR PRA SEMPRE
BRILHAR COMO UM FAROL
BRILHAR COM BRILHO ETERNO
GENTE É PRA BRILHAR
QUE TUDO O MAIS VÁ PRO INFERNO
ESTE É O MEU SLOGAN
E O DO SOL

Augusto de Campos é poeta, ensaísta e tradutor de poesia.
Recentemente publicou Rimbaud Livre *(Perspectiva, 1992) e* Irmãos Germanos *(Noa Noa, 1993) – traduções de poesia.*
Artigo incluído no programa da montagem de O percevejo *por Luís Antônio Martinez Corrêa, extraído do* Jornal da Tarde, *de 28/6/1980.*



Luís Antônio M. Corrêa – Foto IBAC

O PERCEVEJO, LUÍS ANTÔNIO, MAIAKÓVSKI

Bóris Schnaiderman

A trágica morte de Luís Antônio Martinez Corrêa coloca diante de nós a tarefa de recordar o caminho percorrido por ele como diretor, numa tentativa de expressar, em meio às homenagens e elogios fúnebres, a reação mais correta e conseqüente no caso de um realizador: o exame de sua obra.

Não sendo homem de teatro, não me cabe de modo algum abordar essa obra em seu conjunto. Num espaço bem mais restrito, tentarei lembrar agora os contatos que tive com ele, por ocasião dos preparativos para a encenação de *O percevejo*, de Maiakóvski, peça que estrearia no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina, em junho de 1981.

Luís Antônio me procurou na fase final dos estudos preliminares que o grupo dirigido por ele efetuou sobre a obra e seu contexto histórico. Na verdade, esses estudos vinham de longa data, pois chegara a ensaiá-la com um grupo em São Paulo em 1974, durante dois meses, mas tivera que desistir da empreitada, pois o espetáculo fora proibido pela censura.

Com a teimosia dos verdadeiros realizadores, voltou à carga, logo que o ambiente político se desanuviou. Procurou-me então e mostrou-me o texto da tradução que tinha realizado por via indireta e pediu-me uma revisão na base do original russo. Expliquei-lhe que só iria tratar da fidelidade semântica, pois ele como realizador teatral era quem podia julgar da propriedade da linguagem utilizada e dos possíveis cortes ou acréscimos. Fiz umas poucas correções e o texto me pareceu bem traduzido, com alguns bons achados na transposição para o português.

Embora nos nossos encontros eu sempre sublinhasse este meu papel bastante secundário, logo surgiu uma grande dúvida. Como se sabe, Maiakóvski sempre defendeu o ponto de vista de que os textos teatrais envelhecem, tornam-se inadequados para os novos tempos, cabendo ao diretor teatral a tarefa de vivificá-los. Somente assim os clássicos perderiam o ranço museológico, inerente a toda encenação que se prendesse a uma fidelidade estrita ao texto. Por conseguinte, qualquer encenação de textos de Maiakóvski deveria levar em conta esta posição de princípio do poeta.

Tendo estudado muito bem a obra deste em traduções para diversas línguas, Luís Antônio estava bem cônscio da liberdade a que ela o obrigava. E, realmente, soube utilizá-la muito bem. Conforme eu pude constatar por ocasião do espetáculo, mas dava já para intuir ligeiramente a partir do texto escrito, ele criou uma fusão muito boa de realidade russa e realidade brasileira, graças em grande parte ao recurso a projeções de cenas filmadas. Além disso, o texto da peça era entremeado de outros trechos de obras de Maiakóvski e de citações de fatos de sua biografia, inclusive o suicídio.

Até aí, tudo muito bem, não havia nada que discrepasse do espírito da peça. Mas a minha grande dúvida, como leitor e espectador, surgiu com a cena final, que a meu ver marca, com seu dramatismo, toda essa obra: graças a este final, sátira se transforma em tragédia e se torna uma antevisão de toda a tragédia que a Rússia ia viver, ou melhor, ela capta a tragédia que já estava sendo vivida, sem que a maioria das pessoas percebesse isto.

Embora o texto seja bastante conhecido, convém resumir ligeiramente o argumento, distribuído em nove "quadros".

Na Moscou dos anos pós-revolucionários, vai surgindo um novo consumismo, uma kitschização da vida, um novo espírito pequeno-burguês sob rótulos revolucionários e "vermelhos". Nesse ambiente, um ex-operário, Piotr Prissípkin, adapta-se aos novos tempos, deixa o partido e passa a chamar-se Pierre Skripkin (de "skripka", violino). Abandonando a sua condição de operário, afasta-se também da namorada, a operária Zóia Bieriózkina e fica noivo de Elzevira Davídovna Renaissance, cuja mãe mantém um salão de cabeleireiro. E é neste recinto que se realiza a ceia matrimonial. Em meio à confusão e alegria, os convivas nem percebem que o prédio se incendiou e aparentemente morrem todos, mas os bombeiros constatam a falta de um cadáver, que por isso deixa de ser enterrado.

O quinto "quadro" passa-se cinqüenta anos depois, isto é, em 1979, quando a terra toda já se transformou numa federação de repúblicas soviéticas. A ação decorre num auditório, onde há uma tela para a projeção de números e uma série de amplificadores de som. E ali se procede a uma votação pelo rádio, para decidir um problema crucial: se se devia ou não ressuscitar um homem que ficara congelado em 1929 e poderia ser trazido à vida pelos cientistas. Contados os votos vindos de todas as repúblicas da terra e vencida a resistência dos responsáveis pela saúde pública, que temiam a contaminação do ambiente com doenças já erradicadas, é proclamado o resultado favorável à ressurreição.

O "quadro" seguinte decorre no laboratório de um professor, cuja assistente, Zóia Bieriózkina (aquela mesma que fora namorada de Prissipkin), tudo faz para demovê-lo da operação ressuscitadora. Mas esta é levada a efeito, com a presença de seis médicos-assistentes: depois de uma aplicação elétrica de alta voltagem, Prissipkin salta da caixa em que estivera encerrado, bem despenteado e perplexo, apertando ao peito o violão. Assustado com o mundo tecnicizado e asséptico que vê em volta, tem um momento de ternura quando vê o percevejo que passara da gola de sua camisa para a parede e chega a tentar uns acordes de violão, mas acaba desmaiado nos braços de Bieriózkina.

A seguir, aparece a contaminação dos habitantes daquele mundo asséptico pelos costumes doentios do "mamífero" ressuscitado (é assim que se referem a ele). Os cachorros passam a caminhar sobre as patas trazeiras, num súbito acesso de "bajulação epidêmica". Funcionários do laboratário tiveram de ser recolhidos ao hospital, depois de terem adquirido o hábito de engolir o nefasto líquido por ele

preparado, e que se chamava cerveja. Uma garota vizinha do mamífero tivera a infelicidade de ouvir sons de violão e um cantarolar pungente, acabrunhador, vindo da casa ao lado, e se contaminara com o que os professores de medicina, reunidos para discutir o caso, denominaram "paixão aguda", isto é, uma doença arcaica, quando "a energia sexual humana, razoavelmente distribuída por toda a vida, se condensa de modo fulminante, no prazo de uma semana, num processo inflamatório, que leva a ações incríveis, irracionais". A epidemia da terrível doença acaba se expandindo e tudo se transforma num pandemônio, ao som do foxtrote e com dança de *"girls"*.

Captura

Quando a população está comentando esses acontecimentos, chega correndo o diretor do jardim zoológico, com uma caixinha de vidro. Depois de muitas buscas, voluntários acabam apanhando o percevejo, que se agachara sobre uma parede, e que é encerrado pelo diretor na caixinha e levado para o jardim zoológico.

É neste que se passa o último "quadro". Ali ocorre uma solenidade, ao que tudo indica a inauguração da jaula com o mamífero Prissipkin, que tem aos pés a caixinha com o seu companheiro inseparável, o *Percevejus vulgaris*. Acorrem ao jardim zoológico crianças, universitários e representações estrangeiras, inclusive uma delegação brasileira, vinda em avião especial, fato que deveria parecer completamente utópico aos moscovitas de 1929. O diretor faz um discurso moralizante, lembrando a vida de cinqüenta anos atrás, testemunhada pelo *Philistaeu vulgaris*, isto é, Prissipkin. E, convidando os presentes a se aproximarem, faz com que *Philistaeu* suba à tribuna. Este, porém, atira o violão contra o público e grita (tradução de Luís Antonio): "Cidadãos! Meu povo! Meus irmãos! De onde vocês vieram? Vocês são tantos. Quando vocês foram descongelados? Por que eu estou sozinho aqui nesta jaula? Meus amigos, meus irmãos! Venham comigo! Por que eu estou sofrendo? Camaradas!"

Ele é arrastado pelos funcionários do zoológico e o diretor se desculpa com o público, atribuindo tudo a uma alucinação provocada pelo barulho e pelos fogos de artifício.

Este final patético e abrupto constitui uma grande virada na obra de Maiakóvski, com ele o poeta expressa todo o horror dos acontecimentos históricos que estavam no ar. Basta comparar este final com o triunfalismo do *Mistério-Bufo* e de outros escritos utópicos do poeta nos primeiros anos após a Revolução.

Na realidade, toda a peça converge para ele. Pouquíssimas obras da literatura mundial fazem, de modo tão perfeito, eco à famosa afirmação de Poe em sua *Filosofia da Composição*: "Nada é mais evidente que o fato de que todo argumento merecedor deste nome deve ser elaborado para o seu *denouement* antes que algo seja tentado com a pena. É somente com o *denouement* constantemente em vista que podemos dar a um argumento seu indispensável ar de conseqüência, ou causação, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom em todos os pontos tendam para o desenvolvimento da intenção".

Pois bem, embora Luís Antônio tenha traduzido admiravelmente o final da peça, com o discurso patético do *Philistaeu vulgaris*, depois do seu gesto arrebatado de lançar o violão contra o público (que bela antecipação do famoso gesto de Sérgio Ricardo em São Paulo!), na adaptação final da peça, que foi elaborada por uma parte do elenco de estréia, a quatorze mãos, a cena patética foi acrescida de um poema belíssimo, mas que introduz uma nota de esperança e fé, algo que destoa completamente do espírito de *O percevejo*, peça escrita evidentemente num dos períodos de depressão que precederam o suicídio de Maiakóvski.

Discordância

Luís Antônio me trouxe duas versões muito bem datilografadas e encadernadas, isto é, a sua tradução e a adaptação efetuada. Eu já trabalhara com elas e manifestei a minha completa discordância em relação ao final da segunda. Discordância categórica sua, mas sempre com a ressalva de que a decisão evidentemente cabia a ele como diretor. Argumentou em resposta que em princípio concordava comigo, mas em vista de nosso ambiente político, quando estávamos saindo da ditadura, não seria justo jogar sobre o público aquela amargura de Maiakóvski nos meses finais de vida. Além disso, o próprio poeta só admitia a existência de um texto em função do público, e sempre visando uma ação política.

Tive de me calar, mas, quando pensava no assunto, aquele final da segunda versão sempre me causava mal-estar. Na realidade, vejo a peça como a súmula de toda a obra-vida de Maiakóvski e o sombrio e patético daquele final me parecem corresponder ao próprio suicídio. O texto da peça, na realidade, liga-se com tudo o que ele produzira.

Assim, os pregões dos vendedores ambulantes (vendedores particulares) frisa o poeta, em sua admirável concisão, expressam a experiência dele com as quadrinhas para cartazes de propaganda política e, mesmo, de publicidade estatal dos mais diversos produtos. A vulgaridade do comunismo surgido com a Nova Política Econômica (NEP) já fora atacada por ele em muitas ocasiões. E não era a primeira vez que se referia à ressurreição de seres humanos, graças a um procedimento científico - uma de suas grandes obsessões.

Um dos propósitos evidentes da peça era combater os costumes boêmios. Depois de tratar da morte de Iessiênin com toda a dignidade no poema escrito após o suicídio deste (veja-se a belíssima tradução de Haroldo de Campos, na antologia de Maiakóvski editada pela Perspectiva, atualmente na quarta edição), o poeta-tribuno voltou a preocupar-se com o exemplo pernicioso que Iessiênin representaria para a juventude. Isto se torna mais claro quando se compara a peça com a sua primeira versão, isto é, o roteiro do filme *Esqueça a Lareira*, escrito em 1927-1928, e que nunca foi realizado.

Evidentemente, Prissipkin fora colocado no texto

como um tipo totalmente negativo, como a expressão de um mal que era necessário combater. E a sociedade do futuro, com a mudança das relações de produção, deveria representar o bem supremo. Seria esta, pelo menos, a visão que Maiakóvski teria dado anos antes. Mas, em verdade, aquele mundo asséptico e virtuoso era extremamente cacete, um mundo sem namoros, sem violão, concentrado totalmente na realização de tarefas necessárias à coletividade. E o pobre Prissipkin, em seu desespero, torna-se uma figura extremamente trágica e humana. E é isto certamente que torna *O percevejo* uma peça realmente grande e a coloca entre as maiores que o teatro político já nos deu. Tal como no caso de *Os Demônios* de Dostoiévski, o autor tinha em mente determinado fim didático, mas a obra foi mais longe e superou em muito o projeto inicial.

Continuo plenamente convencido disso e tenho certeza de que se Luís Antônio vivesse mais, acabaria nos dando uma nova versão, desta vez sem o acréscimo de uma nota otimista no final. Aquele "amaciamento" resultava do clima sinistro que havíamos vivido no Brasil, mas, passados os anos, haverá necessidade de conservar o que foi então acrescentado?

Espetáculo

Eu estava ansioso de ver como o trabalho de Luís Antônio e sua equipe funcionaria no palco. Conforme já escrevi no início, a estréia no Rio de Janeiro teve lugar em junho de 1981. Cerca de um mês depois, Luís Antônio me convidou a participar de um debate no final do espetáculo destinado a recordar o aniversário do poeta. Foi então que assisti à montagem pela primeira vez.

Devo dizer, em primeiro lugar, que o espetáculo realmente me impressionou. Não havia como deixar de se comover com aquela tentativa honesta de trazer Maiakóvski vivo e exuberante para o contato com o nosso público. Evidentemente, o diretor e os atores tudo fizeram para comunicar a beleza do texto. A crítica teatral, na época, destacou particularmente o trabalho de Hélio Eichbauer com a cenografia e os figurinos, e que de fato foi notável. Tudo isto resultou num visual muito bonito, que se harmonizava plenamente com a projeção de algumas cenas filmadas.

Lembro-me de que o trabalho dos atores era bastante desigual, mas felizmente a figura central, Prissipkin, em torno de quem gira praticamente todo o espetáculo, foi interpretada por Cacá Rosset, que soube representar admiravelmente aquele tipo de aproveitador e boa vida, que se transforma numa grande personagem trágica.

Certos defeitos da montagem eram por demais evidentes. Havia cartazes colocados no palco, com informações sobre a época em que transcorre a ação, mas as letras não eram suficientemente graúdas para que todos as vissem. E a movimentação das figuras no palco freqüentemente as escondia do público.

Mas havia algo errado com o próprio ritmo da ação. O texto é vivo, impetuoso, quase diria, torrencial. Luís Antônio conseguira em determinadas passagens transmitir isto, mas em outras partes, um excesso de explicações funcionava como uma espécie de freio. Tinha-se a impressão de que algo da postura didática e refletida de Brecht irrompia no mundo transbordante de Maiakóvski.

E mais uma vez, na minha apreensão do espetáculo, surgia o problema com o final da peça, embora em termos bem diferentes da leitura do texto escrito.

Para começar, além do trecho de poema acrescentado, havia uma cena visual muito bonita. O poema era cantado por Caetano e o público ouvia uma fita gravada. Tive então uma grande surpresa. Eu tinha comparado com o original o texto da tradução efetuada por um dos membros da equipe. Ela me pareceu muito canhestra, embora semanticamente correta. Mas, na voz de Caetano, tudo se transfigurava e acabava-se tendo uma das belas canções da MPB, "O Amor", conhecida por aquele refrão lancinante, o pedido de Maiakóvski a um cientista do futuro: "Ressuscita-me!"

Na tradução cantada por Caetano o poeta conclui fazendo votos para que a família se transforme,

E o pai seja pelo menos o Universo
e a mãe seja pelo menos a Terra.

Assim impresso, a frio, o texto me parece uma aberração, comparado com a força poética do original. Mas, na voz de Caetano, tudo se torna tocante.

E o final da peça tinha um toque ainda mais triunfal. Apareciam no palco dois acrobatas (estou citando de memória), um girando em torno do outro e, a seguir, uma projeção rápida de filme.

Se alguém me dissesse de antemão que isto ocorreria, eu certamente iria responder: "Mas como é possível acrescentar àquela rispidez trágica do final de Maiakóvski algo tão banal?" E no entanto, a magia do teatro, o poder da imagem visual, foram mais fortes. E eu me lembro que fiquei profundamente emocionado, apesar de todo o meu desacordo com aquela solução.

Debate

O debate que se seguiu foi esquisitíssimo ou, melhor, nem chegou a haver debate. A mesa foi presidida por Antônio Houaiss e os participantes não poderiam ser mais heterogêneos. Éramos, da esquerda para a direita (pensando em alguém de frente para o público): Luís Carlos Prestes, José Celso Martinez Corrêa, o presidente da mesa, eu, Caetano e Susana de Moraes.

Abrindo a sessão, Houaiss teve palavras de carinho para a presença de Prestes e pediu aos participantes que não entrassem em discussão entre si, mas apenas dessem a impressão que tiveram do espetáculo. Como se isso fosse possível! Afinal, uma noite dessas só tem sentido quando se expressa a divergência de opiniões, de visões do mundo, de concepções sobre o que seja um espetáculo de verdade.

Ademais, percebia-se uma sensação de mal-estar no público. Alguns aplaudiam a presença de Prestes, outros pareciam incomodados, mas não chegavam a manifestar a sua opinião. Depois que Houaiss fez aquele pedido, houve quem se levantasse e abandonasse a sala.

Prestes fez uma exaltação da figura de Maiakóvski,

como poeta da Revolução, e tratou da Rússia na década de 20, fazendo ênfase nas grandes realizações e particularmente nos planos qüinqüenais. E a prova de que o poeta cantava em uníssono com o sistema vigente era aquele final belíssimo, com a união de universo e terra. Já quanto ao suicídio, acrescentou, tratava-se de um problema puramente pessoal e íntimo.

José Celso fez algumas observações muito pertinentes sobre o espetáculo. Expressando uma simpatia calorosa pelo trabalho do irmão, ao mesmo tempo deteve-se em alguns detalhes da realização. Particularmente, lembro-me, mostrou com gestos e com o corpo todo que os atores deveriam ter movimentos mais soltos e que tudo aquilo tinha a ver com o fato de termos vivido tantos anos sob o peso da repressão.

Quando chegou a minha vez, concentrei-me totalmente no problema do suicídio de Maiakóvski. Estava revoltado com o simplismo de Prestes e ansioso de colocar o problema do modo que me parecia mais correto, isto é, levando em conta a complexidade daquele fato biográfico e a sua relação com a realidade da época.

Tão entretido fiquei com este propósito, que deixei passar algo muito importante: teria sido absolutamente indispensável explicar que o final referido por Prestes era um acréscimo e que este nada tinha a ver com o texto da peça. Vários amigos me observaram isto depois, mas já era tarde. Aliás, todo o debate deve ter deixado insatisfeitos tanto os participantes como o público.

Caetano teve então uma saída realmente teatral. Expressou o seu entusiasmo por estar ali e chegou a dizer, conforme estou lembrando: "Vou logo telefonar a meu pai na Bahia e dizer que acabo de estar aqui, ao lado de Luís Carlos Prestes!" E acrescentou: "Eu não paro de admirá-lo e de admirar: Como é possível ele falar com tanta certeza sobre assuntos que nos deixam afundados em dúvidas?" Onde estava a admiração sincera e onde uma ironia profunda? Creio que ambas vinham completamente misturadas.

Finalmente Susana de Moraes falou curto e certo sobre a identidade que via entre a obra de Maiakóvski e o seu suicídio. Este na realidade seria a continuação daquela.

Devido ao adiantado da hora, não pôde haver debate com o público. Apenas, no intervalo entre algumas falas, um indivíduo aparentemente desequilibrado pediu a palavra para dizer bobagens, mas a situação foi resolvida com muito tato por Houaiss.

Antes de voltar a São Paulo, combinei um encontro com Luís Antônio, mas houve um empedimento e eu lhe deixei por escrito minhas observações sobre o espetáculo. Tratava-se ali de muita coisa, mas não me referia ao problema da cena final, pois a minha posição em relação a isto ficara bem clara nas conversas anteriores.

Tive notícia de prêmios que o espetáculo recebeu e de uma viagem da equipe de Luís Antonio à França, onde ela apresentou *O percevejo* em Lyon, Paris e no Festival Internacional Experimental de Caen. Parece incrível: Maiakóvski em português, por atores brasileiros, aplaudidos por um público francês que não conhecia uma palavara de português!

Depois de tantas façanhas, era inevitável *O percevejo* vir a São Paulo, e isto de fato aconteceu no Teatro Sesc-Pompéia, em 1983.

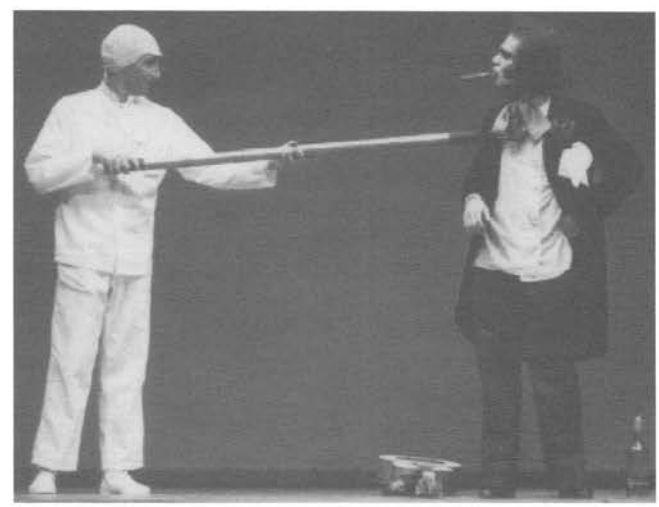
O novo espetáculo evidenciava claramente que o diretor havia refletido seriamente sobre ele. O ritmo se tornara mais rápido, desaparecera aquela minúcia nas explicações (eu não fora o único a observar isto), os atores pareciam adequar-se melhor aos papéis. E, mais uma vez, tinha-se a presença vigorosa de Cacá Rosset, desta vez contracenando com uma atriz de muita presença, Maria Alice Vergueiro, no papel de Rosália Pávlovna Renaissance, a proprietária do salão de cabeleireiro e mãe da noiva.

Mas, pelo menos numa cena, o espetáculo de São Paulo levava desvantagem em relação ao do Rio de Janeiro. Neste, a festa do casamento era tumultuosa, barulhenta, com aspectos grotescos, e muito bonita. Já em São Paulo, este grotesco foi levado ao máximo. Havia um acréscimo excelente: num dado momento, a sogra tirava o seio e dava de mamar a Prissipkin. Este arroubo inesperado pareceu realmente um achado do diretor. Mas ele não ficou aí: a cena foi alongada e os atores ficaram fazendo muitos trejeitos, com alusões sexuais, e isto sobrecarregava o espetáculo com efeitos que já se banalizaram em nossos palcos. Esta minha impressão foi partilhada, aliás, por muitos que assistiram ao espetáculo.

Infelizmente, nos últimos anos, perdi contato com Luís Antônio. Ficou-me, no entanto, a lembrança, agora dolorida, desse homem de teatro apaixonado e estudioso, sempre pronto a estimular o trabalho alheio, e que tanta falta faz nesses dias de escassez de grandes figuras humanas.

Bóris Schnaiderman é ensaísta, tradutor, professor de Literatura Russa, Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, autor de A poética de Maiakóski através de sua prosa *(Perspectiva, 1971);* Poemas de Maiakóvski *(em colaboração com Augusto e Haroldo de Campos) Perspectiva, 1985 (1ª ed. 1968);* Memórias do Subsolo e outros escritos de Doskoiévski *(seleção, tradução e prefácio) (Paulicéia, 1992); co-tradutor da* "Poesia Russa Moderna / Nova Antologia" *(Brasiliense)*

Este artigo foi originalmente publicado na Folha de São Paulo, *Sexta-feira, 29 de janeiro de 1988.*



O PERCEVEJO (KLOP)

COMÉDIA FANTÁSTICA EM 9 CENAS (1928/1929)

de VLADIMIR MAIAKÓVSKI

Versão de Luís Antônio Martinez Corrêa

Revisão de Boris Schnaiderman

PERSONAGENS:

IVAN PRISSÍPKIN (PIERRE SKRIPKIN), ex-operário, ex-membro do Partido, atualmente, noivo.
ZOYA BERIÓZKINA, operária.
ELZEVIRA DÍDOVNA RENAISSANCE, manicure /caixa de instituto de beleza, noiva de Prissípkin.
ROSÁLIA PÁVIOVNA RENAISSANCE, sua mãe, cabelereira.
DAVID ÓSSIPÓVITCH RENAISSANCE, seu pai, barbeiro.
OLIEG BAYAN, ex-proprietário, autodidata.
UM MILICIANO
UM PROFESSOR
UM DIRETOR DE ZOOLÓGICO
UM COMANDANTE DE BOMBEIROS
DUAS TESTEMUNHAS
O PRESIDENTE DO SOVIETE DA CIDADE
MESTRE DE CERIMÔNIAS
UM MAQUINISTA, UM VELHO, operário do auditório.
UM RAPAZ, operário do auditório
UM ORADOR, REPÓRTERES, ESTUDANTES, BOMBEIROS, MEMBROS DO SOVIETE DA CIDADE, VELHOS, MÚSICOS, ESPECTADORES FUNCIONÁRIOS DO ZÔO, CRIANÇAS, CAÇADORES.

CENA 1

O centro, a grande porta giratória de um mercado. Aos lados, vitrines cheias de mercadorias. As pessoas entram de mãos vazias e saem carregadas de pacotes. Vendedores ambulantes vendem suas mercadorias por todo o teatro.

VENDEDOR DE BOTÕES -
Para que casar só por causa de um botão?
Para que divorciar só por causa de um botão?
Somente uma leve
pressãozinha do polegar
contra o indicador
E nunca mais você perde as calças, cidadão!
Botão e a mão,
Automático e de pressão,
Não custa nada!
Meia dúzia, vinte copeques!

VENDEDOR DE BONECAS -
Bonecas bailarinas mecânicas!
Diretamente da Ópera de Moscou!
Em casa ou na rua a melhor diversão!
Camarada, compre, não seja otário!
Estas bonecas dançam sob a direção
Do nosso camarada Comissário!

VENDEDOR DE MAÇÃS -
Não temos ananás,
Não temos bananas,
Mas temos lindas maçãs.
Quatro copeques cada uma!

VENDEDOR DE PEDRAS DE AFIAR -
Pedra de afiar inquebrável!
Torna a sua vida mais confortável!
Importada diretamente da Alemanha,
Afia o que você quiser afiar:
Sua faca, para cortar
Sua navalha, para barbear
Sua língua, para discutir!
Quem vai levar?

VENDEDOR DE ABAJUR -
Abajur! Abajur! Abajur!
Temos de todas as cores
E para todos os gostos:
Azuis para o lazer
Vermelho para o prazer!
Leve para casa, cidadão!

VENDEDOR DE BALÕES -
Dirigíveis e balões,
Ideais para explorações!
Nóbile disse: "É o melhor transporte!
Para chegar ao Pólo Norte!"
Compre um balão, companheiro!

VENDEDOR DE ARENQUE -
Olha
os melhores arenques da República!
Indispensáveis
com vodka e panqueca!

VENDEDORA DE SUTIÃS -
Sutiãs forrados de astracã!
Sutiãs forrados de astracã!

VENDEDOR DE COLA -
Aqui,
no estrangeiro
e no mundo inteiro
Todo mundo joga fora louça quebrada.
Para que jogar fora louça quebrada?
Agora,
nós temos a famosa cola em pó "Excelsior"
Cola, não descola e tenho dito de uma Vênus de Milo até um penico!

VENDEDORA DE PERFUME -
Perfume Coty
pela metade do preço!
Perfume Coty
pela metade do preço!

VENDEDORA DE LIVROS -
O que faz a mulher quando o marido não está em
casa? 100 histórias
engraçadas escritas pelo
ex-conde Leon Tolstói!
O preço marcado é de
1 rublo e 20 mas para o freguês
eu deixo por 15 copeques!

(Entram Prissípkin, Rosália Pavlovna e Olieg Bayan)

VENDEDORA DE SUTIÃS -
Sutiãs forrados de astracã!
Sutiãs forrados de astracã!

PRISSÍPKIN -
(excitado) Olha só que bonézinhos mais aristocráticos!

PAVLOVNA -
Bonézinhos? Não são bonézinhos, são...

PRISSÍPKIN -

Está me achando com cara de cego? E seu tiver um par de gêmeas?
Um seria para Dorothy, o outro para Lillian!
Eu já decidi:
vou dar às minhas futuras herdeiras os nomes de
Dorothy
Lillian, com as irmãs Gish!
Aristocrático! cinematográfico!
Aristocratonematográfico!
E tenho
dito! As duas gêmeas vão passear de
mãos dadas com esses bonézinhos na cabeça!
E tenho dito! Minha casa vai ser um corno da abundância!
Rosália
Pavlovna, compre!

BAYAN - (rindo forçado)
Compre, Rosália Pavlovna, compre! Ele não é mais um homem vulgar! É assim que a classe ascendente vê as coisas! E esta classe está aí, bem na nossa frente! Ele traz, com a sua imaculada origem proletária, um cartão do sindicato e você, Rosália Pavlovna, paga! (para Prissípkin) Sua casa será o corno da abundância! (Rosália Pavlovna suspira e paga) Deixa o pacote para mim, eu carrego e não cobro extras!

(Aproxima-se o vendedor de bonecas).

O VENDEDOR -
Bonecas bailarinas mecânicas!
Diretamente da Ópera de Moscou!

PRISSÍPKIN -
Meus futuros herdeiros devem receber uma educação elegante! E tenho dito! Rosália Pavlovna, compre duas!

PAVLOVNA -
Camarada Prissípkin...

PRISSÍPKIN -
Cidadã, não me chame de camarada! Sua filha ainda não casou com o proletariado!

PAVLOVNA -
Está bem! Então, senhor futuro camarada Prissípkin, com esse dinheiro quinze pessoas fazem a barba, sem contar o bigode e o resto! E se ao invés disso nós comprássemos, pelo menos, mais uma dúzia de garrafas de cerveja para o casamento? O que o senhor acha?

PRISSÍPKIN - (severo)
Rosália Pavlovna, minha casa vai ser o corno...

BAYAN - Sua casa será o corno da abundância! A cornucópia!
Lá, a cerveja irá correr a cântaros,
lá, as bonecas irão
atapetar o ambiente
como o corno da abundância
(Rosália Pavlovna compra. Olieg Bayan carrega todos os pacotes) Não precisa se preocupar, o meu preço continua o mesmo! (se aproxima do vendedor de botões).

O VENDEDOR -
Para que casar só por causa de um botão?
Para que divorciar só por causa de um botão?

PRISSÍPKIN -
Em nossa família vermelha não vai haver essas briguinhas burguesas só por causa de um botão! E tenho dito! Rosália Pavlovna, compre!

BAYAN - Rosália Pavlovna, fique a senhora sabendo que enquanto a senhora não tiver o cartão do sindicato, a senhora não pode contrariar o senhor Prissípkin! Ele é a classe triunfante que varre tudo que está ao seu alcance, como as lavas de um vulcão! As calças do camarada Prissípkin devem ser o corno da abundância!

(Rosália Pavlova suspira e compra. Aproxima-se o vendedor de arenques).

O VENDEDOR -
Nós cuidamos da saúde pública,
Nós temos os melhores arenques da República!

PAVLOVNA - (excitada, grita)
Ah! Arenques! Isso, sim! Vai ser ótimo para o casamento! Eu vou comprar! (ao vendedor) Quanto custa essa sardinha?

O VENDEDOR -
Dois e sessenta o quilo.

PAVLOVNA -
O quê? Dois e sessenta por essa coisa seca?

O VENDEDOR -
Sim, madame. Esse peixe custa dois e sessenta o quilo.

PAVLOVNA -
Dois e sessenta por essa barba de baleia em conserva? Você ouviu, camarada Skripkin? Ah! Como você tinha razão quando matou o Czar! Ah! como você estava certo quando expulsou os Riabushinski! Seus bandidos! Eu vou denunciar na Cooperativa Soviética do Estado! Eu vou exigir os meus direitos cívicos e os meus arenques na Cooperativa! (entra na Cooperativa)

BAYAN -
Camarada Skripkin, espere em pouco. Eu pergunto: camarada, para que ficar se envolvendo em briguinhas pequeno-burguesas, misturando arenques e ninharias? Me dê 15 rublos e uma garrafa de vodka e eu transformarei sua festa de casamento num acontecimento histórico!

PRISSÍPKIN -
Camarada Bayan, eu também sou contra todos esses costumes pequeno-burgueses: essas cortinas com lacinhos, gerânios e passarinhos. Eu sou um homem de perspectivas históricas! No momento o que mais eu quero é uma cristaleira !

(Zoya Berózkina entra correndo e fica parada na frente deles que continuam conversando sem tomar conhecimento. Ela se afasta espantada e fica olhando).

BAYAN -
E quando o seu *cortège*...

PRISSÍPKIN -
Quando o meu o quê?

BAYAN - (sorrindo)
Cortège... Cortège é o que se chama àquelas procissões, principalmente as de casamento, aqueles cortejos solenes, nessas maravilhosas línguas estrangeiras...

PRISSÍPKIN -
Ah, sei, sei...

BAYAN -
Como eu estava dizendo, quando o seu *cortège* estiver chegado, eu entoarei o *epitalamium* de Himeneu!

PRISSÍPKIN - O quê?...

BAYAN -
O *Epitalamium* do deus do amor, o deus Himeneu, como nos clássicos gregos. Vem da mitologia, dos deuses...

PRISSÍPKIN -
Camarada Bayan, eu queria deixar bem claro uma coisa. Se eu estou gastando dinheiro é para um casamento vermelho, hem? Não quero nada de deuses no meio, entendeu?

BAYAN -
Camarada Skripkin, eu compreendo muito bem esse seu tom e essa sua virtude! Dando asas à imaginação - Plekhanov permite isso aos marxistas - eu vejo, como que por através de um prisma, o triunfo de sua classe, cheio de grandeza, de energia, de elegância! Vejo também um casamento com consciência de classe! A noiva desse da carruagem, ela está toda vestida de vermelho! Uma noiva vermelha! Tão vermelha que até sente o calor escorrer pelo seu corpo! Uma testemunha vermelha, o contador Yerakilov, gordo, vermelho,

apoplético, entra levando a noiva pelo braço e o senhor está cercado de testemunhas vermelhas! A mesa! A mesa está coberta de presuntos vermelhos e todas as garrafas têm um lacre vermelho!

PRISSÍPKIN - (delirando) Mas é isso mesmo! É isso mesmo!

BAYAN - Os convidados vermelhos gritam: "Beija!" "Beija!" "Beija" Então a sua esposa, a sua esposa vermelha lhe oferece a sua boca, quente, vermelha,...

ZOYA - (empurrando os dois que logo se recompõem) Vânya! O que está lesma engravatada está falando? Que casamento? Quem vai casar?

BAYAN - Trata-se da cerimônia nupcial e socialista que vai unir Elzevira Davídovna Renassaince e...

PRISSÍPKIN - Zoya,
Eu amo outra.
Ela é mais elegante,
Tem um busto perfeito
E usa um suéter colante!

ZOYA - Vânya... e eu? Você vai me deixar? É isso que você quer? (Prissípkin empurra Zoya)

PRISSÍPKIN - Como o navio que cada um segue o seu caminho
nós vamos nos separar.

(Pavlona sai da Cooperativa triunfante, erguendo o arenque)

PAVLOVNA - Baleias e delfins! (ao vendedor de peixes) Agora deixa eu ver o seu caramujo! (ela compara os dois: o do vendedor é maior e mais gordo, ela fica furiosa). Seu peixe é maior por causa do rabo! Ah! Por que a gente tem que se rebaixar tanto assim, hem, camarada Skripkin? Por que nós matamos o Czar? Por que nós expulsamos os Riabushinski? Por quê? Este regime soviético está me levando é para o cemitério! É! O rabo que é mais comprido, só o rabo!

BAYAN - Respeitável Rosália Pavlovna, tente medir os dois peixes um ao contrário do outro. Este aqui só é maior uma cabeça. E para que serve uma cabeça? Cabeça não se come: corta-se a cabeça e joga-se fora!

PAVLOVNA - Você ouviu isso? Cortar a cabeça... Se eu cortar a sua cabeça, camarada Bayan, ninguém vai perder nada, mas se eu corto a cabeça desse peixe eu perco dez copeques por quilo! Bem, vamos para casa. Minha família precisa de um cartão do sindicato, minha filha está metida num bom negócio, então é melhor eu ficar quieta e calar a boca...

ZOYA - Nós iríamos viver juntos e trabalhar juntos... Isso era tudo o que eu queria.

PRISSÍPKIN - Cidadã, o nosso amor morreu. Se você ficar impedindo o desabrochar de um livre sentimento cívico, eu serei obrigado a chamar a milícia! (Zoya chora e se atira em Prissípkin que tenta libertar-se. Rosália Pavlovna, derrubando todos os pacotes, consegue separá-los).

PAVLOVNA - O que esta operária imunda está querendo? Por que está avançando no meu genro?

ZOYA - Por que ele é meu!

PAVLOVNA - O quê? Ah, sim ela está grávida... Está bem, queridinha, eu pago a indenização, mas depois, sua vagabunda, eu te quebro a cara!

O MILICIANO - Cidadãos, realmente, está cena é repugnante.

CENA 2

Dormitórios de jovens operários e estudantes. O inventor desenha com ardor e funga. Um rapaz descalço rola sobre a cama onde também está sentada uma garota. Um rapaz de óculos está com o nariz enfiado num livro. Quando as portas se abrem se vê um longo corredor com portas dos dois lados e lâmpadas elétricas por toda extensão.

RAPAZ DESCALÇO - (aos berros) Cadê minhas botas? Pegaram outra vez! Será que eu vou ter que trancar minhas botas no cofre da estação de Kursk, vou?

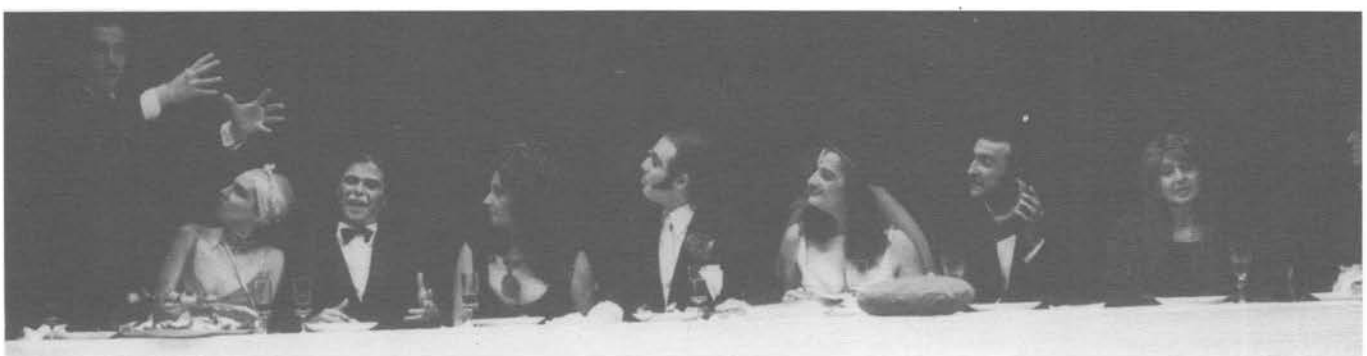
O RAPAZ DA VASSOURA - Foi Prissípkin que pegou para se encontrar com a sua namorada. Enquanto ele calçava as botas, ficava chiando: "É a última vez que eu calço esta porcaria! Hoje à noite eu vou ser apresentado a um grupo de pessoas mais de acordo com a minha nova posição social!"

O DESCALÇO - Canalha!

O OPERÁRIO - (fazendo a limpeza) Até o armário dele tem um conteúdo aristocrático. Antes, estava cheio de garrafas de cerveja e rabos de arenque, mas agora está cheio de cremes de beleza e gravatas de cinco copeques!

A GAROTA - Como você é bobo! Só porque o coitado comprou uma gravata todo mundo fica falando que ele é o Ramsay MacDonald.

O DESCALÇO - Mas é isso mesmo que ele é – Ramsay MacDonald!
O problema não é a gravata que está presa nele, é ele que



está preso na gravata!
Agora ele já não pensa mais.
Tem medo de fazer o cérebro trabalhar.

O DA VASSOURA -
Se ele está com a meia furada e está com pressa, eu juro como ele passa tinta preta no pé.

O DESCALÇO -
Seu pé não precisa tinta para ficar preto.

O INVENTOR -
E se o pé não estiver totalmente preto na região próxima ao buraco? Aí é só trocar as meias dos pés.

O DA VASSOURA -
Pôxa, como é que você descobriu tudo isso, hem inventor? Tira a patente antes que alguém te roube está idéia. (bate com o pano de pó sobre a mesa, cai uma caixinha com cartões de visita. Se abaixa para pegar, pega um vai até a lâmpada para ler e se esborracha de rir. Ninguém entende, nem ele consegue explicar de tanto que ri. Todos correm para ler o cartão. Todos lêem e repetem muitas vezes:)

TODOS -
Pierre Skripkin! Pierre Skripkin!

O INVENTOR -
É o nome que ele inventou para ele mesmo. Prissípkin, quem é Prissípkin? Mas Pierre Skripkin é nome para se falar de boca cheia! Nem é nome, é sinfonia!

A GAROTA - (sonhando)
Olha que é mesmo! Pierre Skripkin é um nome lindo! Como é que vocês ficam aí caçoando se vocês não sabem se está ou não fazendo uma revolução nas famílias? Pode até ser.

O DESCALÇO -
Até parece Pushkin com aquelas costeletas! A diferença é que o cabelo de Prissípkin é pior que palha de aço, ele não lava para não arrepiar.

A GAROTA -
Aquele artista de cinema alemão, o Harry Piel, ele também usa essas costeletas e é lindo...

O INVENTOR -
O seu sistema capilar evolui de acordo com o seu professor.

O DESCALÇO -
Uma coisa que eu queria saber é onde é que estão plantados os cabelos do professor. Porque ele não tem cabeça, deve ter um buraco no lugar dela. Será que é a umidade que faz brotar essa gente da terra como caramujos?

O DO LIVRO - Não, vocês não sabem de nada. Ele é um escritor. Não sei o que ele escreveu, mas sei que ele é famoso. O "Jornal da Noite" publicou três artigos sobre ele. Disseram que ele plagiou uns versos de Aputkin. Aí, Aputkin ficou maluco e exigiu que o plagiador desmentisse. "Vocês estão loucos, disse ele, nada que vocês dizem é verdade, eu roubei aqueles versos de Nadson!" Eu sei que nunca mais publicaram nada dele e assim mesmo ele continua famoso. Agora ele educa a juventude! Lições de canto e de poesia, de boas maneiras e de dança. Ensina também como dar facadas nos amigos...

O DA VASSOURA – Quem tem mãos de operário não tira calos com pedra-pomes.

(Entra um operário maquinista com roupa de trabalho, sujo de graxa. Lava as mãos e vira-se para os lados).

O MAQUINISTA -
Entre ele e um operário não existe nenhuma semelhança! Ele vai se casar com uma mocinha cujo papai é cabelereiro. Ela é a caixeira e manicure Elzevira Renasssaince, que agora vai lhe fazer as unhas.

O INVENTOR -
Elzevira? É nome de um tipo de letra.

O MAQUINISTA -
Dos tipos eu não estou sabendo, eu sei que ela tem uma carroceria! Ele mostrou sua foto ao contador para ele calcular mais depressa. Ela tem os peitos enormes, parecem duas abóboras. Ela é o que se chama mulher de peso.

O DESCALÇO -
Ele não perdeu tempo.

A GAROTA -
Está com inveja?

O DESCALÇO -
Quando eu for chefe de seção e tiver outro par de botas, eu vou procurar um lugarzinho melhor que este aqui, um apartamento pequeno...

O MAQUINISTA -
Garoto segue o meu conselho: ponha cortinas! Aí você pode abrir as cortinas e ficar olhando a rua ou então você pode fechar as cortinas e contar seus lucros, por exemplo. Na hora de trabalhar é chato ficar sozinho, mas na hora de comer o frango é melhor não ter ninguém por perto, não é verdade? Na guerra nós tivemos homens que tentaram fugir das trincheiras. O pior é que todos eles foram mortos, um a um. Vá embora, está esperando o que?

O DESCALÇO -
E vou mesmo, na primeira oportunidade. E quem você pensa que é, hem, Karl Liebnecht de araque? Se te fizesse um "psiu" de uma janela cheia de gerânios você responderia com um cuspe?

O MAQUINISTA -
Não, eu não sou desertor. Você pensa que eu gosto de vestir esses trapos imundos? Você acha que eu gosto de viver no meio dos piolhos? Garoto, nós somos muitos e não existem filhas de cabelereiro para todo mundo. Quando as nossas casas estiverem construídas e tudo

estiver pronto, aí todo mundo muda e se instala. Mas todos juntos e ao mesmo tempo! É isso: todo mundo junto e ao mesmo tempo! Nós não vamos abandonar as trincheiras fedorentas segurando uma bandeira branca!

O DESCALÇO -
Lá vem as trincheiras de novo! Não estamos em mil novecentos e dezenove. Agora todo mundo quer viver por si mesmo, a sua vida.

O MAQUINISTA -
Você tem certeza que as trincheiras não existem mais?

O DESCALÇO -
Mentira!

O MAQUINISTA -
Lá o que não faltam são os piolhos!

O DESCALÇO -
Mentira!

O MAQUINISTA -
Eles nos atiram sem fazer barulho, é isso!

O DESCALÇO -
Mentira!

O MAQUINISTA -
Olha Prissípkin: ele já foi ferido por um tiro de cano duplo: olhos de uma mulher!

(Entra Prissípkin com sapatos de verniz. Atira um par de botas velhas no rapaz descalço. Bayan vem atrás com os pacotes. Fica entre Prissípkin e o maquinista, que puxa uma dança popular).

BAYAN -
Camarada Skripkin, não olhe estas danças selvagens, elas podem estragar o seu gosto refinado em formação...
(Os rapazes do alojamento viram-se de costas)

O MAQUINISTA -
Pare de se abaixar, você vai acabar desviando sua coluna.

BAYAN -
Eu compreendo muito bem, camarada Skripkin! O senhor tem uma alma muito sensível para viver neste ambiente grosseiro. Mas não perca a paciência só para mais essa lição. O primeiro *foxtrot* depois da cerimônia nupcial é de importância extrema e o camarada tem que deixar uma impressão marcada na história. Pode começar, dê umas voltas com o seu par imaginário. Não bata os pés! Não estamos num desfile de Primeiro de Maio!

PRISSÍPKIN -
Camarada Bayan, eu vou tirar os sapatos, eles estão me apertando, além disso vão gastar.

BAYAN -
Isso. Exatamente. Continue nesse passo preguiçoso, como se voltasse de uma cervejaria sob um doce luar melancólico. Isso mesmo! Bravo! Não arrebite o traseiro! O senhor não está empurrando uma carroça e sim conduzindo uma *mademoiselle*. Cadê suas mãos? Mais para baixo, mais para baixo.

PRISSÍPKIN -
(Com a mão deslizando pelo ombro imaginário) Não consigo, a mão cai!

BAYAN -
Camarada Skripkin, através de uma discreta manobra de reconhecimento, descubra o sutiã e enganche seu polegar na alça dele, assim é possível descansar um pouco a braço. essa prova de confiança é agradável à dama e é para o senhor um alívio porque aí já pode pensar na outra mão. Por que está sacudindo os ombros? Isso já não é mais *foxtrot*. É uma demonstração de *shimmy*?

PRISSÍPKIN -
Não, não é nada eu só estava me coçando...

BAYAN -
Camarada Prissípkin, não é bem assim! Se alguma emergência desse tipo ocorrer enquanto estiver tomado por seus impulsos coreográficos, faça saltar dos olhos faíscas de indignação, como se tivesse ciúmes da sua dama, recue à espanhola, encoste-se na parede e esfregue-se rapidamente em alguma escultura qualquer. Na elegante sociedade onde o senhor irá debutar, as paredes são todas esculpidas com as formas mais artísticas. Esfregue-se, solte um suspiro, mais uma faísca no olhar e volte a dançar, acalmando-se aos poucos.

PRISSÍPKIN -
Assim?

BAYAN -
Bravo! Muito bem! Camarada Prissípkin, o senhor é muito bem dotado, até demais! Nas condições de estrangulamento do capitalismo e na construção do socialismo no mesmo país, aqui não há lugar para o senhor. Aqui o senhor não pode esbanjar o seu talento. Aqui é muito pequeno. Te faço uma pergunta: a rua onde o senhor mora é cenário digno de sua pessoa? O que o senhor precisa é se estender pela Europa, pelo mundo... É só esmagar os Chamberlain e os Poincaré e o Moulin Rouge é seu! O Panthéon, com todo o esplendor de suas manifestações artísticas, é seu! Pare! Não se mexa! Agora preciso partir. Vou dar uma olhada nos oficiais antes do casamento: antes da cerimônia um copo por conta da casa e durante nem mais uma gota, depois, se gostarem que bebam no gargalo. *Au revoir! Bye bye!* (Grita da porta) Nunca use duas gravatas ao mesmo tempo! Não se esqueça: camisa engomada não se usa por fora da calça! (Prissípkin desembrulha as compras).

O DESCALÇO -
Vânia, por que você não deixa disso? Para quê essas roupas?

PRISSÍPKIN -
Cuide dos seus negócios, respeitável camarada! Por que

você pensa que eu lutei? Eu lutei por uma vida boa e melhor e agora eu tenho tudo isso: uma esposa, um lar e boas maneiras. Em caso de necessidade eu sempre saberei qual é o meu dever! Aquele que fez a guerra tem todo o direito de se deitar à beira de um rio e repousar! E tenho dito! O meu bem estar pessoal pode até elevar o nível de toda a minha classe! E tenho dito!

O MAQUINISTA -
Então esse aí é um guerreiro, um autêntico Suvorov. O que ele falou está certo.
Eu trabalhei algum tempo na construção de uma ponte para o socialismo.
Mas eu me cansei.
E não terminei
e debaixo da ponte eu repousei.
Na ponte cresceu a grama que os carneirinhos já comeram.
Agora eu só quero descansar à beira do rio...
Não é assim?

PRISSÍPKIN -
Não enche o saco com essa sua propaganda barata! XÔ!
(Senta-se na cama, pega a sua guitarra e canta)

Pra quê procurar a felicidade?
Eu sei onde ela está!
Está lá
na Rua
Lunatchárski!
(Um tiro, todos correm para a porta).

UM RAPAZ -
(Entrando) Zoya Berezkina se matou!

OUTRO -
Como ela vai ser criticada pela célula!

VOZES -
Socorro! Socorro! Socorro!

UMA VOZ -
(No fone) Alô! Serviço de emergência. O que? Uma bala no peito? Me dá o endereço... (Prissípkin fica sozinho, junta suas coisas rapidamente)

O MAQUINISTA -
Uma mulher como ela se matou por causa de você seu merda engomada! (Agarra Prissípkin pelo colarinho e o atira para fora com todos os seus embrulhos. Seu chapéu voa longe).

O DA VASSOURA -
(Chega correndo com o médico) Você faz barulho quando deserta a sua classe, hein? (Dá o chapéu a Prissípkin)

PRISSÍPKIN -
(Se recompõe e grita) Cocheiro! Rua Lunatchárski, no. 17! Minhas malas!

CENA 3

Grande salão de instituto de beleza, incluindo barbearia. Paredes de espelhos. Diante dos espelhos, grandes flores de papel. As mesinhas estão cobertas de garrafas. À esquerda, ao lado do procênio, um grande piano de cauda aberto. À direita, um aquecedor a carão cujos tubos serpeenteiam por todas as paredes. No centro, uma mesa redonda de banquete. Estão sentados à mesa: Pierre no centro, uma mesa redonda de banquete. Estão sentados à mesa: Pierre Skripkin, Elzevira renaissance, duas testemunhas femininas e duas masculinas, o padrinho (um contador), a madrinha (sua mulher). Olieg Bayan está sentado no centro, de costas para o público.

ELZEVIRA -
Podemos começar, Skrpotchka?

PRISSÍPKIN -
É preciso esperar.
(Uma pausa)

ELZEVIRA -
Skripotchka querido, podemos começar?

PRISSÍPKIN -
Já disse: "É preciso esperar". Eu quero o meu casamento dentro da organização e com a presença dos convidados de honra – principalmente na presença da pessoa do secretário do comitê da fábrica, o respeitável camarada Lassachenko... E tenho dito!

UM CONVIDADO -
(Entra correndo) Prezados camaradas e jovens noivos, queiram ter o obséquio de perdoar o meu atraso, mas venho trazer-vos as felicitações do nosso grande e respeitável camarada Lassalchenko. Amanhã, ele disse, se fosse preciso eu iria até a igreja, mas hoje, decididamente, não posso, ele disse. Preciso comparecer a uma reunião do partido e querendo ou não preciso comparecer a essa reunião. Depois do dito, como se constuma dizer, passemos à ordem de trabalho.

PRISSÍPKIN -
Está aberta a sessão.

PAVLOVNA -
Camaradas e *monsieurs*! Por favor, sirvam-se e comam. Onde os senhores iam encontrar um leitão como este nos dias de hoje? Eu comprei esse porco há três anos atrás, para me previnir caso houvesse guerra da Grécia com a Polônia. Mas acabou não havendo guerra e o leitão já estava começando a ficar mofado. Por isso comam, cavalheiros, comam depressa!

TODOS -
(Levantando seus copos) Beija! Beija! Beija! (Elzevira e Pierre se levantam) Beija! Beija! Beija!
(Elzevira se atira em Pierre que a beija discretamente. Nota-se que ele tem consciência da sua nova dignidade de classe).

O PADRINHO -
(Inflamado) Queremos Beethoven! Shakespeare! Arte! (Trazem o piano para o centro)

VOZES -
Peguem por baixo, peguem por baixo! Olha só que dentadura enorme! Dá vontade de tocar!

PRISSÍPKIN -
Cuidado com o meu piano!

BAYAN -
(Levanta-se cambaleante e entorna a sua taça) Hoje eu estou feliz! Sim, camaradas, eu estou muito feliz em ver como a estrada tão cheia de lutas do nossso camarada Skripkin tenha chegado a uma conclusão tão gloriosa e elegante. É verdade que ao longo dessa estrada ele perdeu a carteira do Partido mas por outro lado, ele adquiriu bilhetes de loteria e ações do Estado! Com sucesso, nós conseguimos unir e condenar as classes contraditórias desse casal. E nós armados como estamos com a visão marxista, podemos ver nesse fato tão claro quanto uma gota d'água, o futuro risonho da humanidade, vulgarmente chamado de socialismo.

TODOS -
Beija! Beija! Beija!
(Elzevira e Skripkin se beijam).

BAYAN -
Como são gigantescos os nossos passos na estrada da construção familiar! Quando muitos de nós morreram na batalha de Perekov quando poderíamos prever que rosas rubras como estas, floresceriam no momento histórico presente? Nos tempos em que éramos oprimidos sob o jugo da autocracia, quando nossos grandes mestres, Marx e Engels poderiam imaginar que os laços do Himineu poderiam unir o Trabalho, anônimo, mas grandioso ao Capital, destronado, mas sempre sedutor?

TODOS -
Beija! Beija! Beija!

BAYAN -
Respeitáveis camaradas!
A beleza é o motor do progresso! O que seria de mim se eu fosse um simples operário? Eu seria Botchkin, simplesmente Botchkin e sendo Botchkin o que eu poderia fazer? Zurrar? Mas sendo Olieg Bayan eu posso fazer o que bem quiser. Por exemplo... Eu sou Olieg, o poeta
Bêbado nogento, consciente.
Eu sou Olieg Bayan. Eu gozo todas as dádivas do sistema como membro comum da sociedade. Eu posso me iniciar nos tesouros da cultura, posso até praguejar. Não, não é bem isso, praguejar eu não posso, mas, pelo menos, posso exprimir-me como faziam os clássicos gregos: "Elzevira Davídovna, atire o prato!" E todo o país me responde em coro,
como se toda nação fosse um só trovador:
Eis aqui uma taça de vodka e um rabo de arenque!
Camarada Bayan aceite esse nosso presente!
Façamos um brinde nesse castelo
À SAÚDE DE TUDO QUE É BELO!

TODOS -
Beija! Beija!

BAYAN -
Camaradas! Esta noite a beleza está grávida...

UMA TESTEMUNHA
(Nun salto) Grávida? Quem disse "grávida"? Eu lhe pediria para observar vossa linguagem na presença de recém casados!

(Puxam a testemunha)

TODOS -
BEETHOVEN! UMA POLCA! (Empurram Bayan para o piano)

BAYAN -
Pelas montanhas e vales
cruzando lagos de espelho.
O trem levava os convidados
para um casamento vermelho...

TODOS -
(Em coro) O Noivo, um operário pacato, tem um cartão do sindicato...

O PADRINHO -
Já sei! Entendi tudo! Isso quer dizer: Olieg Bayan, cuidado, seja decente.
Oh, meu carneirinho inocente...
O CABELEREIRO -
(Com o garfo na mão, fala à madrinha) Não, madame, não! Depois da Revolução ninguém mais faz permanentes a frio. Agora está se usando o *chignon gaufré*. Bem, então a madame paga um encrespador a ferro. (Agita o garfo) Aqueça a fogo brando, à *l'étoile*... (Enfia o garfo no aquecedor) E edifica-se na cabeça um destes *soufflés* de cabelos...

A MADRINHA -
Assim você insulta a minha honra de mãe e de virgem... Suma daqui seu filho da puta!

A TESTEMUNHA -
Filho da puta? Quem disse "filho da puta"? Eu pediria para observar vossa linguagem e não dizer "filho da puta" na frente de recém-casados! (O padrinho contador os separa cantarolando e continua manivelando a caixa registradora como se fosse um realejo).

ELZEVIRA -
(a Bayan) Ah, toque para nós aquela valsa, "Lamento de Makanov à Vera Kolodnaya"... Ah, é uma valsa tão *charmante! É* simplesmente *une petite histoire*...

A TESTEMUNHA -
(Armado com um violão) Mitório? Quem foi que disse "mitório"? Eu vos pediria... (Bayan o afasta e senta-se ao piano. A testemunha o ameaça).
Por que o senhor só toca as teclas pretas? Decerto preto é a cor do proletariado, não é? E para a burguesia o senhor toca todas as notas, não é verdade?

BAYAN -
Por favor, cidadão! O senhor não vê que eu dou às teclas brancas maior atenção?

A TESTEMUNHA -
Então o senhor também está de acordo com os Brancos? Oportunista!

BAYAN -
Camaradas, o teclado...

A TESTEMUNHA -
Pecado? Por que o senhor disse "pecado"? Ainda mais na presença de recém-casados! Tome essa! (Dá-lhe com o violão na cabeça, o cabeleireiro enrola com o garfo o cabelo da madrinha.
Prissípkin puxa o padrinho contador de cima de sua mulher).

PRISSÍPKIN -
Eu posso saber o que significa esse peixe gordurento no peito da minha mulher? Isso aqui não é um jardim, é um peito! E isso aqui não é um crisântemo..., é um arenque!

O PADRINHO -
Cadê o salmão? Nós comemos salmão? E você acha que vai segurar a sua mulher por muito tempo?
(Começam a brigar. Lutam. A noiva cai sentada no aquecedor, seu véu pega fogo. Chamas. Fumaça).

GRITOS -
Fogo!
Quem foi que disse
"Fogo!" Fogo!
Salmão!?...
O trem levava os convidados
Para o casamento vermelho...

CENA 4

Na negritude da noite brilha um capacete de bombeiro refletindo as chamas do incêndio. Os bombeiros se movimentam rapidamente, só parando para falar com seu capitão.

1° BOMBEIRO -
Não pudemos fazer nada, camarada capitão! Só nos chamaram duas horas depois. Estavam todos bêbados, se queimaram como pólvora! (Sai).

O CAPITÃO -
Como não poderia queimar? Só teias de aranha e álcool!

2° BOMBEIRO -
O fogo está apagando! A água está congelando, não sai das mangueiras. O porão foi inundado e agora está parecendo um ringue de patinação. (Sai)

O CAPITÃO -
Acharam os corpos?

3° BOMBEIRO -
Um homem com a cabeça rachada. Deve ter sido uma viga. Agora vai direto para a aula de anatomia! (Sai).

1° BOMBEIRO -
Uma ex-mulher foi encontrada dentro do aquecedor com uma grinalda de cinzas na cabeça. (Sai).

3° BOMBEIRO -
Um corpo não identificado, físico de monarquista, agarrado a uma máquina registradora. Devia ser ladrão. (Sai).

2° BOMBEIRO -
Não há sobreviventes. Está faltando um corpo, já deve ter virado cinzas.

1° BOMBEIRO -
Olha os fogos de artifício! Parece um circo! Só que os palhaços morreram torrados!

3° BOMBEIRO -
Eles voltaram do casamento,
Do casamento do necrotério!
(Uma corneta chama os bombeiros. Eles se colocam em formação e saiem marchando pelo teatro, recitando)

BOMBEIROS -
Camaradas e Cidadãos,
o álcool é um veneno!
Os bêbados
podem facilmente queimar a República!
Um fogareiro ou um fogão
podem torrar sua casa
e você também cidadão!
Incêndios
são causados
por sonhos mal sonhados.
Por isso nunca leve
para ler na cama
Nadson e Zarov!

CENA 5

Um enorme auditório em forma de anfiteatro. Os homens foram substituídos por alto-falantes com braços de metal que sobem e descem como os sinalizadores de automóveis. Sobre eles lâmpadas elétricas coloridas. No teto, telas de projeção no centro, uma tribuna com microfone. Em volta da tribuna, painéis de controle eletrônico e entradas de luz e som. Dois mecânicos, um rapaz e um velho, trabalham na sala fracamente iluminada.

O VELHO -
(Tirando o pó dos alto-falantes) Hoje vai haver uma eleição importante. É preciso engraxar e dar uma verificada na máquina de votar das regiões agrícolas. A última vez ela encrencou, votava soltando faíscas.

O RAPAZ -
Eu vou engraxar as regiões centrais. Vou limpar também a garganta da máquina de Smolensk. Na semana passada estava rouca. Depois preciso ajustar as mãos dos grupos dos empregados de Moscou, elas estão com defeito: as esquerdas estão se enroscando com as direitas.

O VELHO -
As fábricas do Ural já estão prontas. As fábricas metalúrgicas e Kursk já estão quase instaladas. Acabaram de montar uma nova máquina prevista para setenta e dois mil eleitores do segundo grupo de Zaporozhe. Ela funciona bem – nunca dá problemas.

O RAPAZ -
Você lembra como era antiga-

mente devia ser engraçado, não é?

O VELHO -
Uma vez minha mãe me levou a uma reunião, ela me carregava no colo. Não tinha muita gente – umas mil pessoas que ficavam sentadas sem fazer nada, só ouvindo. Era uma questão muito importante então decidiram fazer uma votação. Minha mãe estava contra mas não pôde levantar o braço porque estava me carregando no colo.

O RAPAZ -
Isso é que era trabalho artesanal!

O VELHO -
Antes uma máquina como essa não serviria para nada. Havia pessoas que queriam a todo custo ser as primeiras a levantar as mãos – para serem notadas. Então levantavam as mãos na cara do presidente, quase enfiavam o braço no focinho dele – eles até lastimavam não ter doze braços da velha deusa Ísis para poder votar com todos. Outras pessoas nem queriam saber de votar. Me contaram que um desses homens se trancou numa privada durante toda a eleição – tinha medo de votar. Então ele ficou lá refletindo, vendo como podia salvar a pele política...

O RAPAZ -
E salvou?

O VELHO -
Claro! Lhe deram até um novo serviço. Como viram o quanto ele era atraído por uma privada, ele foi nomeado encarregado delas e de vigiar o sabão e as toalhas... Tudo pronto?

O RAPAZ -
Tudo!
(Vão para as mesas de controle. Um homem de óculos e barba abre a porta e vai direto à tribuna. De costas para o auditório imaginário, levanta retoricamente suas mãos)

O ORADOR -
Liguem ao mesmo tempo todos os distritos da Federação.

O VELHO E O RAPAZ -
Imediatamente!
(Todas as luzes: vermelhas, verdes e azuis se acendem simultaneamente).

O ORADOR -
Alô... Alô... Quem vos fala é o Presidente do Instituto da Ressurreição Humana. A questão é simples e clara, já foi, inclusive, comunicada por telegramas e já foi debatida. No cruzamento da Rua 92 com a Avenida 17, no local onde existiu a antiga cidade de Tambov, durante as escavações de uma fundação, na profundidade de sete metros, onde antigamente havia sido um porão, foi descoberto um enorme bloco de gelo. Através do gelo puderam observar uma figura humana. De acordo com as possibilidades desse Instituto, esse indivíduo que morreu há cinqüenta anos atrás, pode ser respeitado. O que nos interessa é um acordo comum para a ressurreição. O Instituto tem como posição que a vida de um operário deve ser preservada até o último segundo. O exame de raio X revelou que as mãos desse indivíduo são calejadas. Meio século atrás os calos eram o distintivo dos operários. É importante lembrar que depois das guerras que destruíram o mundo e das guerras civis desde que foi criada a Federação da Terra, a vida humana ficou sendo inviolável, segundo decreto de 17 de novembro de 1965. Queria, também, deixar expressa a posição da Secretaria Epidemológica Central que teme a reprodução e difusão de antigos bacilos que anteriormente pululavam nos antigos habitantes da nossa velha Rússia. Em plena consciência, com toda a responsabilidade, coloco o caso em votação. Camaradas, não esqueçam, não esqueçam agora e sempre:
Nós vamos votar
por uma vida humana!

(*As lâmpadas se apagam, ouve-se um gongo estridente.*
O texto da primeira proposta é projetado na tela e lido pelo orador):

"EM NOME DA PESQUISA, DO ESTUDO CIENTÍFICO DA VIDA HUMANA E DOS COSTUMES DO HOMEM, NÓS EXIGIMOS A RESSURREIÇÃO!"

(Metade dos alto-falantes grita: "É VÁLIDO". Depois: "CONTRA". Silêncio. A tela se apaga. O gongo soa pela segunda vez. A segunda proposta é projetada na tela e lida pelo orador):

PROPOSTA DOS POSTOS DE CONTROLE SANITÁRIO DAS EMPRESAS QUÍMICAS E METALÚRGICAS DO DONBASS:

"PARA EVITAR O PERIGO DA EPIDEMIA DA BACTÉRIA DO SERVILISMO, DOENÇA CARACTERÍSTICA DOS ANOS 20, NÓS EXIGIMOS QUE O OBJETO DE EXPOSIÇÃO PERMANEÇA EM ESTADO DE CONGELAMENTO".

(Os alto-falantes gritam: "CONTRA!", algumas vozes isoladas: É VÁLIDO!")

Mais uma vez coloco o caso em votação. Os que são pela primeira proposta levantem as mãos!
(Grande maioria dos braços se levantam).

A Assembléia da Federação aceita a proposta a favor da

RE-SSU-RREI-ÇÃO ! ! !

(Todos os alto-falantes gritam: "BRAVO!")

Está encerrada a sessão!

(Silêncio. O hall é invadido por uma multidão de repórteres. O orador, não consegue se conter e grita):

RESSURREIÇÃO! RESSURREIÇÃO! RESSURREIÇÃO!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

(Os repórteres tiram microfones dos bolsos).

1° REPÓRTER -
Alô! 472,5 kilociclos...
O Izvestia da Antártida...
Ressurreição!

2° REPÓRTER -
Alô! Alô! 376 kilociclos...
O Pravda de Vitebsk...
Ressurreição!

3° REPÓRTER -
Alô! Alô? Alô! 211 kilociclos... O Pravda do Komsomol de Varsóvia...
Ressurreição!

4° REPÓRTER -
Suplemento literário de Armavir... Alô! Alô!...

5° REPÓRTER -
Alô? Alô? Alô? 44 kilociclos... Izvestia do Soviete de Chicago... Ressurreição!

6° REPÓRTER -
Alô? Alô? Alô? 115 kilociclos... Gazeta Vermelha de Roma... Ressurreição!

7° REPÓRTER -
Alô? Alô! Alô! 78 kilociclos... O Proletário de Shangai... Ressurreição!

8° REPÓRTER -
Alô? Alô! Alô? 220 kilociclos... A Camponesa de Madrid... Ressurreição!

9° REPÓRTER -
Alô? Alô? Alô? 11 kilociclos... O Pioneiro do Kabul...
Ressurreição!

(Entram os jornaleiros com as últimas notícias).

1° JORNALEIRO -
Descongelar ou não, eis a questão!
Editoriais em verso
Ou Prosa, se você quiser.

2° JORNALEIRO -
Sensacional! Sensacional!
Sensacional!

Enquete Internacional:
O mico lambe-botas vai ressuscitar?

3° JORNALEIRO -
Artigos científicos sobre as antigas guitarras, "romances", e outros métodos
de drogar as massas.

4° JORNALEIRO -
Últimas notícias! Entrevista!
Entrevista!

5° JORNALEIRO -
Leia em prosa e em verso na Gazeta Científica
A lista completa dos palavrões do congresso!

6° JORNALISTA -
As últimas notícias radiofônicas!

7° JORNALEIRO -
Discussão teórica
de um problema importante:
pode o cigarro
matar um elefante?

8° JORNALEIRO -
Vai te fazer rir até dar cólica!
Enfim explicada
a palavra "alcoólica"!

CENA 6

Porta deslizante de vidro translúcido, através dela vêem-se os metais brilhantes de instalações cirúrgicas. Na frente da porta estão o professor e a sua velha assistente, cujos traços lembram Zoya Berezkina. Os dois estão de uniforme branco.

ZOYA -
Camarada! Camarada professor! Por favor não faça esta experiência! Camarada professor, vai ser um bordel...

PROFESSOR -
Camarada Berezkina, a senhora vive no passado e fala uma linguagem incompreensível. A senhora fala como um dicionário de palavras arcaicas! Bordel... que quer dizer "bordel"? (Procura num dicionário) Bordel... banco... bolor... burguesia... burocracia... boemia... bordel, está aqui, bordel: "lugar onde se exerce a prostituição e qualquer espécie de atividade".

ZOYA -
Essa "atividade" que eu sentia por ele quase me custou a vida a cinqüenta anos atrás. Cheguei a tentar o suicídio...

PROFESSOR -
Suicídio, que é suicídio? (Olha o dicionário) Suicídio... servilismo... solidão... surrealismo... está aqui: suicídio: (Lê, e fica espantado). Como? A senhora se matou? Foi uma ordem da corte ou uma decisão do tribunal revolucionário?

ZOYA -
Não... eu mesma quis, foi iniciativa minha...

PROFESSOR -
Por imprudência?

ZOYA -
Não,... por amor.

PROFESSOR -
Por amor? Mas é um absurdo! O amor constrói pontes, dá filhos e você... ah, não!

ZOYA -
Camarada, eu peço que me dispense desse trabalho, é realmente superior às minhas forças.

PROFESSOR -
Mas, francamente, camarada, que bordel é esse?
A Federação precisa da sua pessoa, a sua participação é muito importante, pode facilitar, inclusive, os cinqüenta anos de anabiose! Para nós e para a Federação sua participação é fundamental! Sinto-me feliz por contar com a sua pessoa. (Sentencioso) Ele é ele, a senhora é ela! Me diga uma coisa, os cílios dele eram muito finos? Conforme a espessura eles podem se que-

brar num processo de descongelamento rápido.

ZOYA -
Camarada professor, como eu posso me lembrar de cílios de cinqüenta anos atrás?

PROFESSOR -
Cinqüenta anos? Isso foi ontem! E eu? Eu me lembro perfeitamente dos rabos do pelo de um mastodonte de um milhão de anos atrás... Bem, bem, bem. Por acaso a senhora não lembra se as fossas nasais dele se dilatavam muito quando aspiravam o ar em companhia de pessoas excitadas?

ZOYA -
Camarada professor, como quer que eu me lembre disso? Há mais de trinta anos que ninguém mais dilata as narinas em casos semelhantes.

PROFESSOR -
Bem, bem, bem. A senhora faz idéia do volume do seu estômago e de seu fígado? Seria bom saber. Conforme a quantidade consumida de álcool há a possibilidade de um curto circuito quando for ligada a alta tensão.

ZOYA -
Camarada professor, eu não lembro. Só recordo que ele tinha um estômago.
(Silêncio)

PROFESSOR -
Mas a senhora não lembra nada, camarada Berezkina! Pelo menos me diga uma outra coisa: ele era impetuoso?

ZOYA -
Não sei... Pode ser...
Mas não comigo.

PROFESSOR -
Bem, bem, bem. O que eu tenho medo é que quando ele for descongelado, a senhora se descongele também! (Ri) Bem, bem, bem. Vamos começar!

(O professor aperta um botão. A porta de vidro abre-se lenta e silenciosamente: no centro, sobre a mesa de operação, uma grande caixa de zinco brilhante semelhante a um caixão. Envolta da caixa torneiras. Sob cada torneira um balde. Fios elétricos estão ligados à caixa. Balões de oxigênio. No primeiro plano seis pias e seis toalhas brancas estão suspensas em fios invisíveis. Seis médicos de uniforme branco, muito calmos, estão em volta da caixa. O professor se dirige a cada um dos médicos).

PROFESSOR -
(Ao 1° médico) Quando eu der o sinal ligue a corrente elétrica. (Ao 2° médico) Mantenha a temperatura do corpo a 36 graus e 4 décimos em cada intervalo de 15 segundos.
(Ao 3° médico) Prepare os balões de oxigênio.
(Ao 4° médico) Enxugue a água gradativamente substituindo-o pela pressão do ar.
(Ao 5° médico) Quando for o momento exato abra a tampa de uma vez.
(Ao 6° médico) Observe os estágios da ressurreição através desse espelho.
(Os médicos concordam com as cabeças . Examinam a temperatura, ligam a corrente elétrica, aos poucos a água começa a pingar. O 6° médico acompanha o processo atentamente).

1° MÉDICO -
Sua cor normal está voltando. (Silêncio) Já está livre do gelo. (Silêncio) Ele está respirando. (Silêncio) Professor, esses espasmos são fora do comum!

2° MÉDICO -
(Aproxima-se, examina atentamente e diz, sentencioso):
É um movimento normal. Ele está se coçando. Os parasitas que viviam com ele também estão ressuscitando.

3° MÉDICO -
Professor, um fenômeno estranho: sua mão esquerda está se afastando muito do corpo...

PROFESSOR -
(Olhando atentamente) Ah, ele é um "virtuose", um "music lover", como se dizia antigamente. Na antigüidade Stradivarius construia violinos e Utkin isto aí que eles chama de guitarra.

(O professor examina o termômetro e o aparelho que registra a pressão do sangue)

1° MÉDICO -
36 graus e um décimo.

2° MÉDICO -
68 pulsações.

6° MÉDICO -
Está respirando normalmente.

PROFESSOR -
Ocupem os seus lugares!
(O professor vai até a caixa. A tampa se abre num só golpe e aparece Prissípkin, despenteado e surpreso. Atônito olha para os lados apertando a guitarra contra o peito).

PRISSÍPKIN -
Poxa, como eu dormi!! Camaradas, desculpe, mas acho que aconteceu alguma coisa estranha comigo... Que destacamento de milícia é esse?

PROFESSOR -
Aqui não é milícia. Nós estamos no posto de descongelamento. O senhor acabou de ser descongelado.

PRISSÍPKIN -
O quê? Descongelado? Quem está bêbado? Eu ou você? Eu sei que vocês são médicos, eu estou sentindo o cheiro de éter. Mas eu vou provar a minha identidade, eu tenho todos os meus documentos e vou mostrar. (Pula para fora da caixa, procurando nos bolsos). Eu, meu filho, tenho aqui no bolso 17 rublos e 60 copeques! Paguei em dia o carnê dos Fundos de Defesa Revolucionária... Sociedade de Luta contra o

Analfabetismo? Em dia! Pode conferir! Que isso? Ah! Uma certidão de casamento! (Assobia) É mesmo eu me casei ontem! Gatinha? Onde você está? E quando eu chegar em casa? Ih, o pau vai comer! Olhem aqui o recibo das testemunhas, o cartão do sindicato! (Olha para um calendário, esfrega os olhos e olha aterrorizado para os lados). 12 de maio de 1979?! Então já faz muito tempo que eu não pago as taxas do sindicato! Como é que eu vou preencher o formulário? E o Partido? E a Federação? E a minha mulher? Até logo, passar bem, muito obrigado! (Aperta as mãos de todos os médicos e sai correndo, Zoya, inquieta, vai atrás dele.
Os médicos perguntam em coro ao professor:)

OS MÉDICOS -
O que ele fez com as mãos? Por que ele apertou e sacudiu nossas mãos?

PROFESSOR -
É um costume muito antigo e sobretudo muito anti-higiénico.

(Os médicos e o professor, cuidadosamente, lavam as mãos).

PRISSÍPKIN -
(Tombando com Zoya Berezkina) Quem é você? Quem sou eu? Onde estou? A senhora é a mãe de Zoya Berezkina? (Se assusta com a buzina de um automóvel) Isto aqui é o inferno? Qual deles? Moscou? Paris? Nova Iorque? (Grita) Cocheiro! (Buzinas de automóveis) Mas aqui não passa nada! Nem um simples cavalo! Nada! Só essas máquinas, máquinas, máquinas!!!

(Encosta-se na porta, coça suas costas na parede e descobre um percevejo que estava no seu colarinho)

Um percevejo! Um percevejo autêntico! Que engraçado!

(Pega a guitarra e canta).

Se tu me abandonares...

(Tenta pegar o percevejo que foge pela parede)

Como os navios
que cada um segue o seu caminho nós nos separamos
Ele foi embora
eu fiquei só.
(Grita:)
Cocheiro! (Os automóveis buzinam) AUTOMÓVEL!
Rua Lunatchárski, nº 17! Sem bagagem!

(Prissípkin segura a cabeça com as duas mãos e desmaia nos braços de Zoya Berezkina que havia corrido até ele).

CENA 7

No centro, uma praça triangular com três árvores artificiais. A primeira tem grandes folhas verdes e quadradas e produz enormes pratos cheios de tangerinas. A segunda produz grandes pratos cheios de maçãs. A terceira árvore é verde com cones de pinheiros de onde se abrem vidros de perfume. Aos lados, as paredes de vidro dos edifícios. Grandes bancos formam os lados do triângulo. Entra um repórter seguido de quatro pessoas: 2 homens e 2 mulheres.

O REPÓRTER -
Por aqui, camaradas! Nesta sombra. Agora eu vou contar todos esses acontecimentos espantosos e sinistros. Em primeiro lugar... me dá uma tangerina. Como a municipalidade acertou hoje em mandar tangerinas as árvores! Ontem só havia peras sem gosto de nada e nada de nutritivo! (Uma garota pega um prato da árvore. As pessoas, sentadas nos bancos, descascam e comem tangerinas prestando muita atenção ao repórter).

UM HOMEM -
Vamos depressa, camarada, conte todos os detalhes.

O REPÓRTER -
Bem... Mas como essas tangerinas são suculentas! Não quer? Bem, vamos ao que interessa. Que impaciência! Eu, como redator chefe, sei absolutamente de tudo. Mas olhem! Olhem esse homem! (Um homem de andar apressado atravessa a cena com uma bolsa cheia de termômetros e medicamentos) É um veterinário. A epidemia está se alastrando. Logo que o animal mamífero ressuscitou, ele conseguiu escapar e começou a contaminar os animais domésticos. Agora todos os cães estão contaminados! Ele ensinou aos cães a ficar de pé só com as patas detrás. Agora os cães já não latem mais, só querem festinhas: lambem as pessoas que estão à mesa, fazem gracinhas por um torrão de açúcar.
Os médicos estão dizendo que todos os humanos que forem mordidos por esses animais terão todos os primeiros sintomas da epidemia do lambebotas!

TODOS -
O-O-OH!

O REPÓRTER -
Olhem! Olhem lá!
(Um homem cambaleando, cheio de garrafas de cerveja, atravessa a cena cantando)

O HOMEM -
Ah, que saudades eu tenho
Do século desenove!
Dos porres de vodka, gin, run e cerveja.
Até o nariz ficar vermelho como cereja.

O REPÓRTER -
Estão vendo? Este homem está doente! Liquidado! Ele era um dos 175 enfermeiros do segundo laboratório de medicina. Com o objetivo de facilitar a existência do mamífero ressuscitado no seu período de transição, os médicos prescreveram que ao ani-

mal fosse dada uma poção que, em doses elevadas, é tóxica, e em pequenas doses é repugnante. É o que se chama cerveja. As emanações nocivas causaram vertigens aos operários enfermeiros, que, por grave engano, beberam essa maléfica substância refrescante. As consequências foram lamentáveis! Desde que ocorreu tamanho absurdo a direção médica do hospital foi obrigada a mudar três equipes de enfermeiros! Neste momento 520 operários estão no hospital em estado gravíssimo, mas essa epidemia terrível continua avançando, mutilando as pobres vítimas em seu caminho espumante!

TODOS -
O-O-O-OH!

UM HOMEM -
(Tom sonhador e ar de mártir) Eu sacrificaria a minha vida pela ciência. Eu deixaria que o meu organismo fosse atacado por uma dose dessa misteriosa doença!

O REPÓRTER -
Cuidado! Ele está atacado! Não contrariem esse homem!

(Entra uma garota aos passos de charleston e *fox-trot* ao mesmo tempo, e recitando baixinho os versos de um pequeno livro que está segurando com dois dedos. Sua outra mão está segurando, com dois dedos, uma rosa imaginária que leva ao nariz para aspirar seu perfume).

Pobre menina! Ela mora ao lado do mamífero raivoso. Uma noite, enquanto a cidade dormia, ela ouviu, através da parede do seu quarto, o som horrível que o monstro tira da sua guitarra, acompanhados de medonhos sons sincopados e de uma ladainha de soluços. Como se chamam essas coisas? "Romance"...
A pobre menina está começando a perder o juízo. Seus pais arrasados procuraram os melhores médicos. Foi em vão. Os cientistas estão dizendo que ela está contaminada por uma doença extinta chamada "paixão". Camaradas, o que é isso? Neste estado, a potência sexual do homem, ao invés de ser racionalmente distribuída por toda a sua vida é reduzida a uma única semana, num processo desenfreado, louco, permitindo ao homem cometer atos mais absurdos e incongruentes!

UMA MULHER -
(Cobrindo o rosto com as mãos). Eu não posso olhar! Já estou sentindo o micróbio do amor invadindo o meio ambiente!

O REPÓRTER -
Doente! Esta mulher também está doente! A epidemia está tomando proporções oceânicas!

(Trinta coristas dançam no palco).
Vejam esta centopéia de trinta cabeças! (Ao público) Essas pernas se levantam e se abaixam, isso é o que eles chamavam arte!
(Entra um casal dançando *fox-trot*)
A epidemia atingiu o seu apogeu! Eis um quadrúpede bissexuado!
(Entra o diretor do zoológico correndo, trazendo nas mãos um pequeno cofre de vidro. Atrás dele entra uma multidão armada de telescópios, máquinas fotográficas e escadas de incêndio).

DIRETOR -
(A todos) Vocês viram? Para onde ele foi? Ah, vocês não viram nada! Um destacamento dos caçadores me informou que ele foi visto a quinze minutos atrás saindo de um prédio. Sua velocidade média é a de um metro e meio por hora, portanto, ele não deve estar muito longe. Camaradas, examinem todas as paredes!
(Os caçadores estendem seus telescópios. As pessoas sobem nos bancos, olham de longe. O diretor dá instruções e dirige a caçada).

VOZES -
Será este o melhor jeito de pegá-lo? O jeito é colocar uma pessoa nua deitada num colchão em cada janela.
Ele gosta é dos humanos.
Não grite! Assim ele vai embora!
Se eu encontrar não dou para ninguém!
Você não ousaria! É propriedade da comuna!

UMA VOZ EXCITADA -
Achei! Está aqui! Está pulando!

(*Todos os binóculos e telescópios focam no mesmo lugar. Há um silêncio, somente interrompido pelo espocar das máquinas fotográficas*).

O PROFESSOR -
(Com a voz emocionada) É... É ele mesmo! Guardas montem armadilhas! Sentinelas! Bombeiros! Aqui!

(Entram soldados com cordões de isolamentos. Os bombeiros manobram uma escada e as pessoas sobem em fila indiana).

O DIRETOR -
(Deixando cair seu telescópio, voz chorosa:) Fugiu!... Pulou para outra parede... S.O.S.!... Se ele cair há o perigo de morrer! Feroz! Voluntários! Curiosos!... Por aqui! (A escada é manobrada para outra parede. Algumas pessoas sobem, outras ficam olhando com a respiração ofegante).

UMA VOZ EXCITADA, DE CIMA -
Peguei! Urra!

O DIRETOR -
Depressa, cuidado! Não o deixem fugir! Não quebrem suas pernas! (Trazem o inseto para baixo. De mão em mão ele chega ao diretor que o coloca dentro do cofre de vidro e, triunfalmente, o levanta para cima). Camaradas, muito obrigado! Modestos trabalhadores da ciência, eu vos agradeço! Agora o nosso

jardim zoológico está "obraprimado" com esta pequena maravilha. Nós acabamos de capturar a espécie mais rara de um inseto, extinto, que foi muito popular no início do século. Nossa comunidade deve sentir-se orgulhosa! Turistas e cientistas do mundo inteiro chegarão aqui em massa! Aqui, em minhas mãos, eu tenho o único exemplar vivo do *"Percevejus normalis"*. Cidadãos, recuai! O hemíptero está cansado, ele já cruzou as patinhas e precisa dormir. Eu tenho o máximo prazer em convidá-los para a abertura solene de sua exibição pública no Jardim Zoológico do Estado. A operação captura, tão importante e por isso mesmo tão penosa, acabou!

CENA 8

Uma sala com paredes opalinas. Do teto vem uma luz azulada. À esquerda, uma grande janela. Diante da janela, uma mesa de desenho. Ao lado, um aparelho de rádio e uma tela de projeção. Três ou quatro livros. À direita, uma cama encostada na parede onde Prissípkin, imundo, está deitado em lençóis de cintilante brancura. Diversos ventiladores elétricos. O lado de Prissípkin está sujo, o chão está cheio de detritos. A mesa está coberta de pontas de cigarros e garrafas vazias. Um papel cor de rosa envolve a lâmpada de leitura.

Prissípkin está gemendo. Um médico anda, nervosamente, pela sala. Entra o professor.

O PROFESSOR -
Como vai o doente?

O MÉDICO -
Ele eu não sei, mas eu vou muito mal. Se os camaradas não organizarem um sistema de revezamento de meia em meia hora ele vai acabar contaminando todo mundo. Cada vez que ele me presenteia com o bafo, minhas pernas começam a tremer!
Eu já mandei instalar sete ventiladores para renovar o ar da sala.

PRISSÍPKIN -
O-O-O-O-O-O-OH! (O professor corre até ele).
Professor! Oh, pro-fessss-sssor! (Professor, que deu uma boa aspirada, recua, como se estivesse atacado de vertigem). Me dá um copo...
(O professor enche o fundo de um copo de cerveja e o entrega a Prissípkin, que furioso, levanta-se da cama). Você me ressuscitou para quê? Para rir da minha cara? Isso faz o mesmo efeito que um refrigerante a um elefante.

O PROFESSOR -
A sociedade queria dar-lhe os meio necessários de voltar ao estado humano...

PRISSÍPKIN -
Então, pega essa sociedade e manda ela para o inferno! E vai também junto, vai! Eu não pedi para ninguém me ressuscitar! Me congelem de novo! E tenho dito!

O PROFESSOR -
Eu não entendo o que você quer dizer. As nossas vidas pertencem a coletividade e ninguém pode...

PRISSÍPKIN -
Vida? É isso que você chama de vida? Você não pode nem pregar o retrato da namorada na parede que as tachinhas entortam nesses vidros malditos! (Silêncio) Camarada professor, me dá um copo.

O PROFESSOR -
(Enchendo o copo) Está bem, mais não respire na minha frente. (Entra Zoya Berezkina com duas pilhas de livros. Os médicos falam com ela em voz baixa e saem).

ZOYA -
(Senta ao lado de Prissípkin e desembrulha os livros) Eu não sei se é isso que você quer. Eu não encontrei nada do que você pediu e ninguém sabe nada a respeito. Só os manuais de horticultura falam de rosas. Fantasias são mencionadas somente nos livros de medicina, na secção de sonhos. Mas eu encontrei dois livros mais ou menos do seu tempo. Um deles é "Como fui presidente" de Herbert Hoover.

PRISSÍPKIN -
(Pega o livro e o atira longe) Não, isso não serve para alma. Me deixa em paz com esses livros de propaganda barata! Eu quero alguma coisa que me arranque as cordas!

ZOYA -
Eu não sei do que você está falando. "Fazer o meu coração disparar", "arrancar as cordas..." O que é isso?

PRISSÍPKIN -
O que é isso? Para que nós derramamos nosso sangue se agora eu, um líder da nova sociedade, não posso nem dançar uma música?

ZOYA -
Eu mostrei os seus movimentos corporais ao diretor do Instituto Central de Educação Física. Ele me disse que já viu isso numa coleção de postais antigos de Paris. Mas agora, ele disse que ninguém mais sabe o que é isso. A não ser duas velhas, elas ainda lembram dessas danças, mas não podem fazer uma demonstração por causa do reumatismo.

PRISSÍPKIN -
Então, para que eu adquiri uma educação tão elevada? Eu não precisava da Revolução para trabalhar!

ZOYA -
Amanhã eu vou te levar para ver 10.000 operários dançarem na praça, vai ser o ensaio de um novo sistema de trabalho agrícola.

PRISSÍPKIN -
Camarada, eu protesto! Eu não fui descongelado para vocês me secarem! (Arranca os lençóis, pula para fora da cama, pega uma pilha de livros, arranca o papel que embrulha os livros e quando está prestes a rasgar as folhas, pára e olha lentamente, corre até a lâmpada) De onde você trouxe isso?

ZOYA -
Estava distribuindo na rua. As pessoas da biblioteca devem ter colocado dentro dos livros.

PRISSÍPKIN -
(Corre até a porta agitando o volante como se fosse uma bandeira)

ZOYA -
(Só) Eu fico pensando... Eu vivi mais de 50 anos e poderia ter vivido menos 50 anos por causa de rato!

CENA 9

Um Jardim Zoológico. No centro, sobre um estrado, uma jaula com panos e drapeadas de bandeiras. Atrás da jaula, duas árvores. Atrás das árvores, outras jaulas com elefantes e girafas. À esquerda da jaula, uma tribuna; À direita, uma plataforma para convidados de honra, músicos. Espectadores de toda as partes do mundo vêm chegando em pequenos grupos. O mestre de cerimônias e seus assistentes, usam braçadeiras, despõem os recém chegados de acordo com sua altura e profissão.

MESTRE DE CERIMÔNIAS -
Camaradas estrangeiros da imprensa, por aqui! Mais perto da plataforma! Abram alas para o povo brasileiro que está chegando! A aeronave deles acabou de aterrizar no aeroporto central.
(Dá alguns passos para traz e admira o seu trabalho).
Camaradas negros, misturem-se aos Ingleses para formação de um grupo contrastante.
A brancura Anglo-Saxônica ressaltará melhor sua cor.
Estudantes secundaristas, pela esquerda! A Associação do Centenários enviou-nos
4 testemunhas oculares que narrarão os fatos autênticos!

(Entram 3 velhos e 3 velhas em cadeiras de rodas):

1ª VELHA -
Eu me lembro como se fosse hoje...

1º VELHO -
Não, eu é que me lembro como se fosse hoje!

2ª VELHA -
Vocês lembram como se fosse hoje, mas eu lembro como era antes.

2º VELHO -
Eu lembro como se fosse hoje e como era antes.

3ª VELHA -
Eu me lembro como se fosse ainda muito mais antes, bem nó começo.

3º VELHO -
Eu me lembro como se fosse hoje e como se fosse antigamente!

MESTRE DE CERIMÔNIAS -
Calma, testemunhas oculares, não discutam! Abram caminho para as crianças. Por aqui, camaradinhas!

AS CRIANÇAS -
(Marcham em fila cantando)
Nós estudamos
o dia inteiro
mas nós sabemos
também brincar!
Nós já estudamos
Matemática
Agora nós vamos
Ver girafas!
Nós vamos
Ao Zoológico
Depois
de fazer a lição!

MESTRE DE CERIMÔNIAS -
Pedimos aos cidadãos que queiram agradar aos animais expostos e examiná-los em caráter científico que se dirijam aos funcionários do Zoológico para adquirir produtos exóticos em doses regulares e equipamentos científicos necessários . A arbitrariedade ou hipertrofia das doses pode ter conseqüências mortais. Pedimos insistentemente que ultilizem somente tais produtos e aparelhos com rigorosa exclusão de quaisquer outros. Os produtos e aparelhos em questão são fabricados pelo Instituto Central de Medicina e pelo Laboratório Urbano de Mecânica de Precisão.

(Os funcionários andam pelo Zôo e pelo teatro)

1º FUNCIONÁRIO -
Não tome sopa
com garfo!
Para ver um micróbio,
Camarada,
utilize um microscópio!

2º FUNCIONÁRIO -
Um conselho
do Dr. Tolbokina:
Cuidado com
saliva de nicotina!
Se você for atingido
passe na hora Fenol diluído!

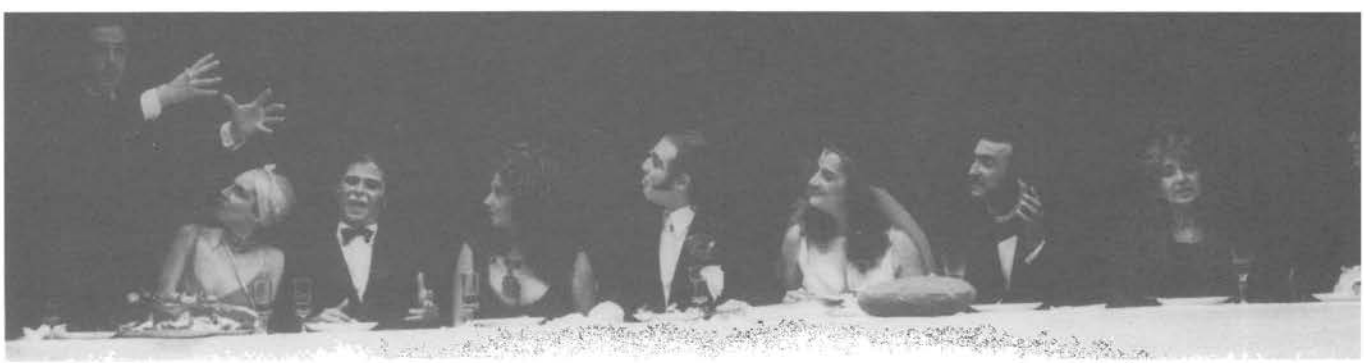
3º FUNCIONÁRIO -
A fera fazendo refeição
será um espetáculo
inesquecível.
Se você der aos animais
Álcool e nicotina!

4º FUNCIONÁRIO -
Dê aos animais vodka
em doses liberais.
Logo eles ficam
idiotas e anormais!

5º FUNCIONÁRIO -
Dê cigarros aos animais.
A arteriosclerose está garantida!

6º FUNCIONÁRIO -
Dê a seus ouvidos
a melhor proteção.
Esses fones filtram qualquer palavrão!

MESTRE DE CERIMÔNIAS -
(Abrindo caminho para a tribuna). O camarada Presidente



do Soviete da Cidade e seus mais próximos colaboradores deixaram todos os seus deveres mais importantes para participarem de nossas festividades! Chegaram ao som do nosso antigo hino do nosso Estado! Bem-vindos, camaradas!

(Um grupo de oficiais atravessa a cena. Eles saúdam e cantam).

OFICIAIS -
A carga dos nossos deveres
não nos envelhece.
Há tempo para trabalho
há tempo para festas.
Valentes caçadores do Zôo.–
Saudações do Conselho!
Nós somos os pais da cidade
E nos orgulhamos de vocês!

(O Presidente do Soviete da Cidade sobe à tribuna, hastia uma bandeira. Silêncio.)

O PRESIDENTE -
Camaradas, pelo presente eu declaro aberta a cerimônia! O tempo em que vivemos está repleto de profundos abalos e de preocupações internas. São raros os acontecimentos externos. Exaustos dos acontecimentos do início do século a humanidade agora descansa neste berço esplêndido de relativa paz e tranqüilidade. Entretanto a um espetáculo não renunciaremos nunca! Mesmo sendo extravagante na sua aparência, demonstra na sua profundidade um fundamental significado científico. Os melancólicos acontecimentos que abalaram nossa cidade foram causados pela permanência imprudentemente tolerada de dois parasitas.
Estes lamentáveis acontecimentos somente foram sufocados por nosso esforço humano e coletivo e também pelo esforço da medicina mundial. Entretanto, esses incidentes, como pálidas recordações do passado, enfatizaram o horror daqueles dias e a intensidade e a firmeza da luta cultural travada pelos trabalhadores de todo mundo. Que os corações e almas de nossa juventude se fortaleçam com estes maus exemplos! Quero deixar aqui os meus mais sinceros votos de agradecimento ao ilustre camarada diretor de nosso Zoológico que conseguiu decifrar o significado destes estranhos acontecimentos, transformando este pavoroso fenômeno num divertido e instrutivo entretenimento. Passo-lhe a palavra. Hurra!

(Toda a assistência grita: "Hurra!". A banda executa uma marcha. O diretor salta na tribuna e saúda todos os presentes).

O DIRETOR -
Camaradas! Sinceramente confesso estar muito feliz e também muito confuso por vossa atenção. Quero exprimir os meus mais sinceros agradecimentos aos meus devotados trabalhadores da União dos Caçadores, estes sim, foram os verdadeiros heróis desta captura! Também quero agradecer ao ilustre professor do Instituto de Ressurreição Humana, que venceu a morte pelo descongelamento. No entanto, não posso deixar de dizer que o erro do ilustre professor foi a causa indireta das catástrofes que todos nós sabemos. Baseando-se em certas características miméticas externas como, por exemplo, a calosidade nas mãos, vestimentas, etc., nosso ilustre professor enganado, classificou o mamífero ressuscitado como "Homo sapiens", pertencente a mais elevada das classes, a dos operários. Eu não atribuo o meu sucesso à minha longa experiência ao que se refere ao tratamento dos animais ou por meu profundo entendimento de sua psicologia. Não. Eu fui auxiliado pela sorte. Uma indefinida e subconsciente esperança sussurrava incessantemente em meus ouvidos: "Publique um anúncio no jornal!" Foi o que eu fiz. Aqui está ele:

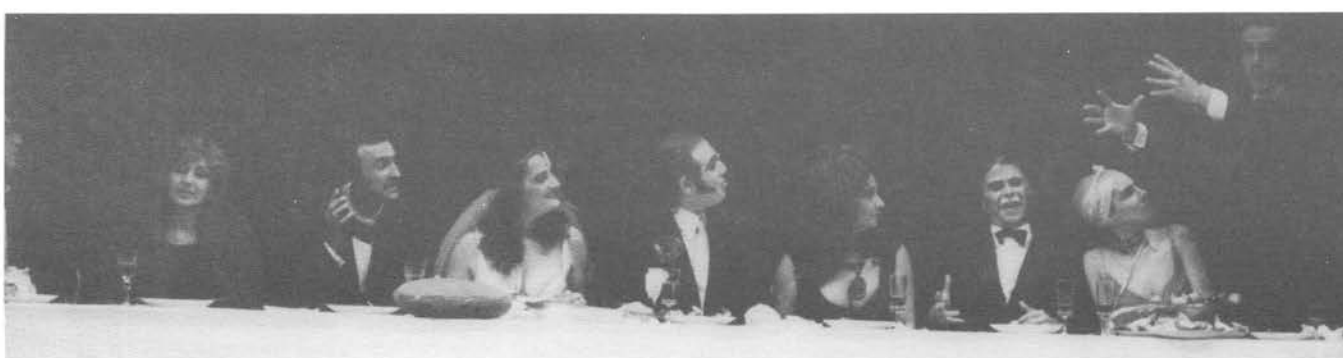
"DE ACORDO COM OS PRINCÍPIOS DO JARDIM ZOOLÓGICO, PROCURO UM CORPO HUMANO VIVO QUE SE DISPONHA TOTALMENTE A SER CONSTANTEMENTE PICADO POR UM INSETO RECENTEMENTE ADQUIRIDO PARA A MANUTENÇÃO, DESENVOLVIMENTO E ESTABELECIMENTO ÀS CONDIÇÕES NORMAIS DO REFERIDO INSETO."

UMA VOZ NA MULTIDÃO -
Oh! Que terrível!

O DIRETOR -
Sim eu sei, é terrível! Mas eu não tinha fé na minha idéia absurda... E de repente uma criatura se apresentou voluntariamente! A criatura parecia um ser humano, na aparência era igual a mim, a vocês...

O PRESIDENTE -
(Tocando um sino) Camarada Diretor, sou obrigado a chamá-lo à ordem!

O DIRETOR -
Oh, perdão! Peço desculpas, peço desculpas. E assim, é claro, imediatamente conclui, baseado em interrogatórios e bestilogia comparada, que esta criatura fora um medonho simulador antropóide e que eles são os mais parasitas de todos os insetos. Eu não quero entrar em detalhes já que brevemente todos os camaradas poderão vê-los nesta insólita jaula. São dois, os parasitas, diferentes no tamanho mas semelhantes à espécie: um é o famoso "Percevejo normalis" e o outro é "Pequeno-burguesius vulgaris". Ambos têm o mesmo habitat: os velhos colchões embolorados pelo tempo. O "Percevejo normalis", depois de sugar o sangue de um só homem, saciado, cai por debaixo da



cama. O "Pequeno-burguesius vulgaris", depois de sugar o sangue de toda humanidade, saciado, também cai para debaixo da cama. Esta é a única diferença! Depois da Revolução quando a massa trabalhadora, se coçando, jogava o lixo fora, esses parasitas se apropriavam do lixo, construindo aí seus ninhos e casas, espancavam suas mulheres, invocavam Babel e repousavam chafurdando na beatitude e no oportunismo. Entre os dois, o "Pequeno-burguesius vulgaris" é o mais terrível. Com a ajuda do seu monstruoso mimetismo ele atrai suas vítimas tomando a forma de uma cigarra que poetisa ou de um pássaro que sopraniza. Neste período, até mesmo seu traje fica carregado de mimetismo, toma a figura de um pássaro: um colete pontudo, um rabo e um peitilho branco engomado. Estes pássaros faziam seus ninhos nos camarotes dos teatros, se deliciavam com as óperas, bocejavam com ar "internacional", transformavam Tolstói em Marx e, permitam-me a expressão, justificada pelo caráter científico desta exposição, produziam excrementos em quantidade demasiadamente grande para ser desprezada. Camaradas, é melhor ver para crer. (Faz um sinal e os funcionários descobrem a jaula. Sobre um pedestal, o cofre de vidro onde está o percevejo. Atrás dele sobre um tablado, uma enorme cama onde está Prissípkin com sua guitarra. De cima da jaula desce uma lâmpada de luz amarelada. Por cima da cabeça de Prissípkin, uma auréola brilhante de velhos cartões postais em forma de leque. Garrafas estão espalhadas por toda parte e, por toda parte, escarradeiras. Aos lados, filtros, renovadores de ar e uma série de avisos. Os avisos:

1° "Cuidado! Ele cospe!"

2° "Não entre sem ser anunciado!"

3° "Protejam seus ouvidos! Ele é vulgar."

A banda executa uma marcha. Fogos de artifício. A multidão, que havia se afastado, aos poucos se aproxima, muda de emoção).

PRISSÍPKIN -
(Canta) Para que procurar a felicidade?
Eu sei aonde ela está!
Está lá
na rua Lunatchárski!

O DIRETOR -
Camaradas! Cheguem mais perto! Não tenham medo, ele já foi domesticado! Cheguem mais perto, não se assustem. Dentro da jaula nós temos 4 filtros que retêm as palavras de baixo calão. Aqui fora chegam somente palavras estranhas, mas decentes. Os filtros são lavados cuidadosa e diariamente por funcionários cientificamente equipados. Olhem! Agora ele vai "fumar" como se dizia antigamente!

UMA VOZ NA MULTIDÃO -
Ah! É terrível!

O DIRETOR -
Não tenham medo. Agora ele vai "se inspirar" como se dizia antigamente. Prissípkin, dê um gole! (Prissípkin estende a mão para uma garrafa de vodka).

UMA VOZ NA MULTIDÃO -
Parem com isso! Não torturem mais o pobre animal!

O DIRETOR -
Camaradas, não há com o que se preocupar, ele está domesticado. Atenção, agora vou levá-lo à tribuna! (Vai até a jaula, calçuva, pega um revólver, abre as grades, leva Prissípkin até a tribuna e o coloca defronte aos dignatários da plataforma de honra). Muito bem, agora diga qualquer coisa, mostre como você sabe imitar tão bem a linguagem, a voz e a expressão humana.

PRISSÍPKIN -
Fica exatamente na posição em que foi colocado, obediente. Tosse, pega a guitarra e olha a audiência. De repente, sua expressão muda, seu rosto reflete alegria, empurra o diretor para fora da tribuna, atira sua guitarra na audiência e grita:) Cidadãos! Meu povo! Meus irmãos! De onde vocês vieram? Vocês são tantos. Quando vocês foram descongelados? Por que eu estou sozinho aqui nesta jaula? Meus amigos, meus irmãos! Venham comigo! Por que eu estou sofrendo? Camaradas!

VOZES DOS CONVIDADOS -
As crianças! Levem as crianças!
Ponham uma focinheira!
Amordacem!
Amordacem!
Que horror!
Professor, pare com isso!
Não atire, por favor! Não atire!

(O diretor volta correndo para a tribuna, trazendo um ventilador e acompanhado por dois funcionários. Os funcionários arrastam Prissípkin. O diretor limpa o ar do ambiente, a banda executa uma marcha e os funcionários cobrem a jaula).

O DIRETOR -
Camaradas, eu peço desculpas... o inseto estava cansado. O barulho e estas luzes brilhantes provocaram nele um estado de alucinação. Por favor, tenham calma. Foi apenas uma fantasia. Amanhã ele estará mais tranqüilo. Por favor, calma, vocês poderão voltar amanhã. Maestro, música.

FIM

O Percevejo: um confuso ato de amor à poesia

Yan Michalski

O Percevejo, em cena no Teatro Dulcina, é o primeiro contato do público carioca com a obra teatral de um dos mais admiráveis poetas do século, Vladimir Maiakóvski, morto há mais de 50 anos. Fruto de um ano de trabalho de uma equipe de artistas de teatro, cineastas, músicos, artistas plásticos e estudiosos, unida pela admiração que todos dedicam à contraditória personalidade do poeta, a montagem de *O Percevejo* é um ato de inconformismo e coragem dentro da acomodação artística que prevalece atualmente no teatro carioca.

Uma vida turbulenta

Poeta, dramaturgo, cineasta, pintor, músico, jornalista, publicitário, ensaísta, conferencista, autor de roteiros circences, ativista político – mas sempre e antes de tudo poeta, não só na sua obra como na sua lírica, rebelde e anticonvencional visão do mundo e da vida – Vladimir Maiakóvski foi uma das figuras artísticas mais complexas e fascinantes até hoje produzidas pela União Soviética.

Nascido em 1893 numa aldeia da Georgia, Maiakóvski teve o primeiro vislumbre do seu futuro aos 12 anos, quando sua irmã voltou de uma viagem a Moscou, trazendo panfletos de propaganda revolucionária: "Era a Revolução. Era em versos, Versos e Revolução ficaram ligados na minha cabeça." No mesmo ano, participava de uma greve no ginásio, que é fechado por quatro dias, porque os alunos cantaram a Marselhesa... Em 1906, após a morte do pai, a família muda-se para Moscou, onde sobrevive a grandes dificuldades financeiras. Em 1903, com 15 anos, inscreve-se na facção bolchevista do Partido Social-Democrata, detido, desta vez por 11 meses.

As leituras na prisão conscientizaram-no da necessidade de adquirir mais cultura antes de dar continuidade à sua carreira de militante. Ingressa na escola de Belas-Artes, toma conhecimento (apesar do ranço acadêmico da escola) das tendências modernas que vêm, da Europa Ocidental, revolucionando as artes plásticas e a poesia. Começa a escrever versos e liga-se à mais radical das tendências de vanguarda, o cubo-futurismo. Adota o comportamento provocante do grupo: desfila pelas ruas vestindo uma extravagante blusa amarela, um avião desenhado na testa. A insólita personalidade de sua poesia, que ele recita com sucesso nos cabarés futuristas, está tomando forma, feita de desenfreada invenção formal, riqueza de imagens, associações livres de idéias. Em 1913, publica seu primeiro volume de versos, *Eu!*, e tem encenada a sua primeira tentativa dramatúrgica, um poema intitulado "Vladimir Maiakóvski". Em 1914 é expulso da escola de Belas-Artes.

A revolução de 1917 encontra-o já em plena posse dos seus recursos expressivos, mas também numa crise existencial, pontuada por algumas tentativas de suicídio, e provocada pelo primeiro de uma série de grandes amores frustrados, o que o ligaria por muito tempo a Lili Brik, esposa de seu amigo Ossip Brik. A nova ordem política, à qual ele adere com entusiasmo, junto com seus amigos futuristas, dá um novo sentido à sua vida. Participa do Comissariado do Povo para a Instrução Pública, nas comissões de literatura, pintura e cinema; dirige a revista *Arte da Comuna*; escreve poemas revolucionários; identifica o surgimento da sociedade socialista com o advento de novos horizontes artísticos, com o triunfo sobre o velho também no terreno das artes. Paralelamente, escreve vários roteiros de cinema e a sua verdadeira peça teatral, *Mistério Bufo*. Começa, então, o grande drama de sua trajetória de intelectual livre e rebelde dentro da sociedade regida pelos ditames do Partido Comunista: a peça, embora contenha uma exaltação da revolução, é tachada pelos burocratas do Partido de "incompreensível para as massas" – acusação que seria cada vez mais frequentemente levantada contra Maiakóvski – sofre interdição, e a sua publicação, mesmo depois da montagem dirigida por Meyerhold, não é autorizada. Como que para provar a sua fidelidade ao regime, o poeta abre uma nova frente de trabalho: torna-se desenhista de cartazes que exaltam a sociedade soviética e redige os respectivos textos. Um pouco mais tarde, utilizará seus dons de cartazista em publicidade de artigos de consumo produzidos pela economia estatal. "Tenho orgulho deste trabalho, porque ele é útil", explicava Maiakóvski. Ao mesmo tempo, defende na importante revista LEF (frente de esquerda), da qual é um dos dirigentes, o ideário de uma arte futurista nova para uma nova sociedade.

Se durante o governo de Lênine – que era conservador demais, em matéria de gosto artístico, para apreciar pessoalmente o vanguardismo de Maiakóvski, mas que fazia questão de garantir liberdade de expressão à todas as tendências e escolas – o poeta já era alvo de muitos ataques, sobretudo por parte da Associação de Escritores Proletários, que representava o academicismo oficial, com a ascensão de Stálin, em 1927, os ataques se intensificam. Com crescente frequência, Maiakóvski vai respirar ar fresco na Europa Ocidental. Na Rússia, continua defendendo a viabilidade do seu projeto de uma arte de vanguarda a serviço do socialismo. Para o 10º aniversário da revolução de 1917 escreve um enorme poema de exaltação, "Muito Bem!" A força da sua palavra está mais ardente do que nunca. Também como dramaturgo ele voa mais alto do que antes, com *O Percevejo* (1928/30) e *Os Banhos* (1929/30). E experimenta mais um veículo de ação, o circo, para o qual escreve, com paixão, roteiros de números de palhaços e pantomimas.

No dia 11 de abril de 1930, Maiakóvski suicida-se com um tiro de revólver. No bilhete que deixou não fica claro uma razão específica para o suicídio. Os estudiosos da sua vida atribuem-no a uma soma de fatores: cansaço diante da incompreensão, decepção com os rumos da cultura soviética, sucessivas decepções amorosas, solidão, mas

também uma personalidade por natureza atormentada, exposta a crises de depressão.

Stálin foi suficientemente político para reabilitá-lo após a morte e mesmo defini-lo como "o melhor, o mais talentoso poeta da nossa época soviética". Hoje em dia, a memória de Maiakóvski é cultuada, não só na URSS como no ocidente, como símbolo de artista ao mesmo tempo engajado e independente. No Brasil, sua obra teatral é quase desconhecida, mas a sua poesia parece ter influenciado muitos criadores, sobretudo os ligados ao tropicalismo, desde Caetano Veloso e Gilberto Gil a Glauber Rocha e José Celso. Ela foi estudada em profundidade e excelentemente traduzida pelos especialistas Boris Schnaiderman e Augusto e Haroldo de Campos. Dois bons livros nacionais: *Maiakóvski – Vida e Obra*, de Fernando Peixoto, e *A Poética de Maiakóvski*, de Boris Schnaiderman.

Uma peça contraditória

Rotulada pelo autor como comédia feérica, a peça estreou em Moscou em 1929, com estrondoso sucesso. Além do interesse do texto, deve ter concorrido para isso a encenação dirigida por Meyerhold, o mais inovador homem de teatro soviético, ligado a Maiakóvski por laços de afinidade intelectual e amizade. A música foi composta por Shostakovitch, e o cenário do segundo ato era assinado pelo importante artista plástico Rodtchenko; o primeiro era obra de três caricaturistas que usavam o pseudônimo de Kukriinitski.

Moscou, 1929. O protagonista, Prissipkin, ex-operário, simboliza os perigos de aburguesamento que ameaçam a jovem sociedade soviética. Rompe o noivado com uma proletária, fica noivo de uma moça pequeno-burguesa, muda seu nome para Pierre Skripkin, torna-se consumidor entusiasmado de bens supérfluos, aprende a dançar o *fox-trot* – enfim, trai sob todos os aspectos a classe à qual devia solidariedade. Durante a festa de seu casamento, um incêndio destrói tudo. Prissipkin é inadvertidamente congelado, dentro da água com a qual os bombeiros procuravam apagar o fogo.

Moscou, 1979. Uma cidade meio ficção científica, mecanizada, asséptica, capital do socialismo internacional que tomou conta do mundo inteiro. O cubo de gelo no qual Prissikpin ficou preservado é descongelado, mas junto com ele ficou também preservado um espécime do reino animal de 1929: um percevejo. Ambos causam estranheza e são expostos a visitação pública. Delegações de todos os continentes chegam para contemplar com frenética curiosidade um *percevejus normalis* e um *philisteus vulgares*. Prissikpin encara com crescente horror a humanidade tão diferente da que conhecera e que se mostra tão completamente insensível aos valores que lhe são familiares.

A peça revela de modo fascinante algumas das contradições que marcaram a trajetória de Maiakóvski. No primeiro ato, o autor toma a defesa dos interesses da sociedade soviética, e especificamente das classes trabalhadoras, contra as investidas dos valores antigos e recém-derrubados. Mas no segundo ato Prissipkin vira um admirável exemplo da resistência da consciência individual contra as pressões de um estadismo e um igualitarismo massificantes. Entre a sua nunca desmentida fé no futuro do socialismo e o cruel quadro que traça da desumanizada existência do mundo futuro, inteiramente dominado pela burocracia comunista, existe uma incompatibilidade que causa controvérsias até hoje. E qualquer encenação da peça tem uma difícil posição a tomar frente a esta aparente contradição. Mesmo a explicação, pertinente e óbvia, de que o que está sendo impiedosamente satirizado no segundo ato não é uma ideologia nem um regime, mas os seus desvios e abusos, não basta para articular a complexa metáfora do texto em torno de um denominador comum de interpretação unilateral.

Uma proposta séria

Nada menos de 67 livros compõem a bibliografia estudada pela equipe para a preparação do roteiro do espetáculo. Uma ampla gama de obras de Maiakóvski, bem como diversos ensaios críticos e biográficos sobre o autor traduzidos para o português, para enriquecer o estudo. Só isto já dá uma idéia da seriedade da pesquisa iniciada nos primeiros meses de 1980 e que chega agora ao desfecho. O resultado dramatúrgico dessa pesquisa é uma adaptação livre, na qual são também enxertadas, como letras das canções compostas por Caetano Veloso, poemas de Maiakóvski traduzidos por Boris Schnaiderman e Augusto e Haroldo de Campos. O lançamento do espetáculo coroa um obstinado esforço do diretor Luís Antônio, que já em 1974 ensaiou durante dois meses, em São Paulo, uma montagem de *O Percevejo*, na época impedida de estrear pela Censura.

O eixo central do trabalho, que justifica a opção por uma adaptação livre em vez de uma montagem pura e simples do texto original, compõe-se de quatro pontos, assim definidos pela equipe:

"1 - Trazer para a cena Maiakóvski e seu universo, o máximo possível. 2 - Eliminar o que for por demais específico. 3 - Efetuar transplantes de outras obras suas, seja teatro, cinema, poesia, circo, documentos, etc. 4 - Utilizar, além da linguagem teatral, o cinema como veículo de expressão das idéias de Maiakóvski."

A peça sobreviveu quase na íntegra a esta abordagem. Aliviada de detalhes que não fazem falta, ela enriqueceu-se, sobretudo na parte inicial, com rico material documentário sobre a Revolução Russa, os primeiros anos da URSS e a tumultuada vida de Maiakóvski. Esta contribuição é realizada através de projeção de slides e, basicamente, de filmes, quer levantados em arquivos, quer especialmente preparados. E a coexistência entre teatro e cinema, num aproveitamento das teorias de Piscator e Meyerhold sobre o assunto, talvez sem precedentes no Brasil, pode ser considerada como bases da experiência formal a que *O Percevejo* se propõe.

Um espetáculo desigual

O espetáculo começa de maneira empolgante. A apresentação do elenco, numa mistura de circo *e agit-prop*, tem um impacto teatral irresistível e enche de saída o palco com um clima perfeitamente maiakóvskiano. Logo a seguir, a longa projeção da inteligente montagem cinematográfica prepara – apesar de alguns percalços técnicos – o terreno para o que virá depois. O espectador que já dispuser de algum conhecimento sobre o assunto extrairá do filme valiosas informações a respeito da Revolução Russa e suas consequências imediatas, de Maiakóvski, da temática do primeiro ato: a infiltração da mentalidade revolucionária por tentações da vida burguesa.

As expectativas criadas por essa introdução não chegam a ser inteiramente satisfeitas a partir do momento em que o espetáculo entra em corpo-a-corpo com o texto de Maiakóvski. Qualquer encenação de *O Percevejo* é um osso muito duro para o diretor, a quem cabe a pesada tarefa de introduzir uma certa dose de ordem formal na caótica estrutura narrativa criada pelo autor, sem no entanto perder o tesouro da poesia, ligado justamente ao que a peça tem de caótico; além de injetar algum tipo de coerência no complexo nó ideológico amarrado por Maiakóvski. Luís Antônio, com a decisiva ajuda do cenógrafo Hélio Eichbauer – cujo trabalho fornece preciosas informações sobre a obra de Maiakóvski enquanto artista plástico e gráfico; além de proporcionar, não só na cenografia como nos figurinos, convincentes sugestões para a criação do clima – conseguiu propor um código de comunicação visual, uma espécie de pano de fundo referencial. Mas a sua criação a partir e em cima desse pano de fundo é desigual. Nos momentos que comportam um óbvio potencial de soltura cênica e exploração visual, sobretudo naqueles que reúnem em cena muitos personagens, as soluções são inspiradas, às vezes até brilhantes, como ocorre por exemplo nas cenas do casamento e do descongelamento. Mas quando as informações essenciais estão rigorosamente contidas no diálogo, e dependem de uma maneira eficiente de teatralizar esse diálogo, a direção revela-se em geral tímida e pouco inventiva, e o espetáculo perde muito da agilidade que prometia ser uma de suas características.

Para essa sensação de falta de agilidade contribui muito o deficiente funcionamento da parte técnica, aqui muito mais decisiva do que na média dos espetáculos. Ora, desde as imagens projetadas que não cabem na tela ou aparecem fora de foco, bem como o desequilíbrio entre a luminosidade da projeção e a iluminação cênica, passando pela má reprodução das falas gravadas e culminando na lentidão das mudanças de cenário, tudo conspira para impedir a realização de alçar vôo. Se estes problemas serão certamente aliviados em parte depois da insegurança da estréia, ainda assim parece existir uma defasagem entre as ambições multi-mídia do espetáculo e a sua capacidade de concretizá-lo num nível técnico correto.

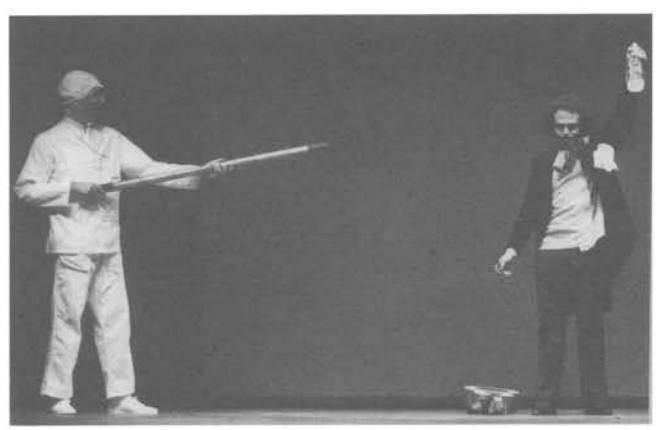
O trabalho do elenco reflete as desigualdades da direção. Em tudo que diz respeito à composição visual, à energia e habilidade corporal, o rendimento do conjunto é excelente; mas quando chega a hora de projetar o sentido do texto, através da maneira de dizê-lo, a interpretação tende a tornar-se pálida e inexpressiva. O protagonista Cacá Rosset, sobre cujos ombros recai a maior responsabilidade nesse sentido, vai levando o seu personagem com inteligência, humor e clareza crítica até a metade do segundo ato. Mas na sua hora da verdade, a de mostrar a angústia de Prissipkin diante de uma humanidade que o deixa perplexo, falta-lhe mais um pouco de fôlego para o crescente decisivo.

Apesar de tantas restrições, um espetáculo significativo. Quanto mais não seja, porque experimental no mais autêntico dos sentidos, coisa cada vez mais rara; porque nos propicia um contato inédito com a obra teatral de um grande poeta, obra fascinante, mesmo se sob alguns aspectos refratária à encenação; e porque é sempre bonito e generoso, enchendo nossos olhos e ouvidos de poesia cênica que se empenha amorosamente em fazer jus à essência poética de Maiakóvski.

Dito isto, talvez seja o caso, infelizmente, de dar uma dose de razão aos burocratas da cultura soviética nos anos 20, quando sustentavam que Maiakóvski era "incompreensível para as massas". No Brasil dos anos 80, apesar da sua verve cômica, da sua vitalidade corporal e da comunicabilidade da sua empostação farsesco-circense, *O Percevejo* é um espetáculo de difícil assimilação – e não só para as massas. Ele manipula um tal volume de informação e exige, para sua correta digestão, uma tal soma de conhecimentos prévios – uma vez que o conteúdo da peça só se sustenta dentro do contexto circunstancial que lhe deu origem – que quase se poderia recomendar uma aula de História como preparação para uma adequada fruição do espetáculo. Aconselho, ao menos, chegar mais cedo e consultar com calma o bem feito programa.

Yan Michalski ( ) foi crítico de teatro, ensaísta e professor.

Jornal do Brasil, 8 de junho de 1981.



Anarquia feliz

Ana Cristina César

Maiakóvski renasce ao som de Caetano Veloso

"Senhoras e senhores: disseram-me que num lugar, acho que no Brasil, existe um homem feliz", diz um verso do poeta russo Wladimir Maiakóvski, que morreu em 1930 aos 36 anos de idade. Com ele começa a encenação de sua peça ***O Percevejo***, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa, irmão do incendiário José Celso. O espetáculo faria Maiakóvski muito feliz. Encenar ***O Percevejo***, "a menos amarga e mais irreverente comédia soviética", é uma antiga paixão de Luís Antônio, frustrada em 1974, quando ela foi sumariamente proibida.

Desde 1979 que Luís Antônio e o grupo Klop trabalham na adaptação do texto, escrito em 1929 – uma sátira feroz à burocracia recém-implantada na Rússia. O grupo pretendeu ser fiel às instruções de Maiakóvski e "tornar a peça contemporânea, atual, presente", tomando liberdades com o texto e utilizando recursos de cinema e circo – duas paixões de Maiakóvski. É um espetáculo movimentado, em que operários, pequenos-burgueses e burocratas do Partido Comunista se confrontam em ritmo de circo, ao lado de trechos de filmes sobre a revolução soviética. Também surgem na tela do cenário alguns mitos de Hollywood e o ator Paulo Autran, numa cena gravada em vídeo-teipe em sua própria casa.

Cartaz da Peça

Jardim Zoológico

Irreverência e alegria foram sempre marcas do trabalho de Luís Antônio, que começou no Oficina, com seu irmão José Celso, passou pelo Living Theatre, no início dos anos 70, lançou o grupo Pão e Circo – com que encenou, com êxito, ***O Casamento do Pequeno Burguês***, de Bertolt Brecht – e em 1978 dirigiu a ***Ópera do Malandro*** de Chico Buarque. Luís Antônio e o elenco tratam Maiakóvski como se o autor russo fosse um velho amigo, e o tom do espetáculo é de uma brincadeira de muito entusiasmo, mas coordenada com precisão e competência. No texto original, o protagonista Prissipkin fica cinqüenta anos encerrado num bloco de gelo e, em 1979, é ressuscitado pelos cientistas soviéticos – juntamente com um percevejo que estava na sua roupa.

Ambos, entretanto, considerados anárquicos pelas autoridades do Partido Comunista, são presos num zoológico, onde o público, ironicamente, considera Prissipkin o mais repulsivo dos dois. Luís Antônio coloca na cena inicial o suicídio de Maiakóvski, e daí volta para 1917, para uma vibrante homenagem circence à revolução soviética que nascia. A partir de então o espetáculo segue o texto de Maiakóvski – fazendo a passagem de 1929 a 1979 ao som da "Oração do tempo" de Caetano Veloso.

Enquanto a sátira desenfreada anima a primeira parte, a segunda é deliberadamente fria e contida. O contraste é ressaltado pelo visual de Hélio Eichbauer: na primeira parte os cenários são pintados com cores quentes, há uma referência constante à pintura futurista e ao construtivismo dos anos 20. Na segunda, predominam material plástico, transparente e telões brancos e frios – ideais, segundo Luís Antônio, para exprimir a idéia da peça. "Ela é uma peça sobre a ascensão e a queda de uma utopia do século XIX: o sonho revolucionário" diz o diretor. Para ele, entretanto, falar do fim desse sonho não é necessariamente um ato depressivo: "A nossa palavra de ordem é o degelo". O espetáculo termina precisamente com a ressurreição de Maiakóvski em 1981, ao som de seu poema "Amor" e com música de Caetano Veloso.

Ana Cristina César (Rio de Janeiro) foi poeta e ensaísta.
Autora de A teus pés, Escritos da Inglaterra, Dispersos e inéditos.

Este artigo foi publicado na Revista Veja, São Paulo, 10/6/1981.

O percevejo: uma soma feliz de talentos

Sábato Magaldi

É muito estimulante ver ***O Percevejo***, cartaz do teatro Sesc-Pompéia. A quantidade de elementos positivos supera de muito as restrições que possam ser feitas ao espetáculo. Fiel a seu espírito inquieto, que inoculou vitalidade surpreendente a ***O Casamento do Pequeno Burguês***, de Brecht, o diretor Luís Antônio Martinez Corrêa trouxe Wladimir Maiakóvski para o palco de hoje.

A contemporaneidade não está construída pela violentação dos valores específicos do texto. Ao contrário, embora adaptação livre do original, essa montagem absorve todos os valores maiakovskianos. Mais do que isso, mostra inteligente erudição, talvez só percebida por quem domina a História do Teatro. Luís Antônio, citando características das encenações da década de vinte (Meyerhold lançou ***O Percevejo*** em 1929), utiliza muito bem o circo, a acrobacia e o cinema. As projeções na tela, aliás, imbricam-se perfeitamente na ação cênica, revelando apuro artesanal poucas vezes conseguido pelos nossos elencos.

Essas citações não datam o trabalho de Luís Antônio. O que pode levar o espectador a sentir-se devolvido a décadas anteriores prende-se à citação que o diretor faz de si mesmo, ou melhor, à repetição de um quadro de ***O Casamento do Pequeno Burguês***. Com vigor tropical de pastelão, a festa do matrimônio terminava em absurda orgia. A reunião nupcial de agora reproduz imagens parecidas, que empanam a originalidade das outras soluções. Por que essa queda na facilidade, quando tudo o mais nasceu de indiscutível rigor?

Tem-se um certo pudor de admitir que o aspecto menos interessante vem do próprio texto de Maiakóvski, de indisfarçado primarismo para a nossa malícia atual. A fábula não critica apenas o filisteu pequeno burguês, que trai o proletariado, sua classe de origem, em razão de um casamento de conveniência. Num recurso de ficção científica, Prissipkin, único sobrevivente do incêndio que liquidou suas bodas, em 1929, é descongelado 50 anos depois, isto é, no já passado ano de 1979. E esse "admirável mundo novo" socialista, descrito na peça, mais parece um pesadelo. A não ser que o dramaturgo quisesse satirizar também os ideais soviéticos, o retrato imaginário que faz deles assusta quem tenha os mais simples resquícios humanos.

Luís Antônio conta com um núcleo original sólido, em que se distingue Caçá Rosset, um Prissipkin desabrido, solto, visceral, de acento expresssionista, não perdendo uma sugestão para marcar sua presença. Maria Alice Vergueiro, em papel de menor relevo, faz com ele uma dupla vigorosa (acho apenas que está na hora de tão expressiva atriz poupar-se algo de evidente exibicionismo). Luís Antônio é que, no desempenho, se prejudica por timidez e ausência de verdadeira força histriônica, talvez pela excessiva responsabilidade da encenação. Dedé Veloso transmite lirismo ao suicídio de Zóia. Os oito intérpretes da montagem paulista devem ter sido muito bem ensaiados para atingir rendimento que em nada difere dos veteranos. São eles, por ordem de aparição, José Maria de Carvalho, Flávio Cardoso, Michele Matalon, Marcello Rangoni, Gisèle Schwartz, Yeta Hansen, Gilberto Caetano e Carlos Augusto Carvalho. A maioria com preparo físico invejável, sem o qual não funcionaria um espetáculo do gênero.

O palco, formado por três praticáveis superpostos, facilita a composição plástica das marcações, sempre rica e vibrante, além de conjugada às cenas da tela. A cenografia de Hélio Eichbauer e seus figurinos, assinados juntamente por Márcio Portes, emprestam categoria à produção. Valorizada ainda pela música de Caetano Veloso, sempre de sonoridade original. Uma soma feliz de talentos que situa ***O Percevejo*** entre os melhores espetáculos estreados neste ano e uma das mais eficazes atualizações de um texto histórico.

Sábato Magaldi é ensaísta, professor titular de Teatro Brasileiro da ECA (USP). Autor de O texto no Teatro *(Perspectiva, 1989),* Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações *(Perspectiva, 2ª ed. 1992).*

Este artigo foi publicado no Jornal da Tarde, *São Paulo, 2/9/1983.*

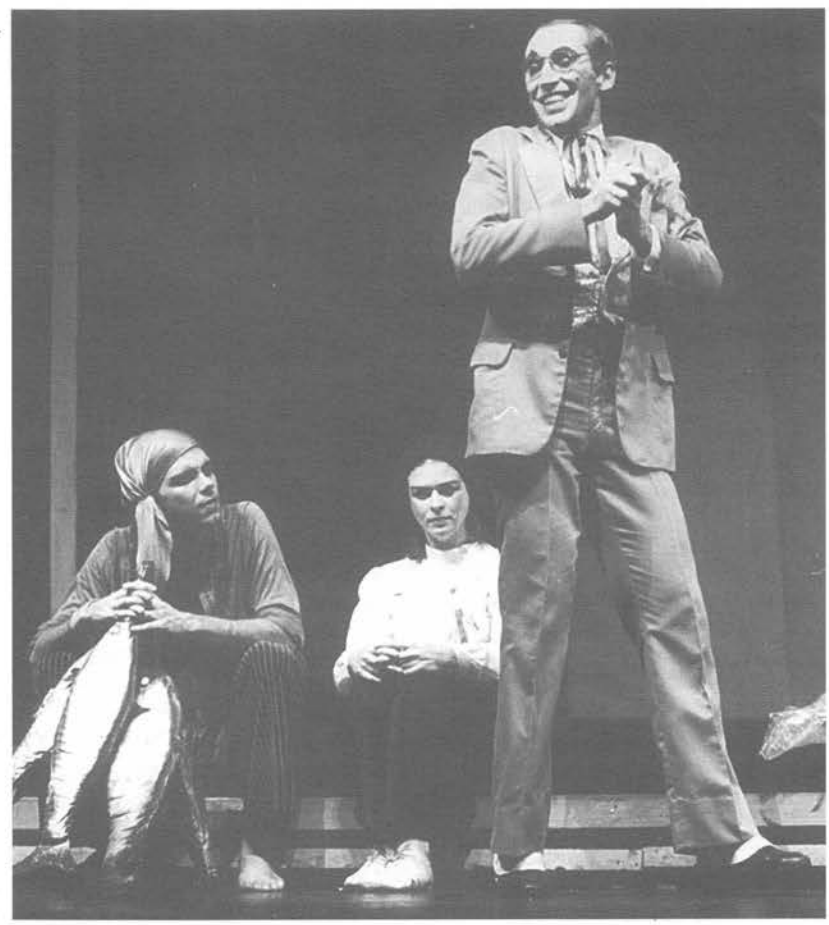


Foto: Ney Robson
Arquivo IBAC - Funarte

No drama de Maiakóvski, o suicídio e a política

Jorge Mautner

Quando assisti ***O Percevejo*** (em cartaz no Sesc-Pompéia) pela quinta vez eu não consegui parar de chorar. Os motivos para tal choradeira estavam muito claros para mim: em primeiro lugar a peça era escrita por um poeta romântico futurista e era justamente sobre o seu suicídio; ou melhor: o suicídio de todos nós, envolvidos pelas mesquinharias de todas as limitações-opressões; falta de amor, habitação, comida, mesquinharias e mesquinharias que somando-se nos conduzem à moratória do coração.

Em segundo lugar: Maiakóvski nos narra genialmente (e isto a direção da peça deixou muito claro) as contradições (entre-choques?) da vida existêncial e a vida social-histórica: sob a vida social-histórica ele nos faz ver com razão e paixão toda a fase da NEP (Nova Economica Política de Lênin) no início da revolução bolchevique de 17 de outubro de 1917. Após alguns anos de radicalismo revolucionário, Lênin sente-se obrigado a fazer um recuo tático dentro da revolução e proclama a NEP, que vai fazer com que na recém-nascida URSS se recriassem verdadeiros núcleos de camponeses abastados que vendiam seus produtos nas cidades e uma certa ascenção de espírito burguês por entre a burocracia do Partido Comunista.

A URSS, na realidade, necessitava para sobreviver de uma coisa assim: uma espécie de contra-revolução permitida para que a longo prazo a revolução vencesse. Eis o espaço-tempo-social-histórico em que se move o personagem principal nesta primeira fase da peça.

Em terceiro lugar: repentinamente somos jogados deste ambiente pré-stalinista para o futuro, sob clima e atmosfera de ficção científica, onde a evolução da humanidade é total sob a égide do Partido Comunista Mundial, onde a população super higienizada até as raias da neurose desconhece a palavra terrível: suicídio; e onde, finalmente, nas mãos de supercientistas impecáveis, o personagem percevejo é desenregelado e novamente a alma do existente se choca com as contradições deste admirável mundo novo!

Em quarto lugar: porque ao mesmo tempo em que Maiakóvski nos narra hiperteatral e poéticamente estes dois espaços sócio-históricos ele nos narra constantemente um outro, o espaço da tragicomédia existencial. Eis onde reencontramos a dor do suicídio, dos valores das paixões em estado de fervura latente, equivalente aos estados de paixão do grande teatro imortal helênico de Eurípedes.

Os atores são atores e são acrobatas. Atletas, fazem pantomima. Todos excelentes e magníficos: de Dedé Velloso (a quem tive a honra e o prazer de lançar como atriz no filme ***O Demiurgo*** feito em Londres em 1971) até o atlético e circense expressionista Cacá. Envolvidos pelo magnetismo da arte hipnótica do diretor Luís Antônio Corrêa – que faz uma direção que vai do expressionismo alemão para o futurismo soviético; que vai de efeitos visuais irônicos, em sua maioria sobre Hollywood e a visão norte americana do mundo de então, até marcações tão rígidas, dignas de um teatro Kabuki. Ele nos apresenta uma enxutez digna de tragégia grega a cujo laconismo intercala-se o anti-laconismo de discursos eslavos revolucionários sobre a paixão e a revolução, como avalanches e pororocas, e tudo isto se completa na ambígua, simultânea e enlouquecedora tela que o espectador tem diante de si: de um lado a bandeira brasileira e de outro, a bandeira da URSS.

Ah, e é claro, tem a presença e o som de Caetano Veloso entrosando-se nesta peça como se fosse um prolongamento natural dela, um bate papo em forma de jazz-brasileiro-universal entre o mulato nato do litoral e seu compadre, o poeta suicida Vladimir Maiakóvski: "Para o júbilo, o planeta está imaturo. É preciso arrancar alegria lá do futuro. Nesta vida morrer não é difícil; o difícil é a Vida e seu Ofício."

Jorge Mautner é poeta.

Este artigo foi publicado na Folha de São Paulo, *em 16/10/1983.*

A ficção do esquecimento

Fátima Saadi

A última vez que vi Luís Antônio, em meados de dezembro de 1987, falamos, justamente, do passado.

Pergunto-me às vezes o que acontece com o que já aconteceu e encontro a memória: construção dissimulada, aparência de verdade. Como confiar nela? Como prescindir dela? A memória está, assim, permanentemente posta sob suspeição, como a única testemunha de um crime. A memória traz-nos o que se passou mas, mais que isso, instila no presente, que parece eterno, o estranho sentimento de que o passado é um tesouro do qual só podemos dispor consentindo em abandoná-lo. Recordar é trazer novamente para perto do coração, experimentar intensamente o sentimento de que as coisas passaram. A perda é, na verdade, a garantia maior de que as coisas realmente passaram.

Todos os que trabalharam com Luís Antônio sabem, hoje, que aprenderam muito com ele. Luís Antônio partia sempre do princípio de que teatro é uma atividade coletiva onde cada um tem função essencial. Aprendemos, através do trabalho, a valorizar as diferentes instâncias de que é feito o teatro, sobretudo porque Luís Antônio não separava a teoria da prática: tinha uma alegria enorme de ir se aproximando do autor, da época e do seu próprio espetáculo através de uma pesquisa que não se restringia à análise de mesa, nem se encerrava com o início dos ensaios.

Conheci Luís Antônio no verão de 1984, num curso que ele preparou para a CAL, "O teatro nô japonês dois pontos uma experiência". A experiência que nós, os do ocidente, fizemos do reino do sol levante foi a montagem de *O rito do vale*, peça nô de Zenchiku, na adaptação de Arthur Waley. A preocupação não era com a reprodução literal do espírito nô, o que nos levaria a um divertido "naturalismo do esquematismo", mas a busca, no ritual, do que existe como repetição, fazendo com que a técnica do ator desempenhasse papel fundamental na utilização de um padrão que evidenciasse, ao mesmo tempo, a generalidade do rito e a sua singularidade. Para os atores, a experiência do nô foi sobretudo a do não naturalismo – caminhar, respirar, falar, atuar de forma muito distinta da que usualmente empregamos no teatro. Criaram-se algumas convenções: o gestual não explicitava o texto, mas sucedia à fala, como pontuação, sem ilustrá-la; da mesma forma, o texto do coro nem comentava nem descrevia a ação e era distribuído por duas atrizes segundo uma divisão que reorganizava o sentido poético da frase, valorizando a textura das palavras e seus múltiplos significados. O espetáculo aproveitava um platô, ao ar livre, no terraço da CAL; coberto de tatames, com três portas ao fundo, que não se abriam já que todas as entradas e saídas eram feitas por uma passarela lateral construída especialmente para o espetáculo, esse espaço remetia tanto ao teatro nô como ao teatro à italiana, equilibrando-se entre o sincretismo e a antropofagia (e um exemplo disso era a sonorização do espetáculo, feita por matracas, uma campainha de igreja e um atabaque).

Quando, ainda em 1984, o **Projeto Cenas Cariocas**, da **RioArte**, formou uma equipe para encenar um dos textos de Arthur Azevedo, reencontrei Luís Antônio. Rimos muito ao descobrir que os dois nutríamos uma paixão secreta e antiga por *O califa da Rua do Sabão* e atacamos a adaptação: dispúnhamos de quatro atores e duas atrizes, do espaço da rua, de uma banda e de 40, no máximo, 50 minutos.

Aquela "inverossimilhança lírico-burlesca em um ato e diversos idiomas imitada de uma farsa de Labiche" estimulou-nos a dar asas à imaginação e a reinventar o já inverossímil Rio Antigo. O passado que queríamos construir evocava o teatro de revista, o cinema mudo, as bandas e retretas, o exotismo e o mistério que cercam o oriente, seus serralhos, suas odaliscas. No entanto, esse clima de fantasia escondia o que há de deceptivo em toda comédia de enganos: a odalisca era apenas uma modista francesa que caíra na vida e não pretendia absolutamente servir a seu sultão, mas, ao contrário, servir-se dele para cair nos braços de José, o "moço do hotel". Por outro lado, o o grão-turco não passava de um modesto comerciante estabelecido na Rua da Alfândega e seu eunuco-mor, Custódio Omã, era simplesmente o seu guarda-livros.

Decidimos enfatizar no texto o jogo entre o que é e o que parece – alma do quiprocó. *O Califa*, apesar de escrita há

mais ou menos cem anos "em diversos idiomas", mostrava uma zona de opacidade onde as palavras recobravam seu **estado de dicionário** por terem caído em desuso, e no contexto da comédia estes termos, reais e/ou inventados, tornavam-se hilariantes. Através deles os personagens enganavam-se e eram enganados. Luís Antônio decidiu construir um palquinho na rua, o que rompia com o padrão dos espetáculos anteriores do **Cenas Cariocas**, mas retomava a tradição dos teatros de feira. Pelo cuidado com cenário, figurinos e adereços, o espetáculo evocava, de forma estilizada, o luxo do teatro de revista, a estética do cinema mudo transparecia no gestual bem desenhado e na maquiagem, e a comédia pastelão dava o ar de sua graça em vários momentos, sobretudo nas cenas de corre-corre (que eram muitas).

As fontes de Luís Antônio eram bastante variadas e ele encenou peças de autores tão diversos quanto Plauto, Zenchiku, Marivaux, Büchner, Courteline, Arthur Azevedo, Maiakóvski, Jarry, André de Lorde (autor francês de *guignol),* e Brecht. A ausência de preconceitos com que Luís Antônio se aproximava dos temas que decidia estudar resultava em associações extremamente improváveis e produtivas. Foi assim que, também em 1984, na CAL, Luís Antônio ofereceu um curso sobre Artaud, onde montamos uma "folia surrealista" de Brecht, *O elefantinho*, escrita entre 1924 e 1925 como entreato para *Um homem é um homem*, tendo como atores os próprios soldados.

A ação da peça se passa num acampamento militar inglês nas selvas de Kilkoa: na véspera da partida da tropa para o Tibete, a soldadesca assiste a um divertimento preparado pelos colegas de caserna; era um espetáculo mambembe, mistura de circo com music-hall, no qual encenava-se a história de um elefantinho que, tendo assassinado a própria mãe, ia ser então julgado. Na montagem, a platéia real deveria misturar-se à soldadesca, a algumas irmãs de caridade e a aborígenes a quem os recrutas ofereciam espelhos e bebida, ao longo dos quatro minúsculos atos com epílogo, tudo isso tendo um piano ao vivo como acompanhamento. Este sarau bélico-recreativo ocupou duas salas contíguas: na primeira, foi instalado um *dancing*, decorado de alto a baixo com fotos pornográficas e onde o público era convidado a dançar até que rajadas de metralhadoras o empurrassem para a sala onde o pequeno e edificante espetáculo sobre o elefantinho suspeito ia se desenrolar.

Ao longo dos encontros preparatórios tínhamos lido *O jato de sangue* e alguns outros textos de Artaud. Em *A encenação e a metafísica* há uma pequena observação sobre os irmãos Marx e a possibilidade do humor no teatro. Creio que a encenação de *O elefantinho* deriva destas poucas linhas, do interesse por essa comicidade desvairada e entretanto absolutamente precisa, capaz de tornar concreta a operação que é a cena. Diante de nossos olhos incrédulos algo de totalmente improvável se criava. Mais do que trazer Artaud à cena, *O elefantinho* brincava com a anacrônica idéia de que Brecht e Artaud representavam caminhos opostos no panorama teatral do século XX. Ao encenar essa folia surrealista fora do contexto mais amplo de *Um homem é um homem*, Luís Antônio ressaltava neste texto anárquico, escrito nos anos 20, a ruptura com o teatro de sentimentos domesticados.

O gosto por revisitar textos teatrais algo esquecidos, ressaltando neles, pela extrema precisão na montagem, tanto seu percurso histórico, como as questões da cena contemporânea, fazia de Luís Antônio um diretor sob medida. Além disso, a capacidade de levantar um espetáculo com um mínimo de produção fazia de Luís Antônio um professor sob medida para nossas escolas de teatro, em geral sem um vintém e à espera de propostas que consigam sacudir o mofo de seus palcos.

A contratação de Luís Antônio, em 1985, para o departamento de Artes Cênicas da Uni-Rio trouxe para as montagens de fim de semestre da Escola um profissionalismo que não se intimidou diante das dificuldades didáticas e, sobretudo, burocráticas, capazes de paralisar alguém menos determinado do que ele.

Seu primeiro projeto de montagem com os alunos foi *A disputa* de Marivaux, depois encenada com algumas modificações no Parque Lage, efetivando a tão sonhada ponte entre a criação curricular de espetáculos e o mercado. Luís Antônio instaurou um processo de testes para o elenco: cada aluno devia apresentar uma cena de livre escolha e seriam selecionados atores para os principais papéis e um número variável de pessoas para integrar a corte. (*)

As práticas de montagem da Uni-Rio têm como objetivo integrar os diversos cursos da Escola num processo de criação cuidadoso, do qual deve resultar um espetáculo. Desde o primeiro encontro com o elenco de *A disputa*, Luís Antônio fez questão de que os alunos de cenografia, direção e teoria estivessem presentes, interessados no projeto como um todo e não

apenas nos aspectos que diziam respeito à função para a qual tinham sido designados. Trabalhávamos tendo em vista o melhor espetáculo possível, aquele que conjugasse da melhor forma a motivação original de Luís Antônio e o material que a equipe trouxesse. Era preciso tornar concreta a noção de pesquisa cênica para um grupo que oscilava entre sentir-se limitado pelo desenho do espetáculo que a direção propunha e sentir-se abandonado à própria sorte na busca do preenchimento deste desenho. Talvez o grupo fantasiasse que um diretor profissional proporia um caminho sem atalhos... mas Luís Antônio oferecia o atalho onde se encontram a selva e a cidade.

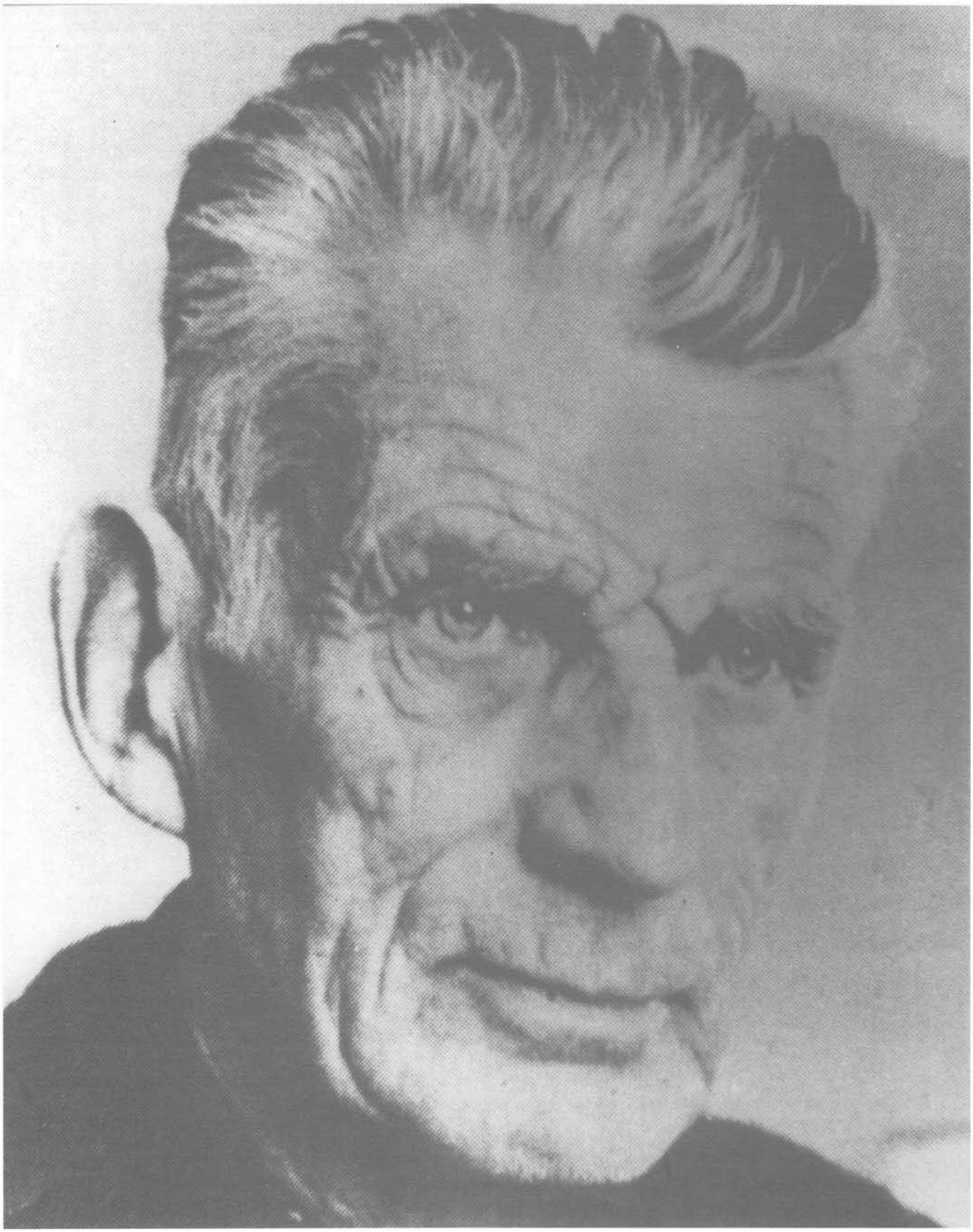
Luís Antônio realizou ainda três outros espetáculos na Escola, sempre com a mesma garra. Seu último trabalho foi a montagem de *O rito do vale*, a peça nô da qual eu participara, na CAL, em 1984. Tínhamos inevitavelmente que falar do passado, naquela noite quente de dezembro.

Foi a última vez que nos falamos.

(*) Depois de tantas montagens didáticas na CAL e na Uni-Rio, Luís Antônio conhecia um número impressionante de peças, sobretudo as de extensa lista de personagens, sabendo criar com mestria muitos papéis de figurantes, sob as denominações: corte, internos de hospício, multidão, coro etc. Esses personagens criados por ele eram desenhados pela direção com muito detalhe, propiciando o clima de época ou a superposição de épocas diversas, mesclando passado e presente, ou ainda estabelecendo ligação entre as cenas, acrescentando, apenas por sua presença, um olhar crítico ou cúmplice ao que se passava.

Fátima Saadi é dramaturg *e tradutora. Coordena o* ***Projeto Teàtro Duse volta à cena****, em colaboração com Antônio Guedes. Atualmente prepara tese de Doutorado sobre a alteração das relações entre os elementos cênicos no período 1750-1820 (ECO/UFRJ).*

Este texto é um resumo do artigo escrito por ocasião da morte de Luís Antônio, a pedido de sua irmã, Maria Helena Martinez Corrêa, e foi apresentado no colóquio "Memória e Inocência", promovido pelo IDEA, no Forum de Ciência e Cultura da UFRJ, em novembro de 1990.



SAMUEL BECKETT - Arquivo IBAC

Esperando Godeau: Beckett e a inversão do classicismo.

Tania Brandão

Peut-être, le mot clé de mes pièces.
Samuel Beckett

O palco não é o lugar da certeza. Muito pelo contrário – duvida até mesmo de seus fundamentos históricos ocidentais. A extensão da dúvida é de tal ordem que não se pode nem falar de "dúvida metódica"; é preciso, antes, falar de "método duvidoso", um processo constante de indagação que insinua que a dúvida é a única "certeza inata" dos seres humanos. Tal seria, em resumo, o alcance do teatro de Samuel Beckett (1906-1989).

E a referência ao século XVII não é acidental. Trata-se do século do método, das regras, das unidades, a época em que o ocidente começou a construir a certeza de que podia explicar e entender o mundo e até mesmo resumi-lo em réplicas cênicas, ilusão teatral. Não há dúvida de que é também o século de inspiração do teatro beckettiano, ao menos em seu ponto de partida. O que se deseja propor aqui é, exatamente, uma nova abordagem para o teatro de Beckett, capaz de iluminá-lo sob uma nova luz, a partir de um exame sumário de *Esperando Godot*.

Porque Godot, de certa forma, digamos, existiu. O nome enigmático, fonte de inúmeras divagações simbólicas, abrangendo desde o personagem homônimo de Jean-Louis Guez de Balzac (Martin Esslin) até Deus, é uma brincadeira fonética com a grafia do sobrenome de Antoine Godeau (1605-1672), um obscuro intelectual de província. Segundo o verbete de *La Grande Encyclopédie*[1], que o trata com forte descaso, ele obteve a proteção de um parente na corte, graças às suas poesias, e, após mudar-se para Paris, foi introduzido no salão de Madame Rambouillet. O seu tamanho ridículo e a sua assiduidade junto à bela Julie d'Angennes, futura duquesa de Montausier, fizeram com que fosse apelidado de "anão da princesa Julie". Não há como não lembrar que, em *Esperando Godot*, o seu mensageiro é um menino. Em 1636, tornou-se bispo de Grasse, voltando raramente a Paris. Suas obras literárias abrangem desde o criticismo até a poesia épica (Saint Paul e Saint Eustache), mas, apesar do ingresso na Academia, não lhe valeram verdadeira imortalidade.

Na verdade, o seu feito mais notável, que seguramente fez com que se tornasse a esperada personagem fantasma de Beckett, foi o fato de ter sido o destinatário de uma carta famosa, escrita por Jean Chapelain (1595-1674), em 30 de novembro de 1630 – exatamente a "Lettre sur la règle des vingt-quatre heures". Trata-se de um dos primeiros documentos que marcam o nascimento do classicismo francês. Segundo René Bray[2], a carta foi a resposta de Chapelain ao texto, em três páginas, de objeções às regras, que o jovem Godeau lhe enviara. Godeau escrevera as objeções para defender a tragicomédia moderna, gênero da época que irá desaparecer com a afirmação do classicismo.

A relação de Samuel Beckett com o século XVII é anterior à sua estréia teatral em 1953, com *Esperando Godot*, é importante frisar. Em 1930, na École Normale Supérieure, escreveu "Whoroscope", poema hermético sobre o tempo, cujo tema é a vida de Descartes, autor que lia na época. O tempo, aliás, um dos eixos fundamentais de sua obra, foi uma das questões que analisou no texto dedicado a Proust, no mesmo período. Em 1931, já no Trinity College de Dublin, escreveu sua primeira peça, *Le Kid*, inédita, uma paródia de *Le Cid*, de Corneille, justamente uma tragi-comédia, de 1637, em que a unidade de tempo foi aplicada sem atender plenamente à exigência de verossimilhança, atiçando a polêmica das unidades (*Querelle du Cid*). Segundo declarações de Beckett, o texto de *Murphy* (1935) foi concebido, ainda no Trinity College, como reminiscência, de alguma forma, de *Andromaque*, de Racine[3].

Ao que tudo indica, os estudos de filosofia (Descartes, Kant e Schopenhauer) proporcionaram a Beckett a formulação de um conceito de "incerteza do *cogito*", digamos, perceptível em sua obra literária e relacionado com Joice e com suas próprias reflexões sobre Proust. Trata-se de um tema fundante do teatro de Beckett, progressivamente adensado. A segunda peça que escreveu, *Eleutheria*, também inédita, possui coloridos de dúvida pirandellianos; além de uma personagem que não quer ser, expõe um espectador desesperadamente confuso, que se refere ao autor chamando-o de "Béckett, Béquet, Béquet" – jogo fonético com a grafia de seu nome que é caro ao autor e que favorece a identificação de Godot com Godeau[4].

A defesa dessa nova chave de leitura exige o esclarecimento de mais alguns pontos de sintonia entre *Esperando Godot* e o século XVII, mesmo sumariamente. A carta de Chapelain citada, etapa decisiva para a fixação das unidades como regras para a composição do poema dramático, traduzindo um processo deliberado de reinterpretação de Aristóteles, surgiu em um cenário movimentado[5]. No início do século XVII, apesar da discussão sobre o tempo teatral generalizar-se nos meios eruditos europeus, a cena francesa ignorava-a, especialmente a tragi-comédia – gênero fixado por Beckett para *Esperando Godot*. O teatro francês, sob influência italiana e espanhola, se afastara das exigências eruditas, curvara-se diante do gosto das platéias – tornou-se um divertimento popular que as "pessoas de bem" recusavam. Os gêneros praticados eram a pastoral, a tragicomédia e a tragédia[6].

A "boa sociedade" que, a partir de 1625, passou a se interessar pelo palco, começou a criticar os abusos cometidos por esse teatro, em especial no cenário simultâneo do Hôtel de Bourgogne. Em 1628 Jean de Schelandre publicou a segunda

edição de sua tragicomédia *Tyr et Sidon*. O gênero, herdeiro da Idade Média, apresentava uma amplidão considerável – numerosas peças se juntavam, em diversas representações, cada uma com o nome de *journée*, de cinco atos. A ação abarcava largos períodos de tempo, por vezes superiores a uma vida humana. Na edição citada de *Tyr et Sidon*, um prefácio de François Ogier procurava defendê-la aos olhos dos doutos, pois o autor adaptara a obra ao gosto popular do dia, não observando as unidades e introduzindo toda uma parte cômica e grosseira na primeira jornada. Ogier refutava a autoridade dos antigos, que não deveria, a seu ver, substituir o prazer dos contemporâneos para decidir o belo e o feio. Em nome do prazer na arte, atacava a obrigatoriedade da unidade de tempo, a que Chapelain já se refirira em 1623, no prefácio de *Adonis*, usando a expressão "dia natural". Ogier observou, então, que a unidade de tempo é que seria a autêntica inverossimilhança, pois levaria à condensação, nas horas do espetáculo, de fatos que aconteceram em meses e que, portanto, não poderiam ser comprimidos em um dia. Com um agravante – relatos aborrecidos seriam necessários para explicar fatos importantes que escapariam das vinte e quatro horas. Se a unidade de tempo fosse obedecida, o teatro não poderia abordar assuntos interessantes, como a vida de heróis, a seu ver.

A verossimilhança foi exatamente o argumento usado por Chapelain, em sua carta, para fundamentar a defesa do limite de vinte e quatro horas para a ação dramática. Para ele, era necessário "obliger l'esprit par toutes voies à se croire présent à un véritable évenement...rendre la feinte pareille à la vérité même". No teatro, a imaginação seria controlada pelos sentidos, que impediriam de aceitar que passara, diante do palco, mais do que as horas exatas da representação. Assim, a ação deveria ser ampliada até, no máximo, vinte e quatro horas, com os entre-atos servindo para que se descontasse o tempo excedente às três horas de representação; quer dizer – durante os entre-atos seriam consumidas vinte e uma horas. As recomendações são precisas: "d'ordinaire l'action se termine entre deux soleils, c'est-à- dire, un peu plus ou un peu moins que la moitiés des vingt-quatre heures". Logo a seguir chegou-se à formulação precisa de que o tempo da ação deveria coincidir com o tempo da representação, as duas sendo iniciadas ao cair da tarde[7].

A formação de dois partidos, o dos regulares e o dos irregulares, favoreceu a eclosão de um amplo debate, público. Gradualmente a unidade de tempo foi se impondo, absorvida pelos autores; o debate compreendeu também, logo, a unidade de lugar, além da unidade de ação, até que se chegou à solução formulada por Mairet, em *Sophonisbe* (1635), por Corneille, em *Cinna* (1642), e, finalmente, por Racine, que a empregou largamente – a opção de situar a ação logo ao início da crise. No século seguinte, a tragédia se tornou o reconhecimento da eclosão de uma paixão, o que supõe, necessariamente, concisão temporal.

As objeções de Godeau enviadas a Chapelain não foram preservadas; tampouco se sabe se houve uma réplica sua à carta de Chapelain, reafirmando o ponto de vista irregular que defendera de início. Portanto, *Esperando Godot* sugere, já em seu título, a situação de um teatro pré-clássico agonizante, que estaria, ironicamente, na expectativa de um douto que o defendesse dos regulares. A estrutura geral do texto é híbrida, corresponde ao momento de passagem do teatro irregular para o teatro regular. Assim, o desenho do tempo dramático da peça pode ser visto como citação direta da discussão central mantida na carta de Chapelain a Godeau. Vladimir e Estragon estão presos em um esquema temporal (dois dias, ao entardecer, em dois atos) que poderia ser rompido por uma nova intervenção de Godeau, que, ao que se sabe, não ocorreu e, na peça, não acontece. Essa estrutura atende a uma forma conciliatória com as exigências clássicas, e foi defendida por Corneille em *La Veuve* (1632): para cada ato, um dia. *Esperando Godot* lida com a imediata possibilidade de uma reviravolta (ou crise), um encontro esperado e anunciado que não acontece; o texto brinca a um só tempo com o conceito convencional de ação (a ação é a *espera*, uma forma de inação) e de reviravolta ou peripécia (encontro que não acontece), manipulando as conceituações a respeito trabalhadas ao longo da história do classicismo.

O cenário estabelecido por Beckett é uma clara citação da paisagem convencional usada nas pastorais renascentistas[8], bucolicamente ambientadas ao ar livre, em um outro gênero que o classicismo acabou liquidando. A referência às pastorais também surge nos diversos comentários sobre a paisagem, em particular no texto em que Pozzo louva o crepúsculo e "faz o seu número", recurso freqüente no teatro pré-clássico. Era, a um só tempo, reflexo da influência italiana, da própria moda das pastorais e até da vontade de, mesmo mecanicamente, revelar o conhecimento (ou a obediência) da douta unidade de tempo que estava nascendo, através de falas que explicitamente davam conta do tempo vivido ou transcorrido.

Em seu contorno mais amplo, Vladimir e Estragon simbolizam as personagens cômicas tais como concebidas no século XVII, a partir de Aristóteles – pessoas inferiores, se comparadas aos heróis trágicos. Possuem, no entanto, ácidas nuances críticas com relação a essa concepção, pois tratam, *a priori*, de temas inacessíveis aos **tipos** de comédia. Por mais complexa e obscura que possa ser a divisão em gêneros no século XVII, particularmente no teatro pré-clássico, não há dúvida de que o mundo do cômico era olhado com desprezo pelos doutos[9], atitude que se desejava fundada em Aristóteles e que se desenvolveu, a partir da época, aceleradamente, até o século XX. O uso exaustivo do cômico em *Esperando Godot* (*Cross-talk, lazzi*, truques circenses) é, portanto, mais uma medida de seu alcance demolidor, anti-aristotélico e de refutação da tradição ocidental construída a partir do classicismo francês, pois o texto chega até mesmo a abarcar procedimentos do cinema mudo, sem que se fale do *music-hall* e da comédia doméstica, ingleses. Outro tema de grande importância é a incerteza, a dúvida, a oscilação do sentido. Se o público cultivado que se voltou para o teatro, no século XVII, adorava saber o que ia ver, apoiava o banimento do vago, do impreciso, do indeterminado, a tendência se transformou em tradição; levou, de certa forma, à *pièce-bien-faite* e ao "teatro aristotélico" conceituado por Brecht. Em *Esperando Godot*, sob uma estrutura de texto precisa, construída minuciosamente, não há outra coisa que não seja oscilação de sentido. Ao contrário da *bienséance* seiscentista, há a reforma ou o uso de atitudes que, de alguma forma, o classicismo combateu ou baniu, porque estavam afastadas de um sentido nobre, unificador, do fato cênico: comer, dormir, tirar os sapatos, falar de urina solta, de ejaculação, chulé e mau hálito, deixar cair as calças estão transgressivamente presentes no texto e não apenas em função de suas potencialidades cômicas. E mais – em função da *bienséance* e da verossimilhança, o teatro baniu as reviravoltas imprevistas, a intromissão dos mensageiros, a aparição súbita de personagens, enfim tudo o que era patético e que não materializava a progressão lógica, exata, da trama, a unidade de ação, o espírito de concentração. Constatar o fato é importante: contribui para que se esclareça a repentina entrada de Pozzo e Lucky, a cegueira e a mudez que os atinge no segundo ato, as folhas que brotam súbitas da árvore, o menino mensageiro.

Teatro do "método duvidoso", dissemos. Pois *Esperando Godot* é texto deliberadamente anti-aristotélico, anti-cartesiano. Nos seus dois atos, o que existe é o encadeamento deliberado, constante, de uma atitude de dúvida desprovida de cálculo produtivo. Duvida-se da possibilidade da ação, duvida-se da identidade de tudo o que há e de tudo o que ocorre em cena. Ironizam-se as convenções teatrais; ironiza-se a certeza do pensamento acadêmico – e o classicismo foi também obra da Academia, de nascimento contemporâneo – através do "pensamento" de Lucky (o Conard, de que fala, será uma alusão ao Conrart, parente de Godeau, da história da fundação da Academia ?).

Há relação com a nossa dúvida contemporânea, é certo, há sintonia com o tema da dissolução da crença no *cogito*, que aponta para a dúvida a propósito de Deus, a certeza cartesiana por excelência. Mas tal se dá fora de um mimetismo simples ou de uma transposição mecânica – trata-se de um gesto visceralmente tributário do século XX, pois a operação corrosiva é – histórica, supõe o enfrentamento com o processo histórico de construção da certeza ocidental no teatro. A um só tempo, a arte do palco retorna ao princípio de prazer pré-clássico, mas enquanto prazer que é intelectual, como o classicismo propôs. Não há, no entanto, cálculo positivo no gesto intelectual.

Assim, a questão religiosa em *Esperando Godot* também deve ser filiada à história das idéias e à história do teatro religioso, em lugar de apontar ingenuamente para um possível ateísmo do autor ou de nosso tempo. É bom frisar, em primeiro lugar, que a retirada de Antoine Godeau do centro dos debates teatrais da época ocorreu um pouco antes de sua entrada para as ordens religiosas. O século XVII, pródigo em debates teológicos a propósitos da graça, da fé e da salvação, assistiu à separação definitiva entre teatro religioso e teatro profano, com o encerramento da associação íntima que nascera na Idade Média. Mesmo assim, o século ainda contou com uma produção considerável de teatro religioso ou ao menos de inspiração religiosa. Algumas grandes peças espelharam os debates teológicos de então (*Polyeucte, Esther, Athalie*). É natural, portanto, que a cena de *Esperando Godot* trate, duplamente, de temas da religião, envoltos em ceticismo: devido à "inversão cartesiana" promovida pelo texto, a certeza primordial afirmada por Descartes (a existência de Deus) é transformada em incerteza visceral; devido à inspiração seiscentista, o assunto religioso, que o classicismo ajudou a banir, paulatinamente, necessita ser abordado. É interessante observar que o Godeau bispo de Grasse combateu a mistura de teatro e religião, considerando que a lição teatral era, em assunto religioso, duvidosa e supérflua:

> Mais pour changer leurs moeurs et régler leur raison,
> Les Chrétiens ont l'Eglise et non pas le théâtre."[10]

Em resumo, o que se deseja propor aqui é o início de um novo trabalho de análise do teatro de Samuel Beckett. É uma proposta de trabalho apenas iniciada. Parece fundamental construí-la a partir da discussão a respeito dos conceitos de tempo e *cogito* e de suas inter-relações – exatamente o uso do tempo para tratar da dissolução do sujeito. Envoltas por um tempo que não é cumulativo, mas, antes, fragmentário, repetitivo, as personagens de Beckett são incapazes de erigir idéias claras e precisas. São racionalidades distantes da dúvida metódica, afundadas na dúvida empírica, incapazes de toda a certeza. Não são mentes finitas inspiradas por uma idéia inata, anterior, de infinito, de perfeição, que garante a possibilidade do saber. Assim, só sabem duvidar.

Para realizar a sua obra de demolição, Beckett usou o teatro irregular que precedeu o classicismo, explorou produtivamente a sua hesitação diante da definição do tempo e seu percurso para materializar personagens dotadas de racionalidade e de um dinamismo interior negativos, em resumo a história mesma da gênese da personagem ocidental só que "ao contrário". Promoveu, digamos, a "inversão do classicismo", traçando filigranas cênicas que revisam muito da cultura do ocidente. Escreveu o teatro de nossa época, não há dúvida, apto para falar a homens que vivem um tempo de questionamento absoluto. A nós, escravos ainda da razão, a tarefa de tentar compreender a radicalidade do que propõe.

Tania Brandão é professora de Estética, Teoria e História do Teatro e Teatro Brasileiro na Uni-Rio e na Escola de Teatro Martins Pena

Notas:

1. *La Grande Encyclopédie*, vol. 18. Paris: s.d.
2. BRAY, René. *La formation de la doctrine classique en France*.Paris: Librarie Nizet, 1963.
3. Dados sobre Samuel Beckett extraídos especialmente de:
   Cahier de L'Herne. "Samuel Beckett". Paris: L' Herne, 1976.
   Critique."Samuel Beckett". Aout/Septembre 1990. Paris: De Minuit, 1990.
   FLETCHER, John e SPURLING, John. *Beckett the playwright*. Londres: Methuen,1985.
   Journal of Beckett Studies. Autumn/1980, number 6 Londres: John Calder, 1981.
   LYONS, Charles R. *Samuel Beckett*. Londres: Macmillan, 1983.
   Edição de *Esperando Godot* usada foi: BECKETT, Samuel. *En attendant Godot* Paris: De Minuit, 1952.
4. BECKETT, Samuel.*Eleutheria*. Cópia de exemplar datilografado do arquivo do professor Roberto Ballalai.
5. Além do texto citado na nota 2, foram consultados:
   ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII siècle*. Paris: Domat, 1948.
   BRUNETIÈRE, F. *L'evolution des genres dans l'histoire de la litérature*. T. 1. Paris: Hachette, 1898.
   LEMERCIER, N. L. *Cours analytique de la littérature générale*.T. 2. Paris: Chez Nepveu, 1817.
   MOREL, Jacques. *La tragédie*. Collection U. Paris: A Colin, 1964.
   SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France* Paris: L. Nizet, 1962.
   VOLTZ, Pierre. *La comédie*. Collection U. Paris: A Colin, 1964.
6. KOHLER, Pierre. *L'esprit classique et la comédie*. Bibliothèque Historique. Paris: Payot, 1925.
7. Ver notas 2 e 4.
8. In LYONS, Charles R. , op. cit..
9. In VOLTZ, Pierre, op. cit..
10. LIOURE, Michel. *Le théâtre religieux en France*. Collection que sais je? Paris: PUF, 1982.

Da esquerda para a direita: Agostinho Olavo, Maria Fernanda, Eugene Ionesco, Antonio Calado, Walson Rodrigues, Elsie Lessa, Van Jafa

Lea Bulcão, Sebastião Vasconcelos em "Botininha mas Ordinária" (T. Maison de France - RJ - 1963)

Sérgio Cardoso, Sônia Oriticica, Leonardo Villar em "A Falecida" (T. Municipal - RJ - 1953)

Nelson, Bukóvsky e outros bichos soltos

Victor Hugo Adler Pereira

Obras **malditas** que tiravam o sono de nossos pais fazem parte agora da programação cotidiana dos espetáculos dos grandes centros, como um gênero ou corrente artística que o cidadão bem informado tem obrigação de acompanhar. A proliferação de casas de espetáculos e publicações que se especializam cada vez mais na exibição das diversas modalidades de práticas eróticas correspondeu ao reconhecimento da legitimidade cultural de obras como as de Sade, que construíam um desafio a todas as convenções na representação do erotismo e da agressividade.

O processo de liberalização dos costumes no Ocidente não pode ser encarado de modo linear e contínuo se nos propusermos a examinar os meandros da recusa e aceitação dessas obras que lidam com os limites das normas de comportamento, e desafiam até mesmo concepções vigentes do que é ou não próprio do ser humano. A superação da dicotomia repressão/desrepressão possibilita ao pensador francês Georges Bataille interpretar na obra do Marquês de Sade a dialética das funções construtivas e destrutivas em relação à cultura[1]. Na produção teórica das últimas décadas, a problematização dessa dicotomia abre um leque de novas questões quanto ao erotismo. Alguns trabalhos de Michel Foucault e de seu discípulo rebelde Jean Baudrillard representam o esforço de enterrar para sempre o paradigma da sexualidade, construído na cultura ocidental, e questionar a "hipótese repressiva", na qual se fundamenta a Psicanálise e todo um conjunto de concepções modernas sobre a arte e a cultura

No Brasil, enquanto as autoridades dos governos militares exerciam a censura das manifestações artísticas e culturais, partiam de vários setores da sociedade as críticas à perspectiva oficial no tratamento dessas questões. A idéia de "atraso" em relação aos grandes centros internacionais, veiculada em alguns desses comentários revelou-se uma faca de gumes. "Atualizar-se" às tendências dominantes na produção cultural do Ocidente representou, no caso brasileiro, tanto poder ter acesso liberado ao pensamento crítico mais radical, como também mergulhar mais profundamente num processo de massificação generalizado. A ampliação dos limites da exibição do erotismo nos meios de comunicação tem servido no Brasil quase exclusivamente para fornecer mais um elemento a ser indexado, sem causar grandes abalos, no processo de produção-consumo indefinido de mensagens[2]. Em vista das características inerentes a esse processo de incorporação e desgaste das diferenças, que se revela de modo cada vez mais evidente no Brasil atual, pode-se perguntar qual o sentido de algumas manifestações culturais recentes. Gostaria de indicar, neste texto, alguns problemas relacionados à recepção de um tipo de obras que abordam situações eróticas e agressivas de um modo tal que, há ainda uns quinze anos, seriam unanimemente classificadas como de vanguarda e que agora exigem outras categorizações.

A peça *Bukóvsky bicho solto no mundo*, por exemplo, cuja temporada no Rio terminou no início deste ano (1991), desafiava a compreensão de algumas das ambiguidades quanto a esse tipo de obra. O desejo de provocar o escândalo, que se evidenciava em algumas cenas, soava melancolicamente numa platéia mais do que **escolada** em agressões muito mais violentas. Fazer xixi no palco, como fez o ator Paulo José, interpretando Bukóvsky, perto das situações a que, por exemplo, *Roda Viva* já expôs há tanto tempo a platéia brasileira soa a travessura de criança malcriada. Basear uma montagem na proposta de agredir a platéia, nos dias atuais, inspira a nostalgia daqueles tempos heróicos da vanguarda, aqueles "tempos cristãos", como dizia o Juca/Mário de Andrade, referindo-se a sua adolescência[3].

Enquanto o espetáculo fazia sua temporada no Teatro Nelson Rodrigues, a rede Manchete de televisão, na sua luta por manter cativa a audiência com a novela *Pantanal*, apresentava reprises de filmes baseados na obra de Nelson. O dramaturgo, que nos anos quarenta era apontado em muitos setores como inimigo da família brasileira, transformou-se num clássico digno de dar nome a uma importante casa de espetáculos (onde aliás se encenou o espetáculo sobre Bukóvsky) e garantia de audiência, nos lares da classe média brasileira, quando os roteiros cinematográficos se baseiam em sua obra.

Tais mudanças de atitude perante Nelson Rodrigues se acrescentam à coletânea de reações contraditórias e polêmicas provocadas, tanto pela sua produção intelectual, quando por suas atitudes como profissional de destaque nos *media*, em meio a conturbados acontecimentos da história do país. A interdição de *Álbum de Família*, suas ligações com o grupo amador **Os Comediantes** e suas declarações à imprensa, por ocasião das comentadas estréias e interdições de suas peças, colocam-no, durante os anos quarenta e cinquenta, no centro das polêmicas sobre a modernização do teatro brasileiro[4]. Estas baseavam-se em divergências quanto à absorção de traços culturais estrangeiros e quanto às formas de financiamento da produção, o que levava também os empresários, colocados entre o patrocínio do Estado e a realização de espetáculos voltados para o lucro imediato a se acusarem na imprensa de estarem colaborando para a destruição do teatro brasileiro. A consagração de Nelson Rodrigues, com a estréia de *Vestido de Noiva* em 1943, assim como as posteriores variações de posição do autor no conjunto

do campo intelectual – seu reconhecimento como autor de vanguarda e a transformação em cronista irreverente, porém com grande sucesso junto a amplas faixas de público – revelam a complexidade do processo de modernização da vida cultural brasileira que teve grande expansão justamente no período em que o autor esteve mais atuante. Nelson Rodrigues lidou diretamente com os limites das expectativas dominantes quanto à definição do que é ou não obra de arte e do que é o artista – talvez, no Brasil, somente Oswald de Andrade tenha ido tão longe nesse caminho. Embora houvesse diferenças importantes entre esses dois polêmicos criadores, e tenha havido uma curta e grossa polêmica entre eles, ambos comportaram-se de modo semelhante em relação à aura artística, num momento em que internacionalmente ela estava em crise, cultivando o **gesto** iconoclasta, mas também simultaneamente, deixando transparecer o que existia na vanguarda de sacralização do gênio individual. Na obra e nas atitudes públicas de ambos pode-se indagar que ponto é consciente, em muitas situações, ou se aparece fortuitamente, a herança romântica, a aproximação do *kitsch* ou do Surrealismo. De qualquer modo são nítidas, na obra desses dois autores, as repercussões da crise artística e cultural motivada pela consciência do poder dos meios de comunicação e pelas contradições no trato com essas realidades.

A celeuma em torno do caráter reacionário ou revolucionário da obra de Nelson costuma direcionar-se tanto para a avaliação de suas posições políticas e de suas atitudes perante a moral sexual, muitas vezes, realizando os críticos um confronto entre essas duas instâncias. Talvez já tenhamos instrumentos teóricos suficientes para superar essa polêmica no que se refere ao erotismo. Acreditar na superação dessa polêmica não significa des-historicizar a análise dos fenômenos ligados à obra do autor, por dois motivos principais. Em primeiro lugar, porque é preciso reconhecer que os sucessivos ressurgimentos da obra de Nelson – no cinema, durante os anos setenta, na televisão, nos anos oitenta e noventa – suscitam ainda questões sobre as relações entre as diversas modalidades de produção cultural, e nos desafiam a compreender as transformações do sentido das obras e as funções que adquirem a cada nova vaga de divulgação. Em segundo lugar, porque o conjunto da produção de Nelson Rodrigues parece garantir seu caráter contemporâneo não propriamente através da exploração do erotismo, da agressividade ou da morte, mas de suas relações com um conjunto de procedimentos lógicos que caracterizam uma nova ordem simbólica emergente na sociedade pós-industrial[5]. É compreensível que em vários setores da produção cultural essa obra venha tendo grande destaque, se levarmos em conta o modo com que o autor enfoca o erotismo e a representação da pessoa humana que paralelamente nela se configura.

Os estudos de Michel Foucault sobre a sexualidade permitem-nos concluir que a denúncia frequente da repressão ou a liberação de conteúdos pretensamente reprimidos nas obras de arte modernas não são totalmente isentas de uma função num projeto mais amplo de mapeamento das atividades eróticas e de construção de uma concepção de sujeito. Avançando numa perspectiva análoga, Jean Baudrillard identifica e analisa a prática que se vai generalizando em todos os níveis da produção cultural, de representar cada vez mais obscena e detalhadamente as situações eróticas, despojando-as do mistério com que eram tradas nas culturas tradicionais para envolvê-las na crua luz de néon que ilumina as mercadorias e os exames médicos. Esse modo de enfocar o corpo e o desejo que, segundo o pensador francês[6], tende a predominar na sociedade pós-industrial, seria a contrapartida do psicologismo do século XIX e uma resposta à perda do caráter revolucionário da Psicanálise. A metapsicologia freudiana e a criação artística das vanguardas do início do século colocaram em xeque a concepção de personalidade, desenvolvida em alto grau de refinamento durante o século XIX. Paralelamente ao processo de diluição da concepção tradicional de personalidade, emergem novas formas de representação da individualidade humana.

Pelo que se pode depreender de algumas declarações de Nelson Rodrigues, em suas crônicas ou através de seus personagens, o autor desejava ser incluído entre os modernos pesquisadores das "profundezas" da alma humana. A ruptura com os valores tradicionais, estéticos ou morais, seria a contrapartida inevitável (ou até mesmo uma marca de autenticidade) da adesão a esse projeto que remonta às origens da modernidade no Ocidente. Assim, por exemplo, no romance *O Casamento*[7] o protagonista, durante uma crise existencial, apresenta-se ao conselheiro da família, um padre, que diante de suas angústias, insiste na necessidade de que ele "diga tudo" sobre si mesmo, como possibilidade de sua "salvação" daquele estado de desespero. A resposta do personagem é a narrativa de um episódio da mais remota infância, como se este representasse o encontro com sua mais profunda verdade interior, seguida de uma crise de vômitos. Essa situação banal e grotesca revela várias nuances da concepção de verdade que o autor quer exprimir em sua obra: o caráter doloroso de que se reveste, sua conotação com o que é sujo a proibido, a idéia de "profundidade" de que se acompanha. O parentesco com uma concepção corrente do que seria a Psicanálise, que reduzia a técnica psicanalítica quase que exclusivamente à catarse, é evidente. A confissão do protagonista ao padre não se faz na clave da religião, pelo arrependimento do pecado, mas se caracteriza pelo resgate da lembrança infantil dolorosa; no entanto, assim como ainda se concebe no senso comum que ocorra com a Psicanálise, no romance de Nelson o "dizer tudo" a uma autoridade, especializada na escuta da humanidade sofrida, seria a possibilidade do protagonista se redimir, salvar-se de sua angústia. A compulsão a tudo dizer sobre si, que Michel Foucault identificava como um traço recorrente da cultura ocidental, a partir do século XVIII, tem aí seu modo particular de se exprimir.

A promessa de obscenamente "dizer tudo", vasculhar no palco ou nas cenas da crônica do cotidiano carioca o interior

do homem comum é, sem dúvida, um dos atrativos da obra de Nelson Rodrigues afinados com a contemporaneidade. Vista sob esse prisma, ele se inclui numa tradição naturalista e se associa à "lógica da produção indefinidamente de signos", conforme foi caracterizada por Jean Baudrillard[8]. No entanto, como já apontou Flora Süssekind[9], a dramaturgia de Nelson representa o "fundo falso". Os aforismos que aparentam conter grandes conclusões sobre a existência humana revelam-se logicamente insustentáveis. A verdade, a que a exposição impiedosa dos móveis das ações parecia conduzir, revela-se uma total incongruência. O desequilíbrio instaurado por essa impossibilidade de cumprir a promessa anunciada, de definir a existência, acompanha-se também de outras promessas não cumpridas. É o que se observa, por exemplo, na oscilação das situações dramáticas e de seu tratamento, que ora referem-se às grandes paixões humanas, aureoladas da dignidade das obra trágicas, ora às aspirações e disputas mais mesquinhas geradas no cotidiano acanhado das famílias cariocas, lembrando o melodrama radiofônico muito em voga nos anos quarenta.[10]

Por ora, gostaria de indagar se o empobrecimento na veiculação da obra de Nelson, que frequentemente se observa, tanto no teatro como no cinema, não se deve à tentativa dos diretores de aplainar os desequilíbrios estruturais do texto e, de certa forma também, à busca de situar a obra numa esfera mais limitada de compreensão. Vejamos como isso pode se dar. Um dos modos de se realizar essa tentativa, que acaba favorecendo à transformação do autor num clássico mumificado, é a diminuição do impacto do que pode ser considerado mesquinho e vulgar na obra dramatúrgica, inclusive atribuindo esses traços exclusivamente às crônicas do autor. Uma outra tendência empobrecedora é a de realçar o caráter referencial da obra, procurando uma essência de verdade dogmática nas situações apresentadas pelo autor. Tal tendência se ancora em concepções realistas bastante limitadas, que se coadunam com o psicologismo herdado do século XIX, restringindo seu campo de compreensão a categorias como a de personalidade. O diretor Eidi Ribeiro, em sua montagem recente de *Álbum de Família*, com o **Grupo Galpão** de Belo Horizonte, conseguiu superar essas limitações, ao conceber um espetáculo próximo ao teatro de bonecos, e fazer com que o acúmulo de situações dramáticas, frases soltas, efeitos visuais – que em algumas montagens teatrais recentes tem tido discutível efeito – servisse à construção dramática sem incorrer na tentativa de personalizar os indivíduos em cena. Um último modo de amortizar a contundência da obra de Nelson Rodrigues é exacerbar o seu potencial erótico ou agressivo, arriscando a adequação do espetáculo a um gênero previsível de espetáculo, facultando sua imediata classificação como pornográfico, o que o torna igualmente mero objeto inerte do mundo do consumo.

Talvez caiba aqui voltar a citar o espetáculo recente *Bukóvsky, bicho solto no mundo*, porque os responsáveis por ele adotaram uma perspectiva semelhante a uma das que frequentemente ocorrem nas adaptações da obra de Nelson que se pautam na busca do efeito de choque e na explosão exaustiva da catarse. Ironicamente parece que se reconhecia o efeito limitado desse tipo de procedimento, quando se criou, sintomaticamente, uma espécie de logotipo do espetáculo, expondo em alguns locais do teatro um módulo na forma de uma tábua de privada aberta com o nome da peça no fundo. Assumia-se, assim, previamente o lugar especial atribuído a este tipo de obra? Então o que se propunha não era inquietar ou levar à discussão da ordem vigente, e sim corroborar com as divisões e classificações que o espectador habitual reconhece em sua vida particular. Mas ao mesmo tempo em que o logotipo condenava a obra à privada, cercava essa moldura de luzes coloridas, indicando, quem sabe de forma irônica, o reconhecimento de que o enquadramento num espaço preciso do código garante a função mercadológica da obra. Como acontece na forma adotada para promover até mesmo alguns dos bons filmes baseados na obra de Nelson Rodrigues, este pode ser um modo de embalar a mensagem que induz a uma leitura empobrecedora, no universo dos produtos de consumo mais imediato.

A indexação num gênero preciso é uma armadilha paralisante do efeito de obras artísticas que reativam os procedimentos corrosivos das vanguardas. Por outro lado, para viabilizar esse processo, obras como a de Nelson Rodrigues são constantemente despojadas de suas características mais inquietantes. A multiplicidade dos jogos de sentido que desnorteiam o receptor entorpecido pelo uso convencional dos códigos sociais tende a ser apresentado sob alguma perspectiva capaz de domar essa falta/excesso significante. O desafio atual na tradução de um desses textos, seja através da montagem teatral ou da adaptação cinematográfica, é recuperar a fluência desse jogo, conservando o que a arte tem de inquietante ou paradoxal, e que, assim como na experiência erótica, é o que nos fascina e denorteia na mesmice seriada das mensagens cotidianas.

Vitor Hugo Adler Pereira é Doutorando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras - UFRJ, pesquisador do IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura) e professor conveniado do Mestrado em Teatro da Uni-Rio.

Notas:

1 BATAILLE, George. *O erotismo*. Lisboa, Moraes Editores, 1980.
2 BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard, 1976.
3 ANDRADE, Mário de. "Vestida de preto". In: *Contos novos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1983.
4 PEREIRA, Victor Hugo Adler. "Momento teatral, cultura e poder nos anos quarenta". Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira - PUC/RJ, 1981.
5 BAUDRILLARD, Jean. Op. cit.
6 BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. Paris, Éditions Grasset & Frasquelle, 1986.
7 RODRIGUES, Nelson. *O casamento*. Rio, Liv. Eldorado Editora, 1966.
8 BAUDRILLARD, Jean. Op. cit.
9 SUSSEKIND, Flora. "Nelson Rodrigues e o fundo falso". In: *1o Concurso Nacional de Monografias-1976*. Brasília: MEC/FUNARTE, SNT, 1977.
10 Em trabalho que estou realizando, procuro examinar mais detidamente essas questões.

Três Andrades

Angela Materno

Em cena, a crise econômica. Mas agora era 1929. O café em baixa. Muito grão e pouco lucro. Milhares de sacas de café empilhadas, sem destino. Milhares de trabalhadores pilhados, sem destino. Abundância e miséria. Superprodução e fome. Contradições nossas de cada dia. O café não vende mais, o café não vale mais. Apodrece. E junto com ele a velha aristocracia rural. É a decadência de uma classe que vinha fazendo a festa até então:

> *Na mesa interminável comíamos o bolo interminável*
> *E de súbito o bolo nos comeu.*
> *Vimo-nos mastigados, deglutidos*
> *pela boca de esponja*[1]

Vão-se os bens. Ficam os ossos, do barão. Outros porém vêm sentar-se à mesa – a ascendente burgesia industrial. Selam-se as alianças: dinheiro e brasão. Milhares de destinos pilhados. Milhares de destinos empilhados nas grandes cidades.

Três peças teatrais, de autores diversos – três Andrades – discutem, através de pontos de vistas e estratégias dramatúrgicas diferentes, um mesmo tema. Tanto Mário, em *Café*, como Oswald, em *O rei da vela*, e Jorge, em *A moratória*, focalizam a crise de 1929 no Brasil e as tensões e transformações sociais dela decorrentes.

O confronto entre as peças que aqui será feito privilegiará, como tópicos de discussão, **o ponto de vista através do qual a realidade social é abordada, a concepção de futuro que se desenha em cada um dos textos – como são tratadas as questões do tempo, da utopia e da revolução – e o modo de contrução dramática de cada peça.**

Mário, Oswald, Jorge. Três Andrades. Três teatros. Três modos de ver e dramatizar um mesmo momento histórico.

O teatro dos Andrades

Mário de Andrade, em sua múltipla e extensa produção artística e intelectual, dedicou-se pouco ao teatro. Mas se suas reflexões sobre a arte teatral não são numerosas, não deixam, entretanto, de ser provocadoras. Em seu livro *O banquete*, o personagem Janjão, porta-voz das posturas éticas e estéticas de Mário, afirma:

> *Existem técnicas do acabado, como existem técnicas do inacabado. (...) o desenho, o teatro, que são as artes mais inacabadas por natureza as mais abertas e permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite, e o teatro ainda essa curiosa vitória final das coisas humanas e transitórias com o "último ato" são artes do inacabado, mais próprias para o intencionismo do combate.(...) Toda obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático, impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço.*[2]

Ao pensar o teatro como arte do inacabado, Mário se aproxima das modernas teorias e práticas teatrais, mostrando-se afinado com as mais atuais concepções de texto dramático e encenação. A noção de inacabamento da obra teatral, que tem por especificidade a relação viva e direta com o público, recusa, tanto para o drama quanto para a cena, a idéia de uma totalidade fechada, e incorpora ao espaço literário (do drama) e ao espaço teatral (da cena) o esboço, a mancha, a rasura, elementos, enfim, do próprio processo de construção da obra artística.

A paixão pela música e o fato de ter sido um pesquisador de nossas danças dramáticas certamente aguçaram a sensibilidade teatral de Mário, embora ele tenha escrito poucas obras destinadas ao palco. A peça *Café*, uma dessas suas raras incursões no gênero dramático, e a mais ambiciosa e ousada delas, tem passado praticamente desapercebida pelo público e pela crítica. Pouco conhecida e pouco estudada, a peça foi, entretanto, uma espécie de obsessão para Mário, que a abandonou e a retomou várias vezes, além de se referir a ela, sempre com inquietação, em diversas de suas cartas. A Carlos Drummond de Andrade confessaria: "Jamais me vi tão humilde e indeciso diante duma obra minha."[3]

Entre o surgimento das primeiras idéias sobre o texto, por volta de 1933, e a sua conclusão, em dezembro de 1942, decorreram nove anos de uma longa e tumultuada gestação. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 1943, em que pede ao amigo que leia *Café*, Mário desabafa:

> *Bom, a idéia ia e vinha na minha cabeça, sem me largar mas com diferenças de importância até que em outubro do ano passado me agarrou de uma vez. Num mês de entusiasmo e desesperos inconcebíveis escrevi a coisa. (...) Vario de opinião três vezes por dia – ou será melhor dizer que a maior parte do tempo, não consigo chegar a uma opinião.*

Talvez seja também porque a coisa escapa tão preto-e-brancamente do que tenho feito que fico nesta indecisão.[4]

Tanto espanto e hesitação diante desta sua obra já indicam que *Café* ocupa um lugar significativo no conjunto da produção artística de Mário de Andrade. Não só por revelar-se uma peça original e inovadora para a época em que foi escrita, como também por evidenciar, de modo mais flagrante, conflitos e contradições de Mário. Seus outros textos teatrais, todos anteriores a *Café*, constituem investidas mais tímidas, ou menos pretensiosas. São eles: *Eva* (1919), *Moral Cotidiana* (1922) e *Pedro Malazarte* (1928).[5]

O projeto de Mário ao escrever *Café* era fazer uma ópera inteiramente coral, a ser musicada pelo compositor e maestro Francisco Mignone. Ambos trocam idéias e cartas sobre aspectos musicais e cênicos do texto, mas a partitura não chega a ser composta. Ao conceber *Café* como uma ópera, Mário pretendia resgatar a dignidade do teatro cantado, e revalidá-lo socialmente. Em carta a Carlos Drummond observa:

Todo o grande teatro social da antiguidade, das grandes civilizações asiáticas, do cristianismo religioso, e todo teatro folclórico, realmente do povo, sempre foi cantado. Só se deformou em sua funcionalidade e virou besteira de ópera, no século XVII quando ficou "divertimento para príncipes" como escreveu Marco da Gagliano[6].

Afirmando que, inicialmente, não tinha a intenção de dar ao texto um tratamento literário mais apurado, pois caberia à música justificá-lo artisticamente, bastando, portanto, que ele contivesse as idéias, Mário reconhece que não resistiu à tentação e envolveu-se com preocupações estéticas: "Mandei música e músicos verem se eu estava na esquina e tratei exclusivamente de mim, da minha obra".[7]

É em carta a Antônio Cândido que Mário confessa esse seu "pecado de vaidade", justificando, assim, o abandono da idéia inicial de escrever apenas um libreto. Mesmo permanecendo inseguro em relação ao texto, Mário confidencia a Antônio Cândido um desejo: "certamente ainda não é a obra, vaidosamente só minha, que eu publicarei um dia, sem música, para os que me queiram ler".[8] Publicada postumamente, em 1945, a peça *Café,* que terminou não sendo mesmo musicada, insere-se na concepção de teatro expressa em *O banquete*. Inscrita nas questões de seu tempo, e com um caráter nitidamente político e de combate, *Café* é uma "obra de circunstância" (usando expressão do próprio Mário), escrita com as técnicas do inacabado.

Composta de três atos e cinco cenas, que alternam os espaços campo e cidade, *Café* focaliza a crise de 1929 no Brasil e suas consequências imediatas: o desemprego, a fome, o êxodo rural. E projeta, utopicamente, o "Dia Novo" (título do terceiro ato), fruto da revolta e da vitória populares. Se numa primeira instância *Café* discute o Brasil – suas instituições e estrutura social –, em termos mais amplos, a peça fala sobre processos de dominação e possibilidades revolucionárias.

Em *Café* o coletivo é tema e ponto de vista. Os personagens são, em sua grande maioria, "personagens massas", como denomina o próprio Mário, e as falas são quase sempre corais. A peça mostra grupos sociais em confronto e em movimento.

Diferentemente de Mário, Oswald de Andrade enveredou com mais afinco e arrojo pelo gênero dramático e escreveu três peças: *O rei da vela,* concluída em 1933 e publicada em 1937, *O homem e o cavalo,* publicada em 1934, e *A morta,* publicada em 1937. Seu teatro é considerado pela crítica como o representante tardio do modernismo na literatura dramática brasileira. As peças de Oswald apresentam o caráter corrosivo e demolidor das propostas vanguardistas e inserem-se na perspectiva de um teatro-espetáculo, político, satírico e poético.

Em *O rei da vela*, a ação dramática se passa em 1933, no escritório de usura de Abelardo e Aberlardo e numa ilha tropical na Baía de Guanabara. O texto mostra a crise de 1929 através da despudorada aliança entre a aristocracia rural falida, representada por Heloísa de Lesbos, e os novos ricos do capitalismo industrial, representados por Abelardo, agiota e dono de uma fábrica de velas. O casamento de Abelardo e Heloísa é um negócio que interessa a ambos e, principalmente, a *Mr. Jones*, o americano. Oswald traça um retrato sarcástico e impiedoso das elites.

Jorge Andrade, ao contrário de Oswald e de Mário, foi, principalmente, dramaturgo, e construiu uma obra única na literatura teatral brasileira – o ciclo, conjunto de dez peças que constituem uma verdadeira "epopéia dramática" sobre o Brasil, como afirma Anatol Rosenfeld.[9]

O ciclo de suas peças, denominado *Marta, a árvore e o relógio*, realiza uma sondagem do passado e articula a procura de si mesmo e a construção da identidade pessoal (do autor) com a reconstrução crítica da história do país. A obra de Jorge Andrade inscreve-se num horizonte histórico-afetivo e é movida pela força lírica e cruel da memória.

Segundo Anatol Rosenfeld, o teatro de Jorge Andrade é uma constante exumação e uma contínua

oscilação entre a identificação emocional e o distanciamento crítico. Sua dramaturgia representa, na verdade, um esforço de distanciamento em relação ao passado e, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, uma necessidade de retornar às suas origens.

Filho de fazendeiros e descendente de uma tradicional família paulista, Jorge vivenciou a decadência de sua classe e tornou-se o filho pródigo que quer e não quer voltar:

Volta o filho pródigo
à casa do pai
e o próprio pai é morto desde Adão.
Onde havia relógio
e cadeira de balanço
vacas estrumam a superfície.
O filho pródigo tateia
assobia fareja convoca
as dezoito razões de fuga
e nada mais vigora
nem soluça.
Ninguém recrimina
ou perdoa,
ninguém recebe.
Deixa de haver o havido
na ausência de fidelidade
e traição.
Jogada no esterco verde
a agulha de gramofone
varre de ópera o vazio.
O ex-filho pródigo
perde a razão de ser
e cospe
no ar estritamente seco[10].

Não é por acaso que estes versos de outro Andrade, Carlos Drummond, se ajustam tão bem à visão de mundo da obra de Jorge de Andrade – visão nostálgica, marcada pelo sentimento de perda e pelo constante diálogo com seus mortos e fantasmas. No universo de ambos habitam retratos, lembranças e verbos no pretérito – restos de um poder perdido, vestígios de um Brasil rural.

As sensibilidades literárias de Jorge e Drummond se aproximam em muitos aspectos. O verso de Carlos – "Tive ouro, tive gado, tive fazendas"[11] – poderia perfeitamente ser a fala de um dos personagem de Jorge como, por exemplo, do velho Joaquim de *A moratória*. O poema "Os bens e o sangue", de Drummond, figura, poeticamente, e numa perspectiva trágica, a experiência da perda de uma situação social e a dor dos deserdados que também estão presentes na maioria das peças de Jorge.

A obra de Jorge Andrade está ancorada na memória de seu grupo de origem e no conflito permanente entre o passado e o presente, entre a árvore – as raízes, os ancestrais – e o relógio, prova diabólica da impossibilidade de retorno.

Encenada pela primeira vez em 1955, em São Paulo, *A moratória* focaliza a crise de 29 através da decadência e empobrecimento de uma família de fazendeiros que tenta, num último esforço de autopreservação, reaver as terras hipotecadas. A ação dramática se desenvolve em dois planos espaço-temporais apresentados simultaneamente. Um, em 1929, representa o passado e se passa na fazenda de café da família. O outro, o plano da presente, mostra os mesmos personagens três anos depois, em 1931, numa pequena cidade próxima à fazenda. Os dois planos frequentemente se entrecruzam, estabelecendo um jogo dinâmico entre o passado e o presente: jogo fundamental na problematização do tema e na configuração dos personagens.

O lugar de onde se vê

Em *A moratória*, a crise e as mudanças sociais provocadas pela desvalorização do café são enfocadas a partir da classe arruinada: uma família de fazendeiros é obrigada a hipotecar suas terras e termina por perdê-las. O ponto de vista da peça é o da aristocracia rural decadente, forçada a sobreviver, sem se adaptar, numa nova ordem social. Lucília e Marcelo – os filhos – ingressam, não sem amargura, no mundo do trabalho: Lucília torna-se costureira e Marcelo emprega-se num frigorífico. Enquanto isso, Joaquim e Helena – os pais – vivem da esperança de retomar sua fazenda. Joaquim é o que mais resiste à mudança de vida e de *status* – "ainda somos o que fomos" é o que ele sempre repete – e é também quem mais se agarra à ilusão. A realidade sócio-econômica resultante da crise de 1929 é mostrada através do desespero e das esperanças de uma tradicional família paulista empobrecida. São os conflitos individuais e familiares que filtram a análise social.

Se, em *A moratória,* a realidade social é representada através de um drama familiar, a peça *Café* se anuncia como uma "Tragédia Secular". Secular, porque não polariza homens e deuses, mas sim homens e homens, polariza classes sociais. Secular, porque é uma tragédia que se repete desde muito – desde o ouro, a borracha, a cana-de-açúcar...

Em *O rei da Vela*, a crise social é focalizada a partir da classe que lucra com ela: a burguesia industrial. A aristocracia falida também está presente, mas de modo cínico e pragmático: buscando a aliança com a burguesia, vendendo-se a ela. Se *O rei da vela*, retratando o jogo de interesses que norteia o comportamento das antigas e novas elites, constitui-se a partir

de um olhar permanentemente distanciado e impiedosamente crítico, *A moratória* é construída por um olhar que **vê de dentro** e que, portanto, critica, mas não perde a afetividade.

A moratória transcorre inteiramente no âmbito familiar. Não há nenhum elemento de fora que faça a mediação entre aquele universo em fase terminal e a nova realidade. Talvez só o relógio na parede. Mesmo o advogado, que traz a notícia da perda definitiva da fazenda, é candidato a noivo da filha (Lucília). De algum modo, portanto, está inserido na família, envolvido com ela.

O contraponto ao velho mundo patriarcal, oligárquico e rural, é feito também a partir de dentro, através dos filhos, que percebem a inevitabilidade da mudança. Lucília debruça-se sobre a máquina de costura com intensa determinação, e igual amargura, como se tivesse decidido se vingar da nova realidade sobrevivendo a ela. Marcelo não se adapta à nova situação, mas também não suporta a relutância do pai em não enxergá-la:

> *O senhor que só pensa na sua fazenda, no seu processo, nos seus direitos, no seu nome. Enquanto pensa em si mesmo, na sua honra, não pode sentir o que eu sinto. O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído.*

Embora reconheça a inutilidade de continuar preso ao passado, sonhando com o seu retorno, "o que importa é aceitar ou não o presente; esquecer, saber esquecer", Marcelo manifesta angústia e revolta quando se refere ao presente:" "As regras para viver são outras, regras que não compreendemos nem aceitamos". Embora realista, Marcelo não deixa de ser, a seu modo, um tanto quanto nostálgico. O sentimento de perda é o patrimônio comum que restou à família de Quim.

A peça *Café* alterna momentos de farsa rasgada, e portanto de distanciamento puro, com instantes de lirismo e envolvimento. Os primeiros estão sempre associados à atuação dos "donos da vida" (expressão utilizada por Mário para designar os que estão no poder), e os segundos, às cenas do povo. Nestas, a linguagem torna-se poética para enobrecer aqueles que a realidade degrada.

Café possui uma estrutura basicamente binária, constituída inteiramente de oposições: campo/cidade, os "donos da vida"/ os desvalidos, poesia/farsa. Esse antagonismo incessante escorrega, algumas vezes, para uma simplicação das relações (que na peça são sempre sociais), pois não considera nem revela as contradições. As oposições ocorrem sempre entre grupos sociais e nunca dentro de cada um deles. Eliminam-se, assim, as ambigüidades inerentes a todo processo social. Apenas as dualidades são mostradas.

O rei da vela transita o tempo todo nas esferas da sátira e da irreverência, o que ameniza o impacto de algumas simplificações também existentes, principalmente na apresentação e encaminhamento de determinadas posições ideológicas. Mas se, em *Café,* o povo sofre, se conscientiza e faz a revolução, em *O rei da vela* as coisas não se passam de modo tão idealista ou ingênuo.

A peça de Oswald tem como personagem central Abelardo I, que conduz a abordagem crítica da realidade. Vilão por excelência, Abelardo I é o personagem mais consciente quanto aos mecanismos sociais de dominação e exploração. Ao explicitar seus pontos de vista, Abelardo I esbanja canalhice e lucidez: analisa criticamente a luta social, mas, na arena, escolhe o lado mais vil.

As peças *A moratória* e *Café* estruturam-se a partir da oposição campo/cidade, sendo que no texto de Jorge Andrade essa oposição associa-se a uma outra: passado *versus* presente. Esses dois planos convivem simultaneamente em termos de cenário, o que endossa a idéia de que o passado está sempre presente, como acontece na família do velho Quim.

Já a peça *O rei da vela* transcorre principalmente na cidade; é ela o cenário da história. Um cenário onde convivem modernidade e atraso, padrões burgueses e valores derivados de uma sociedade patriarcal. A cidade é, enfim, o espaço dos contrastes e a arena onde se realizam os jogos do poder; a cidade é o cenário da História. O representante do capitalismo industrial é dono de uma fábrica de velas, indústria incipiente, que atende às necessidades de uma sociedade com traços ainda feudais – "Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão?", comenta Aberlado I.

Em *A moratória*, a cidade, mesmo sendo uma cidade pequena, periférica, próxima à fazenda, já deflagra transformações fundamentais. É na cidade que a família de Quim perde a identidade, o reconhecimento, o valor do nome.

Em *Café*, a cidade reduplica as misérias do campo, mas introduz formas modernas de dominação. Os estivadores do porto parado entoam o mesmo hino de fome e revolta dos colonos das fazendas de café, mas os novos donos da Companhia Cafeeira S.A, os

comissários, que "estão de brim de linho S.120, como se diz, branco, corte da cidade, pra luzir nos escritórios e nas bolsas", ao invés de usarem a força bruta e os revólveres (como os antigos proprietários da fazenda) vêm armados de chavões demagógicos, e não poupam munição. Ao discursarem para os colonos, exclamam: "Oh fecundos trabalhores rurais! Vós sois a fonte de toda a grandeza de nossa querida pátria! Falafalar é prata, mas a paciência é oiro!...". E prosseguem num escancarado, e familiar, populismo.

Na peça de Mário, a cidade das misérias e seduções é também o espaço onde se acirram as tensões e explode a revolução.

A concepção de futuro: utopia e revolução

A concepção de tempo e o desenho do futuro são diferentes nas três peças. A utopia revolucionária, o futuro transformado e transformador, só se faz presente em *Café*, no último ato – "Dia Novo", "o dia da vitória da revolução que afinal acabou estourando mesmo. Chegara enfim o tempo em que o povo não tivera capacidade mais pra não se revoltar, se revoltara".

Diferentemente dos dois atos anteriores, compostos, cada um, de duas cenas que alternam os espaços campo/cidade, o terceiro e último ato de *Café* é constituído de apenas uma cena, que se desenvolve inteiramente na cidade, mais especificamente num cortiço.

A própria escolha do cortiço como cenário da revolução já revela os seus agentes. O "Dia Novo" é protagonizado pelos personagens-massas: os operários e suas mulheres, estivadores, estudantes e também alguns soldados, o que pode parecer, num primeiro momento, uma referência aos movimentos contestatórios brasileiros dos anos 20 e 30, quase sempre encabeçados pelos setores mais avançados do exército. Entretanto, o "Dia Novo" tem origem nas camadas populares, o que o diferencia de praticamente todas essas "revoluções" brasileiras:

Em termos de Brasil, a revolução que acontece em *Café* parece apontar para a revolução que não houve, ou, quem sabe, para as verdadeiras possibilidades revolucionárias abortadas nas tumultuosas décadas de 20 e 30. Em termos mais amplos, pode-se dizer que o "Dia Novo" discute, afinal, o próprio mito da revolução, com todos os traços escatológicos e messiânicos que foram sua marca literária nos anos 30.

O som e a fúria da revolta e da revolução transbordam no último ato de *Café*. O banho de irracionalidade tem a finalidade de purificar o mundo dos homens para o nascimento de uma nova humanidade, plena de paz, harmonia e justiça. A mediação do texto bíblico está presente em toda a peça e, no último ato, a revolução articula o próprio conceito religioso de morte e ressurreição.

Café discute o mito da revolução. E para este mito convergem diversos modelos revolucionários, que se fundem e fazem com que a revolução do "Dia Novo" seja, ao mesmo tempo, várias revoluções e nenhuma delas. Dentre esses modelos, dois se destacam e funcionam como suportes da utopia revolucionária: a Revolução Francesa e a Revoluação Russa de 1917. Essencialmente diferentes, na origem e no alvo, essas duas revoluções contêm, entretanto, um mesmo significado de ruptura radical com a velha ordem, seja ela a dos luíses ou a dos czares.

Em relação à Revolução Francesa, há uma série de referências no decorrer do terceiro ato, sendo que uma das mais fortes, e a mais teatral, é aquela que ocorre no momento da vitória, quando a Mãe "no seu vestido vermelho estraçalhado, um seio à mostra, o lenço verde da cabeça caindo num dos ombros", carregando uma enorme bandeira vermelha e branca na mão e cercada pelos revolucionários(conforme descrição contida na parte épica da peça), compõe o quadro de Delacroix "A liberdade guiando o povo". Este quadro, de 1831, é uma exaltação à Revolução de 1830 que, tirando do poder Carlos X, deu continuidade à luta pelos ideais democráticos defendidos pela Revolução Francesa. Além disso, as palavras **igualdade** e **fraternidade** aparecem com frequência ao longo da peça, numa clara retomada do lema da Revolução Francesa.

O caráter proletário da revolução que instaura o "Dia Novo" e a constante presença da cor vermelha como signo dos revoltosos são indícios de um outro modelo revolucionário: a Revolução Russa. O "Dia Novo" é concebido como uma espécie de "primavera dos povos". A Mãe, no final da peça, afirma: "Na minha boca floresce a palavra que será". Anuncia-se, portanto, o florescimento da voz popular.

Em diversos depoimentos (cartas, artigos, entrevistas), Mário de Andrade afirmou sua crença de que o comunismo seria a forma social do futuro, e que deveria ser, embora ele, Mário, não pudesse aderir totalmente a ela, não só pelas próprias resistências que a sua formação católica criava, como também por se considerar uma pessoa incapaz de qualquer ação política objetiva.

Em *Café*, a Revolução, resgata valores universais e humanistas como, força, amor, trabalho e paz, e não chega a definir as feições concretas da nova ordem político-social instaurada. A peça desenha um futuro utópico, onde valores cristãos, banhados de amor profano (é de Mário a frase "E crer em Deus é tão pouco para quem se apaixonou pelo mundo"[12],

se misturam à indignação e à denúncia social.

Mas qual o alcance desta denúncia? Para onde ela se encaminha? O seu alcance – e o seu limite – é a construção de uma utopia: "o dia que virá". Walnice Nogueira Galvão, no ensaio "MMPB: uma análise ideológica"[13], escrito em 1968, mostra como a moderna música popular brasileira daquele período, inserida no projeto de "dizer a verdade" sobre a realidade brasileira, e caracterizada, portanto, por uma intenção informativa e participante, encaminhou-se, frequentemente, no plano literário, para uma posição imobilista, ancorada, justamente, no que ela denominou de mito do "dia que virá".

Analisando diversas letras de músicas de compositores da época (Geraldo Vandré, Edu Lobo, Capinam e outros), Walnice observa que nessas canções "o homem abdica de seu papel de sujeito da história, e o sujeito da história passa a ser o DIA, ser dotado de vontade e movimento. Não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é o DIA que se encaminha para mim."[14]

Esse mito do "dia que virá" se desdobra, no caso da MMPB, e ainda segundo Walnice Galvão, num outro mito: o mito da canção. E isto porque grande parte daquelas músicas nos diz que devemos cantar enquanto o DIA não vem, cantar para que o dia venha logo, ou cantar para anunciar o DIA que vem chegando. Em suma, o cantar se torna um mito, uma mágica, ou mesmo uma ação política (já que o canto traz o DIA). A proposta de ação e participação da MMPB esgotava-se, assim, quase sempre, no ato de cantar.

A peça *Café* termina no limiar desse novo dia, ou desse "Dia Novo", e não chega a esclarecer ou definir as propostas concretas da transformação anunciada. Neste sentido, o "Dia Novo", que chegou, ainda é o "dia que virá". O modo como a revolução se faz e a nova ordem social que ela promove são tratados, na peça, sempre numa perspectiva mítica, favorecida pelo constante diálogo com o texto bíblico. A luta revolucionária é comandada por um Messias (feroz, agressivo, mas salvador), e o "Dia Novo" se confunde com a própria idéia de Redenção.

Embora a peça proponha (na parte épica do terceiro ato) a encenação da ação revolucionária e, portanto, a sua presentificação, o "Dia Novo" configura-se como puro futuro, e um futuro tão impreciso quanto o destino daqueles trabalhadores (urbanos e rurais) que protagonizam a peça. O "Dia Novo" não ultrapassa o limiar de sua chegada anunciada e prometida: o "Dia Novo" converte-se, na verdade, numa nova Terra Prometida.

Em épocas distintas e distantes – final dos anos 30 e início dos 40 (época em que foi concluída a peça *Café*) e final dos anos 60 –, mas igualmente constrangidas pela violência e autoritarismo, a construção literária de uma abstração mitológica e utópica foi, de certo modo, moeda corrente e ambivalente. Moeda que exibia, como faces, a evocação de uma urgente transformação e a dificuldade de projetar, literariamente, os caminhos e contornos de uma efetiva transformação.

Inserida na fase final da obra de Mário, em que a busca de uma arte e de uma atitude cada vez mais engajadas, política e socialmente, tornam-se uma exigência inadiável, a peça *Café* evidencia, mais direta e intensamente, determinados desejos e conflitos de Mário: o desejo de marchar com as multidões e não ser apenas um espião da vida, e o conflito entre o seu aristocracismo de espírito (como ele mesmo definia) e a sua adesão progressiva, mas sempre atormentada, às idéias marxistas e à própria idéia de revolução.

Em *O Rei da Vela* configuram-se dois futuros. Um futuro mais imediato, que repete o presente numa eternidade cética e cínica – "Heloisa será sempre de Abelardo. É clássico!" –, e um futuro mais longínquo, mas nem tanto, em que a utopia revolucionária se concretizará, embora o seu anúncio ainda seja sutil: Abelardo I, ao ser traído e roubado por Abelardo II, faz um balanço, sem arrependimentos, de sua vida e afirma – "Se todos fossem como o oportunista cínico que eu sou, a revolução social nunca se faria!". Esta é uma maneira oblíqua e indireta de afirmar a revolução, e acreditar na sua chegada, mesmo não tendo nenhum interesse nela, como é o caso de Abelardo I.

Tendo sido comunista militante, Oswald não tem nenhum constrangimento em dar nome aos bois e às revoluções. Perdigoto é um fascista contagioso, declarado, um assassino, em suma. E a revolução que virá trará o comunismo: "Deixo vocês ao Americano... E o Americano aos comunistas. Que tal meu testamento?", pergunta Abelardo I a seu sucessor. O fato de ser Abelardo I quem anuncia a revolução comunista, mesmo que seja em função de uma **briga burguesa** com Abelardo II, reforça a idéia de que é ele quem conduz a análise crítica da realidade social, constituindo-se, de certa forma, como uma espécie de **porta-voz às avessas** do autor.

Na peça *O rei da vela*, a revolução, embora nomeada e definida, também não vai além de seu anúncio, e conta apenas com a certeza de sua vinda. Tanto na peça de Mário, quanto na de Oswald, a revolução se confunde com o próprio futuro, e é tratada como uma inevitabilidade. Inevitabilidade que parece depender, pelo modo como o tema é desenvolvido nas peças, muito mais da fé do que da práxis.

Na peça *A Moratória*, a utopia projetada pelos personagens, principalmente por Joaquim e Helena, é uma utopia regressiva, que sonha com o passado e com a recuperação de seus valores e referências. Mas apesar disto, o presente se impõe, e se sobrepõe a todo e qualquer esforço de atrasar o relógio, ou enlouquecê-lo de vez, fazendo-o andar para trás. Em *A moratória* a inevitabilidade é o próprio presente.

Construção dramática e recursos de linguagem

Na peça de Jorge Andrade, a espacialização do tempo engendrada pela memória é a principal estratégia de construção dramática. O entrecruzamento de planos temporais distintos é que conduz o desenvolvimento da trama, construída numa perspectiva realista. O diálogo entre o presente e o passado redimensiona, ao longo da peça, o tema e os personagens, e tensiona o olhar e o ponto de vista, instabilizando e relativizando a abordagem da situação dramática.

Em *Café* e *O rei da vela*, o circo, uma das paixões dos intelectuais modernistas, que o viam como um reduto de nossa nacionalidade e tradição popular, é um importante recurso de linguagem, mais decisivo na peça de Oswald do que na de Mário.

O famoso palhaço Piolim, admirado e exaltado pela geração de artistas de 22, foi considerado por Alcântara Machado uma das referências fundamentais do teatro nacional: "São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única bem nacional, bem mesmo, é a de Piolim! Ali no Circo Alcebíades!"15

Em *O rei da vela*, o circo se presentifica na própria construção do texto e dos personagens. Abelardo II veste-se e comporta-se como domador. Além disso, a paródia, a caricatura e a linguagem farsesca, que predominam na peça, apontam para a jocosidade circense, sua alegria e perversidade.

Em *Café*, a primeira cena do segundo ato, denominada "Câmara-Ballet", assume claramente o tom de farsa e de circo. Assiste-se aí à grotesca coreografia política dos que se mascaram de representantes do povo. Esta cena é farsa pura. É puro circo. "Câmara-Ballet" é um espetáculo dentro do espetáculo. Nela estão, entre outros, o Deputado do Som-Só, cujo vazio e monotonia do discurso chegam ao paroxismo, o Deputado da Ferrugem, que em meio à grave crise social discursa sobre a necessidade urgentíssima de acabar com a ferrugem das panelas de cozinha, o Deputado Cinza, neutro por excelência, e o Secretário Dormido, que de vez em quando acorda.

A intenção da cena é de desmascarar e agredir. A agressão é, aliás, um elemento constitutivo da farsa, gênero que articula, dialeticamente, a jocosidade e a gravidade, a máscara e o rosto, revelando as fontes amargas da alegria. A intenção da cena é, talvez, de "esbofetear a máscara do tempo", atitude da qual Mário de Andrade sentia falta em sua obra, conforme confessou em sua conferência sobre o movimento modernista, realizada em abril de 1942 (oito meses antes de concluir *Café*):

> *E si agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece. Quando muito lhe fiz de longe umas caretas. Mas isto, a mim, não me satisfaz.*[16]

A máscara do tempo e a máscara do poder são rasgadas de vez quando um novo personagem, a Mãe, entra em cena, exibindo o rosto e a dor, a revolta e a gravidade da situação. O contraste é violento. O seu discurso, após os dos parlamentares, irrompe com absoluta força poética e vigorosa sonoridade, e acusa: "Ôh melancias, melaços, burros e borra, borrachas, molhos pardavascos/Ôh grandavascos e vendidovascos."

A Mãe, uma colona cheia de filhos, preparada pelo Deputado Cinza para fazer parte da farsa, esquece o discurso decorado e surpreende a todos ao deixar que o martírio e a fome milenares falem através dela. Presença chave na peça, a Mãe significa a passagem para a revolução, que explode no terceiro e último ato.

Concebida e gerada nos anos 30, em que a tônica é o fortalecimento do Estado e o controle dos movimentos de massa, seja através da tutela do governo central, seja através da repressão direta, e concluída em 1942, em plena ditadura do Estado Novo, a peça *Café* tem uma intenção nitidamente política quando dá voz aos descontentes, vaia a farsa do poder e projeta um novo tempo. Mas a peça também projeta uma nova possibilidade de escrita dramatúrgica e uma moderna concepção de teatro.

A estrutura dramática de *Café* pode causar, de início, um certo estranhamento, não só pela confluência de linguagens e estilos diversos que nela se verifica, como também pela subdivisão do texto em duas partes: "Concepção Melodramática" e "Tragédia Secular".

A primeira é uma parte narrativa, mas que vai muito além da simples apresentação dos acontecimentos que compõem a trama. Ela os comenta, critica e os contextualiza, evidenciando a necessidade cênica da presença ou da função de um narrador. Nesta parte narrativa também são feitas indicações sobre ilumi-

nação, cenário, figurino e música, indicações que vêm incorporadas ao texto e fazem com que *Café* ultrapasse a esfera do dramático e projete-se em direção ao teatral – a escrita dramatúrgica se entrelaça com a escrita cênica, numa moderna compreensão do fenômeno teatral.

A "Tragédia Secular", parte referente às falas dos personagens e constituída principalmente de poemas, mistura a grandiloquência com o coloquial, o pathos com a gargalhada. Cada cena da peça é narrada na "Concepção Melodramática" e dramatizada na "Tragédia Secular". Mas isto não significa que a parte épica seja apenas uma reduplicação explicativa dos poemas, ou mera descrição do espetáculo, como pode parecer à primeira vista. O narrador faz a mediação entre as cenas que, na "Tragédia Secular", se justapõem em quadros e versos autônomos, constituindo um painel social da crise.

A estrutura fragmentada e a linguagem múltipla de *Café* deram a Décio de Almeida Prado a impressão de falha na construção dramática. Para Décio, o defeito de *Café* está (...) "no que parece ter sido hesitação, confirmada talvez pelo prolongado período gestatório da peça, entre mais de um gênero teatral. Mário de Andrade chamou-a de "concepção melodramática" e essa ausência de classificação indica a sua dificuldade de optar entre o poema dramático, a ópera de natureza coral e o ballet expressionista (esboçado na minuciosa descrição do espetáculo que antecede o texto.")[17]

Essa "ausência de classificação" e aparente indefinição constituem, entretanto, exatamente o que Mário denominou de "arte do inacabado" e de "imperfeição voluntária". Neste sentido, podemos dizer que na peça *Café* Mário não hesita, opta pela pluralidade. O que parece marcar uma ausência pode ser visto como a presença voluntária da rasura, da dispersão, da mistura de linguagens e da descontinuidade. Além disto, a nítida dimensão política que Mário imprimiu ao texto *Café* só poderia se realizar plenamente, conforme sua concepção expressa em *O banquete*, através das técnicas do inacabado. A incessante alternância de tons e estilos diversos interrompe o fluxo da ação e dá ao texto um caráter épico, fragmentário e inconcluso.

Afinada com a sensibilidade teatral contemporânea, a peça *Café*, através da cena múltipla, imperfeita e dissonante, profana a dramaturgia rigorosa e tradicional, contaminando-a com traços épicos e com a marca do inacabado. Ao final da "Concepção Melodramática" é a voz de Mário que ecoa nas palavras do narrador:

> *Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica. Dei tudo o que pude a ela, pra torná-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados de técnica, pra convencer também pelo encantamento da beleza. Mas duma beleza que nunca perde o senso, a intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas. Nada de bilros nem de buril. Pelo contrário, muitas vezes a perversidade impiedosa da idéia definidora por exagero fiz acompanhar da perversidade tosca da voluntária imperfeição estética.*

É nesta "voluntária imperfeição estética" que reside, potencialmente, a proposta inovadora da peça. A estrutura aberta e instável de *Café*, e sua dupla renúncia ao acabamento e à perfeição, deslocam as balizas da dramaturgia convencional, alteram as noções de gênero e de texto dramático e propõem novas técnicas de construção dramatúrgica, bastante diferentes, inclusive, das que predominavam na literatura teatral brasileira dos anos 30.

Mário, Oswald, Jorge. A partir de perspectivas diversas, cada um desses Andrades aborda e dramatiza uma mesma situação histórica e o próprio processo (desigual e contraditório) de modernização do país, com a passagem de uma economia e de uma sociedade predominantemente rurais para uma economia e sociedade predominantemente urbanas.

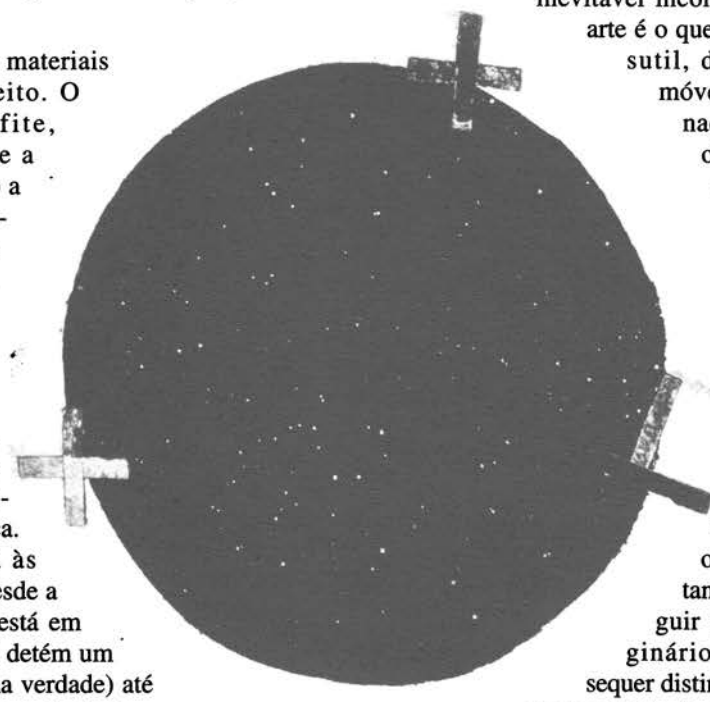
Angela Materno é Doutoranda em Literatura Comparada (Faculdade de Letras - UFRJ) e Professora de Teoria do Espetáculo, História do Teatro e Literatura Dramática (Escola de Teatro, Uni-Rio.)

1 ANDRADE, Carlos Drummond de. "O bolo". In: – *Reunião:* 10 livros de poesia. introdução de Antônio Houaiss. 9a. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978:269.
2 ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977:61-2.
3 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José olympio, 1982:210.
4 Idem, ibidem:209-10.
5 Eva e *Moral Cotidiana* estão em *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, s/d.; *Pedro Malazarte* (ópera cômica), está na Revisa *Dioniso, nº 19, 20, 21: setembro de 1972*
6 ANDRADE Mário de. *A lição do amigo: 209*
7 ANDRADE Mário de. *71 cartas. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, Livraria São José, s/d:53.*
8 Idem, ibidem:52.
9 ROSENFELD, Anatol. "Visão do ciclo". In: ANDRADE, Jorge. Marta, a *árvore e o relógio*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
10 ANDRADE, Carlos Drummond de. "Remate". In: —. *Reunião:258.*
11 Idem. "Confidência de itabirano'. Ibidem:45.
12 ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Organização de Yedda Braga Miranda. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981:96)
13 GALVÃO,Walnice Nogueira. *Saco de Gatos*: ensaios críticos. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
14 Idem, ibidem:96.
15 MACHADO, Alcântara. "Indesejáveis". In: *Terra Roxa e outras terras*. São Paulo, Ano I, número 1, 1926.
16 ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In:—. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1974:253.
17 PRADO. Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo, Perspectiva, 1988:32.

Símbolos e Clichês

Ronaldo Brito

A impossibilidade da Obra, a possibilidade da arte – esta contradição governa a operação de Antonio Dias a um ponto tal que, mimetizando o filósofo, poderíamos denominá-la uma Astúcia da Arte. O raciocínio do artista atravessa o gesto criador inaugural para seguir o percurso problemático da obra no mundo. O resultado, este sim, vai construir a obra de arte. Ela será afinal a soma, ou antes, o resíduo de todas as mediações: negadas as intenções, violadas as formas, decifrados e distorcidos os conteúdos, só aí a obra de arte aparece no sentido pleno do termo. E desse modo ela se apresenta como o oposto do desvelar puro e metafísico da idéia; o que o trabalho traz é uma carga magnética de encontros e conflitos, construções e destruições, decisões e indecisões.



Por isto as camadas materiais adquirem valor de conceito. O óxido de ferro e o grafite, matérias opacizantes sobre a tela, e a própria constituição a um tempo precária e ancestral do papel, não encobrem nem buscam nada, enfim não expressam nada – valem pelo próprio peso físico, valem sobretudo pelo ato intenso do artista de aplicá-los ali. A densidade supera assim a condição de adjetivo para lograr uma substantivação propriamente histórica. O trabalho sabe que está às voltas com condensações: desde a tela em branco (que nunca está em branco porque, como tela, já detém um conteúdo, uma história e uma verdade) até o gesto final, isto é, inicial, da assinatura.

A tarefa preliminar será, portanto, uma manobra de reneutralização. Há a pulsão urgente para isolar e anular as inscrições prévias da arte para materializar um novo gesto. O que passa por neutro é, de fato, o momento crucial da censura. Contra esse silêncio institucional, protocolar, autoritariamente tácito, a obra ergue o silêncio de sua presença – só a força desse silêncio pode nos levar a refazer a experiência da arte. Mas evidentemente também a conquista dessa nova neutralidade é volátil: imediatamente pronta, a obra, imediatamente outra. A incorporação radical deste processo dilacerante é o que permite paradoxalmente a obra de Antonio Dias tomar corpo. Um corpo que será, por definição, corpo estranho: só vem a ser arte, estranhando a arte. Daí porque todas as instâncias do mundo da arte devem comparecer na obra – um dos seus emblemas fundamentais é a planta da galeria, o lugar artístico por excelência mas também aquela ao qual a arte se mostra mais refratária. Naturalmente a obra de arte não é mais o espelho de uma consciência estética a refletir o mundo. Eu, mundo e arte, esfacelados, misturam-se difusa e inextricavelmente nessas telas e papéis que pretendem resgatar um sentido poético do **fazer** mas que se entregam deliberadamente ao consumo simbólico conspícuo e desencarnado da Arte. Este impasse contemporâneo pode ser tomado de vários modos, tragicamente inclusive. Antonio Dias surge, nesse sentido, como um materialista e um realista. Nele o impasse é aceito e reprocessado em operações que vivem e respiram a tensão entre o gesto singular e imprescritível do artista e a circulação alienada do trabalho. Explicitamente ele formula uma equação incongruente: não pode haver arte sem obra, no entanto não há nada realmente artístico na obra – a arte pulsa nos intervalos, nos fragmentos e nas margens, na inevitável incompletude da obra. Finalmente: arte é o que resiste à obra. Uma percepção sutil, diferenciada, extremamente móvel no embate com as determinações do real, caracteriza essa obra cética enquanto tal e que se reproduz no questionamento constante de sua identidade. Mais do que ambíguos ou ambivalentes, os seus signos recorrentes são corrosivos – antecipam-se às leituras e projeções de que serão alvo, satirizam e desencantam previamente as identificações que vão propiciar. Tratam-se assim de signos originariamente irônicos, originariamente mediados e distanciados. Já não é possível distinguir imaginário "pessoal" do imaginário "artístico", não é possível sequer distinguir sujeitos e objetos íntegros neste estágio do capital. Agora toda percepção é não apenas interessada como predeterminada pelo apelo voraz do objeto. No caso da arte, a instituição intervém no momento mesmo da chamada contemplação e ameaça reduzi-la a um mero lance de expropriação simbólica. Artista e público se confrontam e confundem, muitas vezes se diluem, nesse processo. O trabalho de Antonio Dias postula uma atitude estratégica diante dessa falsa dialética: justamente para transformá-la numa autêntica dialética. Muito mais do que a uma polissemia, o trabalho exige do observador a difícil adesão à falta e ao excesso de significados; a capacidade de sustentar a tensão entre os dois pólos e não se apressar em resolvê-la, seja pela crença ingênua no olhar ou pela confiança cega nos conceitos. As telas e papéis afirmam, sim, a ineficácia do discurso que eles mesmos propõem e incentivam. Isto não implica, é óbvio, a vitória

sumária do mistério da obra. Esta leitura simplista acabaria esvaziando a dialética do trabalho. A presença enigmática da obra aponta o silêncio que toda fala pressupõe e, quase sempre, esquece. Frente a essas coisas atraentes mas opacas toda interpretação será um desafio e um choque, nunca um veículo transparente. Dito isto, o trabalho não pretende outro estatuto senão o de condutor físico de interpretações. A sua aparência suntuosa e sinuosa demanda, solicita e instiga leituras incessantes. É na manobra de acioná-las, neste curto-circuito, que ele se completa como obra de arte.

A fantasia sobre as alusões, sugestões e projeções dos signos – que vão do construtivismo russo à tradição esotérica, quase sempre em torno de uma fenomenologia do corte e da incisão – constitui um momento legítimo da leitura. Na condição de começo: a sedimentação dos signos, a superposição e a aglomeração, o caráter basicamente fluido dos significantes, é o ponto de partida. O fim, no duplo sentido, é o desdobramento imprevisível da linguagem característico da arte, a possibilidade efetiva de um novo gesto. Isto é, um gesto em suspênso, irredutível em última instância aos códigos vigentes. Este gesto novo, para a inteligência materialista do trabalho, é tudo menos virgem e primordial – na verdade é uma camada densa a mais, um elo a mais em um processo sem *Telos*.

E, a meu ver, foi exatamente a pressão para repotencializar o projeto de emancipação moderno que compeliu o artista a buscar matérias espessas, avessas e resistentes à tradição moderna. Somente o ato singular e "arbitrário", ininteligível à *demarche* da ciência, de resgatar o momento da pré-história e da natureza, somente uma investigação "improdutiva" dessa ordem, conseguiria manter a arte contemporânea no registro do atual, contra os vários arcaísmos em moda, os renitentes obscurantismos sempre à espreita. Flagrantemente os conceitos de natureza e pré-história operam aqui de modo negativo, na qualidade de *outro*, na qualidade de *sombra* indesejável e inabordável da razão moderna. Da mesma maneira, se existe um oriente, ele aparece como o sinal de uma outra lógica, uma vivência estranha, de um ponto de vista assumidamente ocidental. O passo em falso de valorizá-lo ideologica ou ontologicamente desarmaria a astúcia do trabalho – regrediríamos, atrasados em quase um século, aos sintomas de Rimbaud e Gauguin. O aspecto de inscrição rupestre, a conotação "artesanal" do papel nepalês entram mediados, conceitualmente, na estrutura da obra. Sem dúvida as experiências existenciais do artista contam. No contexto da produção de arte contemporânea, bem entendido. O decisivo foi a compreensão de que o ceticismo visual dos jogos de linguagem, o sarcarmo drástico dos anos 70, corriam a longo prazo o risco de eliminar o resíduo do corpo, o lastro do ato vital na produção. E esse resíduo propriamente estético é insublimável, não é passível de se esvair de uma estratégia artística sem comprometê-la como tal.

Nessas superfícies toscas ou tênues, maciças ou esgarçadas, com suas evocações minerais, convidativas à primeira vista às ilusões de profundidade, o artista lança de maneira chapada e antiilusionista signos que parecem circular indistintamente entre o domínio mais particular e íntimo e o mais público. Desde as secretas mitologias pessoais, o apelo ao esotérico inclusive, até os clichês da cultura e da vida cotidiana de um profissional da arte. Machados, chifres, mandalas, ossos, *phalus*, serpentes, lápis, pincéis e facas, anônimos e reversíveis entre si, desfilam lado a lado, sem hierarquia, aplicados por assim dizer literalmente. Isto é, dispostos segundo a lógica do Plano, sem figura e fundo com a evidência e a premência do Plano. E essa mesma razão plástica moderna preside as "colagens", o agenciamento e a aglomeração de fragmentos que se agregam nas obras, dispersa mas decididamente, e formam unidades casuais, acidentais até, porém intensas.

E o prevalecimento final, em meio a tantas nuances expressivas, de uma certa ordem gráfica, antipictórica, reitera a astúcia do trabalho. É mais uma prova de sua alergia às identificações e empatias imediatas. Com toda a eventual explosão do imaginário, cores e manchas desempenham aqui um papel discreto, desempenham a função de sinais entre procedimentos que visam sobretudo articulações conceituais. De fato, seriam, digamos, funcionalmente viscerais, funcionalmente caóticas. A carga literária dos signos, por outro lado, vem negada pela sua visualidade obscura e críptica que escapam assim às seguidas tentativas de nomeação.

Superfície saturada e heterogênea, com as marcas promíscuas das "cavernas" e da *pop*, exibe a condição excessivamente histórica do trabalho. E ainda a sua resolução de abrigar e reinvestigar todas as memórias, erosões e cicatrizes da modernidade. Esses fragmentos históricos seriam os elementos da narrativa contemporânea, racional e convulsiva, de Antonio Dias. No limite entre o combinatório e o aleatório, essa narrativa acompanha de certo modo o raciocínio altamente complexo e abstrato do mundo atual, sua lógica implacável e indiscriminada. Mas o modo de individuação da obra é a antítese do processo de produção técnico. Neste a série subsume inteiramente o objeto e lhe confere uma estrita identidade funcional. A seralidade "aberta" de Antonio Dias, ao contrário, coloca um dilema para a existência individual de cada obra e para a coerência do todo. A verdade parece estar sempre onde não a procuramos – ela flui entre a presença irônica e esquiva das obras e tampouco se deixa captar como um esquema ideal a priori. A verdade está nesse movimento, nessa diferença, entre a presença da obra e sua inteligência conceitual. Nessa rede de nexos, ao mesmo tempo rigorosos e equívocos, a única verdade é o dilema da verdade.

Ronaldo Brito é crítico de arte e professor de História da Arte da PUC e da Escola de Teatro da UNI-RIO.
Este artigo constituiu texto de apresentação do catálogo da exposição de Antonio Dias, 1985.

Pelo Teatro

Florianópolis, 18 de junho de 1906

Amigo F. Ribeiro:

Saúde.

Recebi a tua carta de 7, e os números de *O Theatro*. Obrigadíssimo.

Pedes-me alguma coisa sobre teatro.

O que posso dizer, eu, modesto e obscuro provinciano, que vivo em um meio onde o movimento teatral é quase nulo, e onde só de anos a anos aparece uma pequena companhia ou um grupo de atores que dão poucos espetáculos no nosso **Álvaro de Carvalho**?

Expender o que penso e o que julgo em relação ao teatro é, na época que atravessamos, um tanto difícil e mesmo escabroso, porque a meu modo de ver há de, necessariamente, desagradar a alguns, e talvez também a muitos, que entendem que o teatro deve servir... para o que serve presentemente.

Entretanto, para atender ao teu amistoso pedido, vou reproduzir o que sobre o assunto já disse, há anos, em carta que dirigi ao meu amigo Francisco Cardona, proprietário-redator da *Comarca* ao enviar-lhe o original da minha comédia – *Um cacho de mortes*: a que dei o nome de comédia.

Essa **coisada**, não é propriamente uma comédia; é antes um mistifório, sem nexo, sem entrecho, sem rumo determinado, e – sobretudo – sem espírito.

O meu fim único, escrevendo isso, foi ridicularizar certos dramalhões que as companhias costumam trazer como **bombas** para chamarem concorrência. Dramalhões (alguns ainda com menos nexo do que a minha comédia) assustadores com muitos raptos trágicos, muitas masmorras negras, muitos incestos revoltantes, muitos adultérios terríveis, muitos estampidos de revólveres de seis tiros, muitas punhaladas ferozes, muitos **ahs!** da garganta e muitos **ohs!** do peito, com títulos espaventosos e subtítulos cheios de manchas de sangue e agonias medonhas!

Os resultados esperados pelas empresas com a representação de tais peças, são ainda, infelizmente, um tanto regulares, é certo, mas vão diminuindo à medida que o público se ilustra, e, ilustrando-se, convence-se de que não é mais isso o que lhe serve.

O público, hoje, pelo menos o público que lê, estuda e compreende, já verificou que essas cenas aterradoras, preparadas para causarem pasmo e obrigarem a palmas, já, por muito batidas e estafadas, só poderão assustar... crianças, e o mais que conseguem é um ou outro **bravo** trêmulo, baixo e chocho de indivíduos nervosos e ingênuos que acreditam ainda que são de verdade os ***espíritos*** do *Remorso Vivo* e os ***peixes*** dos *Milagres de Santo Antônio!*

Hoje, a elite das platéias quer o que é real, porque, se o teatro é uma escola (do que descri, desde que aí tiveram entrada triunfal a revista com os seus maxixes lascivos e a opereta com as suas situações voluptuosas, e, às vezes, livres até a licenciosidade) nessa escola devem ser criticados os vícios da sociedade, sendo estes apresentados tais quais os vemos cá fora, sem sombras falsas nem coloridos de empréstimo, e apenas velados no que tiverem de mais imoral.

Qual a razão porque as companhias não aliviam a sua bagagem desses dramalhões indigestos e obsoletos, substituindo-os por peças modernas, realistas, bem entrechadas e bem acabadas?

Qual a razão porque não deitam aos ratos esses espantalhos, que já não produzem efeito com a sua ***voz de sangue***, e os seus soluçados reconhecimentos de - oh! minha mãe! – oh! filha de meu coração! - de linguagem pesada, cenas pesadíssimas e montões de horrores, de envolta com muitos erros, muitas declamações de papo grosso e muitas... tolices?

Qual a razão porque não formam repertório de boas comédias e bons dramas da atualidade, que os há e que podem ser representados com honra para os autores e vantagem para as companhias?

É o caso de dizer com um dos personagens da *Justiça*, de Camilo Castelo Branco: – *Je suis l'enfant de mon siècle*! – Eu sou do meu tempo: quero coisas do meu tempo!

Vem aqui a propósito a transcrição de um trecho do meu último e modestíssimo drama em 4 atos *O amor*, em relação ao teatro e à arte dramática atualmente.

Eis o que penso e o que digo pela boca de um personagem na cena III do ato II. É um ator quem fala:

> Essa arte, que constituiu uma escola; essa arte, que reproduz com tanta fidelidade todas as paixões humanas, desgraçadamente, agoniza, no nosso país, esmagada todos os dias pelo *can-can* desbriado das operetas e pelo maxixe audacioso das revistas. O teatro, que era considerado como um templo, foi transformado pelos falsos sacerdotes da arte, em uma repelente taverna. O que vão os senhores ver hoje no teatro? A nudez provocante e lasciva das cantoras de música barata. O que vão ouvir? A frase atrevida e audaz da mais petulante desfaçatez. O vício triunfa onde predominou lição de moral. O teatro, meus senhores, o verdadeiro teatro, está morto. Hoje não se cuida da arte, cuida-se de ganhar dinheiro, pervertendo os costumes, viciando o público – envenenando-lhe a alma –, decompondo o organismo social. O drama – a única, a verdadeira expressão da verdade, a reprodução fiel, na cena das paixões humanas, acabou-se!

Realmente não se moralizam os costumes com a exibição de quadros que despertem maus pensamentos e desejos viciosos.

Quando não nos dão revistas licenciosas ou operetas imorais, dão-nos, com pouquíssimas e dignas exceções – dramalhões sediços escritos expressamente para fazerem barulho, sacrificando tudo: – arte, nexo, verossimilhança, moral.

Talvez que muitos condenem este meu modo de ver; mas pouco me importa isso. Apologista, desde criança, da arte dramática, e vendo-a dia-a-dia, ir desaparecendo no abismo que lhe cavam, digo o que penso e o que sinto – unicamente de acordo com a minha consciência.

Estou certo, entretanto, que muitos também pensarão como eu e aplaudirão a minha rude franqueza.

Eis aí porque rabisquei *Um Cacho de Mortes* – cujo único merecimento – é mostrar o fundo nulo desses dramalhões espaventosos, quando devidamente estudados.

Aí tens, meu caro Ribeiro, como eu encaro estas coisas de teatro e como sinto ver a nobre arte dramática ir assim de queda em queda, cada vez mais, se despedaçando, até que dela nada mais reste.

Adeus.

Teu amigo

Horácio Nunes.

Horácio Nunes Pires (RJ 1855 - Florianópolis 1919) foi teatrólogo, romancista e poeta. Escreveu dramas, tais como Alma, Amor e Comédias, *dentre as quais* Um Cacho de Mortes e Mundo das Aparências.

Artigo publicado na Revista O Theatro *(1906)*

O teatro no Rio de Janeiro em 1905

Artur Azevedo

Arthur Azevedo na sala ao lado de seu gabinete de trabalho, no Campo de São Cristóvão, em 1908, onde faleceu. O roupão de trabalho com que está vestido, conforme desejo expresso em vida, acompanhou-o à sepultura.

O meu amigo Dr. Ademar Barbosa Romeu pede-me, para servirem de introdução a este almanaque, algumas palavras sobre o teatro no Rio de Janeiro em 1905. Eu preferia outro assunto, ainda que fossem as roubalheiras da alfândega ou o caso da *Panther*: um almanaque deve ser um livrinho alegre, que nos deleite o espírito com uma brejeirice inocente, em vez de entristecê-lo com a narração de uma agonia.

Sim, porque em 1905 no Rio de Janeiro, só vimos, no teatro, a continuação da agonia em que há tantos anos se estorce a arte nacional, sem receber dos poderes constituídos a esmola de uma palavra – uma palavra ao menos! – de consolação e conforto. Minto: Coelho Lisboa, no Senado Federal, a propósito das filhas de Aurélio de Figueiredo, teve frases de condolência para o teatro brasileiro; mas não foi o senador, foi o poeta que falou, e, quando os poetas falam, a política tapa os ouvidos.

Está claro que, referindo-me tão amargamente à miséria do teatro, não aludo aos artistas estrangeiros que nos visitaram; ainda assim, os mais ilustres desses artistas foram também uma pedra de toque para mostrar à evidência que os cariocas já não têm pelo teatro em geral a mesma paixão de outrora.

Há quinze anos passados, a média anual dos espetáculos no Rio de Janeiro era de 2000; no ano passado realizaram-se apenas 1374, entrando nesse número 416 no **Cassino Nacional** e 436 na **Maison Moderne**, que não são teatros propriamente ditos.

Coquelin e Sarah Bernhardt apanharam ambos apenas três ou quatro enchentes por junto, e a companhia **Mancinelle**, apesar de trazer alguns elementos de primeira ordem, que talvez nunca mais vejamos aqui reunidos, causou um prejuízo considerável ao Sindicato Lírico, e particularmente ao meu digno colega Luís de Castro, que pagou bem caro o desejo de proporcionar aos seus patrícios algumas noites de verdadeira arte.

As companhias **Taveira** e **José Ricardo** não tiveram grandes lucros, e creio mesmo que esta última acabou perdendo. É verdade que nenhuma das duas se recomendava pelo repertório. A peça portuguesa mais aceitável que **José Ricardo** exibiu foi *Flor do Tojo*, de Campos Monteiro, música de Nicolino Milano. A *Musa dos estudantes*, de Cunha e Costa, música de Delnegro, representada pela companhia **Taveira**, fora a princípio um drama, e a opereta ressentia-se naturalmente dessa transformação.

Mas o que mostra com a evidência mais desanimadora que a causa do teatro está inteiramente perdida no Rio de Janeiro é o resultado negativo do nobre esforço que fizeram Lucinda Simões e Cristiano de Souza para dar ao nosso público espetáculos de comédia, senão de todo o ponto irrepreensíveis, ao menos superiores ao que ele tinha tido até então.

A boa escolha do repertório, o cuidado com que as peças eram ensaiadas e postas em cena, a interpretação artística, sempre interessante, de Lucinda e Cristiano, e de outros, como, para sitar um só, Ferreira de Souza que fez boa figura ao lado daqueles dois colegas excepcionais, nada disso pôde salvar a empresa de um desastre inexplicável.

Nesses espetáculos a virtude que mais transparecia era o respeito que os empresários tinham pelo público, – e o público não reconheceu, portando-se com uma ingratidão brutal. Uma única enchente apanhou a empresa: foi na noite que, por uma ironia do desespero, pôs em cena a *Inês de Castro*!

A companhia do **Apolo** empregou os mais inteligentes

esforços para que o público aceitasse uma burleta nacional, escrita com todos os matadores para agradar-lhe – *O Mambembe*. A peça não foi, por bem dizer, ouvida por ninguém. É verdade que concorreu para isso a chuva, que a perseguiu implacavelmente durante as quinze primeiras récitas.

O único sucesso com que se lamberam os nossos artistas foi o do *Homem do guarda-chuva*, um *vaudeville* francês que aliás está longe de ter o merecimento de outras peças do mesmo gênero e da mesma procedência, representadas no Rio de Janeiro sem nenhum sucesso. De onde infiro que perderia o tempo e acabaria doido quem se metesse a estudar e analisar as preferências do nosso público.

A empresa do Lucinda, que pôs em cena o *Homem do guarda-chuva*, tinha feito uma redução considerável no preço dos bilhetes, e muitos atribuíram a esse fato o êxito da peça; mas a mesma companhia, com os mesmos artistas, no mesmo teatro, pôs em seguida outros *vaudevilles* engraçados, e nunca mais apanhou uma "casa regular".

Qual! nisto do teatro é aceitar a opinião do velho Pinto, um bilheteiro da **Fênix**, que foi, há trinta anos, o primeiro a me dizer uma frase, que ouço repetida todos os dias: "O público, meu senhor, é p'r'onde onde lhe dá!"

O **Cassino Nacional**, que não subsistiria se a empresa **Cateysson** se limitasse a explorar nossa capital, faz necessariamente concorrência aos teatros, mas é forçoso confessar que essa concorrência é leal, porque os espetáculos do **Cassino** são realmente interessantes no seu gênero, e a empresa tem o cuidado de contratar grande variedade de artistas que não a envergonham. Lá não vou que não me divirta, e não sei, positivamente não sei porque esse *music-hall* não é freqüentado por famílias senão aos domingos.

Entretanto, não nos esqueçamos de que tivemos durante o ano algumas fortes sensações de arte; 1905 poderá ser classificado como o ano dos **Mestres Cantores de Nuremberg** e de *Cyrano de Bergerac*, – sem falar daquela maravilhosa transfiguração da *Dame aux Camélias*, com que Sarah Bernhardt nos deslumbrou num domingo feliz.

A morte levou-nos em 1905 dois velhos que viviam pregados na cruz do seu martírio de artistas brasileiros: Flávio Wandeck e Clélia de Araújo.

O primeiro, revoltado sempre contra o abandono em que os governos deixaram o teatro, fizera-se esquecer, e era uma simples recordação de alguns papéis representados com talento; a segunda esteve sempre na brecha, e era uma resignada. O seu nome romântico de Clélia figurará na história do teatro brasileiro como de um astro de primeira grandeza, quando o futuro revolver e examinar o espólio artístico da nossa época mofina.

Não cabe nas páginas ligeiras de um almanaque dizer o que ela foi, e quanto valia, e quanto sofreu...

"O Homem que bebeu toda a água da Fonte de Castália". Caricatura de Arthur Azevedo feita por Amaro Amaral, referindo-se à comédia fantástica daquele autor – Fonte Castália" – extraído da revista-de-ano do mesmo nome.

Não acaba aí a nossa necrologia teatral de 1905. Faleceram tambem o tenor Rentini, que não era ator mas tinha uma bela voz, e o ator Leitão, de quem se pode afirmar o contrário: não tinha uma bela voz, mas era um dos artistas mais esperançosos de quantos atualmente figuram nos dizimados elencos das nossas companhias. Tinha apenas 24 anos; aos 30, seria, talvez, o nosso primeiro ator de comédia. Quem o viu representar o papel do italiano Carrapatini, do *Mambembe*, guarda a recordação de um dos tipos mais bem observados do teatro brasileiro.

O **Teatro Municipal**, que já impressiona o público pelo seu aspecto arrogante e majestoso de monumento arquitetônico, estará concluído durante o ano que começa agora, e ainda ninguém sabe com que peça nem com que artistas será inaugurado...

Fala-se numa ópera brasileira cantada por amadores; mas não quero crer que inaugurem com uma ópera um teatro que a lei criou para drama e comédia, nem com amadores um templo em que só artistas deverão pontificar...

Janeiro, 1906

Artur Nabantino Belo Gonçalves de Azevedo (São Luís 1855-Rio de Janeiro 1908). Irmão de Aluísio de Azevedo. Dedicou-se principalmente ao teatro, autor de obras como: *Amor por Anexins* (s/d), *A capital federal* (1897), *O oráculo* (1907). Membro da Academia Brasileira de Letras e Diretor do Teatro da Exposição Nacional, em 1908.

Artigo originalmente publicado em: *Almanaque do Teatro* 1906-1907. Organização Ademar Barbosa Romeo. Rio de Janeiro, Tipografia da Papelaria Portela, 1906.

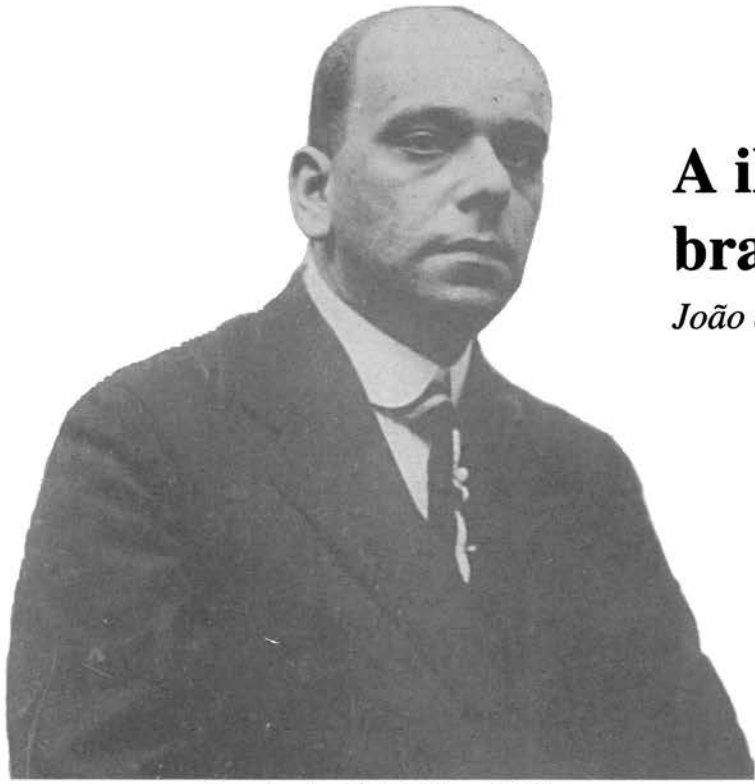


Foto: Arquivo Brício de Abreu - IBAC

A ilusão do elefante branco

João do Rio

Está terminada a estação teatral. O mês de setembro só terá duas companhias – a lírica popular, para o **São Pedro**, e a dramática italiana da Senhora Nina Sanzi, no **Municipal**. Corre como certo e alguns jornais já deram, que o contratante do **Municipal** entrega o teatro em setembro, e não consta ainda que haja companhia nacional para estrear. Mas, terminada a estação de teatros e sabidas essas notícias de um discreto desconsolo, é de dever consignar que nunca houve em tempo algum no Brasil uma temporada teatral tão cheia de companhias, tão fértil em fantasias e tão prenhe de imprevistos. Foi uma época em que se representava em todos os palcos e em todos os cantos, época em que a ilusão refez a vida, ao passo que se desnastravam nos tablados várias tragédias e comédias célebres, entre as quais uma de Shakespeare, que teve reprises em vários cantos e que intitulam: – *Much ado about nothing*...

Aos homens que vivem de ver a maneira por que os outros representam – e é o melhor papel no palco colossal da terra – senhores severos, têm o direito de indagar:

– Por quê?

Eu não posso deixar de dizer-lhes em segredo:

– Por causa do elefante branco...

E explico a razão. Como toda gente sabe, um elefante branco é um bicho muito raro e que custa caríssimo. Na Índia, um elefante branco é sagrado. No tempo de Gil Vicente, D. Manuel de Portugal mandava ao Papa, como prenda incomparável, elefantes brancos ajaezados de ouro. Ter um elefante branco é coisa que nem os milionários americanos podem conseguir facilmente. Ver um elefante branco é bem dos deuses. Imaginem que nem o Jardim das Plantas tem na sua coleção de amáveis elefantes um que tivesse a gentileza de sair branco.

Ora, de repente, surgiu a nova de que nós tínhamos o elefante branco. Os da terra correram a verificar; os de fora tiveram vontade de fazer o mesmo.

– Vamos ver o elefante branco!

Deu-se então esse movimento que os pensadores qualificam às vezes de 'correntes gerais' e que os psicologistas das coletividades anotam como epidemias súbitas de insânia. Os da terra se pavonearam:

– Nós possuímos o elefante único! Nós podemos tudo! O elefante é nosso!

Os estrangeiros refletiram com interesse:

– Se eles conseguiram obter um elefante branco devem ter alguns dinheiros para gastar conosco, que não somos elefantes, nem mesmo pretos.

E a estação teatral fez-se extraordinária, e, em torno do **Municipal**, o grande elefante cor de neve ajaezado de ouro, deram-se lutas, combates, discussões, representações. Estavam todos convencidos de que deviam possuir o teatro admirável, e estavam também convencidos de que o teatro dá fortunas. Para alugar o elefante, sob a vigilância direta de um hábil cornaca, certo empresário fez uma proposta que foi aceita com grande grita de protestos. Para montar o elefante, uma grande atriz trouxe xairéis e baldaquins tão custosos que só de transporte pagaram trinta mil francos, e um séquito de tal ordem que quase se arruinava em pagá-

lo. E os brasileiros, defensores de seus direitos, homens de alto valor e insolentes gratuitos protestavam:

– O elefante é nosso. Nós é que devemos estar nele!

Enquanto outros estrangeiros mais finos e espertos iam vê-lo, a dizer com água na boca:

– Se nos dessem uma subvençãozinha, éramos capazes de cá ficar...

Nunca vimos tantas companhias em quatro meses e jamais em quatro meses os artistas e os escritores e o grande número de críticos nacionais trabalharam tanto como nesses quatro meses em que não representaram certo por falta de teatro. Era a ilusão do elefante branco.

Agora, porém, acabou a temporada. A fantasia alou para o alto, a fantasiar que nem sempre é a celebrada virgem loura dos meninos poetas. As companhias partiram. A cólera amainou no campo da arte nacionalista, e o Bom Senso, que estivera a somar e a ver com olhos de ver, apareceu.

Só resta de tudo isso o elefante branco, o admirável monumento do **Teatro Municipal**. Mas ter o elefante não significa poder ter, por exemplo, entusiasmo artístico, dinheiro para gastar em teatro, – a perfeita civilização desde que o teatro é a suprema expressão estética.

Em primeiro lugar, todas as companhias, fora as de bambochata e trololó, perderam dinheiro. Se não quisermos considerar a Giselda Morosini e o irritante Bertini gênios cômicos e vocais, e as várias edições alemãs, italianas, húngaras, turcas, suecas, árabes, russas, portuguesas da *Viúva Alegre* prodígios de cultura artística.

Essas, mesmo assim, não ganharam muito. O próprio trololó português, que, graças à excelente qualidade de patriotismo da colônia, fartamente ganha sempre, não ganhou tanto. O Miranda, pela primeira vez, e sem tenções no elefante branco, viu a ineficácia dos seus diabos... Mas as companhias de arte?

A senhora Della Guardia, considerada gênio, foi para Juiz de Fora, após casas vazias.

A senhora Borelli, realmente genial, representava para cadeiras vazias.

O ex-elegante Le Bargy saiu furioso com as vazantes.

Aquele bonitão adulçorado e romântico, com arrancos de leão de sala mundana e dengues de rola aflita, o Sr. Lambert Fils, mais a frenética Velleda Mme. Silvain, estão gratíssimos aos entusiastas das seis primeiras filas do **Lírico**.

Ema Gramática, qualquer dia transfere o espetáculo.

Eduardo Vitorino foi para Pernambuco com o Brasão, e o Silva, e a Falcão, claro, porque não ganhava na rua do Espírito Santo.

E chegamos à Rejane, a grande Rejane, artista excepcional e delicada que correspondeu ao convite de um empresário, com uma gentileza pelos brasileiros jamais feita por outro qualquer artista, trazendo o seu teatro para ocupar o decantado **Municipal** – onde iria enriquecer e quem sabe? talvez ganhar fama. Pois Rejane, em 40 dias que esteve nesta capital, realizando 26 espetáculos, fez de receita 160 contos!

Uma fortuna, hein? Dividam esses 160 contos em francos, por espetáculos, e terão 6.15 francos cada noite, muitíssimo menos do que ela própria faz no seu teatro da *rue Blanche*, onde os *fauteuils* custam 14 francos; menos que a receita do **Apolo** cheio, e que a do **Recreio**, e a do **Carlos Gomes**. Como trazia uma companhia em que o menor ordenado era de 5.000 francos, havendo de 12.000, como os de Garry e os de Blanche Toutain, ao fim das contas a empresa gastara 180 contos e ganhara 160! E Rejane, que se estivesse em Paris, no verão, sem montar peça nova, representando apenas o seu repertório para os estrangeiros que invadem a cidade luz por esse tempo, teria tido um lucro líquido de, pelo menos, 100.000 francos, perdeu sorrindo, trabalhou de graça para montar o elefante branco que como imensa honra lhe dera o empresário.

Esse mesmo, que devia tirar dali uma estupenda riqueza, preso por um contrato leonino e impagável que só lhe permite entrar no teatro pago apenas para dar espetáculo, entrega o teatro perdendo a soma restante, como a dizer:

– Vamos a ver se abrindo concorrência, há outros, e até de graça haverá quem resista fazendo aqui a arte!

E o **Teatro Municipal**, a jóia maravilhosa, o elefante branco que fez a temporada assim animada e disputada e no fundo triste, vai ficar vazio para que o tomem os ainda há meses desejosos de lá fazer brilhar mil coisas extraordinárias. Palavras são palavras e fatos são fatos.

Já agora, porém, está apenas o teatro. As ilusões que a sua aparição causou, ilusões de megalomania monetária e artística desapareceram. Será difícil surgir o concorrente como foi fácil surgirem os disputadores, alguns dos quais a agredir pessoas que nunca lhes desejaram mal porque, em outra esfera, não os podem ver bem.

É que conseguir uma grande maravilha, possuir um estupendo elefante branco, é questão de sorte; e saber compreendê-lo, respeitá-lo e amá-lo, como na Índia, é uma questão de cultura. E saber leva tempo...

Assim a ilusão do elefante fica explicada. Os homens graves têm uma explicação da temporada. Talvez paradoxal? Mas o paradoxo parte sempre de um princípio verdadeiro, para ser em breve a verdade absoluta.

João do Rio é Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (RJ 1880-1921). Jornalista e dramaturgo. Crônica: A alma encantadora das ruas *(1918). Cartas:* Dentro da noite *(1910),* A mulher e os espelhos *(1911). Teatro:* A bela Madame Vargas, Que pena ser só ladrão!.

Artigo originalmente publicado na Gazeta de Notícias *em 27/08/1909.*

Silveira Sampaio em 40 respostas

É sabido que Silveira Sampaio foge sempre às perguntas cujas respostas poderiam comprometê-lo. Prefere o recurso da anedota inteligente, a saída espirituosa que muitas vezes confere ao repórter um ar ingênuo de quem deseja decifrar uma esfinge. Dissemos ao autor da *Trilogia do herói grotesco* que pretendíamos, sem possibilidades de evasivas, uma entrevista "esclarecedora". Sampaio nos pediu um questionário. No teatro **Leopoldo Fróes**, antes da estréia de *No País dos Cadilacs*, entregamos a ele quarenta indicações, como roteiro da reportagem. Esperávamos obter a resposta escrita 48 horas depois.

Silveira Sampaio disse que aguardássemos um pouco. Trinta e cinco minutos depois (eram 11 horas da noite e ele estava cansado, com problemas da montagem dos cenários, cujo transporte se atrasara), Sampaio nos deu as respostas, escritas à mão. Protestamos. Queríamos saber alguma coisa a mais. O entrevistado afirmou que o **pingue-pongue**, naquelas condições, era mais valioso, porque tinha as características de um teste. Aceitamos a justificação e nos limitamos a reproduzir as notas escritas. Que sejam reveladoras – esperamos não decepcionar o leitor.

Antes do palco:

A primeira indicação se referia aos dados sobre o nascimento e a presença da família.

– *Classe, 1914. Junho, 8. Rua Professor Gabizo, Engenho Velho, Rio. Família: avô, pai, e principalmente mãe.*

– Como passou a infância?

– *Bem obrigado.*

– O que marcou sua adolescência?

– *Escotismo, jogo do América, D'Artagnan, Fafe (aldeia de meu pai, em Portugal-1921), escorrega nos morros de Petrópolis, uma lata de banha aberta, enterrada no joelho,* ***Colégio Paula Freitas****, 'seu' Ezequiel, 'seu' Álvaro, Carlos Porto Carrero (professores), Jura, e Gosto que me enrosco, sambas de Sinhô na voz de Mário Reis,* ***Cinema Brasil****, Gloria Swanson, Blanche Sweet, Douglas Fairbanks pai...*

– Estudos.

– *Ax2 + Bx + C = 0*

"Il y en avait dans la cour de la ferme un petit agneau bien gentil qui était à côté de sa mère, la brébis. La brébis venait de lui donner à téter et il disait: Bè!Bè!

– A medicina.

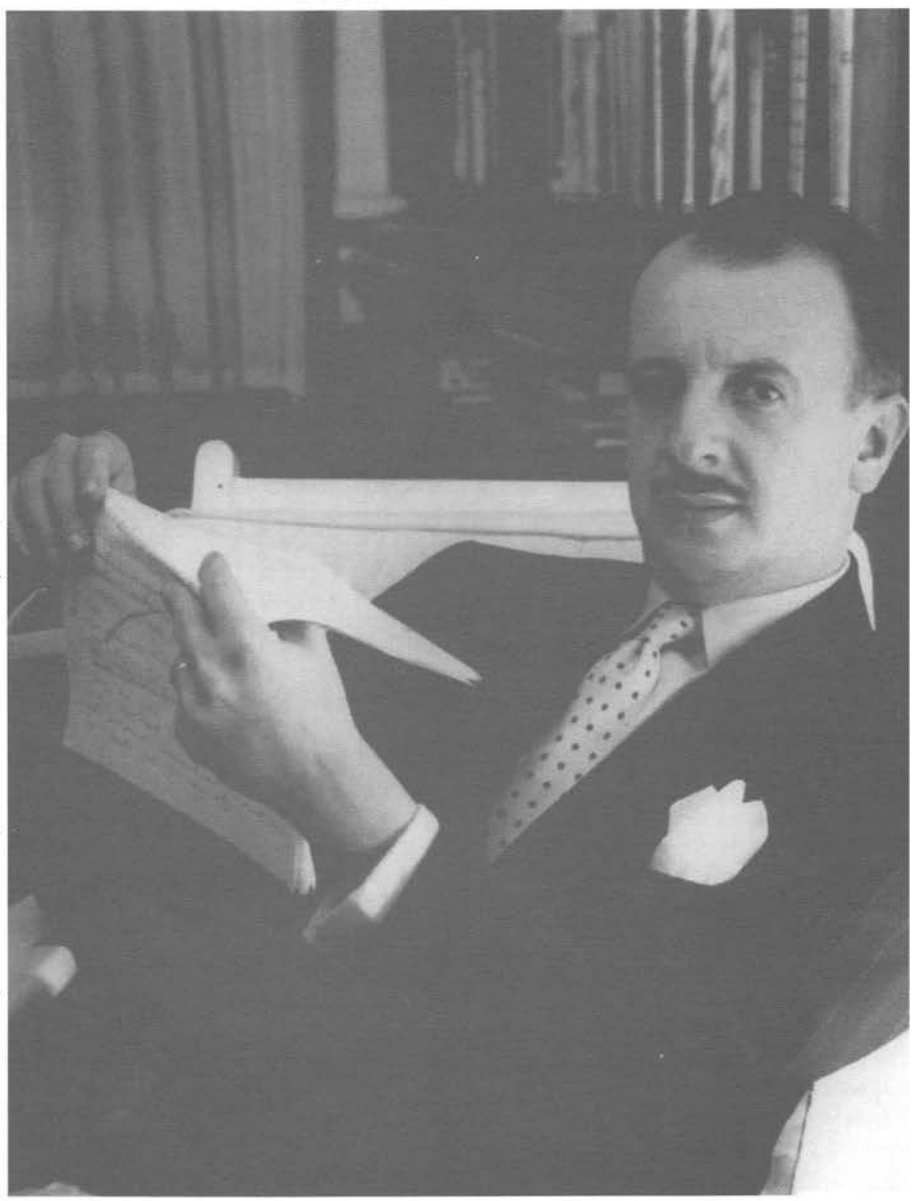
– ***Hospital S. João Batista****, enfermaria de Pediatria, Calazans Luz, Romeiro, Jaime Vasconcelos, Paes Brasil.* ***Hospital Artur Bernardes*** *– Pernetta, Mário Olinto, D. Yolanda, enfermeira.* ***Departamento Nacional da Criança*** *– Professor Olinto, Flammarion Costa, Professor Gesteira. Consultório com José Osório ao lado de Pedro Teixeira e Pedro Bloch. Pesquisas com Freire Vasconcelos e trabalhos publicados sobre tuberculose na infância, problemas médico-socias da infância, noções de higiene infantil.*

O homem de teatro

– O que o levou ao teatro?

– *A insuportável certeza de que sabia fazer teatro.*

– Como foi levado ao teatro?



Silveira Sampaio - Arquivo IBAC

– *História longa e cacete de tentativas, frustrações e esperas.*
– Como se define como autor? como ator? como diretor? como empresrio?
– *Detesto definições. Mormente autodefinições. Como vê, eu não me defino.*
– Qual dessas atividades prefere?
– *Cada dia prefiro uma diferente.*
– Sua formação em cada uma dessas atividades?
– *A única formação que possuo é a universitária.*
– As influências sofridas.
– *As conscientes são: Ballet Joss e as comédias de Lubistch. As inconscientes continuam inconscientes.*
– Você disse, certa vez, que o *Cristovão Colombo* de Claudel-Barrault lhe sugeriu a solução de um problema cênico. Como foi?
– *Não sugeriu solução, inspirou complicação.*
– Que outros problemas tem aproveitado em seu trabalho?
– *Conscientemente, não sei.*

A matéria que utiliza

– Trace seu caminho, como autor, desde a estréia até o último espetáculo.
– *Não olho para trás.*
– Sem piada: como você se situa no panorama teatral brasileiro?
– *Como um grande nariz.*
– Que contribuição acha que trouxe para ele?
– *Nunca parei para fazer a conta.*
– Como encara o nosso teatro atual?
– *Uma atividade em marcha.*
– Suas admirações e aversões.
– *Admirações: Marcos Mendonça (quando jogava no América), Limiers (craque do Derby antigo) Pablo Zagalla, Douglas Fairbanks, Pardaillan Pai, Carlos Porto Carrero, meu avô e Gloria Swanson, já disse.*
Aversões: "chatos" em geral.
– De que se nutre o seu teatro?
– *Das minhas observações sobre o que se passa à minha volta.*
– Que indivíduos ou classes inspiram suas personagens? São elas baseadas em pessoas concretas?
– *As classes que freqüento e as pessoas que conheço. Agora, se elas são concretas não sei.*

Autocrítica

– Que qualidades e defeitos vê em sua criação?
– *Até hoje não pude assistir às minhas criações.*
– Como responde à crítica de que o texto das suas peças é insuficiente?
– *Com a lei do menor esforço.*
– Concorda com a observação de que utiliza, na fatura dos três atos, o processo dialético?
– *Utilizo sim, mas sem querer. Só vi isso depois, quando me chamou a atenão uma crítica do Diário Carioca.*
– Que peça de sua autoria mais lhe satisfaz?
– *Satisfação também tem gênero: Material:* No País dos Cadilacs; *sentimental:* Foot-ball em família *(a que escrevi com Arnaldo Faro e foi representada quando eu tinha 17 anos); intelectual:* Só o Faraó tem alma; *artística:* Da necessidade de ser polígamo.
– Você tem realizado aquilo que desejava de início?
– *Tenho.*

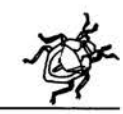
A revista

– Sua experiência na revista: como a encara?
– *Encantadora para mim.*
– É verdade que deseja dedicar-se apenas ao gênero musicado?
– *Sim, no momento. Amanhã pode ser que não queira mais.*
– Além de parecer-lhe agradável trabalhar com a música, quais as razões de sua decisão?
– *Bordereaux, menino, bordereaux.*
– Sente-se cansado como autor de comédias?
– *Não. Mas me sinto enamorado em ser autor de revistas.*
– O que pretende fazer no gênero musicado?
– Pau de arara, *a história de um caminhão;* Donos da Cidade, *a história de um bicheiro, um jogador de futebol, um compositor de samba e um cantor de rádio.*
– Acha que pode ser duradoura sua obra na revista?
– *Durará enquanto atrair o público.*
– Não seria o novo caminho uma abdicação de ideais maiores?
– *Eu não tenho ideais maiores. Tenho grandes verdades.*

Auto-retrato

– Que lhe tem trazido o teatro?
– *Auto-realização.*
– Sua atividade em outras artes.
– *Já pintei com aquarela os ladrilhos da cozinha, serve?*
– Seus hábitos cotidianos.
– *Não tenho hábitos cotidianos.*
– A família.
– *Mãe, mulher e filha.*
– Auto-retrato final (sem retoques) físico e psicológico.
– *Estou ficando muito careca. E calmo.*
– Seus planos.
– *Não tenho. Acho uma delícia viver dia a dia.*

Entrevista publicada na revista Teatro Brasileiro, *n. 6, Rio de Janeiro, 1956.*



Bia Lessa com Tonico Pereira e Rosane Gofman em "A Noite dos Assassinos" (José Triana)
Teatro do SESC Tijuca - 1982. Direção: Roberto Vignati
Foto: Ney Robson - Arquivo IBAC

Conversa com Bia Lessa

Fábio Ferreira

Fábio - Gostaria que me falasse um pouco da relação entre a cena e a literatura no seu trabalho, e se existe alguma resistência no sentido de se montar textos expecificamente de teatro, já que as suas montagens partem de tudo menos de textos dramáticos.

Bia - *Nenhuma, nenhuma. Porque quando eu monto, não monto espetáculo, mas o que quero dizer naquela época. Nunca penso em montar os textos de teatro ou obras literárias, mas no que quero falar neste momento, e quando vejo, já estou montando, entendeu? É talvez inacreditável, mas as coisas acontencem meio que ao acaso. Não tem nenhuma teoria por detrás.*

Agora, de forma alguma, acho que a ***literatura do teatro*** *num determinado momento se preocupa demais com a ação, se preocupa com uma carpintaria, e a* ***literatura****, por um outro lado, se preocupa muito mais com o lado interior, ela fala do personagem por dentro. Enquanto o teatro diz o que a pessoa fala, a literatura diz o que a pessoa pensa. Isso me interessa muito. Essa possibilidade, essa riqueza, o teatro também tem, mas muito mais pela carpintaria que vem da ação. Você pega, por exemplo, um livro do Sérgio Santana que é maravilhoso,* A Tragédia Brasileira, *que eu montei, que tinha um capítulo enorme chamado "Rubrica" e que era só o movimento interior. Então, se você pensar que o teatro, em que a ação e o jogo*

é o que ditam a ordem, é interessante você pensar essa abstração, pensar o interior, pensar o que não aparece nunca.

Fábio - A questão da adaptação nunca chegou a dar dor de cabeça?

Bia - *Não, muito pelo contrário. Eu acho o seguinte: mesmo quando você pega uma peça de teatro você vai adaptar porque ela vai ser o que você está pensando naquele momento. Então, a adaptação é inerente. Mesmo que você não mexa em uma palavra do texto, a adaptação está lá. Qualquer trabalho hoje no Brasil, ou no mundo, tem que adaptar. Hoje em dia não existe mais artista sem pensamento, sem opinião, não existe mais intérprete sem opinião. Você não tem modelos mais, um* ***teatro ideal****, então, não existe padrão, você tem que ter opinião. Você tem que, a cada momento, assinar o seu nome.*

Fábio - Seria possível atribuir ao seu teatro um certo barroquismo, no sentido da quantidade de elementos e efeitos utilizados nas cenas, enquanto bombardeio de idéias e imagens?...

Bia - *O ser humano não existe sozinho, ele existe e se inventa através de relações. Então não dá mais para trabalhar com o personagem separadamente. Otelo, por exemplo, o Otelo vai ser inventado pelo texto, mais pelo banquinho que ele vai sentar, mais o ar que ele vai respirar, se é um teto baixo, se é um teto alto, mais a luz que vai iluminar, mais a música. Não tem mais como você pensar em personagem, ou em qualquer coisa sem a referência das coisas. Por isso, em muitos dos espetáculos que eu faço você tem muito presente todos os elementos, porque eles são a própria invenção dos personagens, uma coisa não é dissociada da outra, a freirinha de* Cartas Portuguesas *nasceu junto com o cenário, junto com os figurinos...*

Fábio - Mas, no cenário que é um meio exterior e que vai influir no trabalho do ator, este mesmo cenário apresenta informações ou expressões do interior dos personagens. Por exemplo, em *Cartas Portuguesas*, a floresta, que é um cenário, é também, ou tão só, a paisagem interior do desterro amoroso da freira Mariana. Ou, no caso de *Os Possessos*, aquele cenário, com incontável número de portas, está ligado as variantes do destino dos personagens...

Bia - *Nos* Possessos *tinha isso. Se for para definir o que é Dostoievski geograficamente, eu vou falar: é uma quina, uma esquina, é uma porta que se abre, é surpresa o tempo inteiro. Então, o cenário era meio isso, uma possibilidade de o ator se surpreender o tempo inteiro. Tinha umas portas, e você encostava, e você virava; nos primeiros dias os atores ficaram super-assustados. Diziam: "Espera aí, se eu encostar aqui eu possso virar?" É isso! Dostoievski é um chão em que você não pisa direito. Dostoievski tem coisas bárbaras assim, o cara tá fodido e aí pisa na lama, a lama vem nele até a metade da perna. Então, a geografia, o universo em Dostoievski é muito físico.*

Fábio - E você acredita que esses cenários criados para essas montagens também representem os universos interiores dos personagens?

Bia - *Um dia falaram uma coisa sobre isso que eu adorei, foi uma física, ela olhou e disse assim: "os seus espetáculos a gente podia congelar, e seriam instalações". Se você pegasse* Orlando *e fizesse o cenário mil vezes, quer dizer, mil ceninhas..., primeiro as cadeiras, depois as cadeiras e a terra... Você poderia passar e olhar uma exposição. Se você pensar no cenário de* Cartas Portuguesas *você entende o que é o estático da paixão e ao mesmo tempo a volúpia da paixão, se você passa por ele. Acho que tento imprimir nessa grafia cênica a questão fundamental do espetáculo. Na ópera* Sóror Angélica *de Puccini, que montei, havia uma escada que vinha da platéia, e outra que ia para o porão. Então, as freirinhas subiam mesmo pelas paredes o tempo inteiro. Elas vinham, e, então, nós viamos as cabecinhas delas, que surgiam e desapareciam, e isso reforçava um lado da freira, o lado* ***do nunca revelado, do você não sabe bem quem ela é****, daquela coisa da clausura que a gente tem de infância: eu morria de vontade de entrar na clausura, com aquelas janelinhas...*

Fábio - Você cria esses elementos do cenário, esses elementos de intervenção, antes de começar a trabalhar com os atores, ou isto acontece simultaneamente, nos ensaios?

Bia - *É muito junto. Por exemplo, no caso de* Cartas Portuguesas, *eu já tinha na minha cabeça que eu queria a floresta como cenário, mas ela foi muito modificada pelo trabalho dos atores. Como o volume, por exemplo, se ia ter água, se não ia ter, que tipo de vegetação...*

Fábio - Existe algum tipo de coincidência com relação aos temas das últimas montagens, no que diz respeito às paixões protagonizadas por mulheres?

Bia - *É muito engraçado isso, porque foi muito sem perceber... Eu acho que eu sou uma diretora que está muito interessada em emoção, então, esse é o assunto que me interessa muito, qualquer coisa, qualquer revolução que você faça, desde a mais particular até a maior, a mais múltipla, ela vem através da emoção, não tem avanço, não tem nada que não seja um ato emocional. Então, eu estou muito interessada nesta questão. Como voltar a entender o que é emoção dentro do espaço teatral. Em* Orlando *o que me interessava era provar que o homem é uma invenção do momento, sendo assim, a cada momento ele se transforma. Então o* Orlando, *para mim, era ideal, porque uma hora ele é isso, outra hora ele é aquilo. Já* Cartas Portuguesas *só tem um interior, quer dizer, não tem acontecimento, não tem o fato, não tem nada, só uma mulher dizendo a mesma palavra o tempo inteiro. Quer dizer, é um espetáculo absolutamente abstrato. Me interessou, então, continuar falando dessa paixão com o espetáculo completamente abstrato.*

Fábio - Agora, essse sentimento é necessariamente um sentimento estético do mundo, ou trata-se de um tema para ser falado, tocado, ou ainda, ele faz parte de um processo de trabalho, inclusive, de trabalho com os atores? Como é que é isso?

Bia - *Não acredito que ninguém possa inventar, forjar uma emoção, acho que não. Num primeiro momento você tem que lidar com a emoção sim, não com a emoção e chorar, mas tem que lidar com o que tem de mais próprio, a intuição.*

Sinto que num primeiro momento eu tenho que trabalhar com ela. Com a intuição própria, que não é de ninguém, que é só desse ator. O mais difícil é o ator aprender a se olhar. Porque é muito dolorido se você começa a trabalhar e cada uma já tem "isso é assim", pré-estabelecido. Seu fichário de coisas.

Fábio - E essa subjetividade toda se transforma numa regra que só tem exceções?

Bia - *É, exatamente! Porque o que mais me encafifa, é que você hoje não tem mais modelo, você não tem mais modelo nem de vanguarda, nem de teatro clássico, você não tem nem de dança, as coisas se misturam muito, a gente já não sabe mais o que é teatro, então para cada trabalho que você vai fazer você tem que estabelecer um novo método. Porque se eu vou montar um Dostoievski eu vou precisar de um ator de um jeito, se eu for montar* Cartas Portuguesas, *uma outra coisa. Aí é onde eu implico com o trabalho do Gerald Thomas e com o trabalho do Antunes Filho, que eu acho geniais, mas acho que naquilo que eles se propõem a fazer – e que fazem com muita categoria – me incomoda isso de um modelo específico, e que tanto faz você falar ou de Nelson Rodrigues, ou de Kafka, ou de qualquer outra coisa.*

Fábio - Você consegue ver uma linha desde o seu primeiro trabalho *Terra dos Meninos Pelados* até *Viagem ao Fundo da Terra*, ou você acredita ter aberto à cada espetáculo um novo ciclo?

Bia - *Eu sinto que um caminho estético não tem não. Acho que um espetáculo é bem diferente do outro. Agora é claro que todos têm o meu jeito. Uma coisa que permeia, e que eu acho que vai permear ainda por muito tempo, é isso de eu acreditar nas relações, entre cenário, figurino, todos os elementos... agora, como essas relações se dão, isso se modifica de trabalho para trabalho. Por exemplo, nas* Cartas Portuguesas, *tenho um cenário absolutamente parado, estático, luz que não tem nenhum efeito... e o único movimento que existe mesmo neste espetáculo é o movimento interior dessas mulheres, quer dizer, aquelas mulheres se debatendo o tempo todo por aquele amor. Já em* Orlando *eu tinha um cenário completamente móvel, quer dizer, o* Orlando *era quase passivo dentro daquilo, e as coisas iam invadindo, água, terra, as cadeiras que vinham e saíam e, ele ia sendo invadido.* Cartas Portuguesas *é quase o oposto. Há uma busca de estética própria para cada um, então de uma certa forma, eu tenho essa tentativa, de a cada momento poder pensar o que é isso. Saber qual é a diferença que é montar uma Mariana Alcoforado, que é montar um* Orlando *de Virginia Woolf, ou* Os Possessos *de Dostoievski.*

Fábio - O diretor Gerald Thomas ao ser perguntado se ele se considerava vanguarda ou não, disse que não definia vanguarda, você se considera uma diretora de vanguarda?

Bia - *O Tadeuzs Kantor fala uma coisa genial: se vanguarda significa que você não está contente com o que fez, e está entrando por um caminho que você não faz idéia do que é, então eu sou vanguarda. Então, se vanguarda significa você fazer um teatro que o tempo inteiro está se pensando, eu acho que faço sim, acho que não monto nenhum espetáculo, acho que eu monto um raciocínio. Acho que uma coisa tem muito a ver com a outra, com as questões mal resolvidas, ou muito resolvidas no trabalho anterior, então, neste sentido eu acho que é vanguarda.*

Fábio - Você acredita que dentro das vanguardas, auto-consideradas ou consideradas pelos críticos, existe o risco de se produzir simplesmente arte de bom gosto, ou mesmo, culinária?

Bia - *Cada vez que a gente faz, a gente tem todos os riscos, nossa! Quando você não dá o tempo real de se criar o seu momento de solidão, solidão no sentido de propriedade, quando você começa a agir com rapidez, assim, agir dentro do seu previsível, eu sinto que você começa a cair nos perigos, que são os perigos da sua própria sedução. Se você não se afasta, se você não fecha o olho, acaba caindo nesse perigo, mas eu sinto toda vez que você tem realmente um raciocínio, esse perigo se afasta muito. É, é complicado porque a gente lida com uma arte que é completamente equipe e ao mesmo tempo ela tem um sentido de solidão que é muito profundo, e se você perder esse sentido de solidão você não tem mais possibilidade de se agradar, não é nem agradar o outro, é se agradar, mas existem sim todos os perigos, todos nós corremos.*

Fábio - Você acha que neste sentido a crítica especializada tem estado atenta a todas as sutilezas expostas em uma produção que envolve tantos riscos?

Bia - *Médio. Eu ainda adoro crítica, assim, por exemplo, eu adoro a Bárbara Heliodora, eu acho a Bárbara muito legal, assim. Eu acho que a Bárbara é uma mulher de opinião, e isso é uma coisa muito interessante, então a crítica da Bárbara é uma crítica em que ela vai e diz, isso não quer dizer que eu seja da opinião da Bárbara, eu sou da opinião oposta à da Bárbara, mas eu acho que ela é uma pessoa de opinião, e neste sentido eu acho que é uma coisa muito interessante. Qualquer coisa, desde que ela seja uma opinião definida. A crítica da Bárbara, você lê a crítica dela, você vê por onde ela foi, você entende que caminho ela seguiu.*

Fábio - Trata-se de um raciocínio claro que...

Bia - *Dela! Dela! Vamos chegar lá. Não, mas hoje em dia, como você não tem um modelo, você não sabe o que é o bom para você dizer este espetáculo é bom, este espetáculo não é bom... Você não tem mais este modelo. Então, na verdade, este sentido de crítica, no sentido de ser uma coisa que possa assinar em baixo a qualidade ou não de um espetáculo, isso acabou! Não tem mais como uma pessoa possa determinar, porque não tem mais modelos. Então eu sinto que a crítica hoje em dia virou opinião de uma pessoa, às vezes ela é bem escrita, e aí é muito legal, não interessa se ela fale bem ou não, interessa é o caminho que ela traça, então eu sinto que não tem muito como se pensar em crítica, "será que a crítica é boa, será que a crítica tem sensibilidade", porque a crítica não vai ter nunca mais a sensibilidade para poder julgar um espetáculo. A Bárbara, como o Macksen Luis, ou o Sábato Magaldi, são pessoas que dão opiniões sobre os espetáculos, mas não são mais CRÍ-TI-COS.*

Fábio - Você acredita que não existam mais fundamentos para a crítica?

Bia - É que ninguém entende de tudo, não tem mais como. Você hoje, se vai fazer uma crítica de qualquer espetáculo teria que ter lido não sei quantas vezes aquele texto, você tinha que ter entrado no universo das possibilidades daquelas pessoas, você tinha que conhecer profundamente o trabalho de Júlio Bressane, o meu trabalho, saber o que está me interessando, saber porque eu estou usando aquilo naquele momento. Não dá para você sentado numa mesa dizer é bom ou ruim. É muito mais do que isso, tem coisas muito mais complexas sendo discutidas ali. Não é mais opinião, entendeu? E, esses caras eles vêem 800 espetáculos por ano, você não pode exigir que o cara leia, saiba porque cortou aquela fala, por que está assim, saber por que se diz naquele momento naquele lugar com aquela entonação. É impossível! Então eu acho que a crítica é muito divertido, eu acho que é igual a uma crônica, igual ao José Simão da Folha de São Paulo, *que eu acho que faz isso com soberania, porque ele critica, se auto-critica, brinca...*

Eu acho que crítica hoje em dia, quer a gente queira ou não, é o José Simão!

Fábio - O seu trabalho alcançou o seu primeiro grande destaque dentro de uma estrutura de equipe fixada no Sesc-Tijuca; o que mudou os rumos deste trabalho e impediu que o Teatro do Sesc se transformasse, sob a sua direção, numa usina teatral?

Bia - Porque é uma loucura! Assim, o Teatro do Sesc da Tijuca seria um lugar onde eu adoraria ficar o resto da minha vida, mas eu precisaria de um patrocínio. Eu só tinha o teatro. Mas tem um determinado momento em que não dá mais para você trabalhar sem pagar as pessoas com quem você está trabalhando, não dá mais para você chamar um cenógrafo aqui, outro cara lá, sem você ter uma estrutura muito grande. Então você pensa "ou a gente estava num país em que eu poderia realmente parar, me trancar e fazer do Sesc a minha casa, até como núcleo ambulante, essa coisa de companhia aberta, desde que eu tivesse uma base, mais no Brasil não é possível", porque você não tem um patrocínio, aqui no Brasil o único grupo que faz isso hoje em dia e dá frutos maravilhosos é o Grupo Corpo de dança, que é completamente patrocinado.

Fábio - Como é que você analisa o caso do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), do diretor Antunes Filho?

***Bia -** É completamente diferente, o Antunes também faz um trabalho em que ele é patrocinado, mas os atores dele não são patrocinados, os atores trabalham até dois anos sem receber um tostão. E esta é uma relação que para o Antunes cabe muito bem, não tem nenhum problema, mas para o trabalho que eu exerço, é fundamental que eu tenha ao meu lado pessoas que ganhem. Lá no Antunes, não, é quase uma escola; quem vai lá participa de uma escola. Isso não quer dizer que eu não queria trabalhar com pessoas de escolas, mas eu quero trabalhar com pessoas como eu, não aluno, é uma relação muito diferente.*

Fábio - O seu *Dom Giovanni*, por exemplo, foi todo patrocinado...

***Bia -** O* Dom Giovanni *para mim foi super-legal, para mim que estou trabalhando as relações. Imagina trabalhar um personagem que é um cara que não tem relação, Dom Giovanni é o que não se relaciona. Que namora todo mundo, e que não namora ninguém. Que não tem medo nem da morte, ele dá a mão para ela, vai para o cemitério, anda no meio daquilo sem nenhum respeito a nada, quer dizer, é um fantasma. Completamente distante da vida. Então, como pensar esse cara dentro deste universo? O Fausto, de uma certa forma, é a mesma coisa, uma pessoa que não aceita o trâmite da vida, uma pessoa que se nega a envelhecer, que se nega..., e é lindo porque o Fausto, ele vem, aquele cara que é um profundo conhecedor, que dedicou a vida aos estudos para tentar entender porque a gente nasce, porque a gente morre. E daí, ele se vê, sei lá com que idade, completamente perdido e diz: "Meu conhecimento de nada valeu, eu estou sofrendo desde o primeiro dia em que nasci até hoje, não me interessa nada, isso não é nada e eu vendo a minha alma ao diabo". Então, o que é isso? O que é vender a alma ao diabo?*

É isso! Eu acho mesmo que todas as revoluções se dão através de um ato emocional muito forte. Por isso quando eu falo em procurar a emoção no teatro, não é procurar a emoção, chorar e rir não! É procurar que o teatro volte a ter o que de evento ele tinha e perdeu. Quer dizer, as pessoas iam naquela casa de espetáculo para ver aquela coisa que acontecia só naquele momento e nunca mais, compartilhando um ato único e absoluto. O teatro, ele tem que voltar a ter esse caráter de evento. De intensidade. O Roland Barthes falava uma coisa linda, muito legal de teatro, que eu adoro... Não é nem de teatro, era de circo, mas eu acho que se adapta. Ele fala que teatro – que circo – é igual a essa coisa de bailarina andando na corda bamba, que você olha para ela e vê que ela teve um trabalho enorme para fazer aquilo, mas faz de um jeito que parece fácil, que não dá trabalho. E que a qualquer momento ela pode cair e acabar tudo aquilo. Então essa mistura de trabalho com disfarce, com a graça que o conhecimento dá e, ao mesmo tempo, o risco, a qualquer momento tudo pode ser quebrado, a qualquer momento tudo pode vir por água a baixo. Então, essa, eu acho que é uma definição muito interessante do que é a gente parar e olhar o homem, que é isso que o teatro faz. Pega uma pessoa, bota ali, bota umas palavras na sua boca, bota naquele espaço e fala: "Nossa! Olha como ele age nesta situação!" Então o teatro realmente é uma lâmina de observação, um laboratório, no sentido real da palavra.

***Entrevista concedida em Dezembro de 1991, Teatro** Copacabana Palace, **durante a temporada de** Cartas Portuguesas.*

Amor*

Vladimir Maiakóvski (1923)

Talvez
quem sabe
um dia
por uma alameda do zoológico
ela também chegará.
Ela,
que também amava os animais
entrará sorridente
assim como está
na foto sobre a mesa
Ela é tão bonita,
Ela é tão bonita
que, na certa, eles a ressuscitarão.
O século trinta
vencerá
o coração destroçado já
pelas mesquinharias.
Agora,
vamos alcançar
tudo o que não podemos amar na vida,
com o estrelar das noites inumeráveis.
Ressuscita-me
ainda que mais não seja,
porque sou poeta
e ansiava o futuro
Ressuscita-me
lutando contra as misérias do cotidiano.
Ressuscita-me
por isso.
Ressuscita-me
quero acabar de viver o que me cabe,
minha vida
para que não mais existam amores servis
Ressuscita-me
Para que ninguém mais tenha
que sacrificar-se por uma casa, um buraco
Ressuscita-me
Para que a partir de hoje
a família
se transforme
e o pai
seja pelo menos o Universo
e a mãe
seja pelo menos a Terra.

Tradução: Ney Costa Santos
Revisão: Bóris Schnaiderman
** Estes versos correspondem ao final do poema longo "A propósito disto"; esta parte sub-titulada "Amor" foi musicado por Caetano Veloso para a montagem de* O Percevejo, *de Luís Antonio Martinez Corrêa.*

O PERCEVEJO

ANO I, NÚMERO 1, 1993.