

123

# cadernos de teatro

SERA QUE OS CRÍTICOS TÊM ALGUMA UTILIDADE?

— Peter Brook, Charles Marow et al.

---

ESTILOS DE ATUAÇÃO — L. J. Dezseran

---

CRÍTICA INTERNACIONAL — Hamletmachine

---

DOIS NA GANGORRA — W. Gibson

---

CADERNOS DE TEATRO Nº 123

Outubro, Novembro e Dezembro de 1989

PATROCÍNIO FUNDACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DA  
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são  
de inteira responsabilidade dos editores.

*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES*

*Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO*

*Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES*

*Editor — BERNARDO JABLONSKI*

*Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOSOVSKI*

*Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI*

*Secretárias — SILVA FUCS e VANIA V. BORGES*

*Redação: O TABLADO*

*Av. Lineu de Paula Machado, 795*

*Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil*

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO  
só poderão ser representados mediante autorização  
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)  
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro.*

## ESTILOS DE ATUAÇÃO — TEATRO GREGO

L. J. Dezseran

### NOTA INTRODUTÓRIA SOBRE O ESTILO EM GERAL

A expressão "representação de estilo", quando usada no teatro, é por vezes de sentido muito nebuloso. No geral, ela evoca imagens de gesticulação e vestuário extravagantes, maneirismos e falas artificiais. Infelizmente, muitas tentativas de encenação de teatro clássico terminam tão forçadas que o elemento humano com o qual o público poderia identificar-se é soterrado sob um monte de truques externos. A arte geralmente empenha-se em copiar a natureza humana em todos os períodos do desenvolvimento de homem, e, apesar de nós, seres humanos, sermos suscetíveis à moda e a várias formas de exibicionismo, as pessoas são sempre pessoas. Tanto na representação de estilo quanto na caracterização profunda, as manifestações externas devem originar-se de uma necessidade lógica interna de comunicação com outro personagem no palco. Cada gesto deve possuir uma motivação real.

Se a única reação do expectador a uma cena de teatro clássico é considerá-la "inteligente", isso significa que os atores estão exibindo suas técnicas, e não representando a cena verdadeiramente. As aulas de balé eram bastante populares entre a aristocracia durante o período da Restauração da monarquia inglesa, e reis e nobres participavam com frequência de representações amadoras marcadas pelas convenções rígidas do balé daquela época. As classes mais altas praticamente monopolizavam o teatro desse período, razão pela qual as peças da Restauração têm uma atmosfera

característica de artificialismo e luxo, de coisa feita em um grupo fechado. Contudo, até mesmo o mais artificial dos personagens, Sir Fopling Flutter, da peça *The Man of Mode*, de George Etherege, por exemplo, assume posturas falsas porque pretende comunicar um tipo de necessidade humana, seja para os atores no palco, seja para o público. Suas posturas só serão eficazes, se estiverem vinculadas a seus objetivos. Por mais tarimbado que seja, nenhum ator anda em posição marcada ou fala em pentâmetro jâmbico naturalmente na vida cotidiana; mas a opção por fazê-lo no palco pode ser dramática, impressionante ou, ocasionalmente, ridícula.

É o diretor quem irá, em geral, definir os maneirismos e artificialismos que deseja que você utilize na produção, mas um pouco de pesquisa na biblioteca com certeza o ajudará a visualizar suas exigências. Descubra a complexidade das danças e vestimentas da época de seu personagem. Materiais e trajes distorcidos e passos de dança complicados podem revelar-lhe algo sobre o modo de vida de seu personagem. Procure conhecer os pintores e a arquitetura contemporâneos a ele e ouça a música dos compositores mais importantes do período. Lembre-se de que você deve pensar todo o seu estudo a partir do ponto de vista da peça quando esta foi escrita. Deixe de lado tudo aquilo que não puder representar de forma consciente com relação a seu personagem.

Os objetivos coletivos de todos os personagens de uma peça são a maior contribuição à representação de estilo de uma produção. Por mais irreais que as exigências da peça pareçam a princípio, você deve mesmo assim criar um mundo identificável, ainda que anacrônico, para o público, dando-lhe a impressão de que você quer e precisa daquilo que o personagem quer e precisa.

Os exercícios de representação de estilo que se seguem, destinam-se a ajudá-lo a familiarizar-se com os maneirismos e artificialismos sociais de um período e a ajudá-lo a enfrentar alguns dos problemas específicos da representação inerentes à dramaturgia do período. Relaxe ao iniciar cada exercício. Primeiro descubra o que há por trás da cena; em seguida, acrescente suas exterioridades de forma simples e econômica.

## O PAPEL DO CORO GREGO

### O exercício da reza:

I) *Procedimento* — Reúna o seu grupo de estudo ao redor do espaço vazio central e escureça todo o ambiente o máximo possível. Os membros do grupo devem estar separados uns dos outros por uma pequena distância. Este exercício é muito pessoal, contudo não há nenhuma demonstração individual. Leve o exercício a sério. Considere as etapas que virão a seguir. Tome cuidado para não passar muito depressa por uma etapa ou para não se demorar demais nela a ponto de entediar o grupo.

Lembre-se da última vez em que você sentiu muita pena de si mesmo; por exemplo, em sua infância, quando tentou imaginar seus pais chorando em seu enterro, lembrando-se, acima de tudo, do quanto eles haviam sido maus para você. Encontre o momento mais forte dessa emoção. Explore sensorialmente este momento, associando a recordação de cada sentido ao sentimento de auto-piedade. Prolongue o ritmo de sua respiração e inspire rapidamente. Imagine que o ar que respira está atravessando todo o seu corpo até chegar ao chão ou à cadeira onde está sentado. Suspire levemente na inspiração e use a expiração para resfriar e umedecer a garganta. Prenda um bocejo na garganta e faça a vocalização *staccato*. Suba o tom e faça as imagens da recordação sensorial desfilar em sua mente.

Lembre-se da última vez em que sentiu muita fome, em que esteve incrivelmente faminto (qualquer tipo de apetite). Repita as mesmas etapas utilizadas no exercício da auto-piedade. Ao invés de vocalizar ao inspirar, tente encontrar um suspiro que sintetize sua fome. Suspire com a recordação sensorial e suba o tom ao máximo, paulatinamente.

Pergunte-se a si mesmo: "Qual é a coisa que eu mais quero no mundo?". Seja sincero. Após ter decidido aquilo que mais quer ver na vida, seja sucesso na carreira, algum prazer físico ou riqueza, imagine-se realizando seus desejos. Imagine as mudanças que isso traria a seu cotidiano. Imagine-se no auge do sucesso ao realizar seu desejo. Acelere o ritmo respiratório e encontre um novo som que exprima o sucesso. Libere-o

com calma e prazer ao expirar. Leve-o ao máximo. Pare por alguns instantes e perceba a verdadeira distância que o separa da realização de seu desejo. Tente vocalizar esta dor. Libere um suspiro se conseguir.

Qual é a música preferida (principalmente hino)? Invente umas cantilenas sozinho, no escuro, cantando sua música, qualquer que seja, sem parar, como se fosse um Pai Nosso ou um Hare Krishna. Através da música, afaste os sentimentos de dor e tristeza. Deixe que a canção cresça, envolvendo-o. Entregue-se à canção e balance levemente o corpo acompanhando o ritmo. Encontre movimentos ou gestos que o ajudem a entregar-se a ela. Leve os movimentos ou gestos, ao auge.

Ouçã os sons ao redor. Relaxe e analise os gestos que fez. Identifique os gestos no Quadro Qualitativo de Personagem. Veja de que modo eles representam mágoa ou tristeza e como tais gestos podem ser teatralizados.

II) *Decisões* — Tente encontrar um modo de vida grupal que pareça natural às emoções que um coro grego poderia expressar. Os sons que o coro emitir não devem ser uma cacofonia de sons, mas um grito único vindo do grupo. Um grupo que cante a ode de abertura de *Édipo Rei*, de Sófocles, pode usar os mesmos gestos que o seu grupo descobriu.

III) *Varição* — Os participantes escolhem uma canção ou ritmo que todos tenham associado à emoção causada pela fome. Em seguida, aproximem-se um do outro para que possam tocar o parceiro ao lado. Enquanto estiver segurando seu parceiro, tente achar o mesmo nível de participação que obteve sozinho anteriormente. Deixe passar cerca de cinco minutos. Faça contato com seu parceiro e intensifique a impressão da emoção de "esperar pelo alívio". Neste momento, ambos estarão unidos em um esforço conjunto. Você sente a tensão invadindo seus membros? Tente manter a impressão exterior da emoção enquanto faz um exercício de relaxamento, como arfar como um cão. O fato de trabalhar com seus colegas do coro deve deixá-lo mais solto, e não tenso. Você nunca precisa estar tenso, mesmo se o personagem que está representando estiver envolvido em uma luta de vida ou morte.

## Improvisação de Ritual

I) *Pré-requisitos* — Traga uma fatia de pão e um pouco de vinho, ou suco de uva, em um frasco grande. Você precisará de duas velas e uma arma simbólica, como uma corda ou uma faca de borracha. A sua tarefa de grupo será fazer com que todos compartilhem da crença em seu ritual inventado.

II) *Procedimento* — A atitude para com o exercício é de prazer sério. O grupo improvisa mais uma vez uma recordação de desespero. Desta vez, cada participante tenta superar os outros, fazendo-os padecerem-se mais dele. À medida que o grupo relaxa e entra no exercício, cada membro, um por um, fala de sua "dor".

Diminua as luzes o máximo possível e acenda as velas. Os participantes dividem-se em dois grupos e uma pessoa de cada grupo leva uma vela para um canto do espaço de trabalho. Uma segunda pessoa de cada grupo leva o vinho ou o pão (aquele que o grupo tiver) ao mesmo canto da sala. Cada participante deve manter uma das mãos nas garrafas (frascos) de vinho ou no pão (dependendo de qual dos dois o grupo possui) e, a outra, na pessoa que estiver empunhando a vela para o grupo.

Aquele que estiver segurando a vela para um dos grupos deve erguê-la e criar suas próprias palavras mágicas, como "Senhor dos céus, dê-nos água", e o colega que estiver segurando o vinho, ou o pão, ergue-o três vezes. Em seguida, a pessoa segurando a vela para o outro grupo entoia: "Senhor da terra, dê-nos alimento", e o colega com o vinho, ou o pão, eleva-o três vezes. A aura aqui é de pura improvisação, e pode perdurar até que uma das pessoas segurando a vela não consiga pensar em mais nada.

Cada um dos dois que seguram as velas começa a guiar seu grupo ao redor do espaço, com que aquele que segura o pão ou o vinho imediatamente atrás e o resto do grupo seguindo-o, como em uma procissão. Os dois grupos caminham vagarosamente ao redor do espaço três vezes, erguendo as velas, o pão e o vinho bem alto, como se oferecendo-os aos deuses.

Reúna os grupos e forme um círculo. Escolha aquele membro que recebeu maior sentimento de piedade na primeira parte do exercício. Este membro se

torna a "vítima" e se deita no centro do espaço de trabalho. Os participantes com o pão e o vinho aproximam-se e depositam suas oferendas, uma de cada lado da vítima. Em seguida, aqueles que seguram as velas entram no círculo e colocam-na à cabeça e aos pés dela.

Logo após, estes dois membros tomam a arma simbólica nas mãos e erguem-na. Caminham ao redor do círculo três vezes. O grupo em volta da vítima começa a salmodiar "Agora, agora, agora", como se fosse um sussurro que aumentasse cada vez mais. Finalmente, os dois que seguram a arma simbólica simulam estrangular a vítima com a corda ou cravar a faca de borracha em seu coração, arrancando-o e erguendo-o acima da cabeça. Todos no círculo aproximam-se e ajoelham-se ao redor da vítima. Os dois membros que destruíram a vítima simbolicamente abrem o vinho e partem o pão. Todos no círculo ajoelham-se, comem um pedaço do pão e bebem um pouco do vinho. Um pedaço escolhido de pão é deixado sobre o peito da vítima e um pouco de vinho pode ser deixado para ela em um copo (de papel).

Os membros do grupo permanecem em um círculo ao redor da vítima após terem terminado de comer e cantam: "Volte à vida". À medida que a vítima levanta-se, ela come o pão, bebe o vinho e fica de pé por completo. Nesse momento, as luzes são acesas. As pessoas no círculo caem prostradas. Cada uma rasteja para o centro e toca uma pessoa no chão perto de si. Lentamente, todos no círculo começam a salmodiar: "Viva o Rei!".

III) *Decisões* — A disposição para tal exercício é maior quando todos os outros no grupo participam. Você percebe um sentimento de vida em grupo? Naturalmente, este exercício é um tanto exótico e pode fracassar redondamente, mas pelo menos o grupo será saciado pelo pão e vinho, o que o tornará feliz. Este exercício pode ajudá-lo a entender o espírito dos pseudo-rituais em *A Paz*, de Aristóteles, bem como as preces em *Édipo Rei*, de Sófocles, e na *Orestéia*, de Ésquilo.

IV) *Discussão* — H. D. F. Kitto, um dos mais ilustres estudiosos do teatro grego, insiste que os diretores modernos devem livrar-se dos inúmeros equívocos antigos acerca do teatro grego e dos estilos gregos de representação. Kitto julga que as apresentações

gregas eram provavelmente inovadoras e, por vezes, livres na forma. Em *As Bacantes*, de Eurípedes, e em *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, movimentos caóticos e expressionistas são necessários para atender às exigências do texto. Os figurinos certamente tinham que permitir a flexibilidade de movimentos em *As Bacantes*, onde seria impraticável a utilização de coturnos e quitões pesados, bem como máscaras incômodas. É igualmente improvável que o coro de *As Bacantes* se movesse em padrões simétricos, cuidadosamente coreografados. Por outro lado, uma procissão ordenada parece adequar-se às primeiras odes córicas do *Édipo Rei*, de Sófocles.

V) *Sugestões* — Leia as primeiras preces córicas do *Édipo Rei* juntas, em grupo. Escolha um Representante do Coro e dois sumo-sacerdotes. Coloque um conjunto de cadeiras no fundo e à esquerda do palco, representando a porta do palácio, e um conjunto de cadeiras no fundo à direita, representando um altar. Tente improvisar a seqüência inicial das odes córicas.

As observações e sugestões a seguir acerca do grupamento do coro podem fornecer material para discussão em grupo:

a) Qual é o objetivo do coro nesta peça? Como os versos exprimem esta necessidade?

b) Toda ode córica é cortada em segmentos denominados estrofe e antístrofes. O fluxo emocional da ode é preso ou livre? Em outras palavras, o conteúdo emocional varia entre a estrofe e a antístrofe? A opinião do coro flutua ou é contínua, com pouca variação? Caso o coro seja mutável, tente encontrar um padrão de movimento diferente para cada estrofe.

c) Tente uma improvisação de grupo para encontrar um conjunto de gestos típicos da emoção que é expressa em cada estrofe. Represente seu padrão de movimento córico no Quadro Qualitativo de Personagem. Não tenha medo de explorar profundamente os opostos físicos. Os próprios termos estrofe e antístrofe indicam que tanto a oposição quanto a grande variação no movimento córico são esperados. Faça uma estrofe movendo-se à esquerda do palco e, a estrofe seguinte, à direita.

d) O movimento córico no drama antigo é ocasionalmente chamado de *dactílico* (análogo à forma em

verso onde um acento longo é seguido por dois curtos). Dionísio até mesmo ensina Penteu a realizar este passo de dança em *As Bacantes*, de Eurípedes.

e) Geralmente, um coro composto por quinze membros é agrupado em cinco filas de três ou em três filas de cinco para a entrada no palco (o círculo central de dança para o coro).

f) Uma vez no palco, o Coro raramente sai de cena; na verdade, o coro é, em geral, o personagem mais importante da peça. Um ator que represente uma cena do teatro grego deve lembrar-se de que o coro (dentro de sua função) com freqüência está no palco observando-o, mesmo que não esteja *diretamente* envolvido com ele. Você deve planejar seus objetivos de modo a incluir o coro em sua representação.

g) A violência sempre ocorre fora do palco, e a ação da peça é geralmente contínua, ocupando um período curto de tempo. O objetivo de um bom agrupamento córico é dramatizar o suspense e a tensão gerados ao narrar-se um evento que ocorreu, ou está ocorrendo, fora do palco.

## O USO DE MÁSCARAS

I) *Pré-requisitos* — Consiga pelo menos duas máscaras. Podem ser de qualquer tipo, desde que se possa respirar e enxergar com facilidade por elas e que a boca fique descoberta para que haja fácil vocalização. Alguns tipos de máscaras de Carnaval podem servir, mas você pode fazer sua própria máscara com sacolas de papel. Uma sacola tamanho médio de supermercado serve. Com uma tesoura, retire o tampo da sacola, mais ou menos vinte centímetros acima da base. Corte um dos lados a dez centímetros do fundo. Este lado será a frente da máscara e possibilitará uma boa exposição da boca. Ponha a sacola na cabeça com o lado de dez centímetros voltado para a frente e faça dois buracos na altura dos olhos, para que você possa enxergar. Estes buracos devem ter pelo menos quatro centímetros de diâmetro. Reforce as extremidades da sacola e os buracos dos olhos com fita adesiva.

Crie algumas adivinhações e escreva-as em pedaços de papel. Títulos de livros conhecidos, como *Como era verde o meu vale*, de Richard Llewellyn, são muito

fáceis de adivinhar. Use como frases pensamentos como os que aparecem nas revistas de palavras cruzadas.

II) *Procedimento* — O grupo de estudo relaxa em um semicírculo num lado do espaço de trabalho. Um por um, cada membro entra no centro do espaço, coloca sua máscara e representa uma adivinhação. Cronometre o tempo que o grupo leva para tentar adivinhar o enigma que é representado por cada membro. Estabeleça um código para as adivinhações, como, por exemplo, símbolos físicos para “músicas”, “títulos de livros”, “óperas”, “peças” e “provérbios”. Crie símbolos gestuais para o número de sílabas de palavras em cada adivinhação, bem como símbolos para palavras pequenas (como pronomes, preposições, etc.), e um símbolo geral para indicar que se está representando por mímica a idéia geral de uma frase.

III) *Decisões* — O seu rosto está movendo-se por trás da máscara? Até que ponto você depende de seu rosto para exprimir suas idéias? Você deve encontrar um modo de transferir suas expressões faciais para o corpo inteiro a fim de que cada gesto que faça comunique claramente as necessidades de seu personagem. Os movimentos involuntários são de mais fácil detecção quando se usa uma máscara. Quais são os seus hábitos nervosos externos? O público pode prender-se mais a seus tiques nervosos do que àquilo que você está tentando transmitir. Ao usar uma máscara, todos os seus gestos devem ser econômicos e imediatamente compreendidos.

Você tentou “mostrar” uma ação, ou uma necessidade, ao invés de “sê-la” ou “fazê-la”? Se você for tentar representar um título de livro como *Por que os peixes mordem e por que não mordem*, de James Westman, tente evitar o erro de indicar a palavra “peixe” jogando uma isca, como um pescador faria. Seus observadores certamente pensarão na palavra “pescaria”, ou “arremesso” ou “pescador”, e, neste caso, você terá que indicar que eles devem enfocar o objeto da pescaria. Apenas estimule o comportamento de um peixe. Sua tarefa será bem mais simples e direta.

## OS GESTOS CONVENCIONAIS

I) *Procedimento* — Você e seu parceiro posicionam-se em lados opostos do espaço de trabalho. Coloquem suas máscaras. Um de cada vez, representem

um gesto convencional que seja imediatamente reconhecido, como, por exemplo, “Pare!” (com o braço esticado e com a mão na vertical, em sinal de proibição). Represente os gestos até não conseguir lembrar de mais nenhum. Os participantes não podem repetir um mesmo gesto.

II) *Decisões* — Quais os gestos convencionais mais fáceis de identificar? Os gestos que indicam direção, como direita ou esquerda, norte e sul, ajudam a solidificar uma aura de realidade física em praças que não tenham um cenário naturalista.

À medida que começar a ensaiar as cenas de drama grego, considere as sugestões a seguir referentes aos gestos físicos:

a) Expresse suas emoções através da voz e do corpo, não do rosto.

b) Reduza os gestos que não definem localidade física nem áreas espaciais. Os gestos que advêm *diretamente* da emoção de seus objetivos na cena também são admissíveis.

c) Quando sentir-se em dúvida sobre a necessidade de um gesto, elimine-o.

d) Planeje seus objetivos cuidadosamente. Estude quais gestos parecem naturais a seu objetivo em relação ao som do sentido de suas palavras. Aumente a musicalidade natural de sua voz e o movimento natural de seus gestos. Elimine os movimentos que se reduzem a uma “ostentação externa” daquilo que o personagem sente. Represente apenas aquilo que o personagem *precisa* fazer.

e) Não é necessário que você se esforce para parecer maior do que é na verdade. Gesticulações excessivas o tornarão menor perante o público. Cite vários atores que pareçam maiores do que são. Tais artistas são geralmente bastante econômicos, leves e diretos nos movimentos.

## OS PERSONAGENS UNIVERSAIS (O EXERCÍCIO DORIAN GRAY)

I) *Procedimento* — Peça a seu parceiro que o observe. Coloque sua máscara e caminhe vagarosamente pelo espaço tentando dar impressão de que você

está envelhecendo pouco a pouco, a cada passo que dá. Tente ir desde o vigor da juventude até uma idade muito avançada.

Incline a bacia para trás, empinando as nádegas, para assumir uma postura típica da juventude. Traga a bacia para frente e incline-a na direção do peito ao aproximar-se da meia-idade e da velhice. Evite o esforço físico ao representar a velhice. Alinhe os ombros com os joelhos. Não exagere ao curvar-se para frente ou para trás.

II) *Variação* — Imagine um motivo real que o faça atravessar a sala. Por exemplo, imagine estar morrendo de fome e que há comida no outro lado. Finja estar com água até o pescoço quando começar a andar mas, ao alcançar o outro lado do espaço, comece a entrar em terra firme, gradualmente, embora também esteja morrendo durante este processo. A tentativa de manter a cabeça acima d'água no início da variação deve ajudá-lo a esticar a espinha, criando uma postura jovem que desaparecerá quando você alcançar o outro lado do espaço.

III) *Decisões* — Utilize o exercício Dorian Gray para o estudo de personagens no *Édipo Rei*, de Sófocles. Escolha os elementos da velhice exigidas pelas descrições de Tirésias e do Pastor. A representação da velhice exigirá uma perda da flexibilidade de suas juntas. Você pode aparentar rigidez em áreas como o pescoço, cotovelos e joelhos sem causar tensão no corpo, se não mantiver as juntas retas.

As pessoas idosas raramente fazem movimentos diagonais. Elas tendem a recompor-se ao aproximar-se de novas tarefas, posicionando-se diante de cada uma delas. Por exemplo, se você estiver passando uma grande quantidade de roupas, ao invés de colocar-se à frente da tábua de passar e debruçar-se sobre ela para borrifar água sobre as peças, primeiro vá até o cesto de roupas para pegar as peças, em seguida aproxime-se da mesa, para borrifá-las, e, finalmente, passe para a tábua de passar.

Tente encontrar detalhes suficientes de caracterização que proporcionem alguma variedade a seu papel, mesmo que esteja representando um dos muitos anciãos de *Édipo Rei*. A atriz no papel de Jocasta deve encontrar um padrão de movimento individual que cause a impressão de maturidade e sensualidade.

Inicie analisando os supra-objetivos de Jocasta e sua progressão no curso da peça. Quando Jocasta descobre a verdadeira identidade de Édipo, espera-se uma mudança drástica no seu ritmo físico e na maneira como ela se apresenta. Pode-se abordar externamente esta transição emocional à medida que a cena se desenrolar.

É uma boa idéia para aqueles que basicamente são "tranqüilos" na vida trabalharem em um papel que deveria ser representado por um ator nervoso, "tremedor", assim como pode ser uma experiência eficaz para um ator inseguro trabalhar num papel que o force a dar a impressão de ter pleno comando de seus atos.

*Édipo Rei* é excelente de ser estudada porque contém alguns personagens fracos, como o Pastor, ao lado de outros que dominam seu poder, como o Estrangeiro de Corinto, Creonte, Tirésias e muitos membros do coro. Além disso, os próprios Édipo e Jocasta dão bons estudos, pois ambos perdem estatura gradualmente, no decorrer da praça.

## EXPRESSÃO FÍSICA DE TRANSIÇÕES COM O PARCEIRO: A CELA QUE SE FECHA

I) *Procedimento* — Você e um parceiro colocam as máscaras e encaram-se um ao outro no centro do espaço de trabalho. Realize os passos a seguir com bastante calma. Representem cada segmento, através da mímica, com clareza e precisão, compartilhando cada experiência.

Juntos, talvez sendo um ator alto e o outro baixo, criem as quatro paredes e o teto de uma cela. É uma cela escura onde mal se pode ver. Em um dos lados da cela, criem uma pequena porta corrediça. A porta está bem trancada. Encontrem um local para relaxarem na cela. Juntos, estabeleçam uma sensação de frio, uma necessidade mútua de calor corporal. Descansem e adormeçam.

Um de vocês acorda de sopetão e descobre que um pouco de comida foi empurrada para dentro da cela pela porta. Exprima que tipo de alimento é e divida-o com o parceiro. Tente descansar novamente.

Um de vocês percebe que as paredes estão se aproximando lentamente. Compartilhe esta descoberta e o choque. Ambos tentam evitar que as paredes se



fechem e os matem. Compartilhem da força física um do outro. Indique que o teto e as paredes se aproximam ao mesmo tempo e que é impossível detê-los. À medida que a pressão das paredes e do teto os forçarem a cair de joelhos, tentem divid'r o espaço que lhes coube o máximo possível. Sucumbam juntos, embolados.

II) *Decisões* — As transições mentais e faciais dentro de uma máscara são inúteis. O corpo deve aprender a realizar a função que antes pertenceu ao rosto e à voz. Algum de vocês adiantou-se do outro na criação da cela de modo que as paredes e, especialmente, o teto, ficavam em níveis diferentes?

Algum de vocês não se sentiu à vontade ao compartilhar do calor do corpo do outro? Aquele que descobriu que as paredes estavam se fechando demonstrou o choque com o corpo ou fez a descoberta interiormente, de modo que não foi compartilhada claramente?

Se houve momentos onde a ação do parceiro ficou obscura, é necessário perguntar-lhe o que ele fez e qual o motivo. Se ele tiver uma boa resposta, é possível que tenha feito as transições mentalmente, presumindo que o parceiro iria entender o que fazia. Quando você está de máscara, não pode esperar que o público adivinhe cegamente o que você está fazendo. Exprime fisicamente todas as transições. Você deve aprender a fazer apenas o esforço necessário à realização de suas necessidades. Ambos realmente utilizaram a força e o corpo do outro para fazer pressão contra as paredes? Vocês utilizaram as costas e as pernas, ou apenas os braços?

Os gestos com os braços não podem ser controlados quando eles estão totalmente esticados. Tente levantar uma cadeira com os braços esticados por completo. Agora tente de novo, mas, desta vez, aproxime-se da cadeira e dobre os cotovelos. Utilize a bacia, as pernas e as costas para esticar-se e levantar a cadeira a fim de que o movimento seja mais fácil e mais controlável. Tente empurrar-se contra um carro e perceba se não mantém os braços e as mãos perto do peito ao inclinar-se, deixando o tronco fazer todo o serviço. Em qualquer exercício de interpretação, a utilização do tronco do corpo conota envolvimento orgânico. O uso efetivo da parte central do corpo é capaz de substituir muitos gestos dos braços e das mãos. O público acreditará muito mais em suas ações se todo

o seu corpo estiver organicamente envolvido em seus objetivos, mas sete envolvimento deve originar-se do tronco, não dos membros.

## A UTILIZAÇÃO DO TRONCO

I) *Procedimento* — Você pode fazer este exercício sozinho ou tentar ficar de frente para seu parceiro a uma distância de aproximadamente três metros.

Solte os braços e feche os olhos. Imagine que um sol quente está bronzeando todo seu corpo. Relaxe! Elimine qualquer gesto dos braços ou das mãos.

Inicie uma contração graciosa com a parte inferior do corpo, a partir da imagem de uma bola de praia (mais ou menos setenta centímetros de diâmetro) rolando vagarosamente por todo o seu corpo, partindo detrás do tornozelo, passando pela barriga da perna e joelhos e subindo pelas coxas. Incline suavemente a bacia para frente ao curvar-se e sinta a bola rolar até a barriga. Agora comece a contração com a parte superior do corpo, enquanto a bola rola para cima saindo da área do estômago e deslizando para o peito, o pescoço e, por fim, o rosto. Deixe que o corpo se ajuste ao formato da bola por onde quer que ela passe. Faça o exercício cinco vezes sem esforço. Imagine que o seu corpo se mexe como uma onda num mar tranquilo.

### Extensão 1

A formação de uma imagem com o centro do corpo.

I) *Procedimento* — Encare seu parceiro e alterne com ele a realização das seguintes etapas, à medida que se criticar os seus movimentos. Repita o exercício acima, mas, ao invés de utilizar uma bola de praia como imagem, finja que uma jibóia está rastejando por seu corpo, e, depois, que um coelho peludo está caminhando em cima de você. Observe cada um deles pelo lado e pelas costas. Tente ser tão expressivo com as costas como é com o tronco de perfil e de frente.

### Extensão 2

Titereiros de controle remoto

I) *Procedimento* — Neste exercício alterne sua posição com três parceiros. Posicione-se no centro do

espaço de trabalho. Um parceiro fica diretamente a sua direita e controla o lado direito de seu corpo; o outro fica a sua esquerda e controla o lado esquerdo: o terceiro fica diretamente a sua frente e controla os movimentos da sua cabeça e pescoço. Concentra-se, a princípio, no parceiro à direita; movimentando-se conforme ele o direcionar, reagindo a seus gestos não-verbais com a parte do corpo que ele estiver indicando. Se ele parecer estar levantando o seu braço ou sua perna direita, faça com que seu braço ou perna corresponda aos gestos. Espera-se que os outros parceiros ajudem-no a moldar o espaço a seu redor com pressões diretas ou gestos de elevação, como se você fosse um fantoche cujas cordas eles estivessem puxando.

Após ter assimilado o ritmo do parceiro à direita, acrescente o ritmo do parceiro à esquerda. Observe ambos os parceiros com o canto dos olhos. Tente mover-se da forma como é instruído pelos dois parceiros simultaneamente. Seja paciente e concentre-se. Após ter se ajustado a estes dois parceiros, passe à tarefa complementar de observar o parceiro a sua frente e responda-lhe com movimentos da cabeça e do pescoço. Continue o exercício por dez ou quinze minutos e, em seguida, troque de posição com um dos parceiros.

II) *Decisões* — Você consegue ajustar-se e utilizar os impulsos que três pessoas lhe fornecem ao mesmo tempo? Caso tenha algum problema, volte a concentrar-se em um parceiro de cada vez, até que entre no ritmo; em seguida, com calma, acrescente as reações aos estímulos dos outros parceiros. Você pode achar que os movimentos dos parceiros foram uma espécie de dança graciosa, da qual você participa com três tipos de movimentos. Esta relação é válida desde que todos tenham passado primeiro pelo processo fantoche-titeireiro. O ajuste mútuo é o resultado que se deseja.

Uma vez que o tronco, o pescoço e as pernas constituem a maior parte do corpo que é vista pelo público, o ator deve lembrar-se de que ele não representa apenas com o rosto e com as mãos, mas com o corpo inteiro. Restringir-se a utilizar apenas as áreas geralmente esquecidas do corpo — tronco, pescoço e pernas — o ajudará de duas formas: você descobrirá que as emoções têm que ser expressas organicamente na apresentação, de forma que o corpo inteiro sentirá

o "amor", o "medo", etc., e aprenderá a controlar melhor seus gestos, a fim de que sua apresentação evoque identificação e empatia imediatas do público.

## EXPERIÊNCIAS COM OS GESTOS

I) *Procedimento* — Coloque sua máscara e peça que seu parceiro o observe. Lançando mão apenas de mímicas, descreva uma parte de um filme de terror a que tenha assistido recentemente (quanto mais ação que tenha o filme, melhor). Todos os gestos com as mãos estão excluídos — utilize apenas o tronco (especialmente a bacia), o pescoço e as pernas. O parceiro deve lhe chamar a atenção quando você estiver sendo obscuro. Repita qualquer movimento vago usando diferentes gestos do torso.

### Variação 1

#### Expressão física de objetivos

I) *Procedimento* — Reúna seu grupo de estudo em um círculo. Todos colocam máscaras. Um voluntário direciona-se para o centro do círculo e escolhe uma tarefa que só possa ser realizada com o auxílio de uma ou mais pessoas. Escolha um objetivo que envolva algum tipo de perigo imediato; por exemplo, "Como o rio está enchendo muito rápido, eu preciso de duas pessoas que me ajudem a carregar sacos de areia até a barragem"; ou "Um tufão está se aproximando e eu preciso de ajuda para levar minha avó para o abrigo". Sem o auxílio de palavras, o voluntário no centro deve definir sua necessidade e recrutar assistentes. Em seguida, ele e seus ajudantes tentam realizar a tarefa com mímicas, fazendo com que seus movimentos sugiram a idéia de pesos e manobras.

### Variação 2

#### O peixe e o pescador

I) *Procedimento* — Você e seu parceiro colocam suas máscaras e entram no centro do espaço de trabalho. Um de vocês será o peixe, o outro, o pescador. Através da mímica, representem as seguintes etapas: primeiramente, estabeleça a margem de um lago imaginário. O peixe nada a procura de comida. O pescador aproxima-se do lago e põe iscas no anzol e na linha. O pescador, ansioso, joga a linha e espera. O

peixe percebe a agitação na água. O pescador então puxa a linha e o peixe observa a isca.

O pescador arremessa novamente, desta vez menos feliz e esperançoso. O peixe vê a isca e a examina, nadando a seu redor. O pescador começa a recolher a linha devagar e, sem perceber que o peixe já está bem próximo da isca, desiste. Em seguida, senta-se abatido, deixando a isca no meio do lago. O peixe vigia a isca e a observa, cuidadosamente. O pescador adormece. Ao deixar a vara de pescar bamba, a isca é sacudida e o peixe morde o anzol. O pescador fica atônito, levanta-se com um pulo e inicia um cabo de guerra com o peixe, deixando-o puxar a linha até cansar. Em seguida, recolhe a linha.

O resto fica a critério de seu parceiro e você. Ou o pescador captura o peixe e leva-o para casa, ou o peixe escapa, talvez atravessando a linha e cortando-a no último instante, se o pescador deixá-la frouxa demais. Sejam bem específicos.

II) *Decisões* — Algum de vocês violou os limites do lago? O pescador utilizou um molinete ou um caniço? O peixe foi coerente nos movimentos e na atração pela isca? Durante o cabo de guerra, o peixe e o pescador trabalharam juntos para manter o comprimento da linha constante, ou cada um cuidou da sua parte? Houve envolvimento de seus corpos como um todo? As tentativas e as necessidades de seu parceiro foram claramente expressas pelos gestos? Lembre-se de que só se pode representar objetivos, não emoções abstratas. Qualquer efeito produzido no palco requer uma causa humana que possa ser comunicada a um público. Qualquer tipo de brincadeira requer uma lógica. Uma criança que esteja brincando pode tornar-se furiosa com qualquer um que tente destruir a lógica do mundo que criou. O público do ator é igualmente exigente.

### Variação 3

O navio que parte

I) *Procedimento* — Peça a seu parceiro que o observe realizar este exercício de mímica. Use a máscara alternadamente.

Você precisa ir ao porto despedir-se de um amigo, ou parente, que está de partida em um transatlântico. Seja específico quanto a sua relação com o via-

jante. Há uma grande multidão no cais em frente ao navio. Examine o navio e a multidão. Pouco a pouco, mistura-se à multidão, abrindo caminho por entre as pessoas imaginárias. Caminhe para o cais e observe a fila de passageiros no navio acima de você. Procure por seu amigo. Acene vagarosamente enquanto procura. De repente, você o encontra. A presença de seu amigo é confortadora. Acene mais rapidamente.

Tente desesperadamente atrair sua atenção. Continue acenando mesmo ao perceber que você se enganou de pessoa. Continue a acenar, mas mude o ritmo a cada transição. Inclina-se e examine a pessoa para quem você acenava. Em seguida, endireite-se para obter uma distância visual dela. Admita que não se trata da pessoa certa. Continue acenando, embora esteja envergonhado e com menos esperança de encontrar seu amigo. Perceba que todos a seu redor continuam acenando. Tente manter as aparências acenando para qualquer um no navio, embora ainda esteja procurando seu amigo.

De repente, o navio entra em movimento. Por um momento, você entra em pânico ao perceber que talvez não mais faça contato com seu amigo. Continue a acenar enquanto o transatlântico zarpa vagarosamente e, por fim, desaparece no horizonte.

Tente usar o corpo inteiro para demonstrar cada transição que fizer.

II) *Decisões* — Discuta as perguntas a seguir com seu parceiro:

a) Todo o seu corpo indicou quem era seu amigo? Era uma amante, sua mãe ou um amigo íntimo?

b) Você planejou bem a tarefa principal antes de iniciar o exercício ou seu parceiro ficou frustrado?

c) Você criou as pessoas na multidão com diferentes características de estatura, aparência e personalidade, com qualidades reais humanas? Os seus gestos exprimiram que você estava tentando passar pela multidão à força ou foi como se estivesse apenas passeando? Lembre-se de manter os braços perto de si ou contra o corpo, assim como faria no meio de uma multidão de verdade; não abra muito os braços, mesmo quando estiver acenando. Uma atriz deve lembrar-se de proteger os seios ao irromper-se pela multidão.

d) Você lembrou-se de manter uma distância coerente do convés do navio? Aparentou estar procurando seu amigo? Uma procura é sempre uniforme, nunca flexível ou *staccato*.

e) Seu parceiro acreditou que você pensou ter visto seu amigo?

f) O momento embaraçoso, quando você descobre estar acenando para a pessoa errada, ficou aparente?

g) A postura de seu corpo mudou ao perceber que você havia cometido um erro?

h) O que aconteceu a sua linha pélvica ao tentar manter as aparências? Seu parceiro notou alguma mudança orgânica em sua linha pélvica quando viu o navio desatracar e quando, por fim, você desistiu da chance de despedir-se?

III) *Sugestões* — Faça uma experiência com uma multidão de verdade. Vá a um cruzamento cheio de pessoas e tente abrir caminho até a frente da multidão enquanto ela espera o sinal abrir.

No caso de ser mulher, faça a seguinte mudança no exercício: represente uma jovem grávida de seis meses despedindo-se de seu namorado marinho. Não esqueça de abrir espaço suficiente à medida que andar por entre a multidão.

## VOCALIZAÇÃO DO CLIMAX

I) *Procedimento* — Decore e prepare quatorze a vinte versos consecutivos da seção de drama grego que você interpretará para o seu grupo posteriormente. O objetivo é intensificar o discurso e aumentar lentamente o tom de voz, a cada verso consecutivo, até que você alcance o volume adequado de som dentro de seus limites básicos. Exercite sua voz começando, lentamente, com um sussurro e chegando a um grito. Tente chegar ao auge ao alcançar o clímax natural do discurso. O seu parceiro deve avisá-lo quando você subir o tom de voz muito bruscamente. Primeiro, veja se consegue construir cada etapa do discurso metódica e tecnicamente e, em seguida, tente acrescentar a emoção, ao declamar os versos pela segunda vez.

Este exercício também pode ser realizado individualmente. A maneira mais proveitosa de abordá-lo sem um parceiro é discursar posicionando-se de noventa centímetros a um metro de distância de um dos cantos do espaço. Faça isso "ao vivo"; nenhum gravador é capaz de detectar sua progressão com fidelidade, e o tempo que você leva para retroceder a fita destroi a continuidade do exercício.

Ao representar com um parceiro, divida a progressão do exercício: deixe-o declamar o primeiro verso do discurso dele; em seguida, recite o primeiro verso do seu discurso; depois ele recita o segundo verso do dele, e assim por diante. Compartilhe a construção. Cada um deve aproveitar o tom de voz do outro e aumentá-lo levemente ao chegar sua vez. Evitem qualquer distorção desagradável. Respirem e mantenham o tom.

Repitam o exercício, mas, desta vez, acrescentem o elemento velocidade rítmica ao tom das vozes enquanto trocam de versos. Acelerem, aumentando a velocidade o máximo que puderem, até conseguirem proferir distintamente, enquanto mantêm a emoção necessária à apresentação dos respectivos discursos. Colaborem um com o outro; evitem qualquer sentimento de competição.

II) *Decisões* — Qualquer artista que realize este exercício por conta própria deve evitar a tendência de ouvir sua própria voz por um longo período de tempo, pois, assim, estaria rejeitando a necessidade de um parceiro, tornando-se solitário. Este exercício foi planejado como uma forma, não infalível, de retocar a apresentação final.

Se você estiver trabalhando com um parceiro, faça-lhe as perguntas a seguir:

a) Você falou baixo demais para que ele o ouvisse?

b) Houve distorção da sua voz na última mudança de tom?

c) Você de fato falou mais alto (ou rápido) daquela vez, ou avançou demais o tom (em termos de velocidade)?

d) Você está motivando o que diz? Se você não conseguir mais se comunicar com clareza, declame os versos para seu parceiro como uma simples conversa,

em seguida repita o exercício, aumentando o tom e a velocidade.

e) Você falou alto demais para que ele chegasse ao auge sem "forçar"?

Volta e meia, um discurso atinge um plano ou nível onde as falas posteriores podem modificar o que já foi dito. Este segmento do discurso pode ser denominado "parentético" (pode ser parte de uma oração subordinada, ou pode estar em oposição à seqüência principal do discurso que já foi declamada). Por exemplo, considere o segundo discurso de *Édipo Rei*, de Sófocles; o discurso do Sacerdote (Colchêtes acrescentados):

Ilustre Édipo, Soberano de minha pátria,  
Vês-nos a todos de idade tão diversas, sentados  
ante teus altares,  
[criancinhas que não podem tentar longos vôos,  
veneráveis sacerdotes, eu de Zeus,  
e estes jovens escolhidos.]  
E nas praças, estaciona outra multidão adornada  
de ramos. \*

Os três versos em colchêtes são subordinados a "sentados ante teus altares". Estes três versos não requerem um nível ascendente de intensidade. Portanto, não necessitam de um nível de tom de voz ou de velocidade ascendentes. Contudo, o último verso introduz um novo grupo de pessoas e um novo pensamento. Assim sendo, esta introdução deve ter o mesmo tom e velocidade utilizados em "sentados ante teus altares", e você deve aumentar levemente a velocidade e o tom de voz. Toda transição a ser introduzida requer também uma elevação da intensidade, velocidade e volume, de igual para igual.

Estabeleça a localização dos segmentos modificadores em seu discurso. Coloque estes modificadores entre parênteses ou colchêtes para que você se lembre deles. Ensaie sua fala mais uma vez. Peça a seu parceiro que o escute e avise quando você estiver enfatizando demais ou esquecendo algum ponto em particular.

\* Tradução do original em grego por Junito de Souza Brandão, in: *Duas Tragédias Gregas. Édipo-Rei (Sófocles) e Nécula (Eurípedes)*, Irmãos Pongetti Editores, RJ, 1952.

## ANÁLISE DA AÇÃO DO PAPEL

### Fase 1

#### O exercício das três tarefas

I) *Procedimento* — Faça uma lista de atividades simples de executar, como: fechar uma janela; deitar no chão; bater com um livro; gritar alguma coisa; subir em uma cadeira; acender a luz. Após fazer uma lista com cerca de vinte atividades, você, ou seu parceiro, deve posicionar-se no centro da área de trabalho. Em seguida, o observador escolhe três atividades para que o ator representa como tarefas inicial, central e final, qualquer que seja o processo envolvido. Não tente ser "teatral". Tente encontrar uma forma lógica de realizar as três tarefas, em ordem, sem desperdiçar muitas ações. Utilize sua motivação mais direta.

Este exercício tem como finalidade ajudá-lo a alcançar duas metas: encontrar sempre a motivação mais direta tanto para realizar suas tarefas quanto para terminar uma tarefa antes de começar a outra. Você pode encadear todos os três segmentos do exercício em uma única seqüência motivada, mas, ainda assim, estará realizando três atividades distintas. Por exemplo, suponha que você receba a tarefa de, primeiro, subir numa cadeira, em seguida, deitar-se no chão e, finalmente, bater com um livro no chão. Você pode sentir-se atraído pelo objeto (livro) logo no início. Tente ler o livro. Perceba estar muito escuro e acenda a luz. A luz não acende. Suba em uma cadeira para verificar se a lâmpada está queimada ou se apenas está frouxa. Atarrache a lâmpada. A luz acende! Deite-se no chão, em baixo da lâmpada. Perceba que ainda não está claro o suficiente e que você está forçando a vista. Fique nervoso e bata com o livro no chão. Sempre tente lançar mão de estímulos reais, advindos de fontes verdadeiras na área de interpretação.

II) *Decisões* — Você estava consciente de que seu parceiro o observava enquanto você estava representando? Suas ações foram lógicas, coerentes e simples? Os movimentos pequenos e rápidos o farão perceber menor do que é. Frequentemente, o teatro grego trata das maiores necessidades humanas da forma mais direta e simples possível. É melhor não haver gesticalação alguma do que uma abundância de movimen-

tos insignificantes. Quando você se entrega a um gesto que você sente ser necessário empregar, você descobre que é capaz de eliminar facilmente muitos pequenos movimentos dispensáveis.

III) *Varição* — Represente qualquer atividade rápida do seu cotidiano, como escovar os dentes. A atividade deve ter início, meio e fim. Ou seja, deve ficar claro para o público, a partir das mudanças de atitude, ritmo e velocidade, que você está começando a fazer algo, que está entrando no objetivo da tarefa e que completou sua tarefa.

## Fase 2

### Rompimento da ação gestáltica

I) *Procedimento* — Todo objetivo (tarefa) passa por cinco etapas bem definidas, que podem ser seu super-objetivo, seu objetivo comum, uma unidade ou um objetivo antigo. As cinco etapas são: Enfoque; Determinação; Preparação; Ataque e Liberação. No caso de unidades, ou batidas, a liberação final geralmente o levará ao próximo enfoque. O sistema é psicologicamente sã e econômico. Um indivíduo é atraído por um estímulo (enfoque); decide fazer algo a respeito (determinação); reúne tudo o que precisa, incluindo coragem para lidar com o problema (preparação); faz aquilo que precisa fazer (ataque) e relaxa para ver o efeito de suas ações (liberação).

O Enfoque complementa a Etapa de Atenção, na qual o locutor atrai o público com seu material; a Determinação complementa a Etapa da Necessidade, na qual o locutor explica por que as pessoas com quem fala devem participar da ação; a Preparação complementa a Etapa dos Critérios, na qual o locutor define possíveis soluções para o problema; o Ataque complementa a Etapa da Solução, onde o locutor demonstra ao público que uma certa resposta conhecida por ele é adequada às exigências de todos os critérios e resolverá o problema com o mínimo de repercussão; e a Liberação complementa o Impulso à Atividade, no qual o locutor instiga o público o máximo que pode e observa-o a fim de comprovar a eficácia de suas incitações.

Este sistema pode ser uma ferramenta útil para o entendimento de uma cena complexa ou de uma atividade mais problemática. Por exemplo, pode parecer

que você, ou seu parceiro, tenha pulado do Enfoque para o Ataque sem ter tido tempo de tomar qualquer decisão real. Este pode ser um problema comum nas cenas gregas mais pesadas emocionalmente. Frequentemente, os atores passam para o Ataque cedo demais e ficam sem ter o que fazer o resto da cena. Um ator nunca deve chegar ao auge de sua interpretação tão cedo. Aja contra sua emoção o máximo possível, embora o público esteja percebendo que esta emoção cresce a cada instante e que está prestes a explodir.

Todo ator que interpreta Édipo deve lançar mão deste conceito. O personagem Édipo só ataca totalmente quando ceça a si próprio. Se ele atingisse seu auge ao atacar Tirésias, não seria capaz de sustentar as cenas posteriores da peça. O ator que interpreta Édipo deve pensar na cena com Tirésias como parte de sua Determinação para atingir seu super-objetivo global, mais do que parte de seu Ataque. Naturalmente, as profecias finais de Tirésias nesta cena fazem parte do Ataque, porque este é o único momento na peça em que Tirésias aparece. Édipo tem um caminho bem maior a percorrer. Um ator que exponha sua ira cedo demais irá exaurir ou entediar o público antes que ocorra o clímax.

Se você for tentar aplicar este sistema cientificamente, pode acabar destruindo a espontaneidade da ilusão criada pela primeira encenação de uma obra. Contudo, se você utilizar o sistema com discricção, a etapa do Enfoque pode ajudá-lo a encontrar descobertas no decorrer do texto. Algumas vezes, é possível encontrar-se um ator passando da Liberação de uma ação diretamente à Determinação da ação seguinte sem ter tido tempo de receber o estímulo para esta nova ação. O jargão de palco para este erro é de que o ator está "entregando". Tal problema, em geral, ocorre quando os atores superensaiam os papéis, quando já estão representando há muito tempo ou quando estão nervosos e ansiosos para terminarem uma cena o mais depressa possível.

II) *Decisões* — Com seu parceiro, explore tanto a cena quanto alguns dos exercícios das três tarefas, a partir da lista a seguir:

a) Qual foi o início, meio e fim da obra que interpretou?

b) Os estímulos a suas ações foram claros e diretos?

c) Você teve tempo, mesmo que um segundo apenas, para decidir-se a realizar uma determinada ação?

d) Havia muitas soluções possíveis para seu dilema que mereciam consideração?

e) O seu Ataque foi tardio durante a obra, ou você chegou ao auge cedo demais?

f) Você realmente verificou os efeitos? Seus efeitos levaram-no logicamente à ação seguinte?

g) Toda a sua seqüência foi simples? Houve evidência de participação do público?

h) Suas ações foram completas?

### CRÍTICA, EM SALA, AS CENAS GREGAS

As sugestões a seguir para tópicos de discussão estão baseadas no material deste capítulo:

a) O que a cena teve de positivo?

b) Como os atores trabalharam com a tensão?

c) As máscaras possibilitaram que os atores se entregassem às emoções?

d) As máscaras atravancaram a cena? Houve algum movimento por demais desordenado ou confuso, ao invés de econômico e descritivo?

e) A situação foi verossível, dentro do contexto da peça e do estilo?

f) Que tipo de personagem os atores retiraram do Quadro Qualitativo de Personagem? Suas escolhas de categorias animais e qualitativas foram coerentes com os objetivos que deveriam encenar?

g) Os atores tiveram algum movimento hedônico que pudessem ter distraído o público?

h) Todos os gestos tiveram uma função de referência ou derivaram diretamente da emoção da cena? Os atores obscureceram os gestos com o uso implícito de pronomes pessoais apontando para si mesmos ("eu", "meu") ou para outros ("você")? Tais gestos têm alguma necessidade? Ocasionalmente, eles podem

auxiliar o ator a expor contrastes — por exemplo, "Isto é meu (gesto), não seu!".

i) O número de gestos foi tão excessivo que as idéias se perderam em meio a uma variedade de movimentos?

j) Os atores ouviram-se uns aos outros?

k) Houve a ilusão da primeira vez?

l) Os atores compartilharam a cena, proporcionando as motivações adequadas um ao outro?

m) As transições foram acompanhadas por mudanças no ritmo e nas gesticulações? Algum gesto pareceu invadir a etapa seguinte, mesmo que o ator tenha feito uma nova transição vocal? Algum dos atores pareceu ficar em uma posição que sugerisse estar "carregando um grande peso"?

n) Cada uma das etapas foi lógica e adequadamente motivada?

o) Algum dos atores chegou ao auge rápido demais? A obra foi sustentada vocalmente?

p) Suas críticas foram construtivas? Lembre-se que uma crítica detalhista e excessiva acaba por tolar a iniciativa do ator, impedindo-o de "arriscar".

(Extraído de *The Student Actor's Handbook*, de L. J. Dezse-  
rar, ed. May Field Pub. Co. N. Y. 1975. Traduzido por Maria  
Lúcia C. de Mayrinck. Uma colaboração do Curso de Tradução  
do Departamento de Letras da PUC-RIO.)

## SERÁ QUE OS CRÍTICOS TÊM ALGUMA UTILIDADE?

### I

O que se segue são trechos de um interessante debate promovido pela revista *Encore* entre notáveis do teatro inglês acerca da função/essência da crítica teatral. Mesmo realizado há mais de vinte e cinco anos — e descontando-se aqui e ali referências a pessoas que não fazem mais parte do cenário teatral — pode-se observar que muito do que está contido neste debate permanece bastante atual e pode ser bem útil à nossa reflexão quanto ao papel da crítica hoje. O leitor interessado no tema poderá encontrar também em números anteriores de nossa revista outras considerações e análises a esse respeito (H. Clurman, nº 119; Henrique Oscar, nº 107; Helen Gardner, nº 104 e Yan Michalski, nº 100/1). Participaram deste encontro Peter Brook, Martin Esslin, os críticos de teatro Bamber Gascoine, Milton Schulman e Charles Morowitz, como moderador.

CHARLES MAROWITZ: A maioria das palestras sobre crítica teatral desperdiçam uma ou duas horas para chegar às mesmas conclusões, e para evitar mais um desses debates intermináveis, eu gostaria de expor algumas das conclusões a que chegamos em outros debates; coloco aqui as noções mais conhecidas e atuais sobre crítica teatral, além dos ataques tradicionais feitos aos críticos, para que venham à tona todas as tendências atuais. Espero que ao fazê-lo possamos elevar todo o debate para um nível diferente. O que pretendemos é responder a algumas perguntas do tipo: "Será que os críticos têm alguma utilidade?", que acredito ser uma pergunta simples que tende a levar a uma resposta simples; e outras perguntas como:

"Qual é a função dos críticos?" ou "O que eles devem ou não devem fazer?". Tentaremos assim tratar do que veio a se tornar um verdadeiro clichê, mas que, apesar disso, ainda não foi devidamente definido, ou seja, "Qual é a finalidade e qual é a função da crítica teatral?".

Antes de mais nada, existem diferentes tipos de escolas e diferentes visões daquilo que deve ser considerado como crítica. Eu gostaria de iniciar meus comentários sobre estas diversas categorias dizendo que estou ciente de que todas elas são generalizações, categorias gerais, mas acredito que, nas atuais circunstâncias, seria mais conveniente apresentá-las como se segue. Existe uma corrente de pensamento a qual acredita que o crítico deveria ser em primeiro lugar um jornalista, alguém que relata as notícias, conta estórias, dá informações — enfim, um crítico/jornalista. Já uma outra concepção vê o crítico como um vendedor, que fornece "dicas quentes", dá palpites ao leitor de como ele deve gastar seu dinheiro, pois, afinal de contas, teatro é muito caro e quando se vai ao teatro deve-se seguir de certa forma os conselhos de um profissional. Existem aqueles que acreditam que o crítico deve ser essencialmente um ensaísta, alguém que faça de uma peça de teatro um trampolim para um trabalho de "reflexão", alguém que seja implacavelmente pessoal, no sentido de que ele transmita ao leitor suas preferências e seus preconceitos. Ele não é de maneira alguma o crítico olímpico, que distribui julgamentos olímpicos; ele escreve mostrando sua personalidade, com todas as excentricidades e todos os defeitos que isso possa acarretar. Existe, é claro, o crítico partidário, que se preocupa com certos ideais sociais e políticos, ou é partidário de algum estilo teatral, um defensor do realismo ou do impressionismo, do teatro alemão ou francês, um crítico que esteja querendo sempre vender seu peixe ou pelo menos pense sempre na venda do peixe de escrever. Existe uma corrente que acredita ser o crítico uma espécie de diretor/espectador, alguém que em suas críticas dá conselhos técnicos, aponta problemas na produção. Também existe o crítico neutro, aquele que simplesmente relata o que vê sem deixar sua personalidade ou seus julgamentos interferirem. Muito conhecido entre nós é o crítico acadêmico, para quem o teatro é uma extensão da literatura. Ele está muito



interessado em achar origens, paralelos e fazer comparações. Existe, finalmente, ou existia, o crítico moralista, que se considera uma espécie de guardião da moral pública, e, ao elaborar o que aparenta ser um julgamento de valor, está na realidade fazendo um julgamento moral.

A princípio, são estas algumas das categorias — não todas, é certo — e realmente não me aprofundei em nenhuma delas o suficiente para dar uma visão completa do que cada uma delas representa, simplesmente tentei apresentar as subdivisões. Além disso, é claro que a crítica teatral está fadada a variar de acordo com a natureza da publicação. Em uma revista de teatro encontra-se uma crítica voltada para os detalhes da produção, os atores, os cenários, a concepção cênica, etc. Em revistas de moda encontra-se uma crítica que talvez seja mais superficial, mais genérica. Em publicações mensais, a peça já terá sido bastante comentada e as impressões iniciais estarão gastas, e geralmente o crítico acha que não importa o que ele "sente" sobre a peça, pois ele é obrigado a escrever algo diferente. É claro que em um jornal diário, o crítico mais uma vez estará produzindo um tipo de crítica diferente, algo muito novo, muito imediato — uma primeira impressão.

Bem, há uma série de queixas contra a crítica e elas têm uma certa uniformidade. Por exemplo, os críticos de publicações semanais e diárias são acusados de formar julgamentos apressadamente quando há muito em jogo para ser analisado com base apenas em primeiras impressões. Devera haver mais tempo. Outro ataque é feito contra a falta de critério artístico de muitos críticos, que assistem às peças, cada uma com uma atitude diferente, sem a menor coerência de enfoque ou de julgamento. Tem havido uma crítica muito forte contra os críticos que exercem seu trabalho como homens de letras, que escrevem uma crítica pensando no quanto será interessante lê-la, e é claro que neste país (Inglaterra) existe toda uma tradição de literatos que são também críticos, uma tradição que inclui homens como Lamb, Hazlitt, Beerbohm, McCarthy — creio que poderíamos incluir até mesmo Shaw, no início de sua carreira; e muitas pessoas sentem que essa tradição não está realmente ligada ao teatro e que aqueles que possuem um conhecimento literário não estão diretamente em contato com fatos reais da arte

de representar; freqüentemente estes críticos trazem a peça com eles para o teatro — se é uma peça antiga ou clássica —, pois eles já a estudaram, já estão familiarizados com ela. Critica-se também o intercâmbio freqüente e desmedido de críticos de um gênero artístico para outro, dessa forma aquele que critica poesia, música ou artes plásticas pode fazer crítica teatral, partindo-se do pressuposto de que um crítico é alguém com um determinado tipo de conhecimento, ou habilidade, que se manifesta de acordo com o gênero artístico com o qual ele se depara. Há reclamações também contra o crítico/estrela, aquele que escreve às custas de escritores e atores, fazendo questão de ser engraçado — e destruir a todos —, já que a crítica destrutiva vende mais, causa maior sensação e, de certa forma, é mais fácil de escrever. Existe ainda um protesto contra o crítico mal-informado, aquele que não está suficientemente familiarizado com o gênero artístico com o qual está trabalhando e, sendo assim, não é capaz de fazer distinções entre o trabalho do ator, do escritor ou do diretor. Os artistas criticam duramente o crítico que escreve em cima de uma noite de estréia, pois acham que, se ele voltasse ao teatro depois de quatro ou cinco apresentações, ele assistiria a um espetáculo totalmente diferente; se voltasse dois meses depois, assistiria a outro espetáculo, também diferente, daí o erro de se escrever baseado numa noite de estréia conturbada e que não é o espetáculo que o público vai assistir. Os profissionais de teatro também condenam o crítico que distribui vereditos sem direito a apelação; afinal, de que vale a boa intenção do crítico se ele não permite que os atores, escritores e teatrólogos julgados se defendam? E é claro que existe também a acusação clássica de que os críticos têm poder demais. Isto é bem mais verdade na América do que aqui. Geralmente os críticos respondem a esta acusação dizendo: "Se nós temos poder é porque o público nos atribui este poder, não fomos nós que o assumimos à força".

Assim, coloca-se a pergunta: O que o crítico deve fazer? Que tipo de princípios ele deve seguir? Qual é a, idealmente, sua função?

Estas são algumas das coisas que têm sido ditas ... e acredito que hoje a maioria delas é bastante conhecida, pelo menos quando se trata de crítica teatral.

Assim coloco estas noções à disposição dos participantes do debate e peço a Martin Esslin que fale primeiro.

MARTIN ESSLIN: Bem, depois que todos os pontos de discussão possíveis já foram citados, fica muito difícil acrescentar alguma coisa. Mas acho que Charles Marowitz deixou de fora justamente a teoria sobre crítica teatral que acredito ser predominante neste país. Ou as duas teorias predominantes — ele as mencionou, mas não desenvolveu o suficiente. No entanto, antes de tocar nisto, eu gostaria de dizer o seguinte. Antes de mais nada, eu não tenho nenhum peixe a vender e não sou um ator que recebeu críticas negativas, pois eu trabalho em rádio-teatro e, por sorte ou por azar, praticamente não há nenhum tipo de crítica relevante neste campo. Além disso, eu sou da Europa continental e quando cheguei à Inglaterra fiquei muito surpreso com o baixo nível da crítica que encontrei aqui — definitivamente eu não estou colocando isto a nível pessoal, pois acredito que, se vamos discutir o assunto, devemos fazê-lo analisando o processo através do qual esta situação se instalou, ao invés de criticarmos os indivíduos nela inseridos. Não faz sentido ficarmos chamando uns aos outros de idiota, porque mesmo sendo isto verdade não tornaria ninguém mais inteligente. Acho que o maior erro, basicamente, está no sistema de escolha dos críticos e no que se espera deles. Ora, depois de ter me tornado diretor e de ter começado a trabalhar neste país por circunstâncias alheias ao meu controle, eu fiquei extremamente surpreso, como já disse, com a falta de especialização da crítica teatral. Isto foi em 1939, no começo da guerra — e me pareceu muito estranho que os críticos mais conhecidos fossem, de fato, como os definiu Charles Marowitz, literatos que se orgulhavam de escrever bem. Eles realmente escreviam muito bem, mas para uma pessoa recém-saída da Escola de Teatro e acabando de realizar sua 1ª produção, pareciam completamente desprovidos de qualquer conhecimento do assunto. Eu me lembro de ter lido as primeiras críticas aos meus trabalhos feitos por James Agate — que acredito ser o próprio busílis dessa questão, e quem realmente mais prejudicou a profissão de crítico — onde ele falava que “o Sr. Fulaninho esteve ótimo e o Sr. Sicraninho esteve muito bem”, e daí por diante,

e “quanto ao trabalho do diretor, eu diria que o elenco esteve bastante eficaz”. Bem, recém-formado em uma escola de teatro na qual a arte da direção significa analisar a peça, trabalhar a fundo com os atores, decidir se um ator de terceira categoria teria ou não atuado como um ator de primeira se você tivesse trabalhado melhor, ... enfim, eu fiquei pasmo ao perceber que lá estava o mais conhecido crítico do país e ele nem mesmo sabia o que um diretor costuma fazer. Pensei que isso pudesse ser apenas um lapso, mas tudo ficou bem claro depois, principalmente através da campanha maldosa movida por Agate contra diretores como Guthrie, por exemplo — um dos melhores diretores do país —, cujo trabalho estava se tornando praticamente impossível por causa desse tipo de crítica. A hostilidade com que se tratava o conceito de direção, que afinal de contas é o conceito do próprio teatro moderno, e a total falta de conhecimento a respeito do assunto me pareceram muito estranhas. Tentei me informar a respeito, já que tenho muito interesse na arte da crítica, e conversei com muitos amigos, críticos teatrais, e todos concordaram comigo. Eles disseram: “Veja bem, rapaz, você não entende... nós somos instruídos pelos jornais para sermos ‘divertidos’ — não importa se é verdade ou não; não importa se é bem informado. ‘Seja divertido, seja engraçado; você é pago para agradar ao público.’ “E acredito ser esta uma das categorias que você não havia mencionado — o crítico pago para agradar ao público. Um crítico, se você verificar no *Oxford Dictionary*, é um juiz. E afinal, os críticos têm realmente uma grande influência. A situação na Inglaterra se assemelha a um julgamento onde um homem inocente é condenado à morte e as pessoas comentam o veredito dizendo: “Bem, ele era inocente e você o condenou à morte, mas seu discurso comprovando o crime foi deliciosamente engraçado”. Resumindo, é basicamente isto que se espera dos críticos aqui. E, a meu ver, isto é péssimo. Podemos ir mais longe e perguntar a um crítico: “Por que você não se especializa em determinado gênero artístico? Por que você não sabe o que é que um diretor faz? Por que você não consegue diferenciar uma peça ruim e bem representada, de uma peça boa e bem representada e de uma peça excelente e mal representada?” Eu me lembro, por exemplo, quando *Gali-leu* foi montada no Mermaid com uma direção não

muito boa, e fiquei espantado ao ouvir as pessoas dizendo "Bem, não pode ser uma peça boa, pois foi extremamente monótona". A meu ver, não é preciso nenhum poder mágico para separar o texto da peça da representação da mesma. Mas a teoria dominante, e também a regra dominante, é: "Mas entenda uma coisa, eu não tenho que fazer o dever de casa; eu não sou um estudante, afinal de contas, eu sou apenas o representante do público. Eu vou ao teatro e depois descrevo o que senti, minha reação à peça". Esta é a teoria visceral de crítica teatral; quero dizer... se um crítico escreve "não consegui assistir àquela peça" pode estar querendo dizer que teve uma crise de hemorróidas naquela noite, mas ainda assim ele está dizendo a verdade, pois foi o que ele sentiu. Agora, a falha deste argumento, para mim, é que não é verdadeiro, simplesmente. Uma pessoa que vai ao teatro cinco vezes por noite não é um espectador comum e por isso não pode reagir da mesma forma como um espectador comum reagiria. Por exemplo: no meu departamento na BBC, nós recebemos centenas de peças. Se um dos rapazes que seleciona as peças, depois de ter lido dezesseis peças naquele dia, encontra uma que realmente pode ser feita — é possível que ele nos entregue um relatório entusiástico, pois terá sido um alívio encontrar aquela peça depois de tantas outras. Isto é típico de um leitor de peça amador. Mas ele deve ser imunizado contra este tipo de reação, porque seus critérios devem ser tais que ele resista a essas ilusões de ótica. Como o povo britânico é um povo desportista, que detesta chutar o colega que está no chão, o resultado é que se você monta uma peça séria, de um certo mérito, e ela falha em 1%, os críticos vêm em cima com quatro pedras na mão. Eles detestam a peça e a tratam como lixo. Obviamente, porque é algo que os desafia, algo que não envolve o espírito esportivo. Mas, no momento em que surge um trabalho amador que mal consegue se agüentar em cartaz, o coração mole fala mais alto e eles dizem: "Bem, levando em conta que eles não sabiam de nada, nós seremos bondosos" — e o resultado é este juízo de valores tremendamente equivocado, pelo qual algo como *Salad Days* fica em cartaz por um bom tempo, só porque todo mundo disse: "Ah, aqueles coitados... quer dizer, eles mal podem se agüentar...!" E enquanto isto uma peça séria como, por exemplo, *A Alma*

*Boa de Se-Tzun*, representada por Peggy Ashcroft, recebe a seguinte crítica, "Isto era para ser bom?". Neste caso o erro está na total falta de responsabilidade. Bem, eu estou convencido de que o crítico tem uma função extremamente importante, e que ele é o sustentáculo absoluto do teatro, pois ele é capaz de exercer uma enorme influência sobre os atores, eles dependem totalmente dos críticos. Os atores são pessoas que expõem seu trabalho e esperam ansiosos por uma reação. Através de experiências pessoais — críticas aos meus livros — eu sei que se uma crítica negativa atinge seu alvo, ela realmente é levada em conta, e a pessoa que apontou um erro real é respeitada; mas se o crítico é desprezado porque definitivamente não sabe do que está falando — e isto não é difícil de notar — então até a crítica positiva é desprezada. Dessa forma, o crítico tem uma função muito importante que envolve o aprimoramento e a orientação do artista. E, ao mesmo tempo, ele é uma espécie de guia em torno do qual gira todo o teatro verdadeiramente civilizado. É ele quem pode educar e direcionar o gosto do público para uma apreciação apropriada de suas idéias estéticas. E isto me leva a tocar em outro ponto. Eu realmente acredito, como Shaw, que um bom crítico é aquele que tem idéias muito fortes a respeito de como deve ser o teatro — que seja até parcial — e seja sempre coerente com estas idéias. Se observarmos a coletânea de críticas de Shaw, provavelmente o maior crítico nos últimos cem anos, não só encontraremos uma visão maravilhosa de como era o teatro no séc. XIX, como também toda uma estética do teatro moderno. Eu mesmo experimentei esta sensação, e ela contribuiu muito para a alta consideração que tenho pelos críticos. Havia um crítico alemão chamado Siegfried Jacobsohn; quando eu tinha em torno de dezessete anos, consegui um volume de suas críticas que tratava dos primeiros dias do teatro de Reinhardt, em Berlim — vinte anos antes —; ao ler estas críticas (não passavam de uma coletânea de críticas semanais correspondentes ao período de um ano), eu tive uma noção exata do que o teatro deveria ser, isto é, toda uma estética do teatro moderno me havia sido apresentada, e eu decidi trabalhar em teatro... Quer dizer, é esta a força e a importância de um crítico. Naquele tempo, Jacobsohn era um crítico como Shaw, preparando o gosto do pú-

blico para o novo teatro e as novas formas de direção que estavam surgindo; na minha cabeça, esta é a função do crítico, ser aquele guia que, por um lado, orienta construtivamente os profissionais de teatro e, por outro lado, orienta o público para um melhor entendimento daquilo que os profissionais estão propondo. Mais uma vez, eu acredito que, neste caso, a escola visceral de crítica, que registra o que sente na boca do estômago, está cometendo um erro grave, pois sintô que ela se baseia numa ignorância quase intencional. Na semana passada, por exemplo, a crítica assinada por Harold Hobson tinha a seguinte frase: "Eu não sei nada sobre o autor desta peça, etc, etc, etc." Bem, para mim esta é uma daquelas frases que a gente nem acaba de ler. Porque se um autor novo faz sucesso, e o crítico nem se dá ao trabalho de ligar para o divulgador para descobrir quem é ele ou, quem sabe, marcar um encontro para saber se ele é um aposentado de 60 anos residente em Liverpool, ou um desses jovens que acaba de deixar a universidade — o que pode fazer uma tremenda diferença no seu julgamento da peça —; se ele não faz isso e ainda afirma com orgulho, "Não me importa quem ele é, de qualquer forma eu gosto da peça", para mim isto não é suficiente. É a escola do não saber. É como uma pessoa que entra no teatro e diz: "Bem, vamos ver o que eu sinto, como eu reajo". De certa forma, para mim, isto é uma insolência.

É superestimar a nossa reação, algo extremamente pessoal, e que por isso mesmo anula o valor da questão. É trágico imaginar que disto dependa o sustento dos artistas de teatro. Mas pior ainda é o baixo nível do teatro neste país dever-se em muito a esta brincadeira de cabra-cega na qual nos metemos, onde não há regras definidas e tudo é uma questão de sorte; o crítico ora resolve não arrasar com alguns pobrecotados, ora resolve: "É um absurdo montar esta peça".

BAMBER GASCOIGNE: Bem, eu gostaria de contestar uns quinze pontos, se é que é esta a minha função, mas acho cansativo retomá-los um a um, por isso quero tentar ir direto ao centro daquilo que Martin Esslin disse. Antes de mais nada, com o que ele aprendeu no *Oxford English Dictionary*, ele está se colocando a nível de um mundo ideal, e neste mundo

ele descobriu o crítico como um juiz, mas eu pergunto até que ponto nós podemos utilizar as definições do *O.E.D.* a nível prático. Ele se queixa dos críticos não saberem como se dirige uma peça e outras coisas mais, o que freqüentemente é verdade e eu concordo ser lamentável, mas isto implica dizer que o crítico ideal é alguém de teatro que saiba como se monta uma peça. Na verdade, eu desconfio que qualquer pessoa que tenha trabalhado em teatro sabe como seria extremamente desagradável ser criticado pelas pessoas da profissão. Naturalmente, não me refiro ao que dizem uns aos outros nos camarins, me refiro ao que dizem do lado de fora.

MARTIN ESSLIN: Posso interromper? Não foi isto que eu quis dizer. Afinal nem todos os grandes críticos literários são poetas. Uma pessoa pode ser um especialista em teatro mesmo estando de fora.

BAMBER GASCOIGNE: Bem... o que eu estou dizendo é: há aspectos sob os quais a especialização é possível, e outros sob os quais é impossível. Suponhamos que uma peça que já tenha sido publicada entre em cartaz; eu concordo que o crítico deve lê-la antes de fazer a crítica, pois isto ajuda muito a esclarecer se o desastre que foi apresentado é culpa do diretor ou do autor, o que em uma peça inédita é muito difícil de saber, mesmo para aqueles que trabalham em teatro. Você pode, é claro, assistir a um exemplar grotesco de má direção, onde algum trecho ficou impossível de se entender por falta de clareza no texto ou pelo excesso de barulho — enfim, com todos os tipos de imperfeições estéticas as mais óbvias. Mas você não pode perceber se, de repente, uma cena montada num ritmo mais lento poderia, na verdade, ter adquirido uma certa magia. Uma primeira montagem mal feita de, digamos, *Esperando Godot* poderia ter sido desastrosa; e acho que muita gente, ao ler a peça, não a levaria a sério; é necessário um diretor para apreender seu conteúdo e colocá-lo num ritmo cadenciado, ora lento ora rápido, e assim por diante — tudo isto é muito difícil de perceber sem o texto. Bem, é este o primeiro ponto. Me pergunto se o ideal do Sr. Esslin é, de fato, possível, se o problema é realmente a falta de conhecimento por parte do crítico.

O segundo ponto a respeito deste ideal é o fato de você citar Shaw. Bem, hoje em dia, nós acredita-

mos que a visão de Shaw estava correta. Achamos que Ibsen estava certo e Shaw defendia Ibsen. Desta forma, temos uma perspectiva bastante especial. Naquele tempo, se alguém lêsse Shaw pensando no homem que escrevia semana após semana, veria que ele em muito se assemelhava — num nível brilhante, eu concordo — àquilo que Charles Marowitz encontrava em suas leituras, ou seja, um “ator grotesco”, um “egoísta excêntrico”, um homem terrivelmente inclinado a frivolidades que não tinham nada a ver com a montagem que ele havia assistido. Hoje, nós sabemos que ele só estava falando de “Mrs. Blomfield’s Garden Tree” ou algo do gênero e então pensamos que afinal ele era um homem de muita sabedoria e estes eram apenas artistas de 1890, que já estavam mortos, sabe... E mais uma vez, isto me leva a crer que, quando se fala em ideal, entra-se num terreno muito perigoso. Então... o que eu quero dizer é que se você vai falar em ideais, se você vai dizer que é viável ter 30 pessoas trabalhando como críticos teatrais em Londres, dentre as quais todas devem e podem estar certas sobre tudo, bem, então eu concordo que o melhor é que sempre existam críticos movendo uma forte campanha em favor de alguma coisa e sob este aspecto sendo críticos ideais. Mas o perigo em generalizar esta idéia está no fato de que geralmente não existe um número suficiente de pessoas com este tipo de julgamento sobre-humano, e também não existem causas reais suficientes. De fato, depois que a primeira peça de Harold Pinter fracassou completamente, a *ENCORE* fez uma campanha durante dois anos atestando que Harold Pinter era maravilhoso — o que era verdade e também era um excelente trabalho de defesa em forma de crítica. Mas não se pode transformar isto em norma geral — como se todos os críticos devessem estar sempre em campanha, sempre lutando por alguma causa — porque isto é humanamente impossível. Um crítico deve ir ao teatro — com tanto conhecimento quanto for possível, eu concordo, e tendo lido tudo que pudesse ler — sem sentir, assim que a cortina sobe e ele vê um cenário que não está de acordo com aquilo que ele esperava. “Bem, eu acho que não vou gostar desta peça”. Neste caso, ele deve ser uma espécie de “mata-borrão”, absorvendo o que há para ver. E, para mim, escrever uma crítica

não tem nada a ver com usar de uma linguagem empolada e assumir uma determinada causa.

O ato de escrever uma crítica desperta algo muito parecido com o prazer, a emoção e o estímulo provocados por uma conversa com alguém que respeitamos sobre algo que esta pessoa viveu; e quando isto ocorre com amigos ou pessoas em que você acredita, se torna vital e importante e até excitante fazer com que eles vejam o que você vê, em parte porque se eles não conseguem ver será, talvez, ou porque você não respeita a opinião deles ou porque você não tem certeza da sua. Por isto, formular uma argumentação coerente, elaborar uma explicação, uma análise, de algo que tem um certo valor para você é muito excitante, tanto na prática quanto na teoria, e se você consegue colocar esta análise em um artigo a satisfação é muito grande. Se alguém paga por esse trabalho, então, a satisfação é ainda maior!

PETER BROOK: Bem, além de ser um trabalhador ativo de teatro, eu acho que tenho outra qualificação para falar do assunto, já que eu também já fui crítico uma vez. Isto aconteceu de uma forma bem estranha. Eu tinha 19 ou 20 anos — estava começando a trabalhar em teatro, montando a minha primeira peça — quando de repente o telefone tocou e era um conhecido meu que trabalhava para o *The Observer*; ele disse, “Escuta uma coisa, você vai sair esta noite?” e eu disse, “Não”. Então ele continuou, “Bem, que tal escrever uma noite sobre um balé — nós não temos ninguém para escrever sobre um novo balé que vai estrear — você acha que pode fazer este favor?” Daí eu pensei, “Ah, eu não resisto.” Como disse Bamber Gacogne, eu poderia escrever alguma coisa, passar algumas informações, e ainda ser pago por isso! Eu pensei “Bom, agora eu vou descobrir quais são as tentações e os sentimentos destas pessoas, como é que tudo funciona”, e então eu vesti minha melhor roupa e fui para o Covent Garden e lá estava, na porta, uma figura alta, imponente, que era o Divulgador. Eu me apressei (estava um pouco atrasado) e disse “Eu sou do *The Observer*.” Ele disse “Ah, claro, você estava sendo esperado, venha tomar um drinque”. Eu disse “Não, não, eu não posso, senão vou perder o início do balé”, e ele disse, “Ah, você não quer ver aquilo, é horrível”. Depois disso, eu segui seu conselho, vi um pouco do balé, escrevi uma nota e...

o *The Observer*, sem ter nada melhor a fazer e sem ter ninguém que se importasse com isso, me chamou mais uma vez e disse "Você gostaria de ir outra vez?". Eu fui duas ou três vezes e de repente aquilo se tornou meu trabalho permanente. Era muito agradável, já que eu ganhava montes de entradas de graça, ganhava todos os folhetos dos balés. E comecei a descobrir coisas muito interessantes — por exemplo, mesmo tentando não me envolver pessoalmente, eu me peguei pensando, "Eu já escrevi dois artigos negativos sobre 'X' — definitivamente não posso continuar assim", ou então delirando sobre uma dançarina que teria achado maravilhosa, eu diria a mim mesmo, "Eles vão pensar que eu estou apaixonado por ela..." e rapidamente riscava o nome dela do meu artigo. E assim, eu fiz isto por um bom tempo, semana após semana, até que de repente eu cometi o que hoje considero um erro fatal. Eu fui trabalhar na Ópera no Covent Garden, e por causa disto um estranho surto de hombridade me fez pensar... "E essa agora, de fato você não pode trabalhar no mesmo lugar, encontrar com estas pessoas todos os dias, dirigir os ensaios, quem sabe encontrá-las num bar, almoçar com elas e então ir para casa e escrever um artigo imparcial". Então eu escrevi uma carta ao *The Observer* pedindo a minha demissão. Logo, logo, eu volto a explicar por que eu considere esta atitude um tremendo erro. Depois disso eu nunca mais voltei a trabalhar como crítico, mas passei a olhar com outros olhos para um fato que sempre me chamou a atenção, isto é, em tudo que fiz neste país, ou em outros países, em todos os gêneros artísticos, em tudo que já li, seja novo ou velho, sempre existe uma figura chamada "crítico" — e o crítico, seja na pintura ou na música, no balé ou no teatro, é invariavelmente alvo de um sentimento de antipatia por parte de todas as pessoas interessadas no assunto... todas mesmo. Uma vez eu peguei as críticas contemporâneas da 1ª exposição de Van Gogh, em Londres, e era de arrepiar os cabelos constatar que os críticos — doze, quatorze, dezessete homens de tipos diferentes, de opiniões diferentes — todos davam uma visão que era considerada absurda pelas pessoas que realmente "trabalhavam" no ramo, e que ainda hoje nos parece ser um julgamento errado. De maneira que existe esta barreira curiosa e de certa forma artificial entre aqueles que trabalham em teatro e aquele ini-

migo comum — o crítico. Mesmo assim, isso não faz muito sentido, porque os críticos mudam, quer dizer, desde que comecei a trabalhar em teatro em Londres, acho que cada um deles foi substituído por alguém, "Ah, se ele fosse trabalhar niso ele seria ótimo". Ele começa a trabalhar e, de repente, se transforma neste ser maligno, traiçoeiro e nada confiável chamado crítico. De fato, dentre meus contatos pessoais, conheço pouquíssimos críticos — acho que não conheço nenhum — que gostem de ter o poder nas mãos, que gostem do fato de serem capazes de tirar o emprego de muita gente e causar ataques cardíacos e desastres financeiros. Dizem que o Açougueiro da Broadway, Brooks Atkinson, estava com os nervos praticamente em frangalhos no final de sua carreira, depois de trinta anos sob esta tensão terrível de saber o que seu trabalho representava na Broadway. Por estas e outras, pode-se dizer que ou acontece alguma mágica bastante peculiar e os homens mudam de personalidade no momento que colocam o chapéu de bobo para se tornarem críticos ou, senão, existe algo fundamentalmente errado com a função de crítico. E me parece que, assim como tudo no *status quo* quer dizer, nós não estaríamos aqui se, no geral, todo o mecanismo não funcionasse de maneira mais ou menos uniforme — e acho que é exatamente por isto que todo esboço sobre crítica teatral em todos os gêneros artísticos, em todos os países e em certos tipos de jornais acaba reduzindo o crítico a uma espécie de pessoa que lhes entrega determinado produto. Isto pode até variar — você tem o mais simpático, o mais brilhante, o mais estúpido, o mais "quadrado" — mas, desde que se esteja falando sobre o nosso teatro e sobre os representantes da imprensa diária e semanal, de um modo geral, sempre obteremos aproximadamente o mesmo resultado. Por exemplo, na França, quando alguém monta uma peça, esta pessoa sofre terrivelmente nas mãos do crítico do *Le Figaro*, que detém um poder absolutamente extraordinário sobre o público — não conheço nenhum crítico tão poderoso quanto ele (e ele realmente diz coisas incredivelmente estúpidas) — mas o curioso é que ele satisfaz com perfeição o gosto do público do seu jornal. O homem do *Le Figaro* diz a seus leitores, uns poucos milhões de pessoas, o que eles querem saber; e por isso, na prática, um homem

que tem nas mãos um poder perigoso, do ponto de vista dos amantes do teatro, está lá porque ele representa um jornal e um público leitor. Na América, acredita-se que o medo, que os americanos sentiram durante séculos, desde o momento em que começaram a comprar tesouros artísticos de grande valor e não queriam cair no "conto do vigário", e que os levou então a consultar alguns especialistas capazes de dizer se um artigo representava ou não uma boa compra, gerou um tipo de crítico específico. Uma especialista na seleção dos vencedores. Existe até mesmo uma espécie de "tabela de pontos" — acho que no *New York Times* — indicando quantas vezes o seu homem, o crítico, esteve "certo" no sentido de ter escolhido um vencedor.

**BAMBER GASCOIGNE:** Na verdade, esta tabela foi extinta logo após um protesto dos críticos.

**PETER BROOK:** É mesmo?! Bem, demorou bastante, mas fico feliz em saber que acabou. Há alguns anos atrás, nós fomos a Moscou com uma montagem de Shakespeare e eu fui convidado a falar durante quinze minutos em uma rádio russa sobre as montagens de Shakespeare na Inglaterra. Então eu concordei e eles disseram, "Bem, nós vamos mandar o diretor do programa para conversar com o senhor". Eu tinha que ler em russo, por isto seria necessário preparar um texto para mim, o qual eu estudaria cuidadosamente e leria a passo de tartaruga; e então eu disse, "Certamente isto vai ser muito monótono, por isso vocês da TV vão ter que apresentar alguma coisa — o que vai ser? — vocês vão colocar uma garota para me fazer perguntas nos intervalos e observar suas reações?" Eles olharam para mim com cara de espanto e disseram "O que você quer dizer?"; eu respondi "Bem, sem dúvida não haverá uma pessoa ligada na sua rede trans-siberiana para ver um estrangeiro lendo a duas palavras por minuto um texto pesado e totalmente sério sobre as montagens de Shakespeare na Inglaterra". Eles me olharam com igual assombro e disseram, "Mas se nós interrompermos, aí é que eles não vão gostar — quem quer que esteja assistindo ao programa só estará interessado no conteúdo das suas palavras. E, conseqüentemente, eles sabem que esta é uma barreira que devem superar. Nós jamais sonharíamos em "adoçar o remédio". Ora, isto me deixou

fascinado, dentro de um contexto teatral totalmente diferente. Os críticos da nossa montagem em Moscou eram professores universitários, shakespearianos, atores de sucesso, diretores de teatro, literatos, enfim, toda uma gama de pessoas selecionadas com o propósito de escrever sobre aquele evento, pessoas que não pertenciam a nenhum jornal, ou a outro meio que não fosse o meio teatral, em seu sentido mais amplo, ou ao mundo cultural, também em seu sentido mais amplo, na Moscou daquele tempo, e cuja função era atuar como informantes especializados em fornecer uma apreciação justa, séria e inteligente de determinado trabalho realizado dentro de um mundo que lhes interessava tremendamente, enquanto especialistas. É isto que eu chamaria de um verdadeiro crítico "especializado". E é aqui que eu retorno ao ponto em que afirmei ter cometido um erro tolo ao abandonar meu trabalho de crítico por ter começado a trabalhar e ser pago exatamente pela companhia que eu estava julgando. Antes de mais nada, eu gostaria de contestar veementemente a questão levantada por Bamber Gascoigne, referindo-se ao desconforto que enfrentamos ao encontrar alguém que teríamos criticado negativamente. Acredito que este fato único e essencialmente inglês<sup>1</sup> pode ser considerado um dos maiores obstáculos a uma crítica de boa qualidade. Pessoalmente, eu ficaria encantado em conhecer críticos que sejam amigos — espera-se que entre pessoas adultas seja possível a crítica, mesmo negativa, sobre determinado trabalho realizado, sem que o objeto da crítica ofenda o crítico por acreditar que seu trabalho está sendo prejudicado, seja por amizade ou por esclarecimento. É claro que existem problemas pessoais, humanos e sociais envolvidos, mas acho um grande erro conferir-lhes um peso de conseqüências reais.

Por outro lado, considero a questão levantada por Martin Esslin essencial: é óbvio que o *status quo* permanecerá o *status quo*. Hoje, nós não podemos tomar decisões abrangentes para alterar a situação atual, e enquanto nós tivermos o mesmo sistema teatral, os mesmos jornais, eles produzirão o mesmo tipo de crítico, alguns bons, outros não tão bons e alguns muito ruins. As mudanças no nosso teatro estão direcionadas para um tipo de teatro não comercializado, um teatro subsidiado pelo governo — o objetivo real

<sup>1</sup> Único e essencialmente inglês...? (N.E.)

é este, e é também a esperança de todos que queiram montar suas peças sem a obrigação do sucesso na noite de estréia, cultivando o público, comprovando seu valor diante dele com o tempo, e sem ter que se sujeitar a um julgamento precipitado, negativo e apavorante, que ninguém respeita verdadeiramente. Para que isto seja possível — e este me parece ser o único ponto que realmente vale a pena ser discutido — é neste campo que se pode esperar por mudanças; à medida que o teatro muda e que conseguimos pouco a pouco arrancar de um governo relutante subsídios que nos permitam realizar trabalhos que não seriam viáveis de outra forma, também surgirá a necessidade de um novo crítico. Este crítico se parecerá mais com um dramaturgo moderado, um homem ligado à arte dramática nas suas diversas formas, que trabalhe dentro de uma companhia teatral, o que pode torná-lo parcial em seus julgamentos, mas que também o tornará automaticamente mais objetivo nos julgamentos de outras companhias. O desenvolvimento deveria fazer com que aqueles que escrevem para o público — não apenas através de livros como faz Esslin, mas também através dos jornais onde as opiniões têm uma influência imediata no sucesso da peça, e conseqüentemente atraindo o público ou não para o teatro — fossem eventualmente subsidiados, assim como o próprio teatro, de maneira que a manutenção de seus empregos não esteja diretamente ligada à função que eles exercem como críticos. Para mim, esta parece ser a única forma de encontrarmos críticos que, pertencendo ao meio teatral, possam desempenhar o papel de — e aqui eu concordo com Martin Esslin — uma terceira força absolutamente vital, uma força indispensável ao próprio meio, para que as mudanças ocorram e alguma forma de desenvolvimento seja alcançada. Deus sabe o quanto estas mudanças no meio teatral são necessárias no mundo.

BAMBER GASCOIGNE: Eu não disse, ou pelo menos não tive a intenção de dizer, que é impossível você encontrar alguém que você tenha criticado negativamente. Acredito que se você diz aquilo que quer dizer sem acrescentar piadinhas frívolas e agressivas, dificilmente irá prejudicar uma pessoa que tenha valor. O que eu disse é que as pessoas que conhecem o trabalho de um diretor ou de um autor de peças ou de um ator, positivamente, não estão dispostos a dis-

tribuir julgamentos que sejam mais válidos ou mais verdadeiros que aqueles de um crítico — se ele honra sua função — que provavelmente sabe realizar uma análise, que é a própria função da crítica.

MILTON SHULMAN: Eu imagino que esta deva ser uma das poucas ocasiões em que uma platéia, após ouvir estes dois ataques arrepiantes contra os críticos, sente uma certa pena deles. Como eu sou muito metódico, eu tomei nota de tudo em quatro páginas das grandes e coloquei em todas elas pontos de interrogação enormes. Tantas coisas chocantes foram ditas esta noite que eu nem sei por onde começar. Eu acho que as generalizações são a ruína de qualquer tipo de debate e esta noite nós pudemos sentir a presença maciça das generalizações de uma maneira um tanto irresponsável — e há quem fale em responsabilidade — que me deixou desconcertado. Em primeiro lugar, ninguém disse “Quem é o crítico?”. Quando eles utilizam a palavra “crítico”, o que eles querem dizer? Eles estão falando de alguém que escreve para o *Daily Mirror* ou para a *Encore*? Somos todos uma massa uniforme, ou existe alguma diferença na nossa abordagem, já que o que dizem é que acontece alguma coisa conosco individualmente assim que nos tornamos críticos? De repente as nossas presas e garras se tornam visíveis demais e não podemos mais ter amigos. Lembra-me uma vez que fui à casa de Peter Brook depois de ter escrito sobre uma de suas peças, e ele me saudou na porta dizendo, “Que prazer ver você — você é um dos poucos críticos que não se importa em fazer uma crítica positiva sobre o trabalho de um de seus amigos”... (Risos)... De maneira que é totalmente errado pressupor que, no geral, quando temos um amigo tentamos agredi-lo pelas costas. Nós somos tão humanos quanto qualquer outra pessoa. Nós temos amigos, naturalmente — eu suponho até que o Sr. Esslin tem amigos... Imagino que quando ele escreve sobre teatro, mesmo que seja um livro de trezentas páginas, em algum momento ele deve criticar alguém conhecido, alguém com quem tenha tomado um drinque, alguém de quem ele goste, e não acredito que isto afete de modo algum suas colocações. Ele não se torna uma espécie de isolacionista, entricheirado para evitar o contato com as pessoas — e naturalmente deve-se discutir a questão par-



tindo do ponto de vista de cada um, pois só assim será possível compreendê-la. Eu tenho certeza que se todo o jornal ou toda a revista neste país tivesse o Sr. Esslin, ou alguém como ele, como crítico, haveria um debate igual a este entre pessoas como Esslin, reclamando do que todos aqueles Esslins estavam fazendo. É da natureza humana ressentir-se quando alguém diz que seu julgamento pessoal, ou seu trabalho, é ruim, e todos nós já passamos por isto, todos nós já sentimos aquele calor súbito de ódio quando nos deparamos com algo que acreditamos ser falso. E digo mais, fico surpreso que, se é que o crítico tem alguma função, esta não afeta o artista que de fato criou o trabalho. Eu também vou fazer generalizações como todo mundo! Eu acho que o artista normalmente passa por todo o tipo de racionalização possível e imaginável de seu trabalho, e tudo aquilo que um crítico possa vir a dizer, já terá sido rejeitado ou aceito de alguma forma, ou se compromete a não ler, salvo raras exceções, qualquer coisa que o surpreenda tanto a ponto dele dizer, "Meu Deus, o homem está certo. Eu passei simplesmente cinco anos neste trabalho e ele, numa tacada de mestre, tocou no ponto exato, e agora eu sei o que deu errado". É claro, o artista pode pensar motivos para coisas não terem dado certo e ninguém poderá discutir com ele. Ele sabe quais foram os comprometimentos. Ele sabe por que ele não conseguiu o ator. Ele sabe por que teve que fazer daquele jeito — por que o iluminador não estava lá na noite de estréia. Isto dá margens à discussão e não me surpreende nem um pouco. A única utilidade que um crítico possivelmente poderia ter neste caso, no que diz respeito ao próprio artista, é que outros artistas, ao lerem a crítica, podem decidir através do próprio contato com o trabalho que SIM, isto está certo ou isto está errado. Eles formulam seus próprios julgamentos, já passaram por problemas particulares e podem decidir se a crítica foi válida ou não. Agora, quanto ao que nós somos... quer dizer, eu sei que eu sou bastante diferente do Bamber Gascoigne — sou mais velho que ele —, venho de uma educação diferente da dele, e detestaria saber que eu e ele sequer pensamos parecido em algum momento, exceto tratando-se de uma reação pessoal baseada em nosso próprio conhecimento e nossa experiência. Quanto a termos ou não conhecimento de causa... existe um

tipo de pessoa em teatro com uma certa arrogância curiosa, que pressupõe estar em melhor posição para falar de uma peça ou de uma representação se tiver estudado uns quatro anos. Incidentalmente, os atores raramente vêem qualquer outro ator ou sabem como outros atores se portam no palco e se seus desempenhos são bons ou não. Se eles estão numa longa temporada, e isto significa que eles são bons, dificilmente têm tempo para ver outra coisa que não a seção para a classe, de maneira que eles não têm a menor capacidade de julgar da mesma forma que um crítico. E supor que de certa forma nós nunca lemos, que somos analfabetos, que não pensamos de forma alguma em nosso trabalho, que tudo acontece numa espécie de vácuo entre coquetês e a agradável rotina doméstica... simplesmente isto não é verdade. SIM, nós pensamos seriamente em nosso trabalho. Nós não teríamos o emprego, mesmo trabalhando para um jornal muito conhecido, se não levássemos a sério o nosso trabalho. E eu diria que poucas pessoas nesta sala viram um décimo das peças que um crítico que tenha trabalhado por três ou quatro anos em qualquer jornal teve que assistir. Pode ser verdade que por qualquer coincidência curiosa todos os jornais, periódicos e revistas contratam idiotas para a função de crítico. Pode até ser verdade. Seria um fenômeno psicológico bastante interessante, mas pode ser verdade.

*(continua no próximo número)*

(Extraído de *Encore*, vol. 9, nº 6, nov/dez, 1962. Traduzido por Fernanda M. Costa. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-RIO.)

*Fernando Amaral*

Montar Shakespeare é considerado uma audácia ou pretensão, o que atrapalha muito, e enche de medo até os que ousam falar no assunto. No entanto, como todo gênio, ele é simples, claro e direto. Pode ser entendido por crianças, analfabetos ou índios, sem muita reflexão, desde que traduzido em linguagem atual, própria para ser ouvida em teatro — sem a preocupação de “falar bonito”, e sim, com clareza. Escreveu há quatrocentos anos, usou palavras que nem existem mais em todos os dicionários, que não significa que em português também seja traduzido nessa forma, ou atores tenham de assumir posturas de quem está dizendo coisas que só os “eleitos” entendem.

O famoso monólogo “Ser ou não ser” já foi pensado por qualquer criança, e por isso tem seu valor de universalidade. É impossível não ser entendido por um analfabeto, se lhe for colocado na linguagem clara que Shakespeare sempre usou. No entanto como o complicam! Ele mesmo escreveu pela boca de Hamlet, sobre o desprezo que sentia pelos impostados: “If you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines”. “To mouth” significa falar com afetação, e Hamlet diz aos atores que vieram representar no palácio, que se fizerem isso, ele prefere chamar o arauto da corte para dizer seu texto. Revela a seguir um profundo horror aos pernósticos: “It offends me to the soul” (Isso me ofende na alma).

Em várias traduções, Marco Antônio diz que Cesar recusou a coroa de rei que lhe foi oferecida nos “Luperciais”. Alguém no Brasil ou Portugal, sabe que diabo é Luperciais? É possível fazer teatro sem que o público entenda tudo o que está ouvindo? “Lupercal”

é a festa de todos os deuses ou do deus Pan, e só dicionários especiais trazem isso, mas o tradutor bota Luperciais, sabendo que o público não reclamará para não passar por ignorante. Até na Inglaterra, a maioria não sabe o que é Lupercal, mas em inglês não é possível mudar, pois isso seria deturpação do original. Mas em português, será que não se pode em certas passagens, traduzir “you” por “você”? Shakespeare ficaria chocado?

Detectei o seguinte absurdo num livro bem pomposo da Editora José Aguilar, lindamente encadernado, com letras douradas, papel de primeira, ilustrações etc: em Ricardo II havia uma profecia onde o herdeiro do Rei seria assassinado por alguém cujo nome começava com a letra G. Resolveram traduzir George, duque de Clarence, por “Jerge” com “J”, sobre quem recaiam as suspeitas. Shakespeare tinha armado todo uma trama onde o real assassino era Ricardo, duque de Gloucester. Ricardo não começa com “G”, mas seu título sim: Gloucester! O tradutor botou que a profecia era com “J”. A peça simplesmente perdeu o sentido.

Existem muitos exemplos como esse que acabam afugentando público e realizadores. Vejamos a seguir, uma cena de Hamlet:

## HAMLET

### Ato III cena II

Nesta cena o autor usa o personagem (Hamlet dando uma de diretor de cena) e através dele passa sua própria visão da arte de representar, como um “recado” aos atores, o que nos serve até hoje.

A pedido de Hamlet, uma trupe que era o “mam-bembe” da época, vai encenar uma peça escrita pelo próprio Hamlet, denunciando o assassinato de seu pai.

*Hamlet:* Digam o que está escrito, eu vos imploro. (“Speak the speech”, poderia ser traduzido por “digam o discurso”, mas seria confundido com os vários sentidos que tem a palavra “discurso”. Refere-se ao conteúdo do texto. Cabe ao ator passar essa intenção. Se o autor se referisse apenas ao texto, teria escrito provavelmente: “Speak the lines”.)

*Hamlet:* (continuando), articulando com leveza, pois se falarem com afetação, prefiro chamar o arauto

da corte para dizer meu texto. ("Town-crier", arauto da corte, que vemos muito em cinema, lendo mensagens, seria o antecessor do locutor de notícias que narra articuladamente, mas não "interpreta".)

*Hamlet:* (continuando) Também não fiquem cortando o ar com as mãos; usem-nas com elegância, pois, mesmo numa tempestade ou turbilhão de paixões, é preciso adquirir uma sobriedade que lhes dê fluência. Ah, me ofende na alma, ouvir um camarada todo arumadinho de peruca, estraçalhando uma paixão como se fosse um trapo, rachando os ouvidos da galera, que só faz barulho e arruaça. ("Galera" pode parecer um termo meio vulgar para Shakespeare, mas "Groundlings" significa público de mau gosto. Talvez, e por que não, galera?)

*Hamlet:* (continuando) Eu mandaria açoitar esse sujeito por querer exagerar um deus da violência ("Termagant" como está no original, é nome próprio desconhecido por nós, e não dá para traduzir. É um deus da mitologia Árabe, de grande violência).

*Hamlet:* (continuando), por se fazer de mais tirano que Herodes. Vos peço, evitem isso.

*1º Ator:* Eu garanto, senhor.

*Hamlet:* Também não sejam tímidos demais. Deixem-se guiar por sua própria discreção. Combinem ação com a palavra, e palavras com a ação. Lembro especialmente que não ultrapassem a simplicidade da natureza. (No original está "modesty of nature", mas "modéstia da natureza" talvez não tenha o sentido do que o autor quis dizer, mas é preferível por sua simplicidade.)

Outros exemplos podem ser estudados. Concluindo, talvez o que Shakespeare tenha tentado passar nesta cena, é que arte e cultura não são necessariamente pernósticas.



C. T. vai publicar à guisa de curiosidade e informação — e sempre que for possível — algumas críticas européias acerca de obras de reconhecida importância no cenário mundial. Como essas peças dificilmente chegarão aqui, fica o consolo de — através da leitura dessas resenhas — poder tomar ciência do que se passa de relevante nos palcos europeus, bem como das principais inquietações e reflexões levadas a cabo por seus críticos.

### HAMLETMACHINE

de H. Müller  
dir. Robert Wilson  
Almeida Theatre,  
London, 1987

Time Out  
3/11/87  
John Gill

No meio de *Hamletmachine* me deu um estalo.

Eu havia passado a última meia hora silenciosamente ameaçando sair de repente, embora o diretor Robert Wilson estivesse sentado umas fileiras atrás de mim. Já tinham me dito que ele não via com bons olhos as pessoas que saíam durante sua produção de duas horas ininterruptas da peça de Heiner Müller, ainda que fosse para uma rápida ida ao banheiro. O elenco estava chegando ao fim da terceira repetição de uma seqüência de movimentos abstratos que durava vinte minutos, e eu estava tão inquieto que tive que sentar sobre as mãos. Mas aí veio o estalo.

Há alguns anos eu havia assistido hipnotizado a duas apresentações consecutivas da peça *The Knee Plays* extraída de *Civil Wars* em Minneapolis. Ainda figura como uma das coisas mais mágicas que já vi no palco. Fiquei fascinado pelos filmes que tinha visto de *Deafman Glance* e *Gondem Windows*, e sonhava em ver a versão em peça de *Einstein on the Beach*, como algumas pessoas sonham em visitar Lourdes.

Mas *Hamletmachine* parecia um erro. Quinze atores enfileirados nas laterais do palco movem-se um a um formando um estranho *tableau*; mulheres "voam" em cadeiras inclinadas sobre uma longa e fina mesa de metal; outra se arrasta para se encostar numa árvore; uma outra gira uma cadeira driblando e fazendo caretas. Homens andam com arrogância, saltam, voam e um, usando preto dos pés a cabeça, corre para tampar os olhos de uma mulher vestida como uma condessa espanhola. Um ator passa a sessão perscrutando os refletores e fungando o nariz.

A crítica da *Time Out* sobre a peça de Wilson *I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating* encenada no Royal Court no fim da década de 70 me perseguiu, quando ficou claro que esta repetição se estenderia indefinidamente. "Profundamente tocante" dizia a crítica, "mas, profundamente chata também". Quase no fim da terceira repetição eu estava preparando para dispensar aquela primeira frase. Wilson, que tinha um certo envolvimento no fracasso dos planos de trazer *The Knee Plays* para uma boa casa de espetáculos em Londres tinha arruinado seu segundo aparecimento aqui.

Mas aí veio o estalo. Ao fim de cada seção de vinte minutos, o elenco deslocava os acessórios cenográficos — a mesa, a árvore nua e a fileira de refletores — noventa graus, evidenciando a cada vez um nível diferente de ângulos expressionistas. Era entrecortado pela superposição de um dos estranhamente iluminados filmes feitos por Wilson de uma encenação anterior da peça, e depois as repetições continuaram, somando ao todo cinco. O texto de Müller foi gradualmente se encaixando na encenação, assim como gritos angustiantes, distantes disparos de artilharia e trechos de uma música de Lieber e Stoller, desconexamente tocados. Como acontece com as outras obras desse autor, se você aceita sua excêntrica premissa teatral, chega o momento em que a mágica começa a fazer efeito.

Antes da peça começar uma mulher atrás de mim havia murmurado elogios a Wilson a seu amigo: — Ele evidentemente é um gênio —. Em trinta minutos eu estava maquinando uma crítica que dizia: *Hamletmachine* fez Beckett parecer *'Starlight Express'*. Ela estava certa. Wilson é um visionário obstinado, bastante impenitente na afirmação de que ou você aceita

sua versão ou a abandona. Desejo tomar emprestado uma daquelas palavras-chaves, oníricas de Barthes para descrever o teatro de Wilson até porque *Hamletmachine* será minha última oportunidade de usá-la por algum tempo. Uma pré-estréia da peça despertou respeitosa admiração, mas depois Wilson disse que algumas vezes o riso teria sido igualmente apropriado. John Cage disse o mesmo a respeito de "4'33", o incrível 'silêncio em três movimentos' que foi transcrito por quem o encenou pela primeira vez. Assim como Cage, a importância de Wilson para o teatro é a de um irritante feiticeiro vidente. Seu teatro pode parecer pós-moderno, mas esse é só o invólucro, não o mecanismo. Seus dois trabalhos mais recentes são óperas de Strauss e Gluck, e Wilson se define mais como um classicista.

Mas há onírico e onírico, e, afinal, talvez devido ao seu conteúdo político, *Hamletmachine* permanece oculto e perversamente cerebral. Embora essa definitivamente não seja a melhor peça para rerepresentar Wilson a Londres, parece haver poucas chances de nós chegarmos a ver um de seus trabalhos maiores, em grande parte pelo Filistinismo britânico. Mas, tendo dito isso, acho que posso apostar seguramente que *Hamletmachine* é a peça mais incrível em apresentação agora. As imagens de Wilson vão permanecer na memória.

New Statesman  
6/11/97  
Stephenie Jordan

Robert Wilson, diretor de *Hamletmachine*, é um artista de teatro pós-moderno no sentido mais completo, alguém que usou ao máximo o fluxo de idéias através da 'mídia' nos Estados Unidos desde a década de 60. Tendo estudado artes visuais, assimilou o enfoque não-linear pluralista ao texto e à narrativa da ficção e do teatro pós-moderno; da dança tirou a arte do espaçamento, *tableau*, a nova multi-direcionalidade e, acima de tudo, o uso da repetição. Wilson entende o quanto a repetição pode ter efeitos hipnóticos, ou o contrário, um artifício para fazer o movimento mais claro como um objeto, e também o quanto a repetição simultânea pode aumentar o que as pessoas vêem.

Galvanizando seus recursos desse modo, ele se tornou uma figura internacional, aclamado pela sua série de peças gigantescas.

Por esses padrões, *Hamletmachine*, baseada no elenco da produção original em Nova Iorque, é incrivelmente econômica, tanto nos seus meios, como na sua duração de duas horas. Mas essa concisa peça do alemão oriental Heiner Müller se adequa bem à imaginação de Wilson, uma heterogênea conceptualização da visão de mundo. Propondo um teatro que se compromete mais com a dialética do que com a mímese, Müller tem um tipo de *script* livre na forma que embaça a associação entre personagem e discurso, cita amplamente Eliot, Warhol, anúncios da Coca-Cola, etc., embora, em essência, trate da Alemanha do pós-guerra e se torna, diz Müller, "uma propaganda contra a ilusão de que se pode ser inocente nesse nosso mundo".

A alma alemã já não está nas florestas de pinheiros e nas coisas românticas da imaginação popular, mas nas cinzas culturais e físicas daquele país em 1945. Como a Alemanha, Hamlet jamais sabe que decisões tomar e quando o faz, sempre opta pela pior. *Ophelia* é vítima de seus erros — a eterna esposa, o futuro e semente da Alemanha (e Europa) — e seus os pais, a corrupção que ele rejeita. A peça é uma espécie de procura por absolvição, mas também um desafiante exemplo de teatro revolucionário, atacando os ídolos do Marxismo — Marx, Lenin, e Mao são metaforicamente derrubados no fim da peça — assim como os do capitalismo. (E Müller nega também sua própria autoridade como artista sugerindo que sua fotografia seja rasgada no palco). No fim, Electra condena 'a felicidade da submissão: — Viva o ódio e o desprezo, a rebelião e a morte' — uma exortação feminista à ação contra a indecisão dos homens.

São as estruturas em que as posturas de Müller são apresentadas que parecem ter interessado a Wilson, e ele as adotou desde a superfície multi-referencial às séries de formas fechadas sobre as quais a peça se constrói. Não-linear, a peça é escrita como uma sinfonia de cinco movimentos, sendo o terceiro indicado, zombeiramente como *scherzo*. A resposta de Wilson é um *tour de force* conceitual, absolutamente não sentimental como exige o tema. Um movimento

— só o prelúdio ou o tema (os 15 atores se deslocando das laterais para o palco em poses congeladas e rigorosamente espaçadas, uma atitude meticulosamente coreografada) precede cinco variações no texto, a cena repetida com expansões, quando um ponto texto sugere ênfase ou evolução. Esse sistema gira em torno de si mesmo, noventa graus em cada variação, se transformando na implacável máquina do título.

Existe uma figura de bruxa (morte ou destruição) numa cadeira giratória, e uma moça que fica tristonhamente encostada numa árvore nua. No meio do palco, estão sentadas três mulheres vestidas como nos anos quarenta, arranhando uma mesa num contraponto preciso, atentas a barulhos: o som de uma leve batida em blocos de madeira produz nelas uma resposta imediata; a figura de Hamlet é um jovem desajeitado com um andar exageradamente contorcido que se aproxima de uma garota em poses de arte marcial (Ophelia). Um outro rapaz usando uma camiseta com inscrições em russo derruba um livro e depois bate a cabeça na mesa. Um personagem, como um Moseley camisa preta, acena para uma imensa multidão em algum lugar abaixo dele. Finalmente, entra um jovem vestindo *shorts* (o ideal nazi ou ariano), uma mulher em vestido de noite, depois um agente funerário todo de preto que põe as mãos sobre os olhos dela como que para finalizar a época que ela representava.

Mas estes são atores-objetos basicamente, claramente listados no programa como: 'o homem se equilibrando numa perna', 'a mulher na mesa número 2', e direções de palco assim como 'falas'. Depois são removidos no *scherzo*, quando cenário e texto são projetados em vídeo. Os personagens são focalizados ou desaparecem de acordo com o contexto. Além disso, embora o aspecto físico de um modo geral seja nervoso e agressivo (sorrisos forçados, trejeitos neuróticos, dores auto-impostas), gestos e expressões assumem significado relativo, reforçando, funcionando ironicamente contra o texto ou, na verdade permanecendo ambíguas. Eles também são parte da máquina.

Hamletmachine se desenvolve lentamente, como tudo que Wilson faz, mas esse andamento penetrante jamais é opressivo — o detalhe do texto e as implicações da ação requerem todo o tempo de que dispõem. É irrelevante falar de *mídia* num trabalho como este. Não há uma disjunção grosseira de elementos, apenas

o mais habilidoso e íntimo entrelaçamento deles. Em recursos materiais, como a maioria da pós-moderna ou New Dance atualmente, *Hamletmachine* é um modelo de rigor conceitual.

Jewish Chronicle

13/11/87

David Nathan

Mais logro, menos esperança. Robert Wilson, diretor de *Hamletmachine* escrita por Heiner Müller (Almeida) acredita no teatro visual, reduz atores a autônomos e os faz repetir os mesmos movimentos seguidamente. É como ver um mecanismo, sendo seu propósito desconhecido.

Sunday Telegraph

8/11/87

Francis King

A primeira coisa a ser dita de *Hamletmachine* de Heiner Müller (Almeida) é que tem tanto a ver com a peça de Shakespeare quanto o Dicionário Webster's com "*The Duchess of Malfi*". A segunda é que, embora sua encenação se arraste por mais de duas horas ininterruptas, pode ser lida em dez minutos.

Numa nota do programa, Heiner Müller admite citações em seu *script* de T. S. Eliot, Andy Warhol, Ezra Pound, Susan Atkins e Coca-Cola. Provavelmente é o último deles que fornece falas como: — O útero de uma mãe não é uma rua de mão-única —, estou arrastando o meu pesado cérebro como a uma corcunda —, e, — Doce Ophelia, agora entra na deixa certa, olhe como balança o rabo —.

Em essência, no entanto, este é teatro de diretor e *designer*, com Robert Wilson desempenhando ambas funções. Todos percebem como os movimentos mais comuns podem adquirir uma estranha beleza na tela do cinema ou da televisão, se mostrados em câmera lenta. Wilson cria o mesmo tipo de beleza singular fazendo seu elenco representar como se fosse vítima de narcolepsia, adormecendo entre o esforço de uma ação e a seguinte.

Infelizmente esta apresentação é capaz de induzir a audiência a uma narcolepsia parecida. Wilson tem boa reputação como apóstolo do teatro *Avant-garde* na Europa e na sua América. Mas por aqui, desconfio que esse show seja não bom demais, mas tolice demais para o povão.

Independent  
6/11/87  
Peter Kamp

Há um momento em *Hamletmachine* de H. Müller em que a televisão é denunciada por sua "tagarelice pré-fabricada", o que é bastante surpreendente, uma vez que a própria peça consiste exatamente nisso: uma aglomeração de diatribes cruelmente reunidas a partir de um diálogo entre Hamlet e Ophelia.

A grandiloquente mímica de Mamlet — através da menção a passos de ganso, arame farpado e monumentos — diz respeito ao tema da repressão política. Ophelia, encarnando a subserviência feminina, discursa loucamente sobre mulheres que colocaram suas cabeças em fornos a gás ou se enforcaram. E os desgastados implementos de tortura — a "cama" e a "mesa" — são execrados. Finalmente ela se rebela: "Eu ejeto todo o esperma que recebi. Transformo o leite em veneno letal... Sufoco entre minhas coxas o mundo ao qual eu dei a luz", etc.

Esse ressentido e ginecológico discurso teria o sabor da modernidade e do feminismo. Mas na peça de Müller tudo parece mais antigo, quase uma volta ao início do surrealismo com suas imagens de úteros e fetos de cobras, defuntos e cópulas, vampiros e madonas com câncer no seio. Mesmo suas falas menos hécticas têm um exótico tom dos anos trinta. Como quando Hamlet, simbolizando tanto o opressor como o oprimido lamenta-se — "Eu sou o cuspe e a escaradeira, a faca e a ferida".

Retaguarda em vez de *avant garde*, a peça tem uma coisa a seu favor: concisão. O texto em si não levaria nem vinte minutos. Cruelmente, o espetáculo de Wilson arrasta-se por quase duas horas. Para chegar a tanto, o cenário é desmontado em cena, há dois personagens que falam, aparições ocasionais e outros quinze atores que se distribuem em suas aparições.

Não que essas aparições se dêem rapidamente. Longe disso. Ações como observar uma parede, segurar um livro e, sentar numa cadeira podem levar até trinta minutos.

Não se pode negar também que em alguns momentos algumas coisas acontecem: Horácio abre uma sombrinha e dança com Hamlet; há um balé de mulheres mortas com artérias e corpos exagerados, vítimas da tirania masculina. Mas no todo, o elenco divide o seu tempo rearrumando todo o cenário em ângulos diferentes ou rerepresentando as mesmas mímicas com pequenas alterações.

Em suma, à medida que uma mulher em vestido de festa se encosta pela enésima vez numa árvore estéril ou um homem com o rosto dourado levanta a perna, todos na platéia se perguntam o que eles estão fazendo.

Daily Telegraph  
4/11/87  
Eric Shorter

Na história do teatro experimental moderno o nome de Robert Wilson ressoa por toda parte, provocando admiração e ódio.

Os inimigos não suportam seu estilo de representação proposadamente lento, com os atores cruzando o palco a passo de lesma. Os admiradores, por outro lado, consideram sua obra um desafio à nossa percepção teatral e uma nova linguagem dramática, uma verdadeira quarta dimensão teatral (...)

Wilson transformou poucas páginas de texto em duas horas de ação principalmente mímica, estatuésca. Sua companhia de dezesseis atores transformando toda regra teatral, exceção feita à manutenção de um clima de tensão.

Embora Wilson possa ser acusado de pretensão, de ignorar os valores comuns da narrativa e da psicologia, seus admiradores diriam que ele explora com incrível maestria e simplicidade o que o teatro pode oferecer através de pausas, silêncios, imagens, movimentos e — mistério. E que diabos isso tido quer significar?

Nascido no Texas, estados Unidos, Wilson trabalhou pela primeira vez com crianças surdas — como

professor. Foi assim que chegou a desenvolver sua habilidade em desprezar a palavra falada ao máximo e enfatizar as possibilidades atmosféricas e rítmicas da iluminação, música, mímica e de murmúrios (...).

Mas assim como o estilo do teatro de Pinter nos parecia obscuro em meados da década de cinquenta, o abalo das convenções cênicas de Wilson pode vir a se tornar menos cansativo e obscuro à medida que nos submetamos aos seus maneirismos (...).

Os alunos de teatro não devem perder a oportunidade de experimentar a estranha — e por vezes maravilhosa — tentativa de Wilson de tentar modificar completamente o próprio teatro.



(Extraído de *London Theatre Record*, nov., 1987. Traduzido por Luiza de O. Amaral. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-RIO. A *London Theatre Record* chega até nós graças ao auxílio do Conselho Britânico.)





GITTEL — Olha, sabe que sinceramente não tá dando prá entender? Você telefonou...

JERRY — Porque a única vez feminina que eu ouço nesse telefone, já faz algum tempo, é a daquela moça que diz as horas, eu tô ficando meio maluco de ficar sozinho. Aí precisei falar com alguém — deu prá entender agora?

GITTEL — Perfeitamente. Tô aqui, hem?

JERRY — Será que você topa ir jantar comigo? Um cinema ou teatro?

GITTEL — Isso é um convite ou uma dúvida?

JERRY — Seria um convite se eu não tivesse tanto medo de você dizer não. Ou de você dizer sim.

GITTEL — Se não faz diferença, acho que vou dizer sim.

JERRY — Ótimo! Cinema? Ou você prefere teatro? Bom, hoje é domingo, deixa eu ver no jornal...

GITTEL — Um momentinho!

JERRY — O quê?

GITTEL — Fiquei eu na dúvida! Não sei se vou aceitar.

JERRY — Por quê?

GITTEL — Porque... você não me leva a mal não, viu, você é complicado demais pro meu gosto, quer dizer, pelo telefone soa assim.

JERRY — É isso mesmo, você tem razão é que... A geladeira, não não quero mais falar nisso. A verdade é que eu demorei um mês prá me decidir a fazer uma coisa dessas.

GITTEL — Me convidar prá jantar?

JERRY — Tentar sair de um buraco que me meti. Por isso fica complicado. Não sei se você me entende, mas quando um homem digamos quebra a perna em cinco lugares, depois, ele hesita um pouco antes de ficar de pé.

GITTEL — Ah.

JERRY — Mas essa noite é uma noite do ano em que eu não queria jantar sozinho. Bom, se você quer saber tudo...

GITTEL — Não perguntei.

JERRY (*pausa*) — Tô precisando de ajuda. Confesso.

GITTEL — Entendi. Que horas você vem me apanhar?

JERRY — A que distância você está?

GITTEL — Perto da segunda avenida.

JERRY — Meia hora. Vinte minutos.

GITTEL — Não precisa correr.

JERRY — O quê?

GITTEL — Tô falando só por causa da perna.

JERRY — Tá.

*Desliga, Gittel fica um tempo olhando o telefone, balança a cabeça e vai para o banheiro. Abre o chuveiro. Jerry ficou mais animado. Dá uma rápida arrumada por ali. Veste o paletó e está botando o chapéu para sair quando toca o telefone. Ele atende com a certeza que é Gittel.*

JERRY — Olha aí, juro que não sou tão mais complicado que você, juro — Sim, Ryan, Jerry Ryan. Interurbano? Mas quem é que vai falar?

*Subitamente ele desliga. Fica com a mão no telefone até que este toca outra vez. Ai ele bota o chapéu, fecha as luzes e sai. O telefone fica tocando.*

## CENA 2

*Pouco mais de meia noite do mesmo dia. Luz no hall de Gittel, de onde vêm as vozes. A porta está*

*aberta, eles entram. Gittel está na frente.*

GITTEL — Cuidado com os móveis. Precisa ser um morcego prá andar aqui de luz apagada.

JERRY — Eu tenho uns amigos morcegos, mas pessoalmente (*Bate em alguma coisa.*) Ai!

*Neste momento ela acende a luz. Está com uma bolsa e um programa de teatro.*

GITTEL — Doeu, é?

JERRY — Casa é perigosíssimo. Sabe que 60% dos acidentes que acontecem no país, acontecem dentro de casa? Perigosíssimo. Pronto, passou.

GITTEL — Quer beber alguma coisa? Acho que tenho uma cerveja. Refrigerante? Eu vou tomar leite quente.

JERRY — Tem café?

GITTEL — Café você não deve tomar não. Não falou que não está dormindo direito? Se tomar café não vai dormir direito.

JERRY — Se você me garantir que eu vou dormir direito, aceito a cerveja.

GITTEL (*indo para a cozinha*) — Vai ver que você não dorme por causa da cama. Qual é sua casa?

JERRY — É o sofá.

GITTEL — Viu, adivinhei. Eu paguei pela minha 69 dólares, não é uma puta cama? A melhor da Sears.

JERRY — Nossa, como você diz palavrão!

GITTEL — Tem que ter uma boa cama, afinal a gente passa nela um terço da vida.

JERRY — No mínimo. Por que o leite quente?

GITTEL — Úlcera.

JERRY — Não sabia que mulheres também tinham isso. Me diz

uma coisa. Você é do tipo moderno ou do tipo antigo?

GITTEL — Qual é a diferença?

JERRY — É só prá saber se eu bebo isso e vou embora ou se vou ficar a noite toda.

*(Um momento em que os dois se olham, especulando).*

GITTEL — Sutil você, não?

JERRY — Essa aqui quem é? *(Refere-se a um manequim semi vestido que tem ali).*

GITTEL — É uma roupa de balé, prum balé de escola que uma menina me encomendou. Eu faço roupas de balé, quer dizer, quando tem alguma encomenda.

JERRY *(vendo um retrato)* — Essa roupa aqui foi você que fez? Bonita, a bailarina.

GITTEL — Obrigada.

JERRY — Você!?

GITTEL — Não precisa ficar tão surpreso. É isso que eu faço, eu sou bailarina.

JERRY — E o Tarzan aqui, quem é? Ex-marido, naturalmente?

GITTEL — Não, Wally não parava o tempo suficiente para tirar uma foto. Esse é o Larry.

JERRY *(vendo outra foto)* — Bonitas pernas. Você tem mesmo essas pernas todas?

GITTEL — Eu tinha. Há um tempo, antes de eu ficar doente. Perdi um bocado de quilos.

JERRY — A úlcera?

GITTEL — Úlcera engorda. Aque-la dieta, opa, seis refeições por dia... Na minha última hemorragia eu engordei 8 quilos, fiquei ótima.

JERRY — Última hemorragia?

GITTEL — Espero que sim.

JERRY — Quantas você teve?

GITTEL — Duas. E aí, quando fiquei boa eles me operaram.

JERRY — Úlcera?

GITTEL — Apendicite. Sério, eu sou um fracasso, fisicamente falando. Então está bom, já sabemos tudo que vai mal comigo. E contigo?

JERRY — Tudo ótimo.

GITTEL — Não quebrou a perna?

JERRY — Eu tinha esquecido da perna.

GITTEL — Será que você podia parar de andar de um lado para o outro que eu fico tonta? Não quer sentar um pouco? É para isso a poltrona.

JERRY — A última vez que uma moça me convidou prá sentar, fiquei sentado nove anos. Mas afinal, não conseguimos resolver?

GITTEL — O quê?

JERRY — Se eu fico ou vou embora?

GITTEL — Para aí! Que você é um cara esquisito, hem?! Primeiro não sabe nem se vai ou não jantar comigo. Agora quer saber se vai ou não prá cama. Eu sei lá! Deixa eu ver primeiro com quem eu estou falando.

JERRY — Não precisa se zangar.

GITTEL — Não estou zangada, só fiquei nervosa.

JERRY — Compreendo.

GITTEL — Obrigado pela compreensão.

JERRY — Posso ligar seu rádio? Um pouco de música? Eu ouvia muito rádio.

GITTEL — Você não tem rádio?

JERRY — Não.

GITTEL — Todo mundo tem rádio. *(Ligando o rádio.)* Você está sem dinheiro, mesmo, hem? Desempregado?

JERRY — Completamente.

GITTEL — Tem seguro desemprego?

JERRY — Não tenho, não sou daqui desse estado.

GITTEL — De onde você é?

JERRY — Nebraska. Omaha, Nebraska.

GITTEL — Você está longe de casa, hem! E não conhece ninguém que pudesse te emprestar algum?

JERRY — A única pessoa que eu conheço em Nova York é você.

GITTEL *(depois de um momento)* — Quanto precisa?

JERRY — Calma, você não entendeu.

GITTEL — Você não disse que estava sem dinheiro?

JERRY — Você disse que eu estava sem dinheiro. O ano passado ganhei quinze mil dólares.

GITTEL — Com quê?

JERRY — Sou advogado, em Omaha, Nebraska.

GITTEL — Em Nebraska. Acho que fiz um papel ridículo. Tenho dezoito dólares prá me agüentar até o fim do mês, e fico querendo ajudar um milionário de Nebraska.

JERRY — Você é do tipo que gosta de ajudar?

GITTEL — Como assim?

JERRY — Do tipo que gosta de ajudar, e as coisas sempre devem acabar dando errado para você. Quantos anos você tem?

GITTEL — Vinte e sete. Não é tanto.

JERRY — E quais são seus planos, digamos, até os trinta? Ou você é do tipo que não tem planos também?

GITTEL — Eu tenho planos.

JERRY — Quais?

GITTEL — Vou fazer um show com o Larry, vai ser um show fantástico, nós vamos fazer um sucesso enorme! E eu tô procurando um

lugar, uma sala prá abrir um estúdio, dar aula. E alugar prá outras pessoas darem aula, posso ficar rica com o estúdio! Isso prá não falar que eu se tudo der certo vou fazer os figurinos pruma peça alternativa. O Oscar arranhou um teatro no subúrbio, quer dizer não é um teatro, é um...

JERRY — Não vai dar certo.

GITTEL — Então eu vou pensar outras coisas que deem! Quer parar de implicar porra? Por que você está implicando?

JERRY — Quer mesmo saber?

GITTEL — Juro que quero!

JERRY — Porque gostei de você. Porque a vida é curta e eu fiquei com a impressão nítida que você é ingênua demais, joga sua vida fora demais. O tempo inteiro pensando nos outros e sem pensar em si — mas enfim não quero me meter não. Primeiro porque eu tô mal demais prá tomar conta dos outros. Segundo porque eu posso estar completamente errado.

GITTEL — Eu pareço uma garota ingênua?

JERRY — Ingênua.

GITTEL — Você é maluco! Olha aí, rapaz, eu morava sozinha com dezesseis anos! Acho que você está é com medo de mim. Acho não, tenho certeza.

JERRY — Ele é teu namorado?

GITTEL — Quem?

JERRY — O Tarzan, Larry?

GITTEL — Ele é bailarino. Nem todo bailarino é viado. O Larry é!

JERRY — Você não tem namorado?

GITTEL — Graças a Deus, atualmente não.

(Jerry beija ela. É um beijo emocionado. É Gittel quem sai do beijo.

*Estão trêmulos).*

GITTEL — Meu camarada, há quanto tempo você não beijava uma garota?

JERRY — Um ano.

GITTEL (*ainda sem fôlego*) — Onde é que você estava? Na cadeia? (*Jerry beija ela de novo. Longamente*).

GITTEL — Olha aí: não vamos avançar tanto a não ser que a gente esteja d'sposto a continuar.

(*Beija ele*).

GITTEL — Melhor você ir embora.

JERRY — Você quer que eu vá embora?

GITTEL — Não é que... Primeiro eu nunca durmo com o cara na primeira noite, não adianta, não durmo. Me senti péssima todas as vezes que eu fiz isso. Segundo, você anda demais de um lado para o outro. Terceiro, você fuma sem parar e eu detesto cigarro. Quarto, já contei prá você praticamente minha vida inteira e o que eu ouvi de você até agora foi coisa nenhuma. De modo que eu não vou trepar com você ainda não. Prefiro esperar mais um pouco. Me dá uma boa razão prá que eu trepe com você agora?

JERRY — Posso tentar?

GITTEL — Pode.

JERRY — Há um mês que eu não abro minha boca prá falar com ninguém e aí eu liguei pro Oscar — olha que eu detesto o Oscar. Todo mundo que eu conheço não mora aqui. Se mudou prá Califórnia, prá São Luis, pro Polo Norte. Já vi todos os museus, todos os filmes ruins e as pontes daqui são lindas mas eu não posso ver mais nenhuma não, senão eu vou me jogar. E aí eu volto prá minha cela que custa vinte

e um dólares por mês e que tem tanto saco de lixo na porta do edifício que eu já pensei em me enterrar no lixo. E você percebeu tudo isso!

GITTEL — Compre um rádio.

JERRY — Não tenho dinheiro prá comprar um rádio.

GITTEL — Nove dólares e noventa.

JERRY — Vim de Nebraska com quinhentos no bolso. Agora vivo com 3 e cinqüenta por dia.

GITTEL — Mas só hoje de noite você gastou seis e oitenta.

JERRY — Gastei demais.

GITTEL — Por minha causa?

JERRY — Por minha. Meu aniversário é hoje.

(*Pausa*).

GITTEL — Por que você não disse antes?

JERRY — Me lembro de um outro aniversário meu. Aconteceu faz uns dez anos. Eu estava andando no jardim da faculdade com uma moça bonita cujo pai era um cara importantíssimo Mister Gerald. Eu estava dizendo prá garota que eu ia ter de largar a faculdade, que não tinha mais dinheiro prá continuar. No dia seguinte foi meu aniversário, e eu ganhei a bolsa de estudos da faculdade, que era uma coisa difícilima. Aí pude terminar os estudos e virar um advogado. A garota, eu casei com ela.

GITTEL — Você é casado?

JERRY — Ela pediu divórcio.

GITTEL — O Wally também!

JERRY — Foi logo antes do casamento que eu descobri que foi o Gerald — o pai dela — quem deu um jeito da bolsa sair prá mim. Verdade tudo isso. (*Pausa*.) E agora eu vou embora.

GITTEL — Porra, de jeito nenhum.

JERRY — Como você fala palavrão!

GITTEL — Desde menina. Meu pai me botava pimenta na boca e nunca adiantou.

JERRY — E hoje em dia você adora pimenta!

GITTEL — Tem um colchão no chão aí no quarto dos fundos. Eu durmo lá, você dorme na minha cama. Vai ser melhor, você detesta seu quarto. Quer?

JERRY — Ficar?

GITTEL — A cama é ótima. Eu mudei os lençóis ontem. *(Desmancha a cama.)*

JERRY — Você é uma boa pessoa, sabia?

GITTEL — Vai ver de manhã você vai se sentir melhor.

JERRY — Sem dúvida. Mas não posso aceitar, era brincadeira. Não tem sentido, eu...

GITTEL — Você não quer ficar?

JERRY — Quero, mas...

GITTEL — Então fica. Eu durmo lá. *(Vai para dentro da cozinha.)*

JERRY — Eu não posso. *(Sai porta afora.)*

*(Um momento depois Gittel volta e encontra o quarto vazio.)*

GITTEL — Agora escuta aqui uma coisa *(Vê o quarto vazio. Vai até o hall, não tem ninguém. Entra e fecha a porta.)*

GITTEL — Feliz aniversário de qualquer jeito.

*(Luzes se apagam, lentas.)*

### CENA 3

*(Nos dois quartos, algumas horas depois.)*

*(As primeiras luzes do amanhecer invadem a cena.)*

*(Gittel está dormindo em sua cama, escondida no cobertor.)*

*(Jerry entra em seu apartamento, depois de ter andado a noite inteira. Encontra um telegrama debaixo da porta, lê. Acende um cigarro, senta no sofá, levanta, anda, fica deliberadamente dividido entre o telegrama e o telefone. Decide e disca.)*

*(Depois de grande ataralhão Gittel acha o telefone.)*

GITTEL — Alô.

JERRY — Eu não estava em casa. Você ligou prá mim?

GITTEL — Duas vezes. Três no mínimo. Fiquei preocupada, você sumiu de repente, fiquei preocupada.

JERRY — Eu queria te dizer duas coisas. Primeiro que você é uma pessoa linda. Segundo, que você não se cuida.

GITTEL — Em que que não me cuida?

JERRY — Numa porção de coisas. Agora, por exemplo, porque você não está reclamando de eu telefonar a essa hora.

GITTEL — Que horas são?

JERRY — Meu relógio parou. Que horas são?

GITTEL — Quinze prá cinco.

JERRY — Quinze prá cinco. Briga comigo, diz que isso não é hora de telefonar, quem é que eu tô pensando que eu sou, será que eu não tenho nenhum respeito...

GITTEL — Por que você está brigando comigo?

JERRY — Pro seu bem.

GITTEL — Não gosto de brigar, fico nervosa. Além disso como é que eu vou brigar se estou contentíssima de você ter telefonado?

JERRY — Por quê?

GITTEL — Você é burro, hem!

JERRY — Agora melhorou. Vê, é questão de praticar.

GITTEL — Você acha que eu sou maluca de ficar praticando minha agressão a essa hora da manhã? Posso fazer isso a outra hora. Não acredito que você tenha telefonado por esse motivo!

JERRY — Quero te namorar.

GITTEL — Vamos começar de novo?

JERRY — Dessa vez em bases mais justas, se você aceitar. Não quero só que você tome conta de mim, também quero tomar conta de você. Incluindo a úlcera e tudo. Aceita?

GITTEL — Você acha que eu deveria aceitar?

JERRY — Talvez eu possa ser bem útil. Quer dizer, não muito, porque pelo menos metade de mim ainda anda envolvido em guerras anteriores mas... Que horas são?

GITTEL — Onze prá cinco.

JERRY — Pensei em a gente tomar café da manhã junto, prá eu te explicar a zona toda. Às nove?

GITTEL — Aqui eu aí?

JERRY — Aqui. Você vem?

GITTEL — Tenho dentista às oito e quinze.

JERRY — Vem depois do dentista.

GITTEL — Vou arrancar um dente, quer dizer, vou estar sangrando, quer dizer, não vou estar no estado ideal.

JERRY — Você vem?

GITTEL — Claro que vou!

JERRY — Eu cuido da sua hemorragia dentária. *(Vai desligar.)* Gittel.

GITTEL — O quê?

JERRY — Bolsa de gelo é bom. O diabo que eu não tenho geladeira. Mas arranjo gelo no bar, vou lá.

GITTEL — Você não perde tempo, hem.

JERRY — 35 anos, nenhum tempo a perder. Agora dorme um pouco, tá? Desculpe telefonar a essa hora. (Desliga.)

(Gittel pensa por um momento.)

GITTEL — Deus meu. Onde é que eu fui cair?

(Jerry olha o telegrama. Leva até a janela e lê, enquanto isso Gittel vai para a cozinha e se serve um leite).

JERRY (lendo o telegrama para si) — Parabéns para você seu miserável não me expulsa tua vida Deus sabe te amo beijo Tess.

(Depois de um momento ele nota que o telegrama está tremendo em sua mão joga pela janela quebrada.)

(Luzes se apagam.)

#### CENA 4

(Outubro agora, fim da tarde. O quarto de Gittel parece o mesmo, com sua cama desarrumada. Mas o quarto de Jerry sofreu uma grande transformação. Foi arrumado sem dinheiro e se transformou num lugar muito agradável, com mesinha de cabeceira, luminária, tapetinho, tudo que Gittel conseguiu arranjar por aí. Perto da janela uma mesinha com duas cadeiras, posta para jantar. O rádio de Gittel toca música clássica e ela está na cozinha, preparando a salada. Coloca na mesa, ouve um instante de música e aí sofre uma convulsão lenta, que depois de um momento compreendemos ser um passo de dança moderna. Coloca duas velas na mesa e Jerry entra, com livros e sacolas).

JERRY — Sinto cheiro de galinha. Mesa posta, vela acesa. Entrei na casa errada. Você que fez isso tudo?

GITTEL — Claro, ou você acha que eu venho prá cá só prá trepar?

JERRY — Eu gosto é da forma como a coisa é dita, o romantismo...

GITTEL — Que que tem nessa sacola?

JERRY (abraçando ela) — Não se mova. Passei a tarde inteira ilhado no meio de livros de direito, agora é a vez dos seus braços.

GITTEL — Obrigado. Foi ver Frank Taubman?

JERRY — Fui. (Pega uma sacola sem largar ela.) Bolo de soja, sal e manteiga.

GITTEL — E o que que ele disse?

JERRY (pegando outra sacola) — Como vai sua barriga?

GITTEL — Passou. Tomei um Bantine, passou.

JERRY — Não passou toda não, ainda tem um pouquinho aqui.

GITTEL — Tô muito gorda?

JERRY — Nem um pouco.

GITTEL — Muito magra?

JERRY — Por amor de Deus. Não falta nem sobra nada: você é uma obra prima.

GITTEL — Você que é. (Beijam-se.)

(Quando consegue sair do beijo, Gittel fala.)

GITTEL — Tocaram de tarde prá você, interurbano.

JERRY — Disseram o nome?

GITTEL — Era sua mulher. (Cheira.)

(Gittel vai para a cozinha ver o forno. Jerry fica imóvel.)

JERRY — Que horas ela ligou?

GITTEL — Logo que cheguei. Disse que vai ligar de novo por volta das oito.

(Jerry fica visivelmente mobilizado. Olha o relógio. Vai até a janela.)

JERRY — Hum, hum.

GITTEL (trazendo a galinha com batatas fritas maravilhosas) Ela deve ter mesmo um dinheirão, né? Dois interurbanos num dia só — sabe que eu nunca dei um interurbano na minha vida? (Serve a galinha.) Quer dizer, um só, para Tala-hasse, isso é na Flórida, logo depois que casei. O Wally tinha um emprego lá. Quer dizer, ele me disse que tinha um emprego lá. Quando eu descobri que era uma ruiva que ele tinha lá, não desmaiei mas resolvi telefonar...

JERRY — Gittel, não vou atender.

GITTEL — Tá bem, então não atende. Mas quando veio a conta do telefone, aí eu desmaiei.

JERRY — Não vou atender.

GITTEL — Como você quiser. Vinho?

JERRY — Aceito, minha senhora! (Liga o rádio.) Vamos brindar a vida e a saúde do universo com esses sessenta e nove cents. Que hoje há motivo, hem! Tive uma longa conversa com Frank Taubman de tarde.

GITTEL — O que ele disse?

JERRY — Primeiro me diz uma coisa. Como é que vai seu show?

GITTEL — Ai, que suspense! Eu olhei aquele porão outra vez. O bandido continua querendo luvas enormes, contrato de 2 anos, e nem um centavo a menos, bandido filho da puta. Quer dizer é um porão ótimo se Rockefeller quisesse abrir um estúdio de dança.

JERRY — Quem precisa de Rockefeller, quando eu estou aqui. (Bate no ombro dela.) Pergunta o que que Frank Taubman disse hoje de tarde.

GITTEL — O que que o Frank Taubman disse hoje de tarde?

JERRY — Que já que eu não faço parte da Ordem de Advogados de Nova Iorque, a única coisa que ele pode me oferecer são alguns processos para preparar.

GITTEL — Oh.

JERRY — A gente vai a amanhã de manhã no bandido filho da puta e bota na mão dele os dois meses de aluguel adiantado.

GITTEL — Tirados daonde?

JERRY — Eu aceitei o trabalho. É uma grana firme se eu trabalhar muito. Sabe que esta galinha está fantástica? Não sei como é que você consegue fazer ela ficar com esse gosto de rum?

GITTEL — Eu boto rum.

JERRY — Você dança, é bonita, sabe cozer, sabe cozinhar, você (*Nota e briga.*) O que que você está fazendo comendo batata frita?

GITTEL — Não pode?

JERRY — Não! Depois de você ter passado a noite inteira com dor de estômago, não!

(*Bate na mão dela.*)

GITTEL — Você disse que tinha gostado da noite!

JERRY — Essas batatas são ótimas mas vão abrir buraquinhos no seu estômago. Quantas você comeu?

GITTEL — Três.

JERRY — Três é muito. (*Tira as batatas do prato dela.*) Li toda patologia das úlceras por sua causa. Fritas não pode, por amor de Deus. (*Volta para mesa e olha o relógio. Olha o telefone.*)

GITTEL — Ele não disse nada.

JERRY — Quem?

GITTEL — Você tá com um medo danado do telefone.

JERRY — Estou.

GITTEL — Por quê?

JERRY — Porque nesse momento me encontro numa espécie de esta-

do de graça, no Jardim do Paraíso, com essa galinha e você, não necessariamente nessa ordem. Eu não estive aqui muitas vezes. Adão e Eva. Esse fio de telefone é a serpente. (*Voltam a comer.*) Vou no porão com você amanhã, você diz ao homem que sou seu advogado, que sou eu que cuido dos seus aluguéis e deixa o resto comigo. Vou até levar minha maleta de advogado. Se você é uma dançarina precisamos fazer alguma coisa quanto a isso já, que o tempo passa. Você vai dançar no porão e eu vou informar processos.

GITTEL — Que é informar processos?

JERRY — Quando um maluco procura outro maluco, a corte não consegue decidir qual dos dois é mais maluco, enquanto não sabe como é que outros dois malucos se arranjaram num processo parecido em outra corte, por exemplo, em 1888.

GITTEL — Divertido, não?

JERRY — Mas não preciso fazer isso a vida toda. Posso defender meus próprios processos a hora que eu quiser... desde que eu preste exame. Exame perante o Colégio Legislativo de Nova Iorque.

GITTEL — Então porque você não presta?

JERRY — Por falta de competência. Eu mal sei as leis de trânsito aqui. Leis variam, sabia? De estado para estado, eles têm essa mania.

GITTEL — Você pode estudar.

JERRY — Já estou velho para estudar. Como é que você consegue? Eu estava falando que eu ia te ajudar. Agora mesmo. De repente você é que está me botando prá estudar?

GITTEL — Não preciso de ajuda, sempre me virei, eu me viro. Você vai ter de fazer esse exame uma hora qualquer, não vai?

JERRY — Não.

GITTEL — O que que vai fazer quando ficar velho?

JERRY — Não vou ficar velho, não quero fazer o exame! Não vou conseguir passar.

(*O assunto pára aqui. Continuam a comer, tensos. Gittel subitamente levanta, vai até a cozinha, pega as batatas fritas, põe umas em seu prato.*)

GITTEL — O que você está fazendo aqui em Nova Iorque? Férias?

(*Jerry fica furioso e leva as batatas de volta, depois de recolher as que ela pôs no prato.*)

JERRY (*pegando um livro*) — Tá vendo esse livro aqui? É o Clevenger Prática Civil no Estado de Nova Iorque. O que eu não sei enche esse livrinho e mais uma biblioteca duas vezes esse apartamento! Sabe quanto tempo eles ficam fazendo perguntas? Dois dias! Já têm muitos advogados aqui, eles não querem mais. Eu não quero fazer o exame porque eu não vou conseguir.

GITTEL — Sabe o que te sobra? Falta de confiança. Você não era um ótimo advogado em Nevada? Qual é a diferença?

JERRY — Nebraska.

GITTEL — Qual é diferença?

JERRY — Quinhentos quilômetros de distância.

(*Agora o telefone toca. Duas, três vezes.*)

JERRY — Vem cá, me dá um beijo. Deixa tocar.

GITTEL — Não posso.

(*Jerry tira o telefone do gancho.*)

JERRY — Ass'm fica mais fácil?

GITTEL — Pelo amor de Deus... (*Pega o telefone.*) Alô.

JERRY — Você desliga esse telefone, já!

GITTEL — Um momentinho, faz favor...

(Jerry tira o telefone da mão dela.)

GITTEL — É o Larry!

(Jerry devolve o telefone.)

GITTEL (ao telefone) — Alô. Não é que eu pensei que... o quê? O inquilino, não, o dono. Quanto? Mas você tem certeza?

(Jerry foi até a janella. Gittel não tira os olhos dele.)

GITTEL — Escuta, Larry, agora eu não posso — não, a gente vai ver outra sala, mas — eu tô jantando, Larry, será que dá prá telefonar depois? Eu não desisti do porão, Larry, se você continuar a falar vou ter que desligar na tua cara. Leva a mal não, amor, beijo, te falo, te falo logo. (Desliga. Enfrenta Jerry.)

JERRY — Desculpe ter gritado contigo!

GITTEL (séria como nunca vimos) — Posso te perguntar uma coisa?

JERRY — Pode.

GITTEL — O que que aquela puta te fez prá você ficar assim?

JERRY (também sério como nunca o vimos) — Casou comigo. Me ajudou a me formar, ficou ao meu lado em situação bem difíceis. Fora isso me amou, mais do que qualquer outra pessoa. (Os olhos estão cheios de lágrimas.) E nunca foi uma puta, por favor não fale dela assim.

GITTEL — Por isso é que você foi embora de lá? Por que era bom demais?

JERRY — Fui embora de lá porque não consegui agüentar viver na mesma cidade com ela e com o namorado dela.

GITTEL — Fugiu?

JERRY — Pode ser dito assim.

GITTEL — Continua fugindo?

JERRY — Não.

GITTEL — Então porque não consegue falar com ela no telefone?

JERRY — Se você quiser eu falo. Você quer?

GITTEL — É seu telefonema.

JERRY — Que você quer que eu faça?

(Gittel acende um cigarro.)

JERRY — Não sabe que fumar faz mal ao estômago?

GITTEL — Deixa eu e meu estômago. Convivo com ele há vinte e sete anos, eu me viro!

(Por um momento Jerry não diz nada. Depois estoura.)

JERRY (olha ela e fala baixo) — Dia a dia, emprego a emprego, homem a homem, você se vira. E nada dá certo, eles acabam indo para Flórida. Você pagou o trem. (A pergunta foi de brincadeira, mas a cara de Gittel é uma resposta de verdade.) Meu Deus, você pagou o trem. Você paga o trem e qualquer um entra prá dar uma volta. Você sabe por quê? Te explico porquê. Porque toda vez que alguém te estende a mão prá pedir ajuda, você põe um donativo na mão dele, você esvazia o bolso, você dá o que você tem e o que você não tem. Quantos homens passaram por você? 25? 250? 500? Você continua sozinha. Boazinha e sozinha. No dia que você deixar de ser boazinha e aprender a exigir de um homem aquilo que ele te deve, é capaz de ter uma boa surpresa! Você sabia?

GITTEL — Você é um advogado fantástico. Se eu fosse juri já tinha me condenado a dez anos no mínimo.

(Vira as costas e vai embora.)

JERRY — Gittel, eu...

GITTEL — Se você não largar o meu braço eu grito.

JERRY — Não vai gritar.

GITTEL — Socorro!

JERRY — Sua louca, vai vir gente.

GITTEL — Não tem perigo, estamos em Nova York. E deixa eu ir embora antes que você me dê um murro.

JERRY — É isso que você espera dos seus romances?

GITTEL — Homem no meio. Espero o pior.

(Ele larga ela.)

GITTEL (depois de um longo instante) — Tá certo tudo que você falou. Sou uma boboca, com um coração desse tamanho, muita pouca cabeça. Não posso confiar em mim.

(O telefone toca. Jerry olha o telefone. Gittel espera ele decidir. Vai acender um cigarro. Jerry tira o cigarro da mão dela e atende o telefone.)

JERRY — Alô? Ele mesmo. Pode completar. (Fuma o cigarro dela.) Alô, Tess? É, é uma ótima pessoa. Amo sim. De qualquer modo não ia ser bom prá nenhum de nós dois se eu ficasse solteiro o resto da vida. Te dou o divórcio. Não, não preciso. Diz a ele que eu agradeço mas que posso ganhar meu próprio dinheiro, embora ele não acredite. Tenho um emprego, uma garota, estou começando de novo. Pode dizer que ele pode fazer o divórcio do modo mais simples possível, é, diz que a culpa é minha, que você foi uma esposa exemplar de conduta irrepreensível, não vou criar nenhum problema e quanto mais cedo melhor. Não, Tess, não. Eu não quero ser seu amigo. Não. Preferia que você não me procurasse mais. Não me importa a casa, nem os móveis, você e seu pai podem fazer o que quiser!



Não estou sendo agressivo. Mas soufri muito nesse último ano e preferia que — *(Tess bate o telefone.)*

*(Ele recoloca lentamente o fone no gancho. Está suado, as lágrimas brilham nos olhos. Dá um trago no cigarro, sua mão está tremendo, não olha Gittel. Gittel apaga as velas. O quarto fica escuro, luz vindo só da cozinha.)*

JERRY — Gittel, eu...

GITTEL — Sabe que não é como eu te disse? O proprietário do porão topa alugar por um ano, Larry falou. Mas quer três meses de depósito ou fiador proprietário. Você falando com ele quem sabe se —

JERRY — Gittel, não vamos fingir. Sei que é duro prá você também. *(Acende a luz, uma lâmpada que pende do teto.)* Mas fica comigo. Me dá um lugar prá voltar depois do trabalho. Me dá alguém pra quem eu trabalhe, me dá um motivo de viver.

*(Pausa longa.)*

GITTEL — Tá bem. Então apaga a luz que por hoje a gente já sofreu muito? Vem, minha batata frita.

*(Ele apaga, e eles se beijam. É forte e intenso o sexo entre eles. Luzes se apagam, lentas.)*

## 2º ATO

### CENA 1

*(Nos dois quartos. No quarto de Jerry ele fala no telefone.)*

JERRY — Nós apelamos mas o juiz negou a apelação. Mas não vamos conseguir cobrar nenhum tostão, Taubman, pode acreditar em mim, essa não tem chance. Obrigado. A surpresa é minha de saber

que já entendo de legislação daqui. Não, não estou pretendendo prestar o exame, pelo menos por agora, é cedo. Por que esse seu interesse em que eu preste o exame? Tempo integral? 6000? Seis mil é muito. Mu'ito pouco. Frank, por menos de 7500 não dá nem prá começar a pensar, isto significa pregar a bunda aí no seu escritório 10 horas por dia. Claro que eu estou interessado num lugar fixo, está bem, a gente conversa. Se você está mesmo disposto a me avaliar posso ver que tipo de atestado Omaha está disposto a me dar... A gente se fala.

*(Entra Gittel correndo.)*

GITTEL — Alô, Sofie... é você? *(Jerry desliga e discar para Gittel.)*

GITTEL — Tá ótima. Jerry está ótimo. Apaixonada propriamente não, estou de quatro, né Sofie — Adoro ele. O estômago anda doendo um pouquinho mas é problema dele. *(Localiza sua garrafa de leite e toma um pouco.)*

JERRY — O, Sofie, deixa eu falar com minha mulher...

GITTEL — Ele não existe, Sofie, já ouviu falar no príncipe encantado? Ele joga golfe, não conheci nunca ninguém que jogasse golfe. Fica fuçando aqueles processos como um perdigueiro atrás do osso depois vai para o estúdio varrer o chão prá mim. Pode isso, Sofie, varrer o chão?

*(Jerry pegou um monte de correspondência. Entre eles um envelope azul que ele abre e lê imediatamente.)*

GITTEL — O estúdio rendeu vinte e dois dólares esse mês, líquidos. E sabe que a Molly vai mudar os

alunos dela prá lá, não é formidável?

*(Jerry pegou de novo seu telefone, está seríssimo.)*

JERRY — Telefonista? Omaha, Nebraska, 2-5756.

GITTEL — No recital eu estou trabalhando. Mas é difícil, né?

JERRY — Tá bem, eu aguardo. *(Desliga.)*

GITTEL — Mas fui eu que falei com ele prá ele falar sobre o divórcio, e prá mim tanto faz divórcio ou não divórcio. Sei, Sofie, que você só toca nesse ponto porque é minha amiga. Então que tal virar minha inimiga e não falar mais nisso? Também amo você, Sofie. Beijo. Beijo. *(Toca o telefone na casa de Jerry.)*

*(Ela desliga e começa a tocar... para Jerry.)*

JERRY — Pode completar. Oi, Ruth, é o Jerry. Tudo bem com você? O pessoal aí está todo bem? Ótimo, quero falar com teu chefe, meu ex-famoso sogro. Ou ele está ocupado demais prá falar comigo. Alô, Gerald? Uma coisa que eu sempre admirei em você Gerald foi a firmeza do seu tom de voz, eu não ouvia há algum tempo, sabe que é impressionante, Gerald? Eu estou te telefonando porque estou pleiteando uma admissão na ordem dos advogados daqui, é, Nova York. Um amigo vai se responsabilizar e — pode, pode contar para Tess — meu Deus, por que não poderia? Aliás eu recebi uma carta dela. Ela está fazendo o que em St Joe? Você não sabe. Eu sei que ela maior de idade. Mas seria bom de qualquer jeito que você tentasse ficar por perto, não basta falar alto Gerald... Não tenho nada com isso, mas di-

nheiro também não basta, Gerald, ela é sua filha... Enfim, estou te telefonando por causa disso. Não gostei do tom dessa carta de St Joe. Acho que sua filha não está bem, se você pudesse prestar atenção. Tenho outra namorada sim, Gerald, já vi que contigo não adianta falar. Não, não vamos brigar não. Tchau, felicidades, bons negócios. *(Desliga.)*

*(Gittel sai do quarto, pronta pra sair, liga pra ele. Jerry pega casaco, chapéu e pasta, olha o relógio e disca para ela. Mas está em comunicação, ela ligando pra ele.)*

JERRY — Merda. *(Sai de casa.)*  
*(Logo que ele sai o telefone toca. Uma, duas, três vezes, Gittel chateada do outro lado. Finalmente ele reentra em casa... e atende.)*

JERRY — Alô.

GITTEL — Mas como você fala no telefone, hem?

JERRY — Você é que não para de falar no telefone!

OS DOIS — Eu tenho que sair, queria falar contigo —

GITTEL — Liguei três vezes.

JERRY — Por quê?

GITTEL — Porque eu te adoro, eu te amo.

JERRY — Eu também gosto de você e te adoro.

GITTEL — Você não vai dizer e eu te amo?

JERRY — O que você tem contra sinônimos?

GITTEL — Com quem você estava falando?

JERRY — Eu estava falando com Omaha.

GITTEL — Com ela de novo?

JERRY — Com o pai dela. Eu recebi uma carta de Tess hoje de manhã. E...

GITTEL — E o quê?

JERRY — Achei que ela não está bem, fiquei preocupado.

GITTEL — Foi, é?

JERRY — Ela me pareceu muito deprimida. Gerald falou que ela anda se isolando muito e —

GITTEL — Jerry, querido, eu vou sair, estou atrasada. Você me telefona amanhã?

JERRY — Hoje de noite não?

GITTEL — Vou na casa de mãe. Ela disse que tá com saudade. Sabe como é, ficando velha. Tchau, hem *(Desliga.)*

JERRY — Gi —

*(Ela também desliga, ambos pensam em ligar de novo. Mas nenhum dos dois liga. Depois de um momento triste, ambos saem de casa, duros.)*

## CENA 2

*(Algum tempo se passou, talvez um mês. Quarto de Gittel, tarde, sábado à noite. Os dois quartos estão às escuras, com as luzes da cidade lá fora. Faz frio. Entra Gittel e pára na porta. Depois entra, trôpega, a bolsa cai no chão; vai até a cozinha e bebe um copo d'água. Enche outro e vai sentar na cama. Acende o abajur, busca um endereço no catálogo e disca.)*

GITTEL — Dr. Seagan, ele está. Sou eu aqui, aí quem é? Será que dava pra avisar ao Dr. que eu telefonei? É, emergência, é sim. Gittel Mosca, já fui paciente dele. O recado? Diz a ele que eu estou passando mal, bem mal. Pra ele se poder telefonar que eu estou com medo. 62098. Brigado. *(Desliga. Deita*

*na cama, o braço nos olhos. Fecha a luz.)*

*(Entra Jerry, sobretudo e chapéu. Encontra a porta entreaberta. Vê a bolsa no chão e a chave que ficou na fechadura. Põe a chave na bolsa.)*

GITTEL — Ó Jerry você chegou. Tava boa a tua festa?

JERRY — Não tão boa quanto a sua. Você está bêbada pelo menos?

GITTEL — Pelo menos. Não consegui parar de pensar. Quer dizer, não consegui pensar pra parar.

JERRY — Então vamos direto ao ponto? Quem é aquele cara enorme?

GITTEL — Enorme?

JERRY — O de pescoço grosso que acabou de te deixar aqui.

GITTEL — Jake. É o Jake. Ele não é enorme, é pintor, moderno.

JERRY — Foi por amor a arte que você beijou ele na boca?

GITTEL — Você estava atrás de que poste? Eu não beijei ele, foi ele que me beijou. Que frio, meu Deus. Estou sentindo frio. Liga o aquecedor pra mim, faz favor.

*(Jerry vai acender o aquecedor a gás. Quando vê ela bebendo o copo d'água. Vai lá e tira o copo, com raiva.)*

JERRY — Você já bebeu demais!

GITTEL — Porra, é água!

JERRY — Você ficou dentro do apartamento dele uma hora.

*(Acende a luz.)*

GITTEL — Como é que você sabe? Você me seguiu...

JERRY — Ficou vendo os quadros ou preferiram algo mais?

GITTEL — Vai ficar de capa e chapéu?

JERRY *(tendo a certeza)* — Você dormiu com ele?

GITTEL — Eu tô com vontade de chorar. Você não está não?

JERRY — Dormiu com ele?

GITTEL — E daí, se eu trepei? É o fim do mundo???

JERRY — Do nosso é! (*Pulando aos pés dela.*) Mas por quê? Por quê?

GITTEL — Bom, eu e Jake, nós somos um caso antigo — você entende? E hoje eu acho que foi uma... recaída — você entende — mas você a essa hora não devia estar na festa do Frank Taubman?

JERRY — Você não me perdoou eu não ter te levado...

GITTEL — Ora, Jerry, quem é que pode querer ir na casa de Frank Taubman, deve ser chatíssimo lá na casa de Frank Taubman...

JERRY — Eu só fui por causa dos atestados! Ai cu sai logo que pude e fui todo alegre te buscar na Sofia. Cheguei exatamente na hora em que você saía com o... pintor. Você estava bem mais alegre do que eu.

GITTEL — Já te disse que bebi demais. O que você quer? Uma confissão de culpa por escrito?

JERRY — Quero saber o por quê. Quando a mesma coisa acontece na vida do mesmo homem duas vezes ele tem o direito de querer saber porquê. (*Ela levanta irritada, sai dali.*) Não foge, eu estou falando com você! Que que cu fiz de errado dessa vez? Dessa vez qual é a queixa?

GITTEL — Que queixa? É você que está se queixando?

JERRY — E não tenho o direito?

GITTEL — Não sai do assunto.

JERRY — O assunto é esse! Eu estou falando de nós dois!

GITTEL — E cu estou falando da tua mulher!

(*Silêncio. Gittel anda, mexendo na própria barriga, tentando massagear.*)

JERRY — Está bem. Vamos falar os dois da minha mulher.

GITTEL — Meti o olho na conta de telefone, não consegui evitar. Omaha 9 dólares e oitenta e um, Omaha 12 dólares e sessenta e três. É um recorde. De que será que vocês tanto falam?

JERRY — Gittel ela não está bem.

GITTEL (*depois de um tempo*) — Quem está?

JERRY — Louca! Vamos, vamos deixar prá resolver isso amanhã. Você está bêbada.

GITTEL — Você não me ama...

JERRY — Pelo menos eu te odeio. Já é alguma coisa, não?

(*Está desabotoando a blusa dela.*)

JERRY — Você está gelada. Quer um café? Anti-ácido? Vomitar, quer vomitar?

GITTEL (*chorando*) — Pára de ser bom comigo? Não quero que você seja bom comigo. Quero que você vá embora. Vai embora, me deixa. (*Tira a blusa e se mete na cama, toda encolhida e coberta.*)

JERRY — Não vou embora hoje não. Amanhã eu vou. Hoje eu quero falar com você. Quero te contar uma coisa. Você está me ouvindo?

GITTEL — Tô.

JERRY — Eu hoje telefonei prá casa outra vez.

GITTEL — Ela atendeu?

JERRY — Não foi prá falar com ela. Meus atestados não chegavam, nem vão chegar a não ser que o pai dela de um empurrão. Telefonei prá insistir. Mas quando ouvi a voz dele desliguei. É sapo demais prá engoli.

GITTEL — Parabéns.

JERRY — Obrigado. Isso quer dizer que a hipótese de ser admitido na corte daqui sob responsabilidade alheia fica fora de cogitação. Se eu quiser advogar aqui só vai ter um jeito: O exame diante do colégio, em março.

GITTEL — Faz o exame...

JERRY — Morro de medo. Toda minha vida profissional se desenvolveu sob as asas de Gerald. Se eu fizer esse exame aqui... é por minha conta e risco, entende? Vai ser eu mesmo, comigo. Se eu fracassar será um fracasso meu. Entende?

GITTEL — Que outra saída você tem?

JERRY — Advogar onde sou aceito.

GITTEL — Voltar. Você quer voltar? Você quer voltar.

(*Nesse momento o telefone toca.*)

GITTEL — Quem pode ser a essa hora?

JERRY — Seu namorado ou minha mulher.

GITTEL — Então não vamos atender.

(*O telefone toca algumas vezes. Pára.*)

GITTEL — Afinal você vai ou não?

JERRY — Por que não?

GITTEL (*pegando um vidro de pilulas*) — Preciso pensar um pouco. Talvez eu volte pro Jake no final das contas, ele tem muito prá oferecer a uma pequena como eu. Ele é um grandão enorme, não foi assim que você disse?

(*Leva um tapa de Jerry. Com o tapa voaram as pilulas. Jerry vai cantar emoções fortes.*)

JERRY (*começando a entender*) — Quantas você ia tomar?

GITTEL — São duas prá começar.

JERRY — Se tua úlcera piorou tanto porque não vai ao médico?

GITTEL — Ele vai mandar eu evitar emoções fortes.

JERRY — Piorou muito?

GITTEL — Não, bobagem.

JERRY — Te machuquei?

GITTEL — De jeito nenhum, adoro levar tapas na cara. Estou acostumada.

JERRY — Desculpe, perdi a cabeça.

GITTEL — Não te falei que um dia você ia me bater?

JERRY — Se você fica feliz com isso, posso te dar um tapa de hora em hora.

GITTEL — Afinal você vai ou não embora?

JERRY — Antes de eu desligar Gerald me confirmou que Tess está péssima. Acabou o caso dela, de lá, o tal namorado.

GITTEL — Não me diga que você tem uma chance!

JERRY — Talvez tenha.

*(Gittel não diz nada.)*

GITTEL *(tenta se recompor)* — Tá bom, Jerry vou te dizer a verdade toda. Sobre essa noite e sobre o Jake — eu queria muito ir contigo na casa do Frank Taubman. Mas sei que não combino com as amigas classudas que vocês têm.

JERRY — Para de bobagem, você é uma garota linda.

GITTEL — Mas não do mesmo tipo da Tess, eu sei. E é nela que você fica pensando, cada minutinho do dia, desde que a gente se conheceu.

JERRY — Não é verdade.

GITTEL — Eu nunca tive uma chance, vamos falar claro. Você o

tempo inteiro esperando uma carta ou um telefonema. O resto é meu. Se você fosse um bombom, tudo que eu ia ficar é com o celofane. *(A barriga está doendo muito.)* Você está me usando Jerry! *(As lágrimas pulam-lhe dos olhos.)* Eu não queria me emocionar! Você está me usando.

JERRY *(depois de um momento)* — Está certo.

GITTEL — Aí eu tentei o Jake.

JERRY — Está certo. Agora escuta, passei os últimos meses dizendo prá você que você vive errado. Agora deixa eu te dizer que você vive certo. Você é uma pessoa corajosa, que se joga de cabeça nas coisas. Não me importa os homens que você tem ou teve. Escutou bem: não me importa os homens. Tem uma coisa pura dentro de você onde nenhum deles chegou, nem vai chegar. Nem eu. *(Pega o chapéu para ir embora.)* Gosto muito de você. Porque você é linda e tem classe. *(Vai embora. Chega a sair.)*

GITTEL — O Jake não me comeu não, eu desmaiei no sofá. *(E com um tremor fundo na voz.)* Acho que eu estou sangrando desde aquela hora, essa porra dessa úlcera abriu.

JERRY — O quê?

GITTEL — Por isso é que estou bebendo esses copos d'água todos. Eu estou sangrando. Estou com medo, Jerry!

JERRY — Quem é seu médico?

GITTEL — Tudo bem, é só você me levar num hospital...

JERRY — Quem é seu médico?

GITTEL *(chorando)* — Segen. O telefone está no caderninho. Eu não queria que você soubesse.

JERRY — Você é louca! Deita, não se mexe! Por que você não disse antes?

GITTEL — Parece chantagem sentimental! Estou com tanta vergonha.

JERRY — Louca, louca... *(Disca o telefone.)* Eu aqui falando, falando e você com uma úlcera aberta...

GITTEL *(sente dor)* — Não me deixa sozinha, Jerry.

JERRY — Não vou te deixar. Não vou te deixar. Aperta minhas mãos. Não vê que eu estou aqui?

*(Disca. Luzes se apagam. Fim do segundo ato.)*

### CENA 3

*(Um mês depois, meio dia de um dia ensolarado. O quarto de Jerry, parece que ele vai pouco lá. O quarto de Gittel: janela aberta, sol entrando, mala de Jerry num canto. No lugar da máquina de costura uma mesa de livros, papéis, máquina de escrever, café, lápis etc. A mesinha de cabeceira de Gittel está mais que cheia de remédios e o rádio é novo, melhor, tocando música suave. Gittel na cama, magra, convalescente. Ouvindo rádio e tentando ler um livro. Não consegue se concentrar no livro. Entra Jerry, com livros e compras, Gittel fica contente.)*

JERRY — Não se assuste, não é um assalto!

GITTEL — Que bom, querido, pensei que você nunca ia chegar.

*(Jerry está num admirável bom humor. Trouxe um presente.)*

JERRY — Presente. Mas só dou depois do almoço. Tive um problema com o velho Kruger e o contra-

to dos perfumes, tenho de estar no escritório de volta à uma.

GITTEL — Já é uma e do'is.

JERRY — Já? Quer dizer que se eu correr muito vou chegar atrasadíssimo. Tudo bem?

GITTEL — Tudo bem.

JERRY — Deitada a manhã inteira? (*Vai cozinhar alguma coisa.*)

GITTEL — Fui ao banheiro sozinha.

JERRY — Parabéns, parabéns! Doeu?

GITTEL — Muito, um horror.

JERRY — Parabéns. Muito bom, parabéns.

GITTEL — Queria agora estar no Central Park, sentada na grama. O rádio disse que a primavera chegou.

JERRY — É verdade.

GITTEL — Ainda não chegou aqui.

JERRY — Não vai demorar. Falei hoje pro Dr. Segan que recomendou veementemente que você fosse saindo da cama. De modo que vou levar você no Central Park, de taxi. Marcado? Sexta de tarde.

GITTEL — Que sexta?

JERRY — A da última prova. Quero desmaiar na grama do Central Park, eu mesmo. (*Vai examinar os papéis, tira do bolso a correspondência.*) Combinado? Não tenho tido tempo de ver nem quem escreve prá mim. (*Examinando.*) Propaganda, propaganda — conta do hospital, opa! — Quinta vara do distrito de Omaha, Serviço público... (*Examina.*)

GITTEL — O quê?

JERRY — Nada, coisa legal do di-vórcio, besteira. (*Continua a examinar.*) Ah! (*Tira um cheque do portó.*) Passei no estúdio e peguei o cheque da Molly prá você. Ela es-

tava com umas vinte alunas, tudo desse tamaninho, é lindo. Ela deixa a chave em cima da porta, de manhã eu apanho. E o professor de Loga apanha no escritório.

GITTEL — Jerry, não quero te dar mais trabalho.

JERRY — Que trabalho o quê! Trabalho vai dar ler tudo isso antes de dormir.

GITTEL — Não sabia que você dormia. Jerry, você está ficando magro!

JERRY — Musculoso. O tempo tá curto.

GITTEL — Quando é que você vai encomprar?

JERRY — Logo depois do exame. Que bom ver você bem, tá bonita. Mas isso não precisa dizer, não é? Você já sabe, prá que perder tempo repetindo?

GITTEL — Você está num bom humor insuportável. Acho que eu ficar doente foi a melhor coisa que podia te acontecer.

JERRY — E agora a melhor coisa que pode me acontecer é você ficar boa.

GITTEL — Boa você vai continuar a gostar de mim?

JERRY (*abrindo o forno*) — Pronto para o almoço?

GITTEL — E você não vai comer?

JERRY — Como um sanduiche no escritório.

GITTEL — Pede um malte junto, por amor de Deus. Se você também ficar doente agora é o apocalipse. Vão ser dois dias inteiros de exame, tome saúde.

JERRY — Vou tomar malte, saúde! (*Jerry traz a refeição dela.*)

GITTEL — Jerry... Desde que você veio morar aqui, eu... Bom, o que eu estou querendo dizer é que

... Jerry, ninguém nunca tomou conta de mim assim como você está fazendo.

JERRY — Daí?

GITTEL — Daí que tem a força do hábito, não é? Estou ficando habituada a ver suas gravatas penduradas em todos os lugares.

JERRY — Daí.

GITTEL — Daí que estou desaprendendo a viver sozinha. Morro de medo de ficar boa e você ir embora. Pronto. Falei. Só isso. Falei.

(*Jerry está examinando o documento que veio de Omaha.*)

JERRY — Para de dizer besteira e come. Presente! Cuidado com os pontos!

(*Abre o embrulho de onde sai um roupão com motivos chineses.*)

GITTEL — Que coisa linda! O que que é isso? Um roupão chinês? Jerry, eu nunca tive um roupão chinês...

JERRY — E isso aqui é uma carta para o proprietário do meu apartamento. Faz favor, bota no correio prá mim, logo que você conseguir chegar até lá — lembra: é na esquina.

GITTEL (*depois de uma emoção*) — Você pretende deixar suas gravatas aqui definitivamente?

(*Jerry pega o roupão e abre, pronto para ela vestir, longe da cama.*)

JERRY — Agora é só vir e pegar! (*Mostra também o envelope.*)

(*Gittel não anda há um mês. Senta na cama, levanta e vai até lá. Pega o envelope e lê.*)

GITTEL — Você está devolvendo o apartamento...

JERRY — Estou, vai ficar muito mais barato assim, uma economia e

tanto, a vida tá caríssima, não sei onde vamos parar, eu gosto de você!

GITTEL (*chorando*) — Jerry, você está é acabando comigo! Estou completamente apaixonada, não vou mais saber viver sem você. Por que está me tratando tão bem? É pena? Só por que estou doente? Será que eu vou morrer e não sei?

(*Ele veste ela no roupão e beija ela com muito carinho. Depois olha o relógio.*)

JERRY — Não se abusa das coisas boas. Volta prá cama, come tua comida, toma teu remédio — cuida do que é meu. Volto logo.

GITTEL — Vou cuidar, meu amor.

JERRY — Assim eu gosto.

GITTEL — Te amo.

JERRY — Você repete isso quando eu sair de casa prá fazer o exame? Me sinto bem quando cuço isso.

GITTEL — Você vai passar no exame, tenho certeza, absoluta!

(*Ele joga um beijo para ela e sai apressado. Ela fica ali, em pé no meio do quarto, de roupão chinês, alegíssima, meio chorando.*)

#### CENA 4

(*Oito meses depois da cena anterior. No quarto de Gittel não vemos mais os livros de Jerry, nem remédios sobre a cabeceira. O quarto de Jerry está de cabeça para baixo, os dois empacotando coisas, fazendo uma mudança. Ele está empacotando na cozinha, ela na sala. Gittel ficou boa de saúde, mas tem uma tristeza que esconde. Há algo não dito no ar.*)

JERRY (*depois de vários momentos*) — Você acha que precisa embulhar as xícaras junto com os pires?

GITTEL — Não, acho que dá prá juntar eles depois.

(*Continuam o trabalho. Gittel vai desarrumar o armário e o cabideiro desaba, bate na cabeça dela.*)

JERRY — O querida, desculpe... Já aconteceu 3 vezes comigo. Quando eu me mudei prá cá, já não funcionava. Nunca consertei isso direito, bom, eu acho que nunca acreditei que ia ficar nesse apartamento muito tempo...

GITTEL — É.

JERRY — Bobagem minha, que era só botar dois pregos aqui bem pregados, digamos 4 pregos, 5. Com 20 pregos ia ficar ótimo.

GITTEL — É.

JERRY — Você vai querer levar a cortina da janela?

GITTEL — Você vai querer levar?

JERRY — Vou.

GITTEL — Então leva.

JERRY — Fala. Que que há? Que cara é essa?

GITTEL — Tô com cara? Você é que tá com cara.

JERRY — Tá bom. Então você está com cara porque eu estou com cara e eu estou com cara porque você está com cara. Acho que chegamos a alguma conclusão. (*Apointando. Pegando a chave de fenda.*) Acho que a gente devia tirar a noite prá nós. Ou uma casa, eu sempre quis uma casa.

(*Jerry conseguiu tirar os suportes e bota na bolsa dela. Ao lado da bolsa está o pequeno rádio que ela tinha.*)

JERRY (*pegando. Olha ao redor.*) — Vou ficar com saudade desse

lugar aqui, hem? Foi ruim mas foi bom.

GITTEL — É a vida! (*No meio da arrumação ela pega uma pasta.*) É isso é o quê? Contas? Gás, telefone...

JERRY (*que foi na cozinha*) — Deixa isso aí, querida, acho que ainda não paguei... Vou acabar de arrumar essas coisas da cozinha.

GITTEL — Prá que pagar, você já está indo embora. O máximo que eles podem fazer é cortar — cartas — (*Lê.*) "Jerry, meu amor... O lalá. (*Fecha a carta para não ler mais mas aí dá de cara com um envelope com papéis legais, um envelope característico, que já vimos na cena anterior, na mão de Jerry, na casa dela. Lê.*)... Embora a requerente tenha mantido de modo irreprensível sua conduta de esposa fiel do requerido, este é considerado culpado de atos e palavras que destruíram a paz de espírito da requerente e os objetivos do matrimônio.

(*Jerry agora está na porta da cozinha, uma xícara na mão.*)

GITTEL — Fica então, por meio deste documento, ordenado, julgado e decretado...

JERRY (*completa de memória*)... decretado por esta corte que os laços do matrimônio em questão estão suspensos e considerados sem efeito. E que a requerente faz juz a um divórcio pleno e absoluto da parte do requerido. Assim seja, em nome da lei.

(*Um silêncio.*)

GITTEL — Por que você não me contou, Jerry?

JERRY (*depois de um momento*) — Por que eu tinha de conviver

com essa idéia mais um tempo. Até me acostumar a ela. Até eu mesmo acreditar nela.

(*Outro silêncio.*)

GITTEL — Você não queria que eu soubesse?

JERRY — Queria não. Até o dia em que eu pudesse ler isso sem me doar mais, nem um pouquinho, aqui dentro.

GITTEL — É quando esse dia chegasse?

JERRY — Ai fazer o que tivesse de fazer, uma coisa de cada vez.

GITTEL — O quê?

JERRY (*indo até ela*) — Agora, embrulhar essa xícara junto com o pires.

GITTEL — *Filho da puta. (Ele se ajoelha diante dela.)* Prá ela você falou de mim? Que você se mudou lá prá casa?

JERRY — Falei.

GITTEL — Úlcera, hemorragia?

JERRY — Falei. Não sou filho da puta.

GITTEL — E prá mim você não falou disso! (*Joga o envelope nele. Vai calçar os sapatos furiosa. Jerry joga a xícara na caixa.*)

JERRY — Calma, Gittel, eu...

GITTEL — Você não sei, mas eu vou embora! (*E a emoção toma conta.*) Filho da puta, por que você não me contou?

JERRY — Não pude.

GITTEL (*pegando a bolsa*) — Mas prá ela você pode contar sobre nós. Meu Deus, até quando você se divorcia dela isso é um segredo entre nós dois! Qualquer dia desses você casa comigo, ela vai saber e eu não!

JERRY — Por que você acha que eu contei a ela sobre a úlcera e a hemorragia?

GITTEL — Prá mostrar como você é maravilhoso, que agora você não precisa mais de ajuda, é você quem ajuda!

JERRY — Ela queria que eu voltasse prá casa.

GITTEL (*depois de um momento*) — Ela sempre quis.

JERRY — Eu tive de dizer não. E tive de explicar porquê.

GITTEL — Você não tem que fazer nada. Você já me disse uma porção de coisas, mas nunca me disse eu te amo.

JERRY — Eu te amo é uma promessa prá vida inteira. E eu já prometi uma vez.

GITTEL — Jerry, porra, puta que o pariu, me dá uma chance, faz favor. Quer ir embora da minha vida, faz favor. Chega de jogar comigo, isso é coisa de filho da puta. Você não é meu amigo?

JERRY — Eu sou...

GITTEL — Mas não me ama?

JERRY — Amar... como eu imaginei que um dia fosse... é trocar tudo: corpo, memórias, cabeça, olhos — amar é ver o mundo com os olhos do outro! A Tess, ela gosta de pontes, sempre gostou. Eu, Gittel não consegui nunca olhar para uma ponte daqui, sem ficar triste porque ela não estava vendo. E muitas coisas assim. Eu sou seu amigo. Dela não sou não, vai ver até que é minha inimiga, mortal, mas é minha esposa, a mulher que jurei amar a vida inteira, e não é só isso, é a mulher que eu amo, com divórcio ou sem divórcio?

GITTEL — Prá ela você já fez esse discurso?

JERRY — Não, mas devia ter feito, há muito tempo, mas eu não sabia ainda as palavras.

GITTEL (*desistindo*) — Não vou conseguir resolver esse problema, como é que eu vou conseguir ganhar desta mulher, não vou conseguir ter várias hemorragias por ano?

JERRY — Toda vez que você precisar de mim eu vou estar por perto. Só tem duas coisas na vida que eu quero de verdade. A primeira é ver você feliz.

GITTEL — A segunda?

JERRY — Tess.

GITTEL — Então vamos acabar, Jerry?

(*Avança para a porta.*)

GITTEL — Coragem. (*Sai ele fica sozinho.*)

## ÚLTIMA CENA

(*Ambos os quartos. Alguns dias depois. O quarto de Jerry está arrumado e vazio, a sua mala de mão e máquina de escrever junto ao telefone no chão. Não podemos vê-lo, ele está na cozinha. Gittel está no quarto dela, tirando fotos de bailarina de parede. Na verdade sabemos que ele está esperando o telefone tocar. Um fósforo acende na cozinha escura de Jerry que está dando uma última olhada geral. Ele está de casaco e chapéu, pronto para sair... Arruma as últimas coisas, olha o relógio e disca.*)

GITTEL — Alô.

JERRY — Querida, eu estou pronto para sair.

GITTEL — Não esqueceu de nada?

JERRY — Deixei umas coisas que eu não vou levar encaixotadas na cozinha, a chave vai ficar com o porteiro, se você quiser alguma coisa de lá?

GITTEL — Quero nada não.

JERRY — Se você quiser. Olha qualquer coisa que você precisar de importante, eu vou estar no Hotel Comodoro em Lincoln. Não tenho o telefone, mas a informações te dá. Lincoln, Nebraska.

GITTEL — Lincoln, Nebraska.

JERRY — Lincoln e não Omaha. Não vou errar duas vezes o mesmo erro. Logo que eu conseguir um escritório e um telefone lá te mando o endereço. Agora qualquer coisa assim com pressa, urgente, qualquer coisa, você toca prá Frank Taubman, não precisa explicar nada, qualquer coisa, já falei com ele.

GITTEL — Tá.

JERRY — Tá. não. Promete.

GITTEL — Prometo. Eu estou bem, não se preocupe não. E você, vai lá e consegue o que você quer, hem!

JERRY — Vou tentar. Minhas condições são claras. Não trabalho para o Gerald, não moro em Omaha e tudo que a gente tiver vai ser comprado com o dinheiro que eu ganhar. Vou começar pequeno, modesto mesmo, com uma mesa, um telefone e uma caneta prá tomar nota. E com a minha cabeça.

GITTEL — É muito.

JERRY — E não vou insistir. Tem que ser uma coisa nova, com bases novas, pros dois lados. Se ela quiser assim está bem, se não não.

GITTEL — É isso.

JERRY — É você, você não vai desistir, viu?

GITTEL — Eu desistir? Eu sou um daqueles bonecos que a gente bota no chão ele fica em pé, a gente bota no chão — parece que você não me conhece.

JERRY — É isso. Mas cuidado! Isso aqui é uma cidade feroz, e você

é uma luz que tem aqui. Olha bem quem você vai iluminar.

GITTEL — Vou tomar cuidado. Estou com mais juízo do que eu tinha. E no teu aniversário te mando um cartão, está bem?

JERRY — Me manda um cartão de vez em quando.

GITTEL — Duas vezes por semana?

JERRY — Gittel, tem horas que eu penso...

GITTEL — Eu também tem horas que eu penso, mas você está agindo certo, nós estamos agindo certinho.

JERRY — É isso.

GITTEL — As coisas ficaram diferentes depois de você. Não se engane: você me fez um bocado de bem.

JERRY — Fiz?

GITTEL — É o primeiro caso que eu tenho na minha vida... que eu saio com mais do que eu entrei — isso não é sensacional? O próximo cara que eu arranjar vai ser seu devedor.

JERRY — Obrigado. E Tess vai dever mais prá você do que jamais vai poder imaginar. Obrigado. Não tem um ditado que diz que depois do verbo amar o verbo mais bonito é o verbo ajudar.

GITTEL — Nunca ouvi não.

JERRY — Tem sim. Adeus.

(Gittel tenta também dizer o adeus, não consegue. Grita.)

GITTEL — Eu te amo, eu te amo, Jerry! Enquanto você viver quero que você se lembre que essa foi a última coisa que você ouviu de mim: eu te amo!

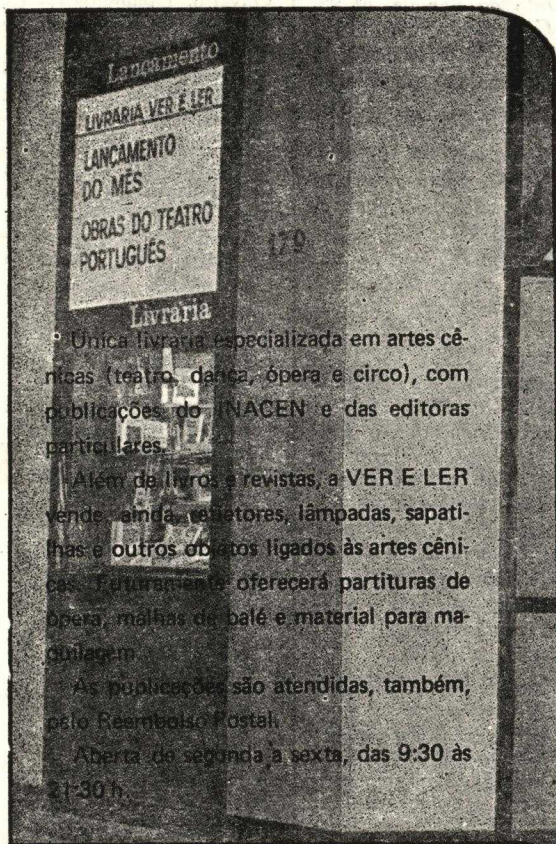
JERRY — Eu te amo também, Gittel. (Desliga. Pega a mala e a máquina. Dá uma olhada ao redor. Gittel não desligou. Desliga agora

e disca de novo. Mas deixa tocar uma vez e desliga. Jerry estava saindo quando o telefone tocou. Ele ia atender; mas aí parou, foi uma vez só. Ele fica olhando o telefone por um longo instante. Gittel com a mão sobre o telefone, não abre os olhos. Nenhum dos dois se move. Então Gittel tira a mão do telefone no mesmo momento que Jerry se vira e sai do apartamento.)



# LIVRARIA

# LER E VER

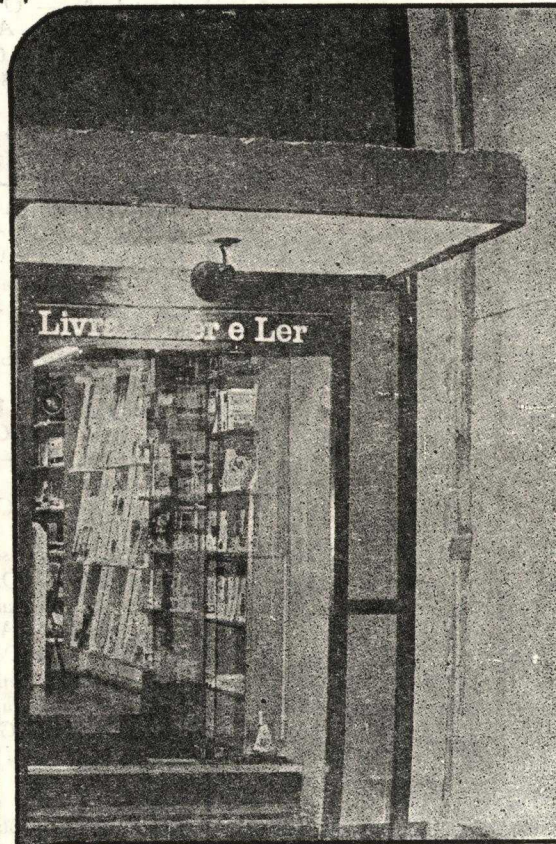


• Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do FUNACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende ainda, cassetes, lâmpadas, sapatinhas e outros objetos ligados às artes cênicas. Futuramente oferecerá partituras de ópera, malhas de balé e material para maquiagem.

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

Aberta de segunda a sexta, das 9:30 às 21:30 h.



# LIVRARIA

# LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040.

Ministério da Cultura

**FUNDACEN — Fundação Nacional de Artes Cênicas**

Aldomar Conrado — *O Voo dos Pássaros Selvagens*, n° 98.  
 Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, n° 100/1.  
 Araud, A. — *O Jato de Sangue*, n° 95.  
 Azevedo, A. — *A Consulta*, n° 88.  
 Beckett, S. — *A Catástrofe*, n° 102; *Coisas e Lcisas*, n° 115; *Todos os que Caem*, n° 121.  
 Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, n° 109.  
 Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, n° 93; *A Expulsão do Demônio*, n° 109; *A Mulher Judia*, n° 119.  
 Büchner, G. — *Woyzeck*, n° 93.  
 Byron, L. — *Caim*, n° 89.  
 Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, n° 87.  
 Collier, J. — *Poção*, n° 114.  
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, n° 103.  
 Dostoiévski — *O Grande Inquisidor*, n° 114.  
 Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, n° 97.  
 Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, n° 93.  
 Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim con Belisa em seu Jardim*, n° 79.  
 Ghelderode — *Os Velhos*, n° 98.  
 Gogol — *O Matrimônio*, n° 112.  
 Guerdon, D. — *A Lavanderia*, n° 110/111.  
 Homero — *A Odisséia*, n° 116.  
 Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, n° 100/1.  
 Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, n° 117.  
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, n° 97.  
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, n° 97.  
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, n° 114.  
 Kosovski, R. e Buzzati, D. — *Aquele Instante*, n° 122.  
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, n° 102.  
 Lorde, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, n° 112.  
 Maeterlinck, M. — *Interior*, n° 119.  
 Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, n° 100/1; *Minha Infância Querida*, n° 100/1.  
 Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, n° 95.  
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, n° 113; *Lição de Etiqueta*, n° 116.  
 Molière — *Médico à Força*, n° 108.  
 Musset, A. de — *Fantasio*, n° 104.

Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, n° 114.  
 Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, n° 117.  
 Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, n° 99; *Era uma vez nos anos 50*, n° 105.  
 Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, Anarco-sindicalistas*, n° 88.  
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, n° 113.  
 Pinter, H. — *Seleção de Sketches*, n° 120.  
 Plauto — *Os Menecmos*, n° 111.  
 Qorpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã sou Outro*, n° 88.  
 Renard, J. — *Pega-Fogo*, n° 109.  
 Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, n° 89.  
 Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, n° 106.  
 Sempé e Gosciny — *É o Pai que decide*, n° 122.  
 Shakespeare, W. — *Uma Peça Como Você Gosta*, n° 107; *Macbeth*, n° 115.  
 Silveira Sampaio — *A Vigarista*, n° 84.  
 Tardieu, Jean — *A Fechadura*, n° 89; *Uma Peça por Outra*, n° 118.  
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, n° 113; *O Pé da Arvore de Natal*, n° 118.  
 Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, n° 119.  
 Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, n° 106.  
 Williams, Tennessee — *Algo que não é Falado*, n° 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, n° 104.  
 Wilde, Oscar — *Salomé*, n° 103.  
 Wilder, T. — *Infância*, n° 121.

## ATIVIDADES D'O TABLADO

### CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

*edelvira fernandes*  
*aracy m. mourthé*  
*vera motta*

### EXPRESSÃO CORPORAL:

*andrêa fernandes*  
*luiz carlos tourinho*

### IMPROVISACÃO:

*aracy m. mourthé*  
*bia junqueira*  
*bernardo jablonski*  
*carlos wilson silveira*  
*dina moscovici*  
*fernando berditchevsky*  
*guida vianna*  
*joão brandão*  
*maria clara machado*  
*maria clara mourthé*  
*maria vorhees*  
*milton dobbin*  
*ricardo kosovski*  
*thais balloni*  
*toninho lopes*

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

### CADERNOS DE TEATRO

assinatura (2 n.ºs) ..... NCz\$ 60,00

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| Estilos de Atuação — Teatro Grego —<br><i>L. J. Dezseran</i> .....             | 1  |
| Será que os Críticos têm alguma utilidade? —<br><i>Peter Brook et al</i> ..... | 14 |
| Desimpostando Shakespeare — <i>Fernando</i><br><i>Amaral</i> .....             | 24 |
| Crítica Internacional — <i>Hamletmachine</i> ....                              | 26 |
| Dois na Gangorra — <i>W. Gibson</i> .....                                      | 31 |

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos de mesma forma, pelo preço atual.

Composto e impresso pela  
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.