

125

cadernos de teatro

— TEATRO DE RUA — D. Steward et al.

— TIRE AS MÃOS DA MÁSCARA! — Dario Fo

— A MORTE DO DINOSSAURO — Domingos Oliveira

— OS DIFERENTES TIPOS DE COMÉDIA — L. Dezseran

— A LOJA DO OURIVES — K. Wojtila

CADERNOS DE TEATRO N.º 125

abril maio, junho de 1991

APOIO CULTURAL
DE
METAL LEVE S. A.
Indústria e Comércio

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 KOVOSKI

Revisor — MARIA CLARA GUEIROS

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.*

FO, OLIVEIRA E O PAPA JUNTOS

(Graças à Metal Leve)

Conseguimos lançar mais um número. O que antes era uma agradável rotina, agora passou a ser um parto atrás do outro. Talvez isso explique nosso ato falho ao publicar o número anterior, o 124; em vez de sair como sendo referente a 1991, cochilamos, e na segunda capa, saiu 1990. O desejo de não perder um ano nos fez cometer esse erro. Mas a verdade é que o ano de 90 para nós passou em branco, e só conseguimos sair no primeiro trimestre deste ano graças à Shell do Brasil, que através do sr. João Madeira, nos presenteou com o lançamento daquela edição.

Agora, a Metal Leve, na pessoa do sr. José Mindlin, se encarrega de botar o segundo número do ano na rua. E já temos a promessa da própria Shell de garantir no segundo semestre a continuidade da revista, com mais dois números. Assim, de grão em grão, vamos em frente, sempre com a esperança que os órgãos responsáveis pelo incentivo à cultura brasileira, voltem a nos patrocinar, como nos tempos da Fundacen.

De qualquer modo, aí está o 125, com trabalhos de Dario Fo, Domingos Oliveira e um texto de Karol Wojtyła, a maior autoridade da Igreja Católica.

Encerrávamos o editorial do nº 124 alertando que aquele poderia ser nosso último número. Não foi. Tipo do erro maravilhoso de se cometer. E com vocês, ainda mais uma vez, Cadernos de Teatro, 125.

Bernardo Jablonski



TEATRO DE RUA

D. Steward

No léxico dos radicais contemporâneos, nem todo o teatro apresentado nas ruas pode ser considerado teatro de rua. Um exemplo disso é o New York Free Theater, uma companhia formada por trinta pessoas, inclusive aprendizes, auxiliada por subvenções e doativos, que só no ano de 1970 ficaram em torno de 40.000 dólares. No último verão, o Free Theater apresentou "um drama musical nunca antes produzido" nas ruas de Manhattan e Brooklyn. Além de ser um divertimento — o que ninguém contesta — a peça tinha como objetivo ajudar as pessoas a entender melhor os problemas da vida urbana (o que significa, como ser feliz apesar de residir em Nova Iorque e ser (a) morador de uma favela, (b) pobre e (c) negro ou porto-riquenho). Os espetáculos foram programados para se apresentar em diversas ruas da cidade por todo o verão, e os cidadãos eram estimulados a telefonar para o departamento de recreação para saber quando e onde podiam receber sua quota de diversão oficial de verão.

Qualquer programa que leve o teatro ao povo deve ser incentivado. Entretanto, os métodos e objetivos do teatro radical de rua contrastam violentamente com os do New York Free Theater. O teatro de rua não convoca uma platéia; ao contrário, vai ao seu encontro nas ruas. Na realidade, o que se deseja é justamente a gente da rua, gente que conhece a rua, tendo passado aí a maior parte da vida. A platéia que se está procurando não é, geralmente, aquela que telefona para um departamento de recreação da cidade.

A ação da peça deve representar um tema conhecido, natural e realista com o qual as pessoas da rua e dos prédios vizinhos possam se identificar facil-

mente. Mas deve-se agir com cuidado. O excesso de realismo precisa ser evitado. Numa ocasião, um ator, fazendo o papel de policial, de tão realista, quase foi atacado pelo povo que assistia ao espetáculo. É necessário introduzir alguma estilização para dar ao público uma medida de distanciamento estético. O uso de música e máscaras ajuda nesse intento.

Qualquer que seja o assunto escolhido, é necessário tratá-lo diretamente, de forma simples, talvez até com uma certa rudeza, e com a "sabedoria das ruas". O assunto ou história precisa ser de fácil identificação e abordar problemas já conhecidos, e no entanto fornecer ao público uma nova perspectiva. A linguagem (vocabulário, sintaxe, imagens) deve despertar interesse imediato. Alguns minutos sem um "isso", um "não" ou mesmo um grunhido, não é muito divertido. O mais importante é que a mensagem permaneça na memória do público e seja comentada e rememorada muito tempo após a apresentação.

REGRAS DO JOGO

Faça um espetáculo curto. Provavelmente ele bloquearia uma calçada ou uma rua e, por esse motivo, pode ser interrompido de um momento para o outro.

Conheça seu público e o impacto exato que deseja criar sobre ele.

Ensaie. Cada ator deve saber seu papel suficientemente bem para que as interrupções e comentários dos espectadores não o faça perder o fio da meada.

Use uma caracterização. A eficiência do ator depende disso. Lembre-se que você não está fazendo um discurso, mas apresentando algo inusitado para o público no seu *habitat* natural.

Tenha um início elástico para seu texto, dando tempo para que as pessoas se aproximem. Quando isso acontecer, comece e vá até o fim sem interrupções.

Faça pleno uso de imagens e sons, especialmente daqueles mais comuns às ruas de uma cidade — buzinas de automóvel, sirenes, cartazes, gritos, fogos de artifício, música de rua.

Faça experiências. Utilize um trecho do teatro de W. B. Yeats, e use bandeiras empunhadas por membros da companhia para fechar dois ou três lados do "palco".

Use o bizarro ou o grotesco: máscaras, roupas incomuns, chapéus estranhos; mas evite excessos, senão sua mensagem se diluirá no espetáculo.

BREVES COMENTÁRIOS SOBRE O TEATRO DE RUA

— TEATRO NEGRO —

Ed. Bullins

Ed Bullins, uma figura importante no processo de crescimento e desenvolvimento do teatro negro nos Estados Unidos, e, há muito tempo, dramaturgo exclusivo do New Lafayette Theatre em New York, é autor de The electronic nigger, Clara's oldman, Goin' a buffalo In the wine time, e The duplex. Este breve artigo focaliza o teatro de rua, que tem como objetivo a mobilização e propaganda políticas, mas os insights de Bullins são igualmente válidos para o teatro informal e não radical de todos os tipos.

Teatro de rua é o nome dado a peças ou trechos dramáticos (isto é, *sketches*, farsas com fundo moral e político ou "comerciais" sobre os negros, que, de maneira subliminar, proclamam a sua negritude), especialmente escritos para serem apresentados nas ruas das cidades, ou então adaptados com tal propósito.

Quando se pensa nos Estados Unidos de hoje, a imagem que vem à mente é a de rostos se movendo, rostos voltados para cima, rostos na multidão, rostos em meio às massas agitadas — rostos, sempre mais rostos nas ruas — rostos negros.

PEÇAS ENCENADAS NAS RUAS (MOBILIZAÇÃO E PROPAGANDA REVOLUCIONÁRIA ENFOCANDO A PROBLEMÁTICA DOS NEGROS)

1. Objetivo: comunicação com as massas negras. Contato com um grande número de pessoas negras. Comunicação com pessoas de diversas classes, a classe dos trabalhadores negros ou com grupos especiais (por exemplo, bêbados, jogadores de sinuca, prostitutas, proxenetas, toxicômanos, etc.) que não iriam ao teatro espontaneamente nem seriam persuadidos a fazê-lo.

2. Método: em primeiro lugar, o público tem que ser atraído. Isso pode ser feito com o uso de tam-

bores, músicos, equipamentos de gravação, garotas dançando, alguém fazendo alarido e chamando os transeuntes ou um *slogan* que tenha um sentido ao mesmo tempo conhecido, revolucionário e nacionalista (*Burn Baby Burn**). Ou então o público pode ser obtido em lugares onde já exista aglomeração, portanto, sem o agente mediador, — a peça é apresentada em meio ao povo (Ação na Multidão ou Ato na Multidão) — ou na rua, sendo aí necessário o uso de pelo menos um mínimo de fanfarras, uma plataforma ou um caminhão com a carroceria em forma de plataforma. O veículo pode carregar o equipamento e ser usado como objeto de atuação, se decorado de modo apropriado. Garotas em cima do caminhão também ajudam a chamar o público ("pesca"). Monitores podem circular pela multidão, distribuindo informações impressas, fazendo comunicação verbal corpo-a-corpo e agindo como guardas para os atores e o público.

3. Tipos de peças: as curtas, mordazes e incisivas são as melhores. São considerados adequados para teatro de rua temas contemporâneos, textos satíricos sobre figuras contra-revolucionárias ou inimigos do povo amplamente conhecidos, temas humorísticos e, também, peças infantis contendo lições revolucionárias, peças que abordem assuntos chocantes e invulgares, enfim, tudo que possa fornecer às massas imagens, símbolos e situações de desafio com que elas se identifiquem. Cada indivíduo na multidão deve, individualmente, ter seu sentido de realidade confrontado e sua consciência atingida.

(*) N.T. — Expressão usada como chamamento político em manifestações sociais e políticas nos anos 60.

INFORMAÇÕES E DICAS SOBRE TEATRO DE RUA

Patricia J. Mackay

Patricia J. Mackay escreveu este artigo como redatora do Theatre Crafts Magazine. A matéria foi incluída no número especial de 1972, inteiramente dedicado ao teatro de rua. O artigo, mais do que os outros da mesma revista, dá sugestões específicas não vinculadas ao uso político e radical dessa modalidade de teatro e inclui informações sobre assuntos variados, desde sistema de som até controle de multidões.

Que equipamentos devemos levar para a rua? Como fazê-los funcionar? Como adaptar para uso ao ar livre aparelhos feitos para ambientes fechados? Como transportá-los? Essas são preocupações comuns a todos os grupos de teatro de rua, e aqui seguem algumas dicas técnicas ditadas por suas experiências.

A questão dos cenários, adereços e vestuário deve ser considerada após os outros problemas técnicos terem sido solucionados. A menos que sejam cuidadosamente concebidos, os cenários podem se tornar um estorvo nas atuações de rua. Quanto aos adereços, os mais simples são mais fáceis de usar; as roupas são leves e não constituem problemas para esta modalidade de teatro, podendo criar o clima adequado para o espetáculo.

O transporte para os atores e equipamentos deve ser eficiente. Se não se dispõe de uma unidade móvel fechada, pode-se tomar emprestada ou alugar uma perua, um ônibus escolar ou um caminhão de tamanho apropriado.

É importante cuidar da segurança do veículo de transporte e do equipamento, antes, durante e após o espetáculo. Deve-se encarregar pessoas de cuidar das luzes, dos alto-falantes e geradores. O pessoal de apoio deve ser em número suficiente para operar os equipamentos, mantê-los em segurança e possibilitar uma rápida montagem e desmontagem. Tudo fica mais fácil se os atores exercerem também a função de técnicos. Pode-se obter a ajuda da comunidade, especialmente de crianças, mas elas devem ser bem supervisionadas. A maioria das garagens públicas não com-

portam veículos maiores do que um furgão. Se você não puder ou não quiser descarregar o equipamento, será necessário encontrar um lugar seguro para estacionar o veículo, talvez em uma indústria local, ou o departamento de escolas, parques ou saneamento. Deve-se providenciar com antecedência transporte de retorno para o motorista do veículo.

Um palco, mesmo com um mínimo de altura, aumenta a visibilidade do grupo. Engradados, degraus de um edifício, uma caixa de sabão ou plataformas paralelas (um estrado de madeira laminada com aproximadamente 2 centímetros de espessura e pernas dobráveis) são soluções simples. Outras mais sofisticadas, como um caminhão com a carroceria em formato de plataforma ou palcos que se desdobram de um caminhão fechado, podem ser projetadas e construídas. Um grupo de teatro de rua deve sempre procurar soluções que agilizem a montagem e a desmontagem. Pode ser útil consultar pessoas que tenham experiência na construção de carros para desfile ou de estandes de vendas.

O palco ou o veículo não deve ser posicionado no meio da rua para que não impeça a passagem de ambulância ou carro de bombeiro. É necessário que haja iluminação nas proximidades para facilitar a desmontagem.

A corrente elétrica pode ser captada de diversas fontes, dependendo da potência do equipamento. Basta um fio de extensão para trazer eletricidade de uma casa ou loja da vizinhança. Em Nova Iorque, através da Broadway Maintenance, pode-se conseguir autorização para ligar o equipamento a um poste de luz que fornece, em geral, 30-60 ampères de força — gratuitamente. Se todos os métodos falharem, terá que ser usado um gerador próprio. Existem geradores de todos os tamanhos e potências. O nível de ruído produzido por esses aparelhos é, na maioria das vezes, inversamente proporcional ao preço pago na compra ou no aluguel dos mesmos. A maioria dos grupos acha os geradores um tanto problemáticos. Os mais barulhentos têm que ser colocados a uma distância razoável. Na falta de energia, pode-se usar faróis de carro, lanternas, velas ou um produto que apareceu já há algum tempo, o Coolite.

As luzes de palco tradicionais são pesadas e caras, mas podem ser utilizadas. Muitos grupos de teatro de

rua que atuam em salas fechadas no inverno usam esse equipamento no verão. Para uma boa iluminação, Tom Munn sugere painéis ou *frasnels* de 500 ou 1000 watts. O pessoal do City Street Theatre acha que os *frasnels* dão uma luz que é suave e, por isso mesmo, melhor do que a do *leko*, refletor do tipo elipsoida de foco marcado. O New Heritage Repertory considera que seus quatro canhões de luz funcionam bem ao ar livre, mas requerem uma quantidade maior de operadores. O News Voice International usa canhões de luz com uma régua horizontal para alguns de seus clientes. Outro grupo desaconselha o uso de lâmpadas de quartzo na rua, por reterem calor e, em caso de queda, tornarem-se perigosas.

Como alternativas baratas à iluminação de teatro tradicional, podem servir, por exemplo, as PARs lâmpadas de lentes parabólicas, os refletores de 150 watts com protetores de luz ou, ainda, os faróis *sealed beam*.

O uso de suportes de encaixe é recomendado por facilitar os ajustes e o armazenamento. As lâmpadas também podem ser presas com grampos tipo jacaré a microfones ou alto-falantes. Os gels usados em teatro podem ser colocados sobre as lâmpadas ou pregados no protetor de luz com pregadores de roupa.

Os reguladores de luz pequenos e portáteis são fáceis de ser encontrados. Muitos grupos recomendam que cada um faça seu próprio regulador de luz de forma econômica, bastando, para isso, ligar com arame quatro ou cinco reguladores de uso doméstico. Cada regulador de luz tem 500 watts de capacidade e pode controlar três refletores de 150 watts.

O equipamento de som é, geralmente, a área "desconhecida" para a maioria dos grupos; em consequência, não existe muito consenso sobre microfones ou alto-falantes, qual o melhor, e por quê. Gravadores para música, para efeitos especiais ou para o som reverberante de um conjunto popular são usados por todos, mas muitos grupos se queixam da falta de informação imparcial sobre componentes apropriados para serem usados ao mesmo tempo. Os revendedores de som locais podem ajudar a preparar o orçamento e a encontrar o material necessário. Ed Bagwell, do News Voice International, que nos últimos treze anos tem se dedicado à instalação de som para grupos de teatro de rua, faz os seguintes comentários sobre os

equipamentos: alto-falantes de coluna são necessários, mas não possuem muito baixo; trompas ou megafones têm agudo, mas não têm baixo. Tubas possuem um som mais quente e rico. Bagwell usa alto-falantes A7 de teatro, fabricados pela Altec Lansing, ou uma combinação de outros, dependendo do orçamento do grupo. Microfones do tipo metralha não funcionam em espaços abertos. Microfones unidirecionais dão mais *feedback*, mas os atores não podem formar um círculo em volta do aparelho. Os microfones cardioides, que têm o captador de som em forma de coração, podem ser usados. Bagwell prefere os microfones direcionais, mas recomenda que "o ator tem que estar posicionado dentro do alcance do raio de ação do aparelho a fim de que sua voz seja captada", e acrescenta que "poucos diretores pensam sobre essas questões durante o ensaio".

Não se pode esquecer do material à prova d'água, como os encerados, guarda-chuvas e capas para cobrir os equipamentos e os atores. Os microfones podem ser enrolados em borracha esponjosa ou cobertos por um saco plástico. A chuva não é motivo para que um bom espetáculo seja interrompido.

(Esses três textos sobre Teatro de Rua foram extraídos de *The Director in a Changing Theatre*, org. por J. R. Wills, Mayfield Pub. G., 1976. Traduzidos por Maria José L. Pimenta. Uma colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-Rio.

TIRE AS MÃOS DA MÁSCARA!

Dario Fo

Dario Fo não precisa de apresentação, embora seja menos conhecido por seu trabalho de abordagem crítica à teoria do teatro do que como dramaturgo. O inovador Theatre Quarterly foi o primeiro periódico a publicar seus trabalhos críticos em inglês e dois de seus mais recentes ensaios "Theatre of Situation" (Teatro de Situação) e "Retrieving the past, exposing the present" (Recuperando o passado, expondo o presente) foram publicados em um dos primeiros números da New Theatre Quarterly, NTQ2 (1985). Neste artigo, temos o prazer de apresentar o breve mas inspirador estudo de Fo sobre as convenções e a "linguagem" das máscaras teatrais, onde ele faz um esboço das tipologias, abrangendo desde a Grécia Antiga até a commedia dell' arte e além dela e indica algumas das exigências específicas para o ator contemporâneo que utiliza a máscara na representação.

Nas paredes da caverna Des Frères nos Pirineus, encontramos os primeiros indícios referentes ao uso da máscara. O desenho, executado com traços precisos, retrata um rebanho de bodes selvagens no pasto. Um deles, entretanto, tem pernas e pés ao invés de patas. As mãos que aparecem parcialmente através de sua couraça empunham um arco e flecha. Trata-se, evidentemente, de um caçador disfarçado. Supõe-se que ele até se besuntou com estrume de bode para dissimular o próprio cheiro. Esta tentativa exacerbada de metamorfose revela uma certa técnica.

O ritual de disfarces através do uso de peles e máscaras de animais faz parte das tradições da maioria das culturas. Esta prática foi, aos poucos, dando origem à figura do ator: uma pessoa que dominava o uso de máscaras, embora de forma bem diferente do caçador.

Casualmente assisti a um documentário sobre a Sarabanda dos Mammutones na Sardenha. Trata-se de um ritual teatral antigo que até hoje se realiza no centro-norte da ilha. O Mammutone é um personagem mitológico que veste pele de bode. Na cintura estão pendurados cencerros que ressoam ruidosamente

a cada movimento do personagem. Ele usa uma máscara que se assemelha ao focinho de um bode.

Os Mammutones nunca representam sozinhos, mas em grupos de cinco ou dez. Entre eles, encontra-se o bode-chefe, que estabelece o passo e o ritmo da dança. Com o aviso suficiente fornecido pelos sírios, o rebanho "invade" a cidade. Os habitantes fogem fingindo muito medo. Subitamente eles param e olham para as portas e janelas das lojas e casas. As crianças continuam a seguir os Mammutones até a praça principal, onde dançarinos usando várias máscaras em forma de animais estão à espera. Todos dançam juntos, batendo com o pé no chão e emitindo gritos assustadores.

A história, ou melhor, o mito que é recontado representa pouco mais que um relato tornado incoerente com o passar do tempo. Isto é compreensível. O antropólogo nos lembra que estas eram representações sagradas de dezoito séculos atrás. Em outra ocasião, perguntei ao administrador do Museu de Antropologia de Sassari por quê, entre aquele grupo de animais selvagens, eu havia observado uma máscara que se assemelhava a um rosto humano, com pele clara e feições aristocráticas. Ele respondeu que, pelo que sabia, aquele personagem fora acrescentado mais tarde pelos fenícios ou gregos áticos e representava em deus fenício talvez até mesmo Dionísio. Estas representações estão claramente ligadas aos ritos de fertilidade realizados por todas as tribos, como aquelas das culturas eleusianas.

Sabemos que as máscaras da commedia dell'arte encontram suas raízes na Grécia antiga e no romano. E é sabido que o teatro grego tomou emprestado muitas características das tradições teatrais do Oriente e do extremo-orientes: por exemplo, uma máscara de Bali lembra muito o personagem Pantalão de Bisognos; uma máscara de um homem velho que traz estampada a mesma coragem, o mesmo sorriso zombeteiro, olhos fundos e feições estilizadas.

Além disso, muitas máscaras, desde a usada pelos Zanni (servos) até a de Arlecchino (Arlequim), levam um sinal vermelho na testa: este é um símbolo análogo ao que é encontrado nas máscaras orientais. Geralmente esta "verruga", este "terceiro olho", representa o lado diabólico das máscaras, que originalmente tinham um objetivo duplo — proteger o caça-

dor do tabu e garantir-lhe um disfarce ao se aproximar da presa.

O próprio Pã, o protetor Deus-fauno do rebanho, é um personagem que se encontra entre o diabólico e o animalístico. Até o Arlequim é um fauno-demônio de diversas qualidades; um estudioso insiste em identificar, nesta máscara, um chifre quebrado. E não nos esqueçamos da divindade egípcia da morte, Osíris, que usa na testa um disco de ouro envolto por dois ramos de palmeira, produzindo assim a fuma flexibilidade de movimento encontrada na máscara de Arlequim.

O estudo de imagens encontradas nas pinturas de vaso gregos revela muitas pistas em relação à história e às finalidades da máscara. Consideremos uma máscara singular que foi reconstituída, o Boccalone. Constitui um exemplo extraordinário, tanto por sua estrutura como por seus criadores, a melhor família de fabricantes de máscaras na tradição italiana, os Sartoris de Pádua. O grotesco sorriso de escárnio é o mesmo encontrado nas máscaras dos personagens da *atellanae*, uma forma de farsa dramática popular na era romana. Entretanto, tais imagens já haviam sido observadas muito antes, nos áticos do século quarto a.C., retratando cenas da época de Aristófanes.

Diante da máscara de Boccalone, o orador políxo, um observador curioso pode ser levado a perguntar por que esta forma determinada foi escolhida ou por que a boca lembra um megafone. É importante levar em consideração as dimensões amplas do teatro grego, que algumas vezes comportava até 20 mil espectadores. O ator projetava e amplificava sua voz falando por este instrumento em formato de funil. Na verdade, todas as máscaras eram feitas de forma tal que cada detalhe intrínseco prestava-se à criação de vibrações sonoras não apenas singulares como também de tonalidades variadas.

Em termos de volume, a voz se duplicava, especialmente os tons baixos, permitindo ao personagem-herói possuir a voz mais profunda, a mais cheia. Cada máscara é um instrumento musical que possui uma ressonância única. Empregando vários mecanismos, é possível alcançar uma variedade ampla de tonalidades, indo do falsete a ruídos sibilantes, permitindo assim que um ator interprete vários personagens diferentes.

Quase todas as máscaras, incluindo aquelas da *commedia dell'arte*, referem-se a animais, guardando com frequência feições complexas, o resultado de cruzamentos imaginários. Elas provavelmente são zoomorfias na origem. A máscara de *Capitano* (capitão) é o resultado do acasalamento entre um bigle e um mastim napolitano que tem a cara de um homem. Um personagem muito conhecido da *Commedia*, o capitão, é fundador da família de personagens como os Matoro, Spaventa, Fracassa, para citar apenas alguns.

Outra máscara famosa, o clássico Arlequim, é meio gato, meio macaco e em alguns casos é identificado como Arlequim-Gato. O ator que usa esta máscara deve ser capaz de saltar graciosamente pelo ar e revelar uma agilidade extrema nas mãos e pernas à medida que passeia pelo palco.

O peru e o galo dão origem ao *Pantalone* (Pantalão), sem falar em Brighella, que é meio cachorro e meio gato ou no *Dotore* (Doutor), que, nas províncias de Ferrara e Bolonha, é derivado de um porco. Estes são todos animais de quintal, da parte mais baixa da corte, onde os servos e outros completavam suas parcas rendas fazendo trabalhos avulsos para a corte.

A corte alta se referia à sociedade dos humanos: na verdade, na tradição da *commedia dell'arte*, nobres, cavaleiros e damas nunca usavam máscaras. O significado social é claro: a classe politicamente sem poder era zombada (médicos retratados como charlatães, mercadores como trapaceiros), enquanto a nobreza, banqueiros e mercadores importantes nunca eram ridicularizados. Aqueles que se atreviam, arriscavam os ossos. Nesta sociedade cada vez mais capitalista burguesa que determinava, entre outras coisas, preferências culturais, somente as classes sociais mais baixas recebiam o impacto da sátira.

A princípio, atuar com uma máscara torna um ator constrangido e até desajeitado. Com o tempo e a prática, ele se livra desta limitação e pode até se sentir mais espontâneo do que antes. Existe uma regra para quem usa máscara: ela não deve nunca ser tocada. Se tocada, desaparece — se auto-destrói e torna-se repulsiva. Ver um ator tocar em sua máscara enquanto atua me dá arrepios.

A máscara requer um conjunto singular de gestos e estilos. O movimento do corpo vai mais além

da habitual alternância de ombros. Por quê? Porque o corpo inteiro deve atuar como uma armação para a máscara, mudando sua estabilidade. Estes gestos, variando em ritmo e dimensão, modificam a importância da máscara em si. É muito cansativo representar com uma máscara porque, entre outras coisas, deve-se mover o pescoço contínua e rapidamente — esquerda, direita, para baixo, para cima — até que se consiga uma agressividade que toque as raízes do amaleSCO.

O ator que escolhe trabalhar com uma máscara deve passar por um regime específico de exercícios para alcançar uma atuação perfeita — uma fluidez de movimento que vem quase naturalmente. Isto me faz lembrar de uma anedota. Marcello Moretti, que tanto influenciou os arlequins desses últimos cinquenta anos, por muitos anos se recusou a atuar com máscaras. Em vez disso, preferia pintar seu rosto de preto com uma maquiagem à base de cera.

Ele se recusava a usar a máscara por duas razões. A primeira e mais importante diz respeito ao fato de que representar com uma máscara é uma experiência dolorosa para o ator, não apenas por causa da complexidade do seu uso mas devido às limitações acústicas e visuais que impõe ao usuário. A voz do ator ressoa para dentro e se distorce. Enquanto o ator não se acostuma com ela, não consegue respirar adequadamente, o que arruína a sua concentração. A outra razão é de natureza mais mística. Quando se remove a máscara, sente-se como se uma parte de seu rosto permanecesse irrecuperavelmente grudada nela.

Marcello Moretti, entretanto, foi inevitavelmente seduzido pelo "jogo" da máscara, e depois de dez anos atuando com ela, não pôde mais representar sem ela. Ficou desesperado, convencido de que sua verdadeira face tinha perdido a agilidade necessária. Esta é uma situação compreensível. Enquanto atua com a máscara, os gestos do ator devem ser grandiosos e exagerados. O movimento e a dinâmica do corpo determinam o impacto da máscara: por debaixo da máscara, a face permanece passiva, inexpressiva, uma espécie de contra-reação do corpo superativo.

Esta técnica, empregada durante anos, destrói a mobilidade muscular da face de uma pessoa — ou melhor, as contrações dos músculos faciais tornam-se

completamente diferentes daquelas expressadas por um ator fazendo o teatro "padrão". Por isso é necessário esquecer a máscara de vez em quando — jogá-la fora, rejeitá-la.

Eu gostaria de concluir este breve artigo fazendo referências ao meu livro *Manuale minimo dell'attore*, publicado por Einaudi no qual afirmo que usar a máscara não significa ocultar. O oposto é que é verdadeiro. Este artifício é muito eficaz para possibilitar que se interprete muitos personagens teatrais com toda a sua riqueza de nuances. Hoje, quando alguém pensa em máscara, o faz em seu contexto mais natural, o carnaval. E por quê não? As celebrações carnavalescas são realizadas em muitos países. Eu pessoalmente estive em vários deles. Nas origens desses carnavais modernos, reside um ritual antigo que floresce, um jogo que é ao mesmo tempo mágico e religioso. As máscaras sempre estiveram conosco, desde os primórdios da humanidade, trazendo consigo o poder do disfarce.

(Extraído de *The New Theatre Quarterly*, vol. V, nº 19, 1989. Traduzido por Magda Arbex de Freitas. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

A MORTE DO DINOSSAURO

Domingos Oliveira

Dinossauros

Nos últimos anos o Teatro vem sofrendo forte declínio de importância social e artística. Particularmente entre nós, é cada vez mais difícil fazê-lo e o Teatro não obstante seus 4.000 anos, pode acabar, se não inventar novos rumos. Muita coisa que existiu durante muito tempo um dia acabou, o exemplo clássico é o dos dinossauros.

O dado novo da questão é sem dúvida a TV. A TV banalisou o ato de representar, com sua interpretação cotidiana na vida de todos nós. Colocou diante do espectador doses mágicas de uma mágica sutil: o ato de representar. Tornou mais um meio de ganhar a vida aquilo que nasceu como ritual de imortalidade. O fenômeno é tipicamente contemporâneo: também a música está afastada de sua origem, autorizada pela indústria do disco.

Mágica banal

Não somente o artista embruteceu com esta overdose mas também o público. O público hoje tem péssima qualidade. Constantemente sujeito à desumana velocidade dos comerciais, ao som demolidor das boates e shows amplificados, à estética anti-reflexiva da imprensa etc., ele não percebe mais nada que não seja brutal. Perdendo assim todos valores que por natureza, somente podem ser transmitidos suavemente.

Claro que alguns poucos teatros da cidade estão sempre cheios, em cada temporada, parecendo desmen-

tir as afirmativas acima. Vejamos porém que tipo de espetáculos exibem. Onde está indo o público?

O Teatro é hoje em dia, antes de tudo, um subproduto da TV. O público vai ao teatro movido pela legítima curiosidade de ver pessoalmente, estar na mesma sala, que aquela pessoa tão conhecida nos limites da telinha. Como esta motivação não é nada séria, quando o espetáculo é ruim, nem o astro televisivo garante a platéia.

Outros inimigos

Naturalmente ele também só vai se for devidamente bombardeado pela mídia, considerando desimportante tudo que a mídia não bombardearia. E há também o cinema. Semanalmente, por preço menor que o do Teatro, assistimos o melhor da cinematografia mundial na esquina de casa. Outro importante na desfreqüência do bom Teatro é, embora estranho, a crítica especializada. Reduzida, por motivos de subdesenvolvimento a um jornal importante por capital, a crítica realiza uma genuína ditadura de opinião, abusando de suas funções através de colunas de "recomendamos" ou outros expedientes congêneres. A crítica especializada (e sua influência nos prêmios) é um assunto à parte, sem dúvida nefasto.

Sem saída

Das circunstâncias acima deduz-se que o Teatro como arte terá de mudar, se quiser sobreviver, embora, como empresa não tenha a menor possibilidade disto. Hoje em dia, mesmo no sucesso e com a cara cheia o prejuízo é certo. Na verdade, se o preço dos ingressos tivesse acompanhado os custos de produção (cenários, figurinos, acessórios, cachês, mídia, impostos) ele teria se tornado inacessível ao privilegiado dos espectadores!

Assim sendo, a sobrevivência da atividade teatral pressupõe, hoje em dia, uma política intervencionista do estado. Ou patrocínio da iniciativa privada. Digase de passagem, que a situação não é brasileira, no mundo inteiro acontece assim.

Não é razoável esperar que o governo brasileiro assuma o Teatro, nas próximas décadas. Para fazê-lo seria necessário considerar o Teatro uma atividade social necessária, embora não-rentável (como a poli-

cia, o exército, a saúde pública, etc.) E desta compreensão estamos longe. Quanto à iniciativa privada, por que tomaria para si um compromisso que não pediu para ter?

Desnecessário

Considerado desnecessário e cada vez mais de seu público, o Teatro enfrenta sério impasse. Resumindo, não pode mais depender de seu espectador e implora pelos atravessadores (subsídios, patrocínios, mídia, críticos). Vi isto acontecer com o cinema brasileiro. Quando com a crise do petróleo, o ingresso deixou de pagar os custos, os cineastas passaram a adular a extinta Embrafilme e o cinema acabou como cultura.

Indo ao ponto

Numa visão mais atenta cabe no entretanto, perguntar: somente fatores econômicos e sociais indicam o declínio agônico do Teatro? Não terá havido também algum declínio de ordem estética? Não terá o Artista alguma culpa neste cartório? É realmente bom o Teatro que fazemos ultimamente? Somos incompreendidos ou há incompetência no caso? Certo que o público não vai ao Teatro, mas o Teatro que fazemos, interessa ao público? Ou terá se transformado numa atividade de elite, intelectual e sofisticada, para ser assistida apenas por espíritos especializados?

Do início do século para cá, quando a luz elétrica foi ligada nos palcos, o Teatro sofreu a maior modificação estética de sua estória. Foi criada uma nova poderosa linguagem: o espetáculo. O diretor — aquele que põe em cena — disputou com o autor e com o ator, terminando por ocupar o degrau mais alto no pódio cênico. A autoria está em decadência no mundo inteiro. O ator não passa de instrumento, sendo os diretores e seus espetáculos maravilhosos (os Brook, os Kantor, os Wilson, os Antunes) as figuras principais. Mas o que é "espetáculo", este modo de fazer sem o qual hoje em dia o Teatro nem é mais considerado como tal? O fenômeno é novo demais (70, 80 anos) para ter conceituação precisa.

No entanto já suficientemente velho para que tentemos.

Do ponto de vista formal são nítidos dois elementos, definidores da linguagem.

a) A *sonorização* do ato teatral. Amplificado pela tecnologia moderna o som passou a ser imprescindível para sublinhar, contrastar, criticar, alegrar ou entristecer determinados trechos do acontecimento. A voz humana não é mais a medida sonora da encenação, podendo até ser englobada e confundida nos mais diversos sons ou comentários sonoros. Desde o apitar do grilo, para acreditarmos que a noite chegou, até o cenário amplificado, que faz as batidas de porta parecerem trovões ou os musicais da Broadway, o som invadiu a cena disposto a tomar o primeiro plano.

b) A *visualização* do ato teatral. Mais importante que os sons, as imagens constituem o principal convidado especial do Teatro de nosso século. Agora é também possível falar através da iluminação, (slides, projeções diversas, refletores em todas as posições e intensidades, laser, etc.). Mais que isso é obrigatório que os cenários e os figurinos tenham existências quase independentes do texto. Que façam seus discursos, tornando o conjunto visualmente deslumbrante. Mais que isso é preciso, a partir do movimento dos atores e da sua expressão corporal traduzir visualmente o sentido da ação dramática. Esta última proposta tem uma consequência imediata na prática teatral: torna-se exportável como o cinema. É possível por exemplo, criar espetáculos para festivais, que serão assistidos por homens de todo o mundo. Sem precisar do entendimento das palavras, nem sequer das legendas cinematográficas.

Porém, estas modificações importantes residem ainda, conforme notamos, no campo da forma. Houve algo mais, particularmente dos anos 60 para cá, no campo filosófico do fazer teatro. Algo que pode ser codificado em três itens:

a) O *desprestígio da palavra*. A palavra — este código tipicamente humano fonte inicial do Teatro — passa ao segundo ou terceiro plano na medida em que desenvolve a linguagem do espetáculo. Num retrato dos tempos. Como se, com tantos crimes ao redor, nada mais houvesse para dizer, sendo mais digno calar. O diretor passa, nesta nova estética, ao nível do autor, ou superior ao dele. Através dos recursos cênicos, visuais ou auditivos, escreve também nas entre-

linhas do texto. Comentando o texto "original", discordando, ou ignorando, ou maldizendo sua existência. No "espetáculo" moderno o diretor "escreve" um outro texto, baseado no primeiro, como suas "palavras" cênicas. Assim, quando vejo Antunes Filho — mestre do Teatro Brasileiro fazendo Nelson Rodrigues, penso que seria preciso tomar nota daquilo tudo que acontece em cena para que um dia, outro diretor de talento faça um espetáculo igualmente bom sobre Antunes Filho fazendo Nelson Rodrigues. E assim por diante. Por vezes, chegou a se dispensar totalmente o texto. Afirmando que basta o "espetáculo" mais o ator e sua energia, para que o Teatro aconteça. Sem palavras. Por vezes chegou-se a pensar em dispensar o próprio ator, afirmando que o espetáculo, sozinho, faria o espetáculo.

b) *A priorização do delírio.* A palavra era apenas o inimigo aparente. Foi preciso ultrapassar, isto sim, o próprio campo lógico da atividade cênica. Priorizando o sonho, a loucura, o delírio. O lógico passou a ser um sinônimo do superficial. O delirante do profundo. Já que o mundo tinha se tornado tão racional, tendo este caminho levado aos piores lugares, era preciso, através do Teatro, mostrar a existência de outras possibilidades. Negar os valores racionais seria negar o estado hediondo das coisas sacudir a platéia e, assim, revivê-la.

c) *A ressurreição da platéia.* Com o empastelamento da sensibilidade do espectador, através das overdoses da sociedade de consumo, e de sua filha predileta, a TV o homem de Teatro teve de pensar em alcançar seu público por processos mais brutais que simplesmente consciência. A catatonia do espectador burguês (que sempre sustentou o Teatro) era tão grave que estava chegada a hora do tratamento de choque. O escândalo passou a ser um ingrediente estético essencial no bolo do Teatro Moderno. Nos anos 50 tornou-se corriqueira a expressão "pour épater les bourgeois" (para chocar os burgueses), grande prazer e diversão dos beatniks existenciaístas. Toda estética do "espetáculo" é muito direcionada neste sentido até hoje para "chocar os burgueses" que, aliás, adoram ser chocados. Até os dias de hoje, é bem claro que o "diferente", "estranho" "imprevisto", "novo" ou "moderno" sobrepujam tranqüilamente, no gosto dos críticos e de uma grande parte do público

burguês, o inteligente ou o profundo. Uma estética de "épater les bourgeois". Fazer o que nunca foi feito passar a ser um valor, mesmo que a novidade seja péssima. Premia-se largamente as "contribuições para a linguagem teatral". A linguagem toma o primeiro plano, indiferente do que ela diz.

Lições imperecíveis

Este modo novo de exercer a velha arte nascido com este século deu ao Teatro um enorme alento e resultou em muitas obras imorredouras. Sobretudo fixou lições que permanecerão verdadeiras muito tempo. Entre outras, a necessidade de retirar do texto aquilo que pode ser melhor dito no palco. Entre outras, a necessidade de recriar o espaço cênico. Sempre que uma coisa é há muito tempo, parece que sempre foi. Assim acontecia por exemplo, com o palco italiano. O "espetáculo" tirou o Teatro do italiano ou elisabetano, colocando-o por exemplo, na sala pequena, coisa típica de nossos tempos, que nem Shakespeare nem os gregos sonharam.

Afirmação

Não obstante, tomo a liberdade de afirmar que o "espetáculo" é, hoje um modo de fazer Teatro praticamente esgotado. Embora tão forte que tenha dominado corações e mentes, é hoje uma linguagem exaurida. Por longas décadas de uso contínuo. Constituído a não-percepção deste fato um dos motivos principais do afastamento do público e da crescente desimportância da atividade.

Os efeitos de luz, por imaginosos que sejam, já foram vistos cada um muitas vezes pelo espectador assíduo do Teatro. Não é possível inventar mais nada. Talvez uma variação de um efeito conhecido porém não mais que isso. Semelhante sensação de banalidade causa o uso das "trilhas", em geral tiradas de discos comprados na loja moderna da cidade. Usar músicas ou sons para tornar certos trechos de uma peça mais importante que outros, pode ser um recurso eficiente mas, convenhamos, original não é.

Além de que, evidentemente acontece algo de errado quando o som eletrônico amplificado é misturado com a humildade acústica da voz humana.

Quanto à decadência da palavra como meio de comunicação, o fato é discutível. Se não temos mais nada para dizer uns aos outros parece bom que inventemos — antes que o mundo acabe. A situação é grave, urge discuti-la. Muito difícil ouvir hoje em dia “viagens” de alguém depois de tanta droga tomada. Hoje quem delira é o burguês, de maconha ou cocaína é ele quem delira suas burguesias. Moeda rara é, hoje em dia, um pensamento claro e honesto, sem truncamentos nem espasmos. Verdade que um espírito sensível ouve hoje o ressonar da platéia, mesmo quando estão com os olhos abertos. Mas para que acordá-los, se estão com sono? É tolice falar com quem não quer ouvir (e gritar sempre foi mau método).

Por estes e outros motivos afirmo que, embora isto seja surpreendente o “espetáculo” não é o Teatro. E como linguagem, tornou-se antiquado. É um modo de fazer que intelectualiza o Teatro. Que lhe retira a emoção. Gênios trabalham sob os cânones do “espetáculo”. Antunes Filho por exemplo — talvez o mais profundo artista brasileiro vivo — obtendo belos resultados. A despeito das desvantagens da linguagem. Gerald Thomas e outros, tentando seguir os mesmos exauridos caminhos, exalam antiguidade, embora eventualmente tenham talento.

Não é porém impune a afirmação de que o “espetáculo” é velho e deve ser abolido. Que poremos no lugar dele? Se recusarmos tudo aqui o que restará sobre as tábuas? Nada? Os atores parados dirão texto, voltaremos ao rádio? Há algo depois do “espetáculo”, ou é chegado o fim da linha?

mistério

Não sei o que poremos no lugar. Mas algo teremos de por. Esta é a parte emocionante da estória. Quem já foi viciado em fumar ou outra coisa por exemplo, que em largando o vício é preciso colocar alguma coisa no lugar. Ou melhor dizendo, alguma coisa SURGE para ocupar o vazio, que a natureza detesta. Que poremos no lugar do espetáculo?

Enriquecedora experiência ter de responder, tstar presente na hora de responder esta pergunta!

Cada um definirá seus caminhos. Embora valores já se impunham, apontando:

A virulência do discurso,
a necessidade da narrativa,
a entrega do ator a seu ofício,
a vivificação do encontro com a platéia, no aqui agora da sala Teatral. Interessantes regiões. Que fazem parte da origem milenar da arte cênica
homens diante de homens, relatando uns aos outros suas vivências particulares, aumentando assim o conhecimento do grupo sobre a Vida e seu Mistério.

OS DIFERENTES TIPOS DE COMÉDIA

L. Dezseran

A comédia é um gênero difícil para qualquer ator. Ela tem muito mais níveis do que a tragédia. Devido à sua natureza, a comédia tem que ser mais voltada para o público do que a tragédia. Para que esta seja um sucesso, não é preciso fazer com que os espectadores chorem, mas a comédia precisa provocar risos. O ator precisa descobrir uma maneira de dividir a brincadeira com o público e com os outros atores em cena. Além do mais, a comédia se baseia mais na primeira impressão do que a tragédia. O ator tem que dar a impressão de que a sua réplica, seus movimentos engraçados estão sendo formulados na frente do público.

Todas essas qualificações contribuem para alguns elementos freqüentemente escorregadios, mas essenciais para se fazer comédia: é preciso ouvir tanto a platéia quanto os atores que estão contracenando com você; é preciso reagir a estímulos como se você estivesse "vivendo" o papel; e é preciso atuar com muita energia para manter a ação num ritmo acelerado. Acima de tudo, é preciso passar a impressão para a platéia de que você está gostando do que faz.

Os cômicos Jackie Gleason e Red Skelton constroem personagens que sempre parecem estar presos num pântano, embora consigam fazer com que os espectadores riem. Nenhum dos dois sugere que o ator "finja" enquanto está em cena. Ambos levam os seus dilemas a sério. É claro que eles criam personagens "comuns" com o qual o espectador pode se identificar, mas também atuam em situações onde sempre é possível fazer concessões. Nem Skelton nem Gleason jamais se acharam realmente presos num dilema cômico

que não oferecesse escapatória à dor física ou mental. A comédia pode ser séria sem ser trágica. Sorria sempre que puder, pois assim irá estimular o público a rir também.

Se você se considera exclusivamente um ator dramático ("sério"), você estará não apenas subestimando a comédia, mas também se limitando a impressionar a platéia com feitos emocionais. Além do mais, você provavelmente estará restringindo a escolha de papéis. A maioria dos espectadores prefere a comédia à tragédia em seus programas de lazer (o que torna a comédia um investimento financeiro menos arriscado para o teatro).

Os exercícios que se seguem o ajudarão a explorar as várias formas de comédia. A maioria dos exercícios deve ser feita por uma ou mais pessoas, de preferência na frente de alguns observadores, para aprender a usar a reação da platéia.

DESENVOLVENDO A INCRONGRUÊNCIA CÔMICA

DEFINIÇÃO: Este tipo de comédia se origina de uma série de eventos que levam o público a esperar um fim lógico. De repente, os espectadores são surpreendidos por acontecimentos que parecem se opor à proposta inicial. A platéia também pode estar inclinada a prever acontecimentos convencionais a partir de uma situação comum na vida real, quando ocorre justamente o oposto, criando a incongruência.

A VOLTA DO BAILE

ACESSÓRIOS: Uma mesa com duas cadeiras e talvez um banco para representar um sofá colocado bem no meio do espaço cênico.

PROCEDIMENTO: Escolha um homem e uma mulher para representar um jovem casal que volta de uma festa. Os dois estão casados por mais de um ano, no papel de professores ou estudantes, por exemplo. Eles podem compor suas próprias circunstâncias enquanto criam a cena. O objetivo dela é criticar todos os comentários e ações machistas feitos por ele durante o

baile, incluindo qualquer atitude grosseira ou áspera. O objetivo dele é o de se defender de qualquer modo.

Enquanto eles exercitam a mulher fica cada vez mais furiosa e começa a "miar" de frustração. Durante a conversa, os miados se transformam em rugidos ressonantes as suas sobranceiras se levantam. As costas começam a se curvar, e aos poucos, ela vai se transformando na mulher-gato (do típico show de horror). O homem observa a metamorfose e, embora esteja alarmado, continua a se defender porque ela continua a criticá-lo.

Ela se aproxima dele silenciosamente, pronta para atacar. Ele começa a correr tentando achar um lugar para se esconder. A perseguição começa. Ele pode pedir para algum espectador defendê-lo. Logo que ela o alcança e começa a lhe dar pancadas ele começa a rosnar e a levantar as sobranceiras. Aos poucos, ele se transforma num Lobisomem. A Mulher-gato e o Lobisomem andam à volta um do outro em círculos, prontos para atacar, rugindo durante todo o tempo, como um lobo e um tigre. Muito lentamente, a animosidade diminui. Os dois saem de cena de mãos dadas; os monstros agora calmos, se transformam num filhote de cachorro e de gato, ou então, marido e mulher podem voltar a si e retomar a discussão, dependendo da evolução da improvisação.

DECISÕES: Discuta as seguintes questões sobre os atores, respondendo às seguintes perguntas:

- a) Seus objetivos e ações eram claros e consistentes?
- b) Você se identificaria com eles?
- c) A progressão deles foi gradual e lógica? Eles representaram de acordo com o exercício? Fizeram algo não esperado, embora possível, dentro do mundo que criaram no exercício?
- d) Levaram a sério as suas ações?
- e) São capazes de enfrentar situações difíceis?
- f) Você viu o ator sob o seu personagem?
- g) Tentaram completar todas as ações?
- h) Reagiram quando se sentiram frustrados?
- i) Continuaram a falar, mesmo quando os observadores estavam rindo?
- j) O ritmo estava interessante ou lento?
- k) Parecia óbvio que eles estavam pensando?
- l) Pareciam estar gostando do que faziam?

m) Tentaram fazer com que os espectadores participassem?

Uma platéia tende a reproduzir o que o ator faz. Se um ator sente pena de si mesmo numa comédia ou se realmente parece estar triste, o público vai parar de rir porque não adianta nada, apenas piora o sofrimento.

REPRESENTANDO O ABSURDO

DEFINIÇÃO: Esta forma de comédia não requer um cenário; ela apresenta uma caracterização inesperada ou uma situação de surpresa.

ACESSÓRIOS: Uma pequena mesa ou um estrado para ser usado como um balcão de açougueiro.

PROCEDIMENTO: Um voluntário vai ser o detetive, e outro, o açougueiro. O açougueiro pode começar abrindo o açougue e cortando ou embrulhando a gordura de algumas carnes. O detetive entra examina o açougue e observa várias carnes cortadas enquanto o açougueiro o olha com o canto dos olhos. O detetive começa a fazer perguntas ao açougueiro sobre a origem da carne para descobrir se ele sabe algo sobre os animais abatidos que estão no frigorífico. O detetive pede ao açougueiro para identificar fotografias de um touro especialmente mau e depois mostra fotos de sete homens assassinados, dizendo que cada um deles tem uma mancha de graxa em volta do pescoço e da garganta. As vítimas tinham trabalhado na fazenda ou no matadouro de onde provinha o touro mostrado na fotografia. O objetivo do detetive é investigar a ligação entre o touro e os homens assassinados para ver se o açougueiro está envolvido. O detetive havia seguido uma trilha de manchas de graxa desde o último assassinato até o açougue. A primeira vista, o detetive desconfia do açougueiro, que está sob sua mira; o cético açougueiro tenta apenas provar sua inocência.

De repente o açougueiro se lembra daquele touro assassino e de que ele havia moído a sua carne para fazer linguiça. Ultimamente pedaços de carne têm desaparecido do balcão. Ele pensou que fossem ladrões, mas uma nova idéia lhe passou na cabeça. Talvez a

linguiça tenha adquirido vontade própria e partido para a vingança com relação ao criador e aos assassinos do teuro. O detetive admite que foi visto uma linguiça saindo da cena do crime. Uma linguiça imaginária salta de trás do balcão e aperta a garganta do detetive. O açougueiro tem duas opções: socorrer o detetive ou revelar sua verdadeira identidade de cientista brilhante mas demente que quer conquistar o mundo. E é lógico, o açougueiro é vegetariano.

DECISÕES: De que maneira os atores incorporam elementos de incongruência no absurdo? Ambos acreditaram na situação? Para surtir efeito, você deve tratar o seu material no absurdo com a mesma seriedade que dedicaria a qualquer outra forma de comédia; caso contrário, a platéia não se identificará com a ação que está sendo representada no palco. Se a audiência percebe que você sabe que está fazendo uma paródia é sinal de que a sua técnica é óbvia demais.

SUGESTÕES: Compare o uso do absurdo de Samuel Beckett em *Waiting for Godot* ("Esperando por Godot") com *The Skin of our Teeth* ("Por um triz") de Thornton Wilder e *Times Square*, de Leonard Melfi. Ernie Kovacs, Jonathan Winters e Woody Allen ganharam reputação pelo repertório de técnicas que exploram o absurdo.

ENCENANDO A PERDA DE DIGNIDADE

DEFINIÇÃO: O ator que representa um personagem neste tipo de comédia tem que convencer que o seu personagem nutre profundo respeito por si mesmo, considerando-se especial na sociedade. Durante a ação, ele ou os outros personagens da peça vão destruir esta auto-imagem.

O MERGULHO DO CISNE

PROCEDIMENTO: Três voluntários: um homem, uma mulher e um terceiro voluntário de qualquer sexo. Colocar uma mesa com duas cadeiras no meio do espaço cênico. Primeiro, a mulher se senta sozinha, fingindo estar num restaurante imaginário. O

homem se aproxima e se apresenta. Os dois têm o mesmo objetivo: eu quero que ele (a) se interesse por mim através da criação de uma imagem romântica de mim mesmo. Os dois competem, usando os seguintes temas:

- a) Países estrangeiros que visitei.
- b) Importantes dignitários que conheci (mesmo intimamente).
- c) O enorme talento que tenho para artes.
- d) O grande número de mulheres (homens) que satisfiz sexualmente.
- e) Os presentes que ganhei de membros do sexo oposto.
- f) Participações acionárias que tenho em companhias importantes.
- g) Títulos, troféus e condecorações que ganhei.
- h) Os diplomas de faculdade (incluindo graus honoríficos).

Depois de os dois terem conversado bastante, o terceiro voluntário entra. Ele pode ser tanto o marido da mulher ou a esposa do homem; ou talvez o dono do restaurante. Sua função é a de destruir a imagem de um dos dois ou então dos dois, representando o seguinte:

- a) Por ele não ter pago a conta, quero que ele vá até a cozinha e lave toda a louça, se não, chamo a polícia.
- b) Quero que ela volte para a "casa" do outro lado da rua, porque alguns dos nossos melhores clientes estão chamando por ela.
- c) Quero que ele (ela) vá para casa fazer o jantar e cuidar dos seis filhos.
- d) Quero arrancar dinheiro dele, cobrando o máximo pelos "serviços" dela (sou o seu cafetão).
- e) Quero que ele vá até o banheiro para consertar o vaso sanitário do restaurante que está transbordando (ele é o meu bombeiro).
- f) Quero forçá-la a me dizer porque ela perdeu a audiência da liberdade condicional.
- g) Eu quero que ele (ela) saia do recinto porque ele (ela) foi presa (o) aqui uma vez por "molestar uma criança" (ou por bater carteiras).
- h) Eu quero alertá-lo (a) de que o seu teste de doença venérea deu positivo.

DECISÕES: A perda de dignidade surte mais efeito se for realmente justificada. O ator represen-

tando Malvolio na *Twelfth Night* ("Noite de Reis") de Shakespeare, tem que criar uma fachada pomposa desde o começo para que a sua derrocada seja cômica e bem-merecida; caso contrário, o público poderá ter pena dele e a situação cômica fracassará.

SUGESTÕES: Compare *The Ridiculous Young Ladies* ("As preciosas ridículas") de Molière com *Misalliance and Man and Supermam* ("O Casamento" e "O Homem e o Super-Homem") de George Bernard Shaw. Concentra-se na perda de dignidade que Tarleton, Summerhays, Tanner e Mascarille sofrem. A perda de dignidade pode funcionar num plano mental ou físico. Jack Benny usou este motivo como parte do seu repertório cômico básico.

EXPLORANDO A PERSISTÊNCIA CÔMICA (Repetição)

O acontecimento triplo

PROCEDIMENTO: Você vai precisar de um espelho de mão e várias cadeiras para este exercício, que requer três pessoas. A primeira se senta na primeira cadeira e se olha no espelho, representando Narciso (a) com o seguinte objetivo: eu quero me admirar e usar de todos os meios possíveis para que todos me elogiem. A segunda pessoa se senta na segunda cadeira com o seguinte objetivo: eu quero que Narciso(a) me admire e diga que me ama. A terceira pessoa se senta na terceira cadeira com o seguinte objetivo: eu quero que o segundo voluntário me admire e diga que me adora. Descubra as várias maneiras possíveis para desempenhar os seus objetivos; o seu propósito é o de fazer comédia persistindo numa situação impossível.

DECISÕES: Você evitou o auto-piedade? Quanto melhor for o seu desempenho, maior será a identificação do público; mas se você se mostrar introspectivo, a cena vai perder seu lado cômico.

SUGESTÕES: Compare Nina em *The Seagull* ("A Gaivota") de Anton Chekhov com o aristocrático Ranevskis em *The Cherry Orchard* ("O Jardim Das Cerejeiras") de Chekhov. Compare Jason em *The Sound and The Fury* ("O Som e a Fúria") de

William Faulkner com os amantes de *A Midsummer Night's Dream* ("Sonho de uma noite de verão") de Shakespeare. Essas pessoas parecem andar lamentosamente para frente escorregando numa casca de banana atrás de outra, apenas para levantar novamente; contudo cada um deles poderia entrar num acordo se quisesse. Uma visão não elástica do personagem sobre si próprio cria o humor nessas situações. Charles Chaplin, Stan Laurel e Oliver Hardy eram todos mestres da persistência cômica.

Todos os quatro motivos cômicos — incongruência, absurdo, perda da dignidade e persistência (repetição) podem estar presentes na mesma peça, cada um se sobressaindo sucessivamente. Leia *Misalliance* ("O Casamento") de George Bernard Shaw. Os atores representando Summerhays, Tarleton, Johnny e Bentley têm que ajudar a constituir a fala na qual Lena Azczepanovska mostra as suas incongruências e os envolve com perda de dignidade colocando-os coletivamente numa situação comprometedoras. A entrada acrobática que Lena e Joly Percival desempenham, batendo de avião na estufa de plantas, é certamente absurda. Embora os outros personagens demonstrem preocupação com Lena e Joly, ninguém realmente está interessado na estufa.

Mais tarde, um personagem chamado Gunner aparece na peça. Ele escuta a conversa de dentro da cabina de redução de peso de Tarleton. Gunner carrega uma arma e um broche com a fotografia de sua mãe que segundo ele foi injustiçado por Tarleton. Embora a situação de Gunner seja dramaticamente a mais séria, o seu nível de humor é o mais vasto e o mais absurdo de todos os personagens da peça, e é por este motivo que Shaw reserva Gunner para a última parte da peça, introduzindo-o somente depois de todos os importantes maiores segmentos filosóficos terem sido representados.

Escolha uma cena da seguinte lista para representar com seu parceiro:

* Aristófonos, *The Birds* ("Os Pássaros"); Peisthetaerus e Euelpides.

* Anton Chekhov, *The Boor* ("O Camponês"); Smirnov e Natália.

* Mart Crowley, *The Boys in the Band* (I, i) ("Os rapazes da Banda"); Michael e Donald.

* Ben Johnson, *Volpone* (I, i): Mosca e Corbaccio.

* Niccolo Machiavelli, *La Mandragola* (III) ("A Mandrágora"): Timóteo, Lucrecia e Sostrata.

* Molière, *The Misanthrope* (III, i) ("O Misanthropo"): Clitrande e Acasto.

* William Shakespeare, *As you like it* (IV, i) ("Como Quiseres"): Rosalina, Orlando e Clélia.

* George Bernard Shaw, *Heartbreak House* (I) ("A Casa dos Corações Partidos"): Ellie e Sr. Húshabye.

* Richard Brinsly Sheridan, *The School for Scandal* (II, i): Sir Peter e Lady Teazle.

* Neil Simon, *Barefoot in the Park* ("Descalços no Parque"): Corrie e Paul.

* Thornton Wilder, *The Matchmaker* (II, i) ("A Casamenteira"): Minnie, Sra. Cornélio e Barnaby.

JOGANDO COM TÉCNICAS CÔMICAS

Tente fazer os seguintes exercícios com o seu parceiro no momento que você chegar no ensaio. Faça experiência à vontade e tente achar o exercício certo para a sua cena!

Dando dicas para a sua platéia

PROCEDIMENTO: Comece a representar. Depois de cada fala dos personagens dirigida a você ou a qualquer outra pessoa no palco, vire-se para uma platéia imaginária ou real e conte exatamente qual é a sua reação com relação à fala do seu parceiro. Imediatamente depois de definir a sua reação num estilo improvisado, continue a representar. Seja o personagem, mesmo quando você se dirigir à platéia. Depois de fazer toda a cena deste modo, repita-a, ainda voltado para a platéia. Contudo desta vez você tem que definir a sua reação de um modo não verbal, apenas fazendo mímica. Nunca fique inerte no palco.

DECISÕES: Definir as suas reações é menos trabalhoso do que dizer à audiência os seus objetivos. Evite ser analítico. Reproduza a sua reação espontânea. Você achou que fez muitas caretas e gestos, (mos-

trando mais o que você sentiu do que comunicando com economia)?

ILUSTRAÇÃO: Dê uma olhada na cena de Tartufo com Emile logo no início do 3º ato do *Tartufo* de Molière. O jogo, como originalmente foi feito, deve ser jogado da seguinte maneira:

Tartufo: Que o presente dos céus sempre seja colocado na saúde do seu corpo e mente, e estenda a você graças iguais às orações do mais modesto dos seus devotos!

(Elmira para a platéia: Eu tenho tanta sorte de ter na minha casa um homem tão eloquente e puro).

Elmire: Muito obrigada por votos tão bondosos. Vamos nos sentar. Ficaremos mais confortáveis.

(Tartufo para a platéia: Ela está se apaixonando por mim novamente, e quando nos sentarmos, poderei ficar mais perto do seu colo?)

A mesma abertura para a cena representada como na Extensão 1 definindo a possível motivação para a fala do seu parceiro:

Tartufo: Que o presente dos céus sempre seja colocado na saúde do seu corpo e mente, e estendo a você graças iguais às orações do mais modesto dos devotos!

(Elmire para a platéia: Eu sei que vocês estão pensando que Tartufo é tão sincero a ponto do meu marido e eu confiarmos nele).

Elmire: Muito obrigada por votos tão bondosos. Vamos nos sentar. Ficaremos mais confortáveis.

(Tartufo para a platéia: Aposto que vocês estão pensando que eu estou tramando algo).

DECISÕES: Quando a platéia realmente ri, a pior coisa que você pode fazer é parar. O último exercício e suas extensões podem ser os meios para ocupar o tempo da reação durante o riso da platéia. As reações nas mãos dos comediantes finos podem ser desempenhadas como relances transitórios que não chamam atenção para as armações, mas parecem adicionar ritmo e humor às palavras escritas. Esta forma de reação estendida pode desenvolver um estilo individual de improvisação, um estilo que parece florescer no momento, criando à primeira vista, uma ilusão que dá à platéia a impressão de que está sendo incluída em

algo que não foi necessariamente planejado. Groucho Marx e Dean Martin usam este método de se afastar do roteiro.

É lógico tal método destrói a "quarta parede" natural de certas peças. A técnica de improvisação não deve penetrar nas palavras e no ritmo da cena como foram feitas pelos dramaturgos. Este exercício é um meio e não um fim. Estude o método de improvisação que John Gay construiu na *The Beggar's Opera*. Experimente o método de comunicação não verbal com qualquer uma das comédias de George Bernard Shaw, onde a quarta parede não é um requisito para o desenrolar da peça, como seria em *Santa Joana*.

CONSTRUINDO PASSO A PASSO

OS ESPORTISTAS

PROCEDIMENTO: Cinco ou seis homens se sentam em volta de uma fogueira imaginária cu se sentam num círculo no centro do espaço cênico. Todos eles recordam a última vez que estavam "embriagados". Fique algum tempo sentindo a garrafa, o copo ou a caneca na sua mão. O objetivo do grupo, variando da direita para esquerda, é o de contar a sua última pescaria. Individualmente, cada um tem que representar melhor a sua estória. Tente levar o exercício o mais sério possível.

DECISÕES: As suas estórias ficaram muito improváveis? Algum de vocês descreveu uma pescaria impossível a ponto de fazer com que o próximo ator fosse forçado a mentir de uma maneira óbvia? Por quanto tempo a situação pareceu verdadeira mesmo com estórias que se tornaram progressivamente falsas?

Se um nível físico de humor é introduzido logo no início de comédia, abre-se um espaço para partes óbvias, comuns. Algum ator, durante o exercício, pareceu deixar o ritmo cair? Ficou falando de técnicas de pescaria, ou todos os observadores continuaram a se identificar com a estória? O espírito de competição alterou os personagens, fazendo com que os observadores deixassem de gostar dele? Lembre-se de que uma platéia raramente ri *do* ou *com* o personagem

quando ele não se importar com o que acontece com ele.

CAMINHANDO EM DIREÇÃO AOS RISOS

PROCEDIMENTO: Sublinhe as últimas palavras da frase que leva a uma situação engraçada. Tente achar um adereço um objeto ou uma ação lógica para aquele momento e anote na margem da folha do texto perto do lugar sublinhado. Escolha algum tipo de ação física para que você se envolva durante os risos. Por exemplo, se o seu personagem está esperando a chegada de um outro enquanto a platéia cai na gargalhada, olhe para a janela e depois para o seu relógio.

Se o teatro tem efeitos sonoros com risos gravados, tente encenar a cena cômica. Represente e deixe o som ligado ao mesmo tempo para que você tenha a sensação dos risos, independente de logicidade e motivação naqueles que riem. Toda vez que houver risos, tente arranjar um jeito de não prestar atenção, envolvendo-se com um objeto ou uma ação, ou então tente intensificar a sua emoção mantendo contato com os olhos enquanto houver risadas. Logo que os risos chegarem ao máximo e começarem a diminuir, o próximo ator deve falar mais alto que os risos.

DECISÕES: Você teve dificuldades ou achou uma maneira lógica de ocupar o seu tempo? Alguém começou a falar enquanto os outros riam, quando você não podia ouvi-lo. A claqué da televisão provou ser uma técnica de sucesso com relação ao divertimento das pessoas que estão em casa. Estude esta técnica no seu programa cômico favorito na televisão.

TESTANDO A SUA PERCEPÇÃO CÔMICA

Se você e o seu parceiro não conseguiram fazer com que o público risse muito, leia a lista abaixo para ajudá-lo a descobrir onde está o problema:

a) O seu parceiro está contribuindo para o andamento da comédia? Ele está muito óbvio ou tenta conseguir risos, representando a cena engraçada com ações desnecessárias? A seriedade da sua situação cômica está nas mãos do outro que deve normalmente representar com fisionomia impassível.

Bud Abbott e Oliver Hardy eram homens impassíveis e de muito sucesso. Eles raramente interferiam nas risadas de seus parceiros, e faziam contradições físicas diretas na peça; por exemplo, se o seu parceiro parecer estar te "pressionando", tente "pairar" ou dar "uma pancada de leve" nele.

b) Algum de vocês está se "metendo" na réplica ou risos dos outros antecipando as motivações? Algum de vocês está se movendo no momento em que outro ator tem que ser o centro das atenções? Uma platéia pode ser atraída o suficiente por qualquer ator que esteja se movimentando e assim esquecer do ator que está em evidência. Certifique-se de que você pode dizer o fecho da piada com clareza.

c) O mais óbvio método físico para alcançar sucesso é usado no último minuto ou você permite que as gargalhadas cheguem ao clímax antes do tempo?

d) Alguém tentou representar enquanto a risada ainda estava no máximo? As pessoas podem se sentir constrangidas, com receio de rir novamente, porque você não esperou que elas ficassem em silêncio. Oportunamente, elas vão parar de rir para ouvir você, a menos que espere elas se acalmarem. Por outro lado esperar muito tempo pode fazer com que o ritmo diminua, ou possivelmente ofender os espectadores, entendendo-os.

f) Você teve energia para manter vivo o espírito cômico da peça? Se uma comédia parece um trabalho, ninguém vai apreciá-lo.

EXAMINANDO O ESPÍRITO CÔMICO

DEFINIÇÃO: Para que uma cena obtenha sucesso na comédia, os atores devem se sentir livres para desfrutar do que fazem; deve haver um pouco de boa vontade entre eles; e eles têm que ser capazes de representar uma situação difícil.

PROCEDIMENTO: Repita os exercícios de "objetivos" contrários.¹ Introduza um espírito cômico em cada situação. As circunstâncias básicas que vocês desenvolverem devem conter uma situação difícil. Vocês devem levar a sério cada situação, e podem até mesmo ficar bravos uns com os outros; contudo, desta vez, inclua incongruências e absurdos. Tente fazer um

exercício de um menino e uma menina que namoram há dois anos e que estão sentados um do lado do outro no banco da Igreja durante a missa. Ele quer persuadi-la a concordar com seus planos de fuga, e ela quer convencê-lo de que teria uma vida mais significativa se virasse freira. O diálogo deve ser o seguinte:

Ele: Querida, estou com tudo pronto, como você havia sugerido.

Ela: Fica quieto, John! Esta é uma das partes mais sagradas da missa.

Ele: Só vou me calar se você segurar a minha mão.

Ela: Não posso, John. Mamãe está sentada do meu lado e ela nunca aprovou o nosso namoro porque você é um ateu declarado. A minha família sempre foi muito devota.

Ele: Você sempre disse que gostava de rebeldia, querida.

Ela: E é verdade, John. Então não me toque.

Ele: Não foi isso que você disse na noite de sexta-feira passada no *drive-in*. Você estava excessivamente carinhosa, meu coelhinho.

Ela: Eu estava congelando John. Fazia zero grau lá fora. Além do mais, era a minha última chance de ver a *Canção de Bernardete* e os *Dez Mandamentos*, e eu queria vê-los com você.

Ele: Você certamente não ficou muito tempo vendo os filmes.

Ela: É verdade, mas é que tive que procurar as minhas lentes de contato que eu havia perdido no lavatório.

Ele: Ah, que isso querida, você estava quentíssima naquela noite!

Ela: Cuidado! Papai e mamãe estão nos olhando. Sorria.

Ele: Eu quero que eles nos peçam para sair.

Ela: Comporte-se ou eu nunca mais falo com você. Estou falando sério!

Ele: Doçura, você me disse que estava grávida.

Ela: É, grávida do que sei que devo fazer.

Ele: Certo. Case comigo e teremos o nosso filho.

Ela: Não, quero ser a esposa de Deus e reparar os pecados que você quase me levou a cometer, mas graças a Deus nada aconteceu.

Ele: A nossa fuga foi idéia sua, querida. Coloquei todas as coisas dentro do carro. Tirei carteira de motorista e já paguei um quarto naquele pequeno motel que você havia gostado tanto no último verão.

Ela: Ah, sim. Aquele maravilhoso motel em que nós ficamos quando viajamos com a sua família no último verão. Você se divertiu muito com o meu irmão.

Ele: Bom, doçura, tudo já está acertado, então eu acho que estamos comprometidos.

Ela: Você precisa sair e se acalmar. Por que você não leva Charlene? Você a namorou durante uma semana e ela é a garota mais fácil da cidade. Eu confio em você do mesmo modo que confio em Deus.

Ele: Querida, eu só ia ter certeza do meu amor por você namorando outra garota. Agora eu sei que não posso viver sem você! E eu sei que você sabe o quanto sou violento. Não me faça acabar com a minha própria vida!

Ela: Reze para que Deus o guie, John. Rezar relaxa. Eu tenho que fazer minha penitência. O padre me disse para rezar 200 Padres-Nosso e 300 Aves-Maria. Eu amo rezar.

EXTENSÃO: Tente representar a situação abaixo, de objetivos contrários:

a) Homem: Eu preciso da sua ajuda, acabei de ser mordido por uma cobra.

Mulher: Eu preciso que você me salve de vários cães selvagens que estão me perseguindo.

Local: Um bosque de um parque.

Desfecho: Ela desmaia quando vê sangue.

b) Filho: Preciso convencer minha mãe de que quero ser um enfermeiro da Marinha.

Mãe: Eu quero que ele concorde em herdar a barbearia do pai.

Local: A barbearia; ela está cortando o cabelo do filho.

Desfecho: A mãe fica com soluço e um tique nervoso sempre que ouve algo relacionado com a Marinha.

c) Filha: Quero que papai me ajude a arranjar um jeito de ter meu bebê ilegítimo.

Pai: Quero que minha filha me ajude a organizar um discurso significativo sobre controle de natalidade.

Local: A sala de leitura da biblioteca de uma universidade.

Desfecho: Ele é o coordenador local da Paternidade Planejada. Ela está grávida de 4 meses e é uma mastigadora de chiclete crônica.

EXPLORANDO O RISO OU O INTERVALO

Fase 1

Estude os seguintes enredos e então represente-os para alguns observadores. Tente tornar cada situação a mais engraçada possível.

Coloque uma cadeira e uma mesa no meio do espaço cênico. Você vai ser uma bibliotecária e o seu parceiro, um estudante devotado. A situação é a seguinte: a biblioteca está pegando fogo; a bibliotecária fica se movimentando lá dentro; o estudante, sem tirar os olhos do livro que está em cima da mesa, pede para ela ficar quieta. A bibliotecária tenta mostrar não verbalmente, que a biblioteca está pegando fogo. Mas o estudante, sem prestar atenção nela, continua a ler o livro. A bibliotecária faz pelo menos duas tentativas não-verbais para tentar conseguir sua atenção antes de falar. O estudante finalmente ouve os sussurros da bibliotecária, junta todas as coisas e, ao mesmo tempo, continua a ler o livro. O exercício termina quando o estudante, com a bibliotecária tentando arrastá-lo para fora da sala, diz: "Não devemos colocar o livro de volta na estante?"

Outra situação: Uma cadeira e uma mesa. O local da cena é um restaurante imaginário. Mais uma vez pantomina para todos os adereços. O garçom se aproxima com uma bandeja fictícia com uma lagosta para o jantar de uma mulher (ou homem). Este serve a lagosta magnificamente, e a senhora o elogia bastante. O garçom fica de pé do lado da mesa e observa os demais clientes imaginários enquanto a senhora se prepara para comer. Contudo, quando pega o garfo e a faca, a lagosta se mexe. Ela limpa os óculos, agarra a faca, tenta dar uma punhalada na lagosta, mas ela se movimenta novamente. A atriz deve mostrar que a lagosta está viva através do movimento da cabeça, enquanto observa a lagosta imaginária rastejar pela mesa.

Finalmente, o garçom percebe que a lagosta está se movendo e também limpa os óculos. A mulher fica quieta, esperando que ele faça ou diga algo. Mas ele está muito constrangido para dizer ou fazer alguma coisa. Ela está muda também, mas já que ela está esfomeada tentar golpear a lagosta novamente. Destaque o animal se defende e arrebatava longe a faca imaginária. A mulher tem que continuar tentando chamar o garçom, e ele tem que continuar fazendo seu trabalho (cardápios, ordens, contas, limpeza de copas, etc.) até que não consegue mais fugir da situação difícil da mulher. O exercício termina quando o garçom e a mulher são forçados a duelar com a lagosta numa luta de vida ou morte.

DECISÕES: Vocês foram capazes de aceitar os seus objetivos e circunstâncias com um senso de realidade? Os exercícios foram desenvolvidos lentamente ou vocês se envolveram fisicamente na cena rápido demais?

Analise a cena estruturada que vocês estão trabalhando agora. Veja em quanto tempo podem prolongar um momento preenchendo o silêncio com um constrangimento crescente.

Fase 2

Este exercício pode ser feito separadamente ou utilizado numa cena em que você e o seu parceiro tenham que rir juntos no palco. Limpe o espaço cênico e coloque uma mesa com duas cadeiras. Os atores se sentam um do lado do outro ou dividem a mesa. Um traz uma grande pizza imaginária e o outro, um antipasto. Começam a comer lentamente, desfrutando do jantar imaginário. Aos poucos, cada um vai ficando com inveja do jantar do outro até que, depois de pelo menos dois minutos de silêncio, os dois trocam de prato. Porém, na pressa, trocam os pratos muito rápido, e a comida cai no colo dos dois. À princípio ficam constrangidos; então um começa a rir. Ambos riem, acelerando aos poucos o riso até o máximo possível. No começo, ria com os lábios fechados, então abra-os aos poucos até rir histericamente, batendo nas pernas. Calmamente, volte à realidade. Quando você bater nas coxas, se lembrará da bagunça que está no seu colo. Comece a catar a comida. Lentamente, um

dos dois começa a bufar novamente até rirem mais uma vez. Veja quantas vezes vocês conseguem continuar a criar um riso contagiante que estimulará os observadores.

Experimente exercitar misturando um riso contagiante com uma das cenas de comédia estruturadas de *Os Pássaros* de Aristófanes, *A Mandrágora*, de Nicolo Machiavelli, *As you like it* ("Como quiseres") de Shakespeare ou *The Matchmaker* ("O Casamenteiro"), de Thornton Wilder.

Este outro exercício é uma adaptação de um antigo *vaudeville* ou de uma técnica burlesca que pode ser usada em alguns tipos de comédia conhecidas como um meio de preencher pausas entre os risos da platéia e, possivelmente, de adicionar uma segunda ou terceira risada. A técnica pode ser praticada separadamente e acrescentada à cena que foi preparada para a análise dentro de sala.

PROCEDIMENTO: Se um personagem disser algo constrangedor para você ou perguntar algo desagradável, primeiro olhe para baixo, depois, para a pessoa que falou com você, e em seguida para a platéia e de volta para a pessoa. Finalmente volte a olhar para o seu pé, levante a cabeça e fale a sua frase. O ator que exige uma justificativa para uma técnica tão óbvia deva se perguntar o seguinte nesta mesma seqüência:

- Eu ouvi o que penso que acabei de ouvir?
- Você disse o que eu acho que você disse?
- Vocês (o público) ouviram-no dizer o que eu acho que ele acabou de dizer?
- Você (o personagem) entende as seqüências para mim?
- Eu estou realmente compreendendo no que estou me metendo?

Em alguns casos, um ator pode repetir a seqüência inteira de movimento e conseguir outra risada.

VARIAÇÕES: Encare o seu parceiro e tente captar as emoções mais freqüentemente encontradas em cenas de comédia — por exemplo, espanto, constrangimento, malícia, inocência, lascívia cômica e o despertar para uma nova solução ou idéia. A morfologia facial de cada um é diferente, e um conhecimento das

suas reações fisionômicas que podem estimular o público será importante na encenação de uma comédia. Catalogue as suas expressões mais eficazes e acrescente-as à sua bagagem cômica.

Em algumas situações você pode obter sucesso desafiando uma platéia a rir, através de um olhar direto para a platéia em um contato olho-a-olho. Que máscaras de emoção você deve utilizar para conseguir tal proeza? Tente desfrutar da sua platéia. Se você puder projetar vivacidade e alegria para o público, ele vai responder às suas expectativas.

¹ Exercícios onde, num par em cena, cada um dos atores tem objetivos contrastantes. Por exemplo: num casal, ele quer se casar, e ela, a separação; em uma conversa entre pai e filha, ele quer apenas ter momentos agradáveis e ela quer discutir uma gravidez indesejada.

(Extraído de *The Student Actors Handbook*, Mayfield, 1975. Traduzido por Patrícia B. Scholl. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

CRÍTICA INTERNACIONAL:

UMA VIDA NO TEATRO

D. Mamet

Estreou em 31 de outubro de 1989 no
Theatre Royal, Haymarket, Londres

EVENING STANDARD

1.11.89

Milton Shulman

Os atores podem não gostar muito uns dos outros. Mas adoram ficar juntos. Só entre eles mesmos é que encontram um público que entende seus medos e ambições, que sente cada nuance de suas alegrias e desesperos, que saboreia cada farpa de seus fuxicos e mesquinhas.

Por essa razão, a comédia de David Mamet, *Uma vida no teatro*, em Haymarket, será mais apreciada por atores, que verão nela reflexos de suas recordações mais valiosas e das de seus colegas.

No programa, o autor escreve: "Nós, no teatro, contamos histórias sobre nós mesmos e nossos companheiros e essas histórias são exatamente as mesmas que Aristófanes contava para e sobre seus amigos. Atribuem-nas a diferentes pessoas, mas, no fundo, são todas idênticas.

Portanto, o aviso foi dado. Neste carinhoso tributo às alfinetadas teatrais, provavelmente não se vai encontrar nada de novo.

Ainda assim, colecionadores de pérolas teatrais encontrarão nesta comédia ligeira — pouco mais do que um prolongado sketch de teatro em revista — muito para se divertirem.

Entre Robert, o velho ator, e John, o ator jovem, numa companhia provinciana, há não somente

décadas de experiência, mas também atitudes diferentes em relação aos valores da profissão.

Quando os vemos em trechos de peças nas quais estão em um barco salva-vidas, em trincheiras da Primeira Guerra Mundial, vestindo malhas de duelo da era elisabetana, em tragédias da época moderna, em salas de cirurgia, ficamos sabendo das falas que os atores esquecem e dos desastres com os quais divertirão os companheiros até o final de seus dias.

O cenário que balança, o isqueiro que nega fogo, o rifle que não atira, a peruca que fica solta, as falas e as deixas esquecidas são revelados sob a direção exímia de Bill Bryden como pequenos atos de Deus que justificam o fatalismo da profissão.

Todo o desenvolvimento do enredo se relaciona com a rivalidade e a gradual perda de autoridade que o ator mais velho sofre à medida que o mais jovem fica sabendo de seus deslizes e está pronto para usurpar-lhe os papéis.

Denholm Elliot, como Robert, oscila de forma esplêndida entre as cadências artificiais do ator no palco, sugerindo trechos de Gielgud Coward e Richardson e os tons incertos, ciumentos e tocantes do ator sem maquiagem e ansioso pelas tramas do jovem Príncipe Coroadado.

Começando anedotas que não é capaz de terminar, disfarçando sua solidão fundamental, fazendo elogios a si mesmo enquanto ridiculariza os outros, dando conselhos profissionais a seu jovem colega, que os ouve com indiferença, Denholm Elliot registra um caleidoscópio de emoções à medida que as fantasias da ribalta vão cedendo lugar aos ressentimentos do mundo real.

Samuel West está excelente como o jovem ator, a princípio ouvindo com admiração respeitosa os conselhos e os ensinamentos de seu companheiro mais velho e, paulatinamente, passando a assumir um ar de sufocada tolerância à medida que a ambição tomava conta de sua pessoa.

Como um divertido compêndio das excentricidades rotineiras que compõe o estilo de vida dos atores, a instrutiva peça de David Mamet apresenta uma óbvia nota falsa. Seus atores mostram pouca ansiedade relativamente à perda do emprego.

5.11.89

Charles Spencer

Tenho uma grande admiração pelo dramaturgo de Chicago, David Mamet, desde que sua peça *American buffalo* estreou na Inglaterra, no National Theatre, há mais de dez anos. Nesse espetáculo e nos que o sucederam — *Glengarry Glen Ross*, *Edmond* e *Speed-the-plow* — o autor revelou um talento maravilhoso para o diálogo, no qual chulices inarticuláveis são transformadas em um tipo de poesia demótica e brutal, e uma incrível perspicácia para os ângulos mais obscuros do Sonho Americano.

Entretanto, quando sua coleção de ensaios, *Writing in restaurants*, foi publicada no ano passado, foi desconcertante descobrir neles uma espantosa mistura do que pode haver de pretencioso e de moralista.

Ao abordar assuntos como salões de sinuca e férias familiares, ele consegue ser divertido, mas, quando escreve sobre teatro, assume um tom messiânico. Quase sugere que apenas a arte teatral pode salvar-nos do colapso de civilização ocidental; que somente a dramaturgia — e, em particular, do tipo que ele aprova — pode evitar a destruição moral da alma norte-americana.

Uma vida no teatro, que acaba de estreiar no Haymarket, é realmente sobre o palco e, por isso, fui assistir à peça com alguma inquietação. Foi então um grande alívio descobrir que ela oferece todo o humor e *insight* que faltaram em seus ensaios.

David Mamet sempre considerou *Uma vida no teatro* como a sua “peça inglesa”, e quando a escreveu em meados dos anos setenta, imaginou-a tendo como cenário a velha república de Birmingham.

O autor acompanhou os ensaios da nova e excelente produção de Bill Bryden. Diversas cenas extras foram acrescentadas, alguns americanismos que apareceram no texto publicado foram excluídos, e David Mamet provou ser tão competente como escritor de diálogos em inglês como o é do rude dialeto de Chicago.

A cortina se levanta para revelar os bastidores de um teatro. Há apenas dois personagens: Robert, um velho ator cuja carreira está acabando, e

John, um jovem que, sem dúvida, vai alcançar o sucesso rapidamente.

Em uma série de cenas breves, por vezes fragmentárias, nos é dado observá-los no teatro, conversando, ensaiando ou se maquiando nos bastidores ou, ainda, atuando numa sucessão de peças verdadeiramente terríveis. Nessas cenas, nós nos vemos de costas representando voltados para a parede do fundo, para um público imaginário.

Fundamentalmente, a peça é uma deliciosa e terna piada teatral. A produção de Bill Bryden oferece um catálogo hilariante de tudo o que pode acontecer de errado num espetáculo. Os acessórios não obedecem, as deixas não são ditas, as perucas se desprendem, as falas são esquecidas ou desastrosamente proferidas sem sincronia. Além disso, os pequenos trechos de produções inseridas na peça dão a David Mamet a oportunidade de criar algumas paródias ferinas de pesadas representações, desde melancólicas passagens sub-chekhovianas até os melodramas corajosos da primeira Guerra Mundial.

A peça também aborda de forma divertida os conhecimentos e as superstições teatrais, com uma explicação esplendidamente improvável de por que de se considerar mau agouro assobiar dentro do teatro.

Mas, como é freqüente nas obras de David Mamet, um sentimento de desolação se escondê por trás do riso. No diálogo enxuto e equilibrado das cenas de bastidor, o autor capta toda a tensão e rivalidade entre o ator veterano e o iniciante, mostrando escrupulosamente o equilíbrio de poder quando este muda do velho para o jovem.

Perto do final, o outrora protetor Robert é todo deferência para com o jovem John e uma figura até então divertida torna-se um personagem de dimensões trágicas. No fim, quando Robert permanece de pé sozinho num palco escuro, após pronunciar um discurso de noite de estréia para um público inexistente, o autor mostra-nos a essência da transitoriedade e da perda. É um momento de brilhante teatralidade, cuja mensagem não se aplica apenas ali, mas também ao triste mundo exterior.

Denholm Elliot, de volta ao palco após uma longa ausência, está maravilhoso no papel de Robert.

Nas primeiras cenas, consegue fazer com que seus cumprimentos ao jovem colega pareçam a mais sinistra das ameaças, e sua abafada mas explosiva indignação ao menor sinal de crítica vale a pena ser vista. Suas cenas "de atuação" são muito bem feitas, variando de uma incompetência insensível a uma teatralidade agradável, além da perversa caracterização de John Gielgud numa cadeira de rodas, dada como um prêmio ao público. Mas é sua capacidade de mostrar o desespero e a solidão existentes atrás da fachada de frágil segurança que faz sua atuação tão comovente e memorável.

O ator recebe um excelente apoio de Samuel West, que capta toda a petulância impiedosa da juventude em seu esplendor, fazendo o papel de seu rival.

PUNCH

10.11.89

Rhoda Koenig

Estilo, aos montes, está à mostra em *Uma vida no teatro*, a visão de David Mamet sobre conversas a respeito da profissão do ator, o sofrimento e as maledicências fora do palco numa casa de espetáculos na província. O público permanece atrás das cenas, onde Robert, um desgastado veterano, e John, um atraente iniciante, brigam e tornam a fazer as pazes, e os vê pela retaguarda, representando uma atordoante série de peças atroz e tendo que manejar acessórios não confiáveis. Robert e John têm que lutar não somente com diálogos como: "Eles o deixaram pendurado na broxa, aqueles desqualificados!" ou "O que é isso, um estranho tumor próximo ao seu mau humor?", mas também com telefones defeituosos, charutos sem cortar e espingardas de pederneira que não fazem ruído quando acionadas e estalam violentamente quando atiradas no chão. Porém tais pressões perdem a importância ante o atrito entre dois homens cujos caminhos se cruzaram quando um está em ascensão e o outro na parte decadente da trajetória de sua carreira. De um ingênuo de cabelos encaracolados, desejoso por assimilar a sabedoria de Robert, John torna-se

um indivíduo frio, desinteressado em ouvir conselhos sobre fracassos e capaz de se mostrar amigo de Robert apenas para aceitar um empréstimo.

Entretanto, substância quase não existe. Embora o autor esteja freqüentemente fazendo graça em sua descrição da falsidade teatral ("Eu confio no seu julgamento" é a mais delicada das humilhações nesse ambiente) e tenha um ouvido aguçado para pomposidades e auto-ilusão, não dá ao público nenhuma pista da história dos personagens, exceto a crescente alienação de John, ou qualquer desenvolvimento do enredo que vá além dessa série de *sketches*. As terríveis peças, embora divertidas no início, não são engraçadas o bastante para que o autor se sintasse assim tão superior para os originais (qualquer uma das paródias de sexta-feira última na televisão, por exemplo, *Norbert Smith*, foi mais espirituosa e sutil do que todas as de David Mamet), e a piada dos acessórios defeituosos torna-se, com a repetição, não somente menos engraçada, como também mais insignificante.

O cenário de Hayden Griffin, que é visto por trás, indica de forma eficiente e hábil a natureza exata (antibélica, médica, sobre naufrágio, legal, sobre um outono simbólico) de cada uma das horríveis peças. Samuel West é um atraente, ainda que insensível, John. Mas a razão de se assistir a *Uma vida no teatro* é ver Denholm Elliot colocando sua vida inteira na representação de Robert. Tomando uma atitude bem natural quando diz: "Dou valor à sua opinião" ou quando conversa com seu jovem amigo, num tom didático, sem um traço de tristeza: "Tenho um conselho para você, não perca sua boa aparência", seu desempenho vai além da mera representação das futilidades dos atores, chegando a ser uma extraordinária súpula de suas essências.

MAIL ON SUNDAY

5.11.89

Kenneth Hurren

A última vez que escrevi sobre o dramaturgo americano David Mamet, comparei-o desfavoravelmente com Arthur Miller.

A qualidade de sua peça *Uma vida no teatro* (Theatre Royal, em Haymarket) não seria suficiente para se sair bem numa comparação com *Rebecca of sunnybrook farm*.

Essa questão sem importância vem à mente apenas porque, ao menos desta vez, David Mamet usa facilmente as imprecisões de quatro letras que são o recurso habitual de Arthur Miller. Há, no mínimo, meia dúzia delas nessa peça interpretada pelo admirável Denholm Elliot.

Receio que ele, como outros excelentes atores desta temporada (Lemmon e Gambon, Scofield e McCowen), esteja com um fracasso nas mãos.

Talvez, ao terem acesso a um texto, nunca pensem na qualidade, apenas meçam a sua parte.

Denholm Elliot tem o palco só para si, com somente um outro ator em cena, o iniciante Samuel West (filho de Timothy West e Prunella Scales). Samuel representa o papel de um jovem ator, em oposição ao velho artista interpretado por Denholm, ambos, membros da mesma debilitada companhia de província.

A peça é outro episódio embaraçante do interminável caso amoroso do teatro com ele mesmo e de atores auto-indulgentes mostrando de forma franca e inadvertida como são vazias, tristes e frágeis as suas vidas quando ninguém está escrevendo suas falas.

Denholm Elliot parece tão abatido e derrotado como nas suas atuações no cinema, com as quais inevitavelmente o associamos.

Mas é bom ver que, hoje, lembra menos a noz em conserva, com a qual se parece nos seus retratos "de personagem" da época. Denholm e o jovem Samuel West (desempenhando muito decentemente seu papel) interpretam breves paródias de obras que fazem parte do repertório da companhia e que parecem ser até piores do que esta peça de David Mamet.

Em outros momentos, falam das ações rotineiras de bastidores, comuns a todas as peças que retratam o outro lado da vida teatral.

Há o egotismo e a disputa, a autodesconfiança e o auto-elogio, e os comentários maliciosos sobre a atriz principal.

Tudo isso já foi feito antes com maior *insight* e mais humor.

DAILY TELEGRAPH

2.11.89

Charles Osborne

A comédia de David Mamet, *Uma vida no teatro*, em cartaz em Haymarket, não parece uma só peça, mas duas. Com a direção bem humorada de Bill Bryden, que tem uma excelente visão para detalhes, e o cenário brilhantemente desenhado por Hayden Griffin, são muito diferentes uma da outra, mas coexistem em harmonia.

A mais divertida, mas a menos valiosa das duas, satiriza um mundo confuso onde as peças mudam todas as semanas, fazendo com que os atores girem vertiginosamente de um personagem para o outro, não tendo tempo para aprender suas falas por completo nem desenvolver uma caracterização, além de submetê-los aos caprichos de cansativos e incompetentes contra-regras.

Dá a impressão que os dois atores da peça de David Mamet fazem parte de uma companhia de Harry Hanson, em meados da década de 50, atuando duas vezes por noite em Crewe. Denholm Elliot está engraçado como Robert, o velho artista com uma variedade de caracterizações, baseada nos membros de maior sucesso de sua profissão, entre eles, John Gielgud — representado com uma agudeza perversa. Seu jovem colega, John (Samuel West), todo nervos e ambição, está à mercê de acessórios malignos.

Como se poderia esperar de David Mamet, os trechos de peças interpretados por essa terrível companhia são escritos com uma sagacidade cruel e sutil. Mas a peça mais interessante é a que tem lugar quando os atores não estão representando e, sim, se maquiando num camarim que dividem entre si, entregando-se a conversas aparentemente desconexas ao saírem do teatro, selecionando trajes na sala do guarda-roupa ou engolindo apressadamente, entre as sessões, comida chinesa comprada pronta.

Nenhuma cena dura mais do que uns poucos minutos e algumas consistem apenas em uma linha ou duas de diálogo, mas constituem no total um fascinante retrato de vidas vividas no e para o teatro. Egos frágeis se escondem atrás de afirmações dogmáticas, conselhos são solicitados apenas para criar mágoas e o relacionamento entre o velho Robert e o jovem John passa da desconfiança para a afeição casual, a inveja e ocasionais explosões de solidariedade.

Denholm Elliot está verdadeiramente maravilhoso como Robert, algumas vezes invectivando contra a atriz principal da companhia ("a dicção empolada e a pausa prenhe, ainda, posso suportar, mas as caretas..."), outras, movendo-se furtivamente no auditório escuro para espiar John, que tenta ensaiar uma fala de *Henrique V*. Em todos os momentos de sua interpretação, Denholm Elliot consegue captar, com perfeição, a neurose de Robert.

Samuel West está igualmente excelente como o jovem ator desejoso por aprender, mas essencialmente absorvido em si mesmo e que, sem dúvida, não irá à velhice numa companhia provinciana e, sim, apenas passando por ali em seu percurso para algum outro lugar.

Samuel West e Denholm Elliot fazem justiça a essa peça incomum do mesmo autor de *American Buffalo*. É uma bela declaração de amor aos atores em geral e à arte de representar.

(Extraído de *London Theatre Record*, traduzido por Maria José Pimenta. Uma colaboração do Conselho Britânico e do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.)



Denholm Elliot na peça *A Life in the Theatre* de David Mamet

A LOJA DO OURIVES

Karol Wojtyla

Tradução de

DOM MARCOS BARBOSA

Em 1960 uma revista polonesa de teatro publicava a peça "A Loja do Ourives", escrita por Andrzej Jawien, na verdade um pseudônimo. Segundo B. Taborski (C.T. nº 93) uma peça sobre o amor e o casamento, composta por monólogos interligados e escritos em longos versos brancos.

Trechos de cartas e intervenções de um coro pontuam o que o próprio autor denominou de "uma meditação, passando em certos momentos para o drama".

Essa história de três casais com três diferentes destinos apresenta, a par de seus méritos artísticos, a inegável curiosidade de ter sido escrita pelo então bispo auxiliar de Cracóvia, e hoje, a mais alta dignidade dentro da Igreja Católica, o Papa João Paulo II, Karol Wojtyla.

A presente tradução de La Boutique de L'Orfèvre que publicamos a seguir foi realizada por D. Marcos Barbosa.

I — OS APELOS

Teresa, André

1. TERESA

André me escolheu, ele pediu minha mão.

Foi hoje, esta tarde, pelas cinco ou seis horas.

Não me lembrei de consultar meu relógio, nem o da velha torre da Prefeitura.

Quem se lembra das horas em instantes como esse?

— Já nascem dentro de nós fora do tempo.

Aliás, não era possível olhar o relógio da Prefeitura, que a cabeça de André ocultava.

Estávamos do lado direito da praça e caminhávamos.

quando, desviando o olhar, ele me disse:

"Você quer ser minha companheira por toda a vida?"

Sim. Sua companheira.

Não sua mulher.

Sou companheira por toda a vida.

E não era uma palavra usada por acaso, "sua companheira"; mas devia ter pensado e refletido.

Ele olhava para frente, como se receiasse ler a resposta em meus olhos, e também quisesse chamar minha atenção para a estrada sem fim, que se estendia diante de nós...

que se estenderia para sempre, se eu dissesse "quero" ao seu pedido.

Respondi "quero" mas não no mesmo instante; deixei passar alguns minutos. Não foi para refletir, é claro, nem para pesar os prós e os contras;

minha resposta já parecia pronta, ela se enraizava — bem sabíamos os dois — no fundo do nosso passado, lançava-se em nosso futuro e, como a naveta do tecelão, entrava em nossa existência, para dirigir-lhe a trama e revelar o desenho.

André continuava a não me olhar e a contemplar a estrada em nossa frente.

ANDRÉ

Meu caminho até Teresa fora longo, eu não o descobri logo de início.

Teremos tido acaso algum presentimento no dia em que nos encontramos?

Não consigo responder.

Seria já o amor?

Não o sei.

Ao cabo de certo tempo, tive de convencer-me:

Teresa se encontrava sem dúvida alguma no campo da minha atenção;

havia nela alguma coisa que se afinava comigo.

Sentia-me como que obrigado a me interessar por ela, e submetia-me sem constrangimento a essa doce obrigação. Na verdade eu poderia não ter seguido esse impulso, mas compreendi que isso não tinha sentido.

Refleti muito, nessa época, em meu "outro eu".

Teresa, como todo ser humano, como toda mulher, era um mundo longíquo; mas uma ponte entre nós parecia possível.

Consenti que essa idéia germinasse em mim e viesse mesmo a florir — um consentimento refletido, ditado pela vontade.

Eu não queria mais deixar arrastar-me pelo fascínio dos sentidos: eles me impediriam de sair de mim mesmo para encontrar o outro.

E isto era um esforço, uma dificuldade.

Meus sentidos se alimentavam a cada passo do encanto das mulheres encontradas: segui-las, era ver-me de repente numa ilha deserta.

A beleza que age sobre os nossos sentidos é um dom difícil e perigoso, que nos leva freqüentemente a ser injusto com os outros.

Pouco a pouco aprendi a preferir a beleza que age sobre o espírito: a verdade.

Decidi por-me em busca da mulher que fosse o meu próprio "eu", para que existisse entre nós uma ponte e não uma ocilante passarela entre canços e nenúfares.

Certas moças às vezes se apoderavam do meu espírito, invadiam-me o pensamento; mas eis que até nos momentos em que eu parecia mais empolgado, Teresa surgia de repente dentro de mim e a comparação se impunha...

No entanto, cada uma dessas vezes eu esperava, eu estava certo de ser tomado por um desejo obsessional, urgente, e de libertar minha mente de Teresa.

O amor, eu queria acreditá-lo, era uma paixão que nos domina por inteiro, algo de absoluto.

Eu não conseguia portanto compreender de onde vinha essa estranha persistência, essa constante presença de Teresa.

Por quê ocupava em mim tal lugar?

Por que em torno dela tudo parecia repetir:

"tu deves"?

Em todo caso eu lhe fugia. Cuidadosamente, evitava qualquer gesto, qualquer palavra, que lhe pudesse dar a entender qualquer coisa...

Acontecia-me maltratá-la em meus pensamentos e, julgá-la ao mesmo tempo, o meu carasco.

Tinha a impressão de que meu amor perseguia, e quiseira cortá-lo por completo.

Será que a resistência aumenta o amor?

Será ele uma espécie de combate no qual duas pessoas tomam consciência de que devem unir-se, mesmo contra o ambiente e as sensações?

Meu interesse por Teresa não cessava de crescer.

O amor é um dos processos do universo que conduzem à síntese, unificando o que está separado, e alargando e enri-

quecendo o que é estreito e limitado.

TERESA

Eu confesso que a declaração de André me surpreendeu.

Nada me permitia esperá-la, pois tinha a impressão de que ele fazia tudo para não ter necessidade de mim e persuadir-me disso.

Dito isto, não me encontrou inteiramente despreparada, pois me sentia, de certo modo, feita para ele, e tinha a impressão de poder amá-lo. Isto significava que já o amava então?

Absolutamente.

Eu não aceitava carregar em mim um sentimento que ficasse sem resposta.

E isto não era fácil, como hoje posso reconhecê-lo.

Lembro-me sobretudo de um certo mês, de uma tarde sobretudo.

Estávamos na montanha um grupo de camaradas que se entendia de modo admirável; André então se interessava por Cristina.

Saboreei no entanto o encantamento da caminhada.

Sim, eu resistia como uma árvore: antes apodrecer que ser derrubada.

Se eu chorava sobre mim mesma, não era absolutamente por decepção de amor...

Meu coração estava pesado. Sobretudo aquela tarde.

A noite surpreendeu-nos em plena descida, diante dos pequenos lagos-cisternas inesgotáveis de um sono sem fundo.

Misturada ao metal ali dormia a claridade da noite de agosto. A lua estava ausente. Fascinados e perplexos, ficáramos olhando, quando — e hei de lembrá-lo até o fim de meus dias — vindo de qualquer parte, um grito explodiu sobre as nossas cabeças.

Parecia um gemido, um lamento.

Prendemos todos a respiração. Seria um homem a afogar-se ou a queixa de um pássaro perdido?

O mesmo grito ressoou de novo, e os rapazes responderam...

Suas vozes corriam através da noite pelo silêncio da floresta adormecida.

Um homem tê-los-ia escutado, mas o apêlo não se repetiu.

Quando nos calamos, de ouvido atento, resplandeceu em mim uma idéia a respeito dos apelos.

Ela voltou-me hoje, entre o perfil de André e a velha torre da Prefeitura pelas cinco ou seis horas da tarde, quando minha mão era perdida:

Sim, os apelos não podem ser sempre entendidos.

Eu o compreendia agora em relação a André e em relação a mim, e experimentava todo o peso da vida.

Meu coração estava pesado naquela deslumbrada noite em plena montanha.

Tudo parecia em seu lugar, indispensável e exato, na harmonia do universo; não havia senão o homem desequilibrado e perdido; o homem?...

talvez não o homem em si, mas eu apenas.

Hoje André me perguntou:

“Queres ser para sempre a companheira de minha vida?”

Ao cabo de alguns minutos eu respondi-lhe: “Quero”, e perguntei-lhe em seguida se acreditava em apelos.

ANDRÉ

Teresa perguntou-me:

“André, você acredita em apelos?”

Surpreso, eu me detive, para olhar bem dentro dos olhos minha noiva de um quarto de hora.

Ela contou-me então os pensamentos que costumavam assaltá-la desde aquela noite na montanha.

Ela a passara então tão perto de mim!

Sua sensibilidade e delicadeza me encantavam...

Seu sofrimento, que eu quisera até agora ignorar, eis-me de súbito pronto a considerá-lo como um bem comum.

Teresa-Teresa-Teresa, estranho ponto de minha evolução, não é mais um prisma de raios imaginários, mas o ser humano da verdadeira luz.

Bem o sei, já não posso ir mais longe.

Já não quero mais procurar. E estremeço... pois teria bastado tão pouco para perder-te...

Há alguns anos que ela caminhava a meu lado e desabrochava, e eu não a via, recu-

sando receber o que hoje me parece o mais alto dos dons. Ao cabo de alguns anos nossos caminhos que divergiam acabaram por reunir-nos.

Esses anos foram no entanto inestimáveis, para ensinar-nos a ler o complexo mapa dos apelos e signos.

Era preciso.

Já não há mais necessidade de uma ponte!

Meu país tornou-se o seu país.

2.

Quando em nossa velha cidade, os homens deixam seus escritórios, onde projetam cidades novas, já caiu noite em outubro.

As lojas iluminadas atraem as mulheres e moças de volta para casa.

Eu encontrei Teresa diante de uma vitrine de sapatos para senhoras.

Sem rumor, a passos de lã, aproximei-me dela, e de repente estávamos juntos.

Juntos, e dos dois lados de uma superfície transparente, cintilante de luz: defronte, vivos e reais; no fundo, na imagem refletida por um enorme espelho, que refletia tanto os sapatos como os transeuntes, sobretudo aqueles que se detinham, para olhar ou apreciar os modelos. Não sei porque — talvez para completar a imagem — eu perguntei, quase murmurando como os namorados:

“Em que estás pensando, Teresa?”

TERESA

Eu não pensava mais nos apelos, nem mesmo diretamente em André, pois só pensava nos sapatos de salto alto.

Havia-os de toda espécie: sapatos de passeio, cômodos, para todo dia, sapatos de esporte, mas eu só olhava os sapatos de salto alto.

André era muito mais alto que eu, e eu devia alçar-me para alcançá-lo.

Pensar nos sapatos, era pensar em André!

Em André, e em mim em relação a ele.

Agora eu pensava sempre em nós dois — como ele sem dúvida — e lhe deveria ter dito, pois ficaria contente de sabê-lo.

Nós nos pusemos a conversar sob os mínimos detalhes do nosso casamento; eu lhe falei de uma gravata e de um ternão cinza escuro, que o tornava tão belos aos meus olhos.

Ele não queria ser gabado, mas escutava-me porque queria agradar-me, dar-me prazer.

Nós nos detivemos diante da vitrine do ourives: sobre o veludo dos escrínos jaziam diversas jóias.

E, entre elas, um par de alianças.

Nós a contemplávamos em silêncio.

Em seguida André tomou-me pela mão:

“Vamos entrar, Teresa; é preciso escolher as alianças.”

ANDRÉ

No entanto não entramos no mesmo instante, retidos por um pensamento, nascido, simultaneamente, bem o sentimos, em Teresa e em mim...

Estranhamente forte, ele brotava das alianças: simples aterfatos de metal precioso, uma vez passadas, uma por mim ao dedo de Teresa, outra por Teresa ao meu dedo, tornar-se-iam o motor do nosso destino.

Recordações do nosso passado (lição a reter), chaves do nosso destino, ligando o que foi ao que será, vão unir-nos cada instante de nossa vida, como os dois últimos elos de uma corrente.

Comovidos os dois com a força do símbolo, permanecemos em silêncio diante da loja.

Senti que Teresa se apertava mais contra mim: ali estava nosso presente, conjunção do passado com o futuro.

Eis-nos juntos, nascidos de uma multidão de estranhos instantes, de um turbilhão de gestos tão simples e quotidianos; eis-nos ambos tornados misteriosamente um sob o sortilégio de dois anéis.

Atrás de nós alguém se pôs a falar em voz alta.

ALGUÉM

É um ourives que mantém esta loja.

Quão particular é sua arte! Ele fabrica objetos que nos convidam a reflexões sobre o destino.

Doura, por exemplo, os relógios que medem o tempo, lembrando aos homens que tudo é fugitivo, tudo muda, tudo passa.

TERESA

O homem calou-se.

Suas palavras vieram ao encontro do nosso pensamento. Continuávamos ali, em silêncio...

A imaginação me transportava.

E eu me via com André no espelho do fundo: aqui, os dois ajoelhados; mais além, de pé, à saída da igreja, de ternão escuro e longo vestido de noiva...

Estamos muito bem, André e eu, estou quase de sua altura (os sapatos de salto alto que vi na vitrine são-me absolutamente indispensáveis!).

Coisa estranha e inteiramente inesperada:

Enquanto permanecemos assim diante da loja do ourives, fragmentos de nossas antigas cartas voltaram-nos de repente ao espírito.

3. (FRAGMENTOS DE UMA CARTA DE TERESA A ANDRÉ)

... gostaria de lembrar, André, nossa caminhada do mês de agosto, aqueles estranhos apelos ao cair da noite. Você se lembra, havia uma perplexidade em nosso grupo. Segundo alguns, era preciso

darmos algumas buscas, ir em socorro de alguém que se perdera; para outros, tratava-se apenas do grito de um pássaro transviado, não de um homem, Era aliás o que você pensava. Essa noite ficou gravada em minha memória, não apenas por causa desses singulares apelos, mas sobretudo porque eu senti a sua verdade, o conflito em que você vive. O conflito entre o seu desejo de felicidade e as possibilidades humanas de alcançá-la. Você planeja a felicidade como suas construções de arquiteto. Não: é preciso ter coragem, confiar... em quem? — na vida, em seu próprio destino, no homem, em Deus...

(FRAGMENTOS DE UMA
CARTA DE ANDRÉ A
TERESA)

...você possui realmente essa coragem e essa confiança de que me fala em sua carta? Quantas vezes, apesar dos olhos secos, advinhei lágrimas em seu rosto! Julga partir corajosamente no encalço da felicidade; mas não será essa busca uma outra face da angústia ou, pelo menos, da prudência?

4. TERESA..

Deixava-me levar pelas asas da imaginação: sobrevoando o passado e afastando as lembranças, divisava o futuro cada vez mais distinto.

Eis-me ao lado de André, quase tão alta quanto ele.

Somos ambos elegantes, e amadurecidos, parece-me, por tantas cartas que trocamos ao longo de tantos anos...

Diante desta loja consideramos nossa vida em comum.

E eis que nosso futuro se desenha, assume formas no espelho da vitrine.

ANDRÉ

As alianças não permaneceram em seu estojo.

O joalheiro nos olhou longo tempo dentro dos olhos.

Avaliamos os quilates do nobre metal, pronunciou surpreendentes palavras, que se gravaram para sempre em minha memória.

O peso dessas alianças — disse ele — não se mede pelo peso do metal, mas pelo peso do homem, de cada um de vós e dos dois em conjunto.

Ah, o peso do homem, a densidade do homem!

Haverá alguma coisa de mais denso e ao mesmo tempo de mais intangível que esse peso em gravitação contínua, de efêmero vôo, em forma de espiral, eclipse ou coração?...

Ah, esse peso próprio do homem!

Essas brechas, essa floresta escura, esse abismo, essas aderências; essas difíceis renúncias do pensamento e do coração!

E, no meio de tudo isto, a liberdade, às vezes até uma explosão de liberdade.

Uma explosão... numa floresta escura.

E, no meio de tudo isto, o amor, brotando dessa liberdade como uma fonte da terra.

Eis o homem!

Ele não é transparente, nem monumental, nem simples, antes indigente.

Eis um homem, dois, quatro, cem, um milhão!

Multiplica tudo isto por ti mesmo — multiplica tua grandeza por tua fraqueza — e terá o fator da humanidade, o fator da vida humana.

Era o que dizia aquele estranho ourives, ao tomar a medida das nossas duas alianças. Em seguida ele lustrou-as com uma pele de camelo, recolocou-as no estojo, que retirou da vitrine e embrulhou em papel de seda.

Ele nos olhava nos olhos, como se quisesse sondar nossos corações.

Ele tinha razão: expressariam suas palavras os nossos pensamentos?

Nós seríamos incapazes, tenho a impressão de um tal distanciamento, sendo o amor, mais que reflexão, entusiasmo e júbilo.

TERESA

Nós permanecemos ali, refletidos pela vitrine como um espelho que captasse o futuro: eis André tomando uma aliança, Teresa tomando a outra, e nós nos damos as mãos... Meus Deus, como é fácil!

Que pensam os convidados para o casamento?

Que pensam, quando ficam calados, quando param de falar?

Que pensarão?

5. O CORO

1.

Que grande momento!

Convida-nos ao sonho...

Mas apeguemo-nos à realidade.

2.

O homem com seu rastro de sombra,

com seu rastro de luz;

a luz se torna sombra,

a sombra se torna luz.

Eis novas personagens: Teresa e André.

Eles são dois, e não ainda um só;

de agora em diante um, mas sempre dois.

3.

Ela deve ser sensível, está comovida, e por isso talvez é que parece triste; o fulgor de um brilhante na gravata de André, a brancura de uma flor nos cabelos de Teresa — esplendores de origem bem diversa.

4.

O vinho possui também seu esplendor. O vinho é matéria.

Que um ser humano passe a viver num outro, eis o amor.

O homem é amor.

Teresa e André.

— O vinho, o vinho — resplandescei os dois!

(À saúde, à saúde!)

5.

Ah, quantas palavras, quantos corações!

Quantas palavras, quantos corações!

Quantas palavras, quantos corações!

Cheios de júbilo, nós vos acompanharemos sorrindo sob o pórtico, ao longo da alameda, por dez ou cem metros.

Nós estaremos juntos até que os veículos e a estrada nos separem.

Uma vez em vosso carro, deveis estar sozinhos.

6.

Ide, voltemos às estrelas, à afeição, à ternura.

Os homens têm necessidade de ternura!

Eles precisam de intimidade, Teresa e André!

7.

Árvores, troncos que vos ergueis para o céu a perder de vista, a trezentos mil quilômetros de altura em direção da lua!

E quando a gente é dois, a lua ressoa como um pequeno tambor na profundeza dos olhos, no mais fundo do coração.

8.

O amor pulsa nas têmporas. No homem ele se torna pensamento e vontade: vontade em Teresa de ser André, vontade em André de ser Teresa.

9.

É estranho, mas no entanto inevitável: um belo dia um deverá afastar-se do outro!

Existe um fim para a permanência do homem no homem.

O homem não é tudo.

10.

Como fazer, Teresa, para permanecer nele eternamente?

Como fazer, André, para permanecer sempre em Teresa?

Se o homem não permanece sempre no homem, se o homem não é tudo?

11.

O corpo... O pensamento passa por ele, mas não se cumpre nele; o amor passa por ele.

Teresa e André, para vossos pensamentos, para vosso amor, buscai refúgio em vossos corpos.

Enquanto existem.

6. ANDRÉ

Nós continuávamos diante da loja do joalheiro... mas sua vitrine não era mais um mostruário onde cada um pudesse encontrar o artigo que lhe convinha. Ela se transformara em um espelho, que nos refletia aos dois, Teresa e eu: numa espécie de prisma a absorver-nos. Não estávamos apenas refletidos naquele espelho; fazíamos parte dele. E eu tinha a impressão de ser observado por alguém que ali estava escondido e me conhecia.

TERESA

Nós estávamos lá, os dois, no dia do nosso casamento, cercados de amigos. Eu me via de muitos modos: ajoelhada ao lado de André... e de pé junto dele... e quando trocávamos nossas alianças... Estou certa que nossas imagens se incrustaram para sempre no fundo desse espelho, que já não se pode apagá-las, nem tirá-las dali. Penso mesmo que deviam estar ali desde o começo, bem antes que houvéssimos chegado em frente à loja.

ANDRÉ

Quanto ao ourives, como já disse, ele nos olhava de modo singular, observando-nos, enquanto escolhia e avaliava as nossas alianças; e, quando as enfiava em nossos dedos para experimentá-las, senti que seu olhar, suave e penetrante ao mesmo tempo, sondava os nossos corações, mergulhava em nosso passado. Conheceria também nosso futuro? Nos seus olhos havia grande firmeza, mas também grande afeição! O futuro, o desconhecido cessavam de amedrontar-nos. O amor vencera a inquietação. E é do amor que o futuro depende.

TERESA

É do amor que depende o futuro.

ANDRÉ

Ainda uma vez, encontrei o olhar do velho ourives. Ele sondava os nossos corações, mas também, bem o senti, desejava inspirar-nos. Nós nos encontrávamos no mesmo nível de sua vida, e não apenas sob a mira de seus olhos. Toda nossa existência estava presente diante dele. Transmitíamos sinais que não estávamos na altura de compreender, como outrora na montanha, mas que penetravam no fundo de nossas almas. E nós partimos, eu creio, no sentido que eles nos indicavam, pois se tornaram a trama de toda a nossa vida.

TERESA

Nós permanecemos muito tempo defronte à loja do ourives, sem nos darmos conta de que o tempo passava, nem da fria noite de outubro. Finalmente a voz de um transeunte nos fez sair de nossos sonhos.

UM TRANSEUNTE

Já é tarde. As lojas estão fechadas. Por que permanece na sua o velho ourives? Devia estar recolhido há muito tempo.

II — O ESPAÇO

Ana, Estêvão

1. ANA

Sentia-me perturbada por tudo o que aconteceu ultimamente.

E pensava nisso com amargura.

O amargor, não se encontra apenas no que a gente come ou bebe, mas também no fundo de nossa alma, no desencanto, na decepção.

Infiltra-se em nossos atos, em nossas palavras e pensamentos, e até em nosso sorriso.

Devia realmente sentir-me frustrada e traída?

Não seria acaso normal o que estava acontecendo?

Uma fatalidade na vida de um casal?

Estêvão, por exemplo, o interpretou desse modo, quando me apressei em confiar-lhe meu primeiro desgosto.

Escutava sem querer compreender, bem o vi.

E isto tornou-me mais amarga. Já não me ama (disse comigo mesma), pouco lhe importa a minha tristeza.

Eu não conseguia aceitar a brecha que se abria, nem consertá-la.

Ali estava, detivera-se um momento, mas ameaçava aprofundar-se ainda, alastrar-se, e eu não acreditava que diminuisse.

Estêvão cessara de habitar em mim.

E eu, será que ainda habitava nele?

Já não me teria ausentado?

Como me sentia mal no mais profundo de mim!

Sem Estêvão, eu era uma estranha a mim própria, vazia.

É terrível confiar assim nosso espaço interior a um só habitante!

Acaba nos desertando, expulsando-nos de nós, sem nos deixar o mínimo lugar!

Aparentemente nada havia mudado, Estêvão portava-se como antes.

Mas não sabia curar a ferida aberta em minha alma.

Não o queria talvez...

Iria — pensava — cicatrizar-se por si mesma; mas, cicatrizada assim, não continuaria ainda a separar-nos?

Estêvão estava convencido de que não havia nada a curar, parecia ignorar meu sofrimento, dizendo sem dúvida, em seu íntimo, "isto passa!"

Ele se julgava em seu direito, mas eu me recusava a ser considerada uma simples propriedade, e, ainda menos, adquirida de uma vez por todas... Seria egoísmo de minha parte?

Era possível. Pois não tentava sequer desculpar Estêvão. Consistirá o amor num compromisso?

Não deverá nascer de uma luta incessante pelo amor do outro?

Eu lutava pelo amor de Estêvão, mas de pé atrás, pronta a recuar, se ele não compreendesse o sentido do meu combate.

Acabarei perdoando ou, ao contrário, a brecha é que vai ficar?

Incerta é a fronteira entre o egoísmo e o não egoísmo.

Eu era mãe. No quarto pegado ao nosso adormeciam, cada noite, os nossos filhos;

Marcos, o mais velho, Mônica e João.

Tranquilo era o seu quarto: a brecha que me afligia não atingira ainda as suas almas.

2. O INTERLOCUTOR CASUAL

Encontrei esta mulher pela segunda vez aqui, diante da loja.

As portas estavam já cerradas, trancadas a chave.

Pois às dezessete horas o velho ourives termina o trabalho e vai para casa.

Ele não avalia, eu creio, a que ponto sua arte influi na vida das pessoas.

Um dia tive a oportunidade de conversar com ele a esse respeito, enquanto tomava a fresca o limiar da loja aberta, vendo passar os transeuntes.

O sol brilhava, e a luminosidade da rua era tão forte, que as pessoas semi-cerravam as pálpebras, quando não traziam, para proteger-se, óculos escuros.

Nos vidros desse óculos afojavam-se, como num poço, a expressão e a cor de seus olhos; no entanto viam todas as coisas — com um colorido particular, é claro, mas sem que os ofuscasse a luz intensa.

Agora a loja do ourives está fechada.

E mergulham na penumbra da noite as faces dos transeuntes.

O joalheiro está ausente, sua porta está fechada.

ANA

Eu passava muitas vezes por aqui quando ia ao trabalho pelo caminho mais curto.

Não tinha prestado atenção nesta loja.

Mas, desde que a brecha apareceu, as alianças de ouro me atraem.

Símbolos do amor humano e da fidelidade conjugal, diziam-me tanto outrora, quando o nosso amor era evidente, e as harpas do mundo pareciam vibrar no compasso de nossos corações.

Por que agora este silêncio, que nenhum de nós dois sabe romper?

Estêvão é o responsável, tenho a impressão.

Não consigo encontrar em mim uma só falta.

Nossa vida transformou-se numa penosa convivência a a dois: cada vez ocupamos menos lugar um no outro.

Só nos resta uma lista de deveres, convencional e instável.

Cada vez menos entusiasmo, menos laços entre os dois.

E eu me pus a pensar nas alianças que trazíamos sempre, Estêvão e eu.

Um dia, achando-me à porta do ourives ao voltar do trabalho, perguntei-me: "E se eu vendesse minha aliança?"

Estêvão nem daria por isso, já não existia para ele.

Será que me enganava?

Não sabia nem queria saber: era-me agora indiferente.

Será que ia jogar baralho ao sair do escritório?

Em todo caso chegava tarde, sem uma palavra ou quase nada, e quase sempre eu sequer respondia.

Decidi-me, afinal e entrei na loja.

O ourives tomou minha aliança.

Ele a examinava, pesava e girava entre os dedos.

Olhou-me nos olhos e em seguida leu — gravada por dentro — a data de nosso casamento.

Olhou-me ainda, tornou a pensar a aliança, e disse:

“Impossível retirar desta aliança sequer um milígrama.

O fiel de minha balança — inteiramente original — está marcando zero.

Minha balança não pesa o metal, mas a vida do homem e o seu destino.

Seu marido está vivo: eu precisaria das duas alianças para que o fiel da minha balança se movesse.”

Envergonhada, retomei meu anel e deixei a loja em silêncio, seguida, tinha a impressão, pelos olhos do ourives.

Desde esse dia, ao voltar para casa, tomo sempre outro caminho.

Apenas hoje criei coragem... mas a loja parece fechada.

O INTERLOCUTOR CASUAL

Não foi por acaso que encontrei esta mulher defronte da loja, mas foi por acaso que comecei a falar-lhe.

Ela tinha tanta necessidade de fazer confidências, que logo contou-me a sua vida inteira.

O velho ourives a perturbara, recusando-se a comprar uma aliança, que se tornara inútil...

Escutando-a, entrevi a extensão do amor e seus desfalecimentos, perigosamente abruptos: se escorregas num deles, corres o risco de ficar vagando lá em baixo, fora do caminho, sem poder subir novamente.

Ela me falava de Estêvão com múltiplos detalhes, como se eu fosse um juiz e o executor da sentença.

O joalheiro estava ausente.

Não havia ninguém para confirmar seu testemunho.

ANA

Eu me espantava de confiarmes assim a um simples desconhecido, que me escutava sem interromper-me.

Falava-lhe a mulher que sofre, ferida em seu amor.

Tratava-se, na verdade, de um monólogo há muito preparado; de uma acusação, fato por fato, de que eu estava inteiramente segura.

Aquele homem me escutava com respeito. Não sabia o seu nome ou sobrenome, nem perguntara os meus.

E no entanto, num certo momento, me disse: “Ana, você se parece comigo; vocês dois se parecem comigo, você e Estêvão.

Eu sou Adão.”

Eu quisera ter perguntado o seu endereço para escrever-lhe um dia.

Agora caminhávamos.

Sentia-me inteiramente à vontade em sua companhia: ele parecia forte e íntegro.

Via-se que era um homem que refletia e sofre.

Ele não era como Estêvão.

De repente, quando nos encontramos de novo diante da loja de ourives, Adão me anunciou:

“Dentro em pouco o Bem-Amado passará por aqui...”

ADÃO

Eu disse a essa mulher, a Ana:

“Dentro em pouco o Bem-Amado passará por aqui...” Eu desejava dar-lhe um consolo por seu amor extinto.

O Bem-Amado percorre estradas e caminhos em busca das pessoas.

E lê os corações; quando o amor de alguém vai mal, ele sofre; mas sofre ainda mais, quando encontra alguém desprovido de amor.

Eu lhe perguntei, bem me lembro:

“Por que deseja vender sua aliança? O que pretende destruir com este gesto? A própria vida?”

A cada instante a vendemos; nós a destruimos a cada gesto. E depois? A coragem não é afastar-se, vagar por dias, meses e anos; a coragem é voltar ao seu lugar, reencontrar-se.

A vida é uma aventura, mas não é de modo algum destituída de lógica, de rigor.

É preciso não deixarmos o pensamento sozinho em face da imaginação.

"E o que é preciso fazer?" perguntou-me Ana.

De xá-lo, é claro, em face da verdade.

ANA

A verdade...

A verdade não é justamente o que sentimos de modo mais intenso?

Nossa conversa tomara um rumo inesperado.

Era impossível prever onde nos levariam minha sensibilidade e sua inteligência.

Estêvão se afastara um pouco de meu espírito, mas eu não podia perdoar-lhe ter aviltado nele o meu reflexo, a minha própria essência, e sua mulher...

Eu era uma mulher ao mesmo tempo sutil e apaixonada — não brota o amor dos sentidos e da delicadeza?

Eles é que fazem com que um ser se veja de repente na órbita de outro. Eis a verdade. Adão não concordava comigo. O amor, segundo ele, é a síntese de duas existências, de dois seres que se encontram num certo momento para fundir-se num só.

E ele acrescentou:

"Dentro em pouco o Bem-Amado passará por aqui."

Essa notícia, ouvida uma segunda vez, me fascinou por

completo, despertando em mim o desejo de amar.

De amar alguém perfeito, um homem enérgico e bom, que fosse inteiramente diferente de Estêvão, inteiramente diferente, inteiramente...

Animada por esse desejo repentino, tive a impressão de reencontrar tanto a minha mocidade quanto a minha beleza.

E me pus a correr, fitando os homens que passavam.

3.

...O primeiro em que rocei não me lançou sequer um olhar. Parecia preocupado, sem dúvida com seus negócios; parecia um diretor, o responsável por uma grande empresa. Como esbarrasse nele, disse apenas: "Perdão!" Mas não voltou sequer a cabeça, nem me olhou.

I

Perdão.

ANA

Foi pena. Eu queria tanto que ele me visse. Não sei como isso pôde acontecer, mas queria agradar a qualquer homem. Manifestar-se-ia desse modo o meu desejo de ser amada? Eu estava, afinal, convencida desse direito.

ADÃO

Isto me leva a refletir sobre o amor humano. Nada parece tanto situar-se na superfície de nossa vida, e nada no

entanto é mais desconhecido e secreto. É justamente a oposição entre a aparência e o mistério do amor que dá origem, em nossa existência, ao mais pungente drama. A superfície do amor desencadeia uma corrente viva, coruscante, versátil caleidoscópico de ondas e situações de extremo encanto. Como é vertiginosa essa corrente, a ponto de levar-vos de roldão, homens e mulheres! E, uma vez enredados, imaginais ter penetrado o mistério do amor, quando sequer o aflorastes. Felizes por algum tempo, julgais ter chegado ao píncaro da existência e ter-lhe arrancado todos os segredos, já nada mais restando. Sim, nada mais resta, passado esse transporte. Nada resta. Mas não é possível que não reste.

Acreditai-me: não é possível. O ser humano é contínuo, um todo que não se extingue, é impossível que nada reste!

ANA

O segundo transeunte reagiu de modo inteiramente diverso. Sentindo-se encarado, acolheu o meu olhar e se deteve imediatamente: "Tenho a impressão de já nos termos encontrado..."

II

...Tenho a impressão de já nos termos encontrado...

ANA

Eu estava pronta a tomar-lhe o braço, a apertar-me contra

ele. A noite estava quente, cheia de luzes a brincar na ferrugem das folhas de outubro, uma ferrugem que mal se adivinhava na penumbra. E eu tinha tanta necessidade de uma presença de homem, tanta vontade de um passeio sob os castanheiros de outono! Ele disse ainda: "Vamos entrar nesta boate. Nada melhor que um pouco de música..."

III

...Vamos entrar nesta boate. Nada melhor que um pouco de música...

ANA

E depois? Ele não respondeu. Tive medo daquele "depois". Ele tem sem dúvida uma mulher, disse comigo mesma; não falou nisso agora, é claro... Compreendi aquele momento, o que significa a expressão "mulher de uma noite".

Não sei quanto tempo caminhei, nem em que rumo. Parece que tomei as alamedas que contornam a velha cidade e fui dar numa antiga igreja que conheço. Sobre a fachada em nichos encontram-se estátuas de santos, e à entrada, diante do Crucificado, uma lâmpada acesa. Creio tê-la visto essa noite, tenho a nítida lembrança de sua luz, filtrada pelo vidro de cor.

Eu caminhava, sempre na obsessão do mesmo pensamento: encontrar alguém. Um

homem passou à minha direita, tão rápido e tão perto que sua pasta quase ficou presa numa vareta de meu guarda-chuva. Um outro cumprimentou-me levantando o chapéu, olhou-me atentamente, mas logo recolocou-o de novo, murmurando: "Desculpe, não tenho o prazer de conhecê-la..." Ou qualquer coisa no gênero, desaparecendo em seguida.

IV

...Desculpe, não tenho o prazer de conhecê-la...

ANA

A calçada. À beira da calçada. Caminho à beira da calçada, Menina, eu corria pelo meio-fio, sem que meu pé resvalasse para a rua. Era o brinquedo preferido de minhas companheiras: "Corri ao longo de toda a rua e não perdi o equilíbrio uma só vez!", "Eu fiz a mesma coisa, sem cair!"

Eis-me de novo à beira da calçada; só que em vez de correr eu caminho. Meus olhos continuam secos, mas estão brilhantes! Agora surge um carro, modelo de luxo, vidro abaixado, um homem ao volante. Eu paro.

ADÃO

O amor não é uma passagem. Ele tem o gosto de todo o ser humano, seu peso próprio e o peso de seu destino. Ele não pode ser um momento. A eternidade passa por ele, e ele

assume a dimensão de Deus, pois só Deus é eterno.

Homem, voltado para o presente, quiseram esquecer, esquecer tudo, romper com a eternidade, e existir um momento, um instante, este agora; arrebatar tudo no espaço de um momento, perdendo tudo em seguida. E maldito seja o momento seguinte, malditos os momentos futuros, onde buscarás o caminho do momento passado, a fim de vivê-lo de novo, e ter, de novo "tudo".

ANA

Eu parei, fixando os detalhes do carro, a porta, o homem. Lembrei-me das palavras de Estêvão: "Querida, comprarei um belo carro; nos lançaremos, belos e elegantes, por estradas desconhecidas." O homem pôe-se a olhar-me. E eu me aproximo, e baixa mais o vidro... Sua voz é clara e quente, quando me diz: "Dá-me a honra de acompanhá-la?..."

V

...Dá-me a honra de acompanhá-la?

ANA

Convida-me, com um gesto, a sentar-me a seu lado. Vai dar a partida, acelerar, e rolaremos juntos por estradas desconhecidas... Mãos de homens no volante. Como seria suave encostar a cabeça em seu ombro, enquanto a estra-

da se desenrola aos nossos olhos! E haverá luzes por toda parte... De novo eu serei alguém. De novo existirei. Ele repete:

VI

...Dá-me a honra de acompanhá-la?

ANA

Sim. Eu bem quisera que ele me acompanhasse... Já levarei a mão à maçaneta, ia abrir a porta, quando, de repente, senti que a mão de um homem se colocava sobre a minha. É Adão e tem o rosto fatigado e comovido. Olha-me em silêncio dentro dos olhos, sua mão sobre a minha. E, finalmente, ele declara: "Não!"

ADÃO

Não!

ANA

O carro desliza junto de nós e desaparece em seguida... Adão retira a sua mão, e eu lhe digo mais ou menos isto: "Como é estranho ver-te reaparecer, não esperava mais encontrar-te! Onde estavas todo este tempo?"

ADÃO

Eu volto para mostrar-te esta rua. É muito estranha. Suas lojas, seus letreiros luminosos, suas casas, sua arquitetura, nada têm de mais; mais repara as pessoas que a frequentam. Está vendo estas moças na calçada em frente, que conversam e riem? Sabes aca-so onde vão? Vão comprar

óleo para as lâmpadas apagadas, a fim de que brilhem de novo.

ANA

Ah, sim...

ADÃO

São moças prudentes. Podes contar quantas são, devem ser cinco. Deviam estar vestidas com longas túnicas do Oriente. Mas — que remédio? — estão vestidas de acordo com o nosso clima e segundo os nossos costumes. Somente as suas lâmpadas parecem esquisitas e surpreendem quem passa. Mas não é muito; em nossa época, ninguém se espanta com coisa alguma!

E, mais adiante, estás vendo? São as moças insensatas. Depositaram suas lâmpadas no chão, rente à parede, e estão dormindo. Uma das lâmpadas chegou a rolar pela calçada e jaz na rua.

Elas dão mais impressão de estar dormindo que andando; caminham como sonâmbulas. Nelas existem um espaço dormente: o mesmo que em ti, que ias também adormecer. Cheguei a tempo de impedir, eu creio...

ANA

Por que me despertas? Por quê?

ADÃO

Para que encontres o Esposo! Ele vai passar por esta rua. As jovens prudentes se preparam para recebê-lo com suas luzes; as insensatas per-

deram suas lâmpadas e adormeceram. Já não lhes adianta recuperarem suas lâmpadas, enchê-las de óleo e acendê-las. Mesmo se despertassem.

ANA

Sim, suas lâmpadas rolaram pela rua, e sempre se acorda entorpecido... O Bem-Amado sem dúvida caminha depressa e não espera. Ele deve ser jovem.

ADÃO

Ao contrário, ele espera. Não faz outra coisa senão esperar. Mas ele espera — como explicar-te? — além de todos aqueles amores sem os quais não se consegue viver... Tu, por exemplo, não podes viver sem amar. Vi como ias agitada pela rua, em busca de alguém que se interessasse por ti, que te tomasse pela mão e te acolhesse... Quase escutei tua alma em desespero...

Ana, como prová-lo? Além de todos esses amores que enchem nossa vida, existe o Amor. O Esposo passa por esta rua e por todas as ruas. Como provar-te que és tu a Bem-Amada? Seria preciso cavar na espessura de tua alma, como se faz no chão coberto de relva para encontrar a fonte. Então o escutarias dizer: "Minha querida, tu não sabes como és parte do meu amor e sofrimento!" Amar é dar a vida além da morte: é fazer brotar das profundezas da

alma uma água viva, que brilha ou corre sem se consumir. A chama, a fonte. Tu não sentes, Ana, o frescor da fonte, e a chama que te devora?

ANA

Não sei de nada. Tudo o que sei é que falaste à minha alma. Não temas: ela é uma só coisa com meu corpo; como concebê-la sem o corpo, como existiria sem ele? Eu sou uma daquelas moças insensatas, não valia a pena despertar-me.

ADÃO

É a hora do Bem-Amado. Ele se aproxima. Com certeza elas limpavam os vidros de suas lâmpadas, pois a luz aumentou. Caminham alegremente, parecem dançar!

ANA

Não há recolhimento em suas faces. São inocentes e puras ou tiveram mais sorte na vida? Não são como eu...

Eu sou insensata, uma mulher insensata. Despertaram-me, e continuo a dormir.

Um homem chegou, um sobretudo leve, a cabeça descoberta, o ar pensativo. Maquiinalmente caminho para ele... até que percebo o seu rosto. Quase gritei ao vê-lo: é o rosto de Estêvão! Recuei logo para junto de Adão. E tomei-lhe o braço.

ADÃO

Eu sei porque recuas. Tu não podes suportar a visão desse rosto.

ANA

Eu vi o rosto que detesto, e deveria amá-lo? Por que me expões a tal prova?

ADÃO

Ana... O rosto de todos aqueles que cativaram nosso amor, deste lado da vida e da existência, assemelham-se ao rosto do Esposo. Estão todos nele.

ANA

Tenho medo.

ADÃO

Tu tens medo do amor? Tens verdadeiramente medo do amor?

ANA

Tenho. Deixa-me, pára de atormentar-me. O Esposo tem o rosto de Estêvão, e esse rosto me aterroriza.

4.

CORO, ESTÊVÃO

1.

As luzes se apagam, cessam as palavras. O pensamento e o drama permanecem, as pessoas não mudam; deslocadas pelo destino, não conseguem se unir.

2.

Sobre a calçada a luz das lâmpadas bruxoleia: as mechas, que ansiavam por óleo, absorvem apenas água.

A chuva cai, molha a calçada e a rua.

3.

Moças insensatas, ó moças insensatas, a chama não pode brotar da água!

(Os homens usam sapatos, protegem os pés contra a umidade.)

4.

Ide, desaparecei, ilusões e fantasmas, ninguém passou, não há luz nenhuma, nada aconteceu.

O verde das árvores se alimenta da chuva, não se deixa invadir pela ferrugem. A chuva cai, molha os cabelos de Ana, os ombros de Estêvão e seu sobretudo.

5.

Ninguém lhe pede que volte. Acabou-se.

Teus cabelos estão molhados por causa da chuva, por causa do outono, da primavera! Tu não és livre, tu não és diferente, é apenas a chuva. Não chores.

6.

As mechas bebem o óleo a água bebe a chama, o calçamento recusa a água, recusa, recusa; e então a água bebeu a chama, e as lâmpadas se extinguiram.

7.

Duas lâmpadas. Todas duas apagadas.

Recusaram dar-se mutuamente a chama, a mecha, o óleo. Duas lâmpadas. Duas recusas. A chuva.

8.

A noite cai. Ele traz a luz, ela brilha.

Ele deseja dar-nos a luz, tornar-se tu e eu, ele e ela.

Ele partiu.

Que horas serão agora?

9.

Sou eu. Sou eu. Estêvão é frágil?

Os cabelos, os olhos de Ana já estão secos.

5.

ANA

Quando os meus sonhos e pensamentos se desvaneceram, eu me encontrei no mesmo lugar, diante da loja fechada.

Eu me lembrava dos olhos do velho ourives, que me ordenavam, que me diziam:

“Tu não deves jamais te colocares abaixo do meu olhar; minha balança deve indicar o peso de tua vida e não deves perder coisa alguma.”

Por que o Bem-Amado tinha o rosto de Estêvão?

Eu caminhara até ele cheia de esperança.

Por que tinha Ele aquele rosto?

Por quê? Por quê?

III — OS FILHOS

Mônica, Cristóvão

1. TERESA

O dia em que Cristóvão me falou de Mônica, voltei para casa mais devagar que de costume, como se precisasse novas ruas e caminhos mais longos para refletir nas palavras de meu filho, e no clima de meu coração ao recebê-las.

Já sabia da existência de Mônica a um certo tempo.

Fazia os mesmos estudos que Cristóvão, e ele se interessava bastante por ela.

Encontrei-a muitas vezes: era uma criança tímida e frágil.

Fazia parte desses seres fechados sobre si mesmos, cuja qualidade é tão interior que nem é percebida pelos outros. Isto será realmente uma qualidade?

Caminhando pelas ruas que eu pouco conhecia, pensava em Mônica, mas era Cristóvão que ocupava o meu espírito.

Pensar em Cristóvão tornara-se para mim o mesmo que existir.

Tantas pistas se tinham aberto em minha consciência que meu pensamento — fosse qual fosse o ponto de partida — ia dar fatalmente numa delas.

Onde me trouxeram meus passos?...

Estou, parece-me, diante da loja do ourives.

Em seu estranho espelho outrora, numa noite de outubro, André e eu contemplamos nossos destinos unidos.

As alianças de casamento nos apareceram na vitrine e em nossos dedos, e nossos amigos iam e vinham pela superfície do espelho; escutávamos suas conversas e, mais ainda, os seus próprios pensamentos. E, pela mágica daquelas alianças de ouro, nós nos confundíamos, André e eu, a ponto de formar um único ser.

Tínhamos entrevisto no espelho nosso futuro próximo; em seguida, tudo ficava embaçado, vinha o desconhecido...

Nosso filho Cristóvão não apareceu na visão nem a morte de André...

Cristóvão acabava de completar dois anos quando André partiu para a guerra.

Ele o tomou nos braços e o beijava, beijava... como se soubesse que era a última vez.

Cristóvão, a rigor, não conheceu o pai; no entanto nossa união só vive por meio dele. Agora Cristóvão cresceu...

Não, para mim André não está morto, não morreu na guerra; não, para mim não é preciso que ele volte para estar presente.

Ó meu querido, tu não imaginas como é terrível a angústia que tem fronteira com a esperança, que ela agride e viola todo dia...

Não há esperança sem angústia, nem angústia sem esperança.

Quanto mais Cristóvão crescia, mais te encontrava nele. Jamais sai do império de tua extraordinária pessoa; uma vez ligada a ti, já não soube mais desligar-me.

Jamais me vieste ver, meu marido, não vens sequer visitar-me...

O ourives escolhera nossas alianças por detrás do espelho; fora do espelho partiu-se o nosso destino.

Mas permanecemos "um" apesar disso.

Cristóvão, sim, Cristóvão falou-me hoje desta mocinha tímida, Mônica, como outrora sem dúvida falaste de mim, de Teresa, a tua mãe. Tudo está dito.

Hoje, no espelho do velho ourives, leio a continuação de nossa vida, e vejo em seus olhos a horizontal de nossa existência e sua vertical de corações (vertical e horizontal são cruz).

Olha! Eis Mônica e Cristóvão saindo da loja.

Tão alegres, que nem me vêem...

No sorriso de Mônica um novo dia surge!

Cristóvão deve ter captado a sua natureza mais profunda, pois vibram em uníssono.

Tenho a impressão de ser Mônica e te vejo em Cristóvão.

Passaram por mim, já não os escuto; mas sei o que estão dizendo um ao outro.

2. (CONVERSA DE CRISTÓVÃO E MÔNICA)

CRISTÓVÃO

Sou o filho de minha mãe, que redescubro em ti.

Não conheci meu pai, morto na guerra — não sei como deve ser um homem.

Devo construir minha vida sem ter um modelo a seguir: não vi meu pai na vida de cada dia; só o conheci por minha mãe, por sua vida dentro dela, pelo enxerto dele que ela enxertou em mim.

Ainda menino eu pensava, mais do que imaginas, no destino da mulher na sua solidão, em seu amor por um ausente, que se cristalizava em mim. Sonho para ti um outro destino, eu quisera a teu lado um homem de carne e osso e lhe comungasses com ele, como nós dois agora.

Querida, será preciso que eu deixe minha mãe para encontrá-la em ti?

Não! Começemos uma vida, nova, vamos ser novos seres!

Eu te agradeço, Mônica por me teres permitido, com tua simples presença, conhecer minha vida como um todo!

MÔNICA

Eu tenho medo, por ti, como antes me fazias medo, e tinha medo por mim.

Teu pai partiu e morreu; no entanto a união de teus pais sobrevive: tu és o seu herdeiro.

Quanto a mim, meu pai e minha mãe são dois estranhos: não há entre eles a sombra daquela comunhão que sonhamos, quando aceitamos o dom de uma vida e desejamos retribuí-lo.

Querido, não estaremos tomando um caminho errado? Terá longa vida o nosso amor?"

Não te afastarás um dia como meu pai, um estranho em casa?

Não me afastarei um dia à semelhança de minha mãe?

Pode-se amar alguém por toda a vida?

Eu te amo agora, mas te amarei depois?

Haverá um depois?

Como é angustiante o futuro!

Eu sei, minha angústia, minhas mãos, quase geladas para sempre, tu as tomaste entre as tuas, aquecendo-as de novo, tínhamos perdido o caminho na neve, e o sol ia se por.

Tive medo de ti:

‘Não irá abandonar-me depois que sua força me houver conquistado e seduzido?’

(Era esta minha angústia em face do futuro.)

Agora é por ti que eu tenho medo, pois confio em ti:

teu pai embora tendo partido para sempre, está sempre ao lado de tua mãe;

teus pais permanecem juntos, mas não como os meus: então tu também ficarás comigo, mesmo partindo...

CRISTÓVÃO

É preciso nos convenceremos de que o amor se mistura ao nosso destino, se o soubermos defender diante dele.

É tudo o que podemos fazer, o que está ao nosso alcance.

Eis os limites do homem.

Algumas vezes eu acordava de noite e pensava em ti ao despertar.

Se eu tomar-lhe as mãos frias (me dizia), se aquecê-las entre as minhas,

nascemos os dois num só, para uma vida nova.

Terei direito a isto?

Nosso amor terá chance de dar certo?

Eu me interrogava horas inteiras, às vezes até de madrugada. Tentava fugir, deixar tudo; mas hoje me entrego e rendo. Devemos estar juntos, Mônica, mesmo se eu desaparecer muito breve, à semelhança de meu pai. Não! Não pensemos mais em nossos pais! Vamos construir nossa própria vida!

O amor é um desafio que Deus constantemente nos lança, para que nós também desafieemos o destino.

MÔNICA

Devemos estar juntos Cristóvão, devemos estar juntos;

mesmo assim tenho medo do amor, medo de me tornar um dia uma estranha.

Tenho medo.

O amor é mesmo um desafio. Tomas por uma mulher uma pessoa difícil, demasiado sensível.

Facilmente me fecho: produzo uma teia em que me prendo.

Tu te ligas a alguém que espera muito do outro e que tem pouco para dar.

Minha mãe já me censurava por isso e, no entanto, não podia senti-lo com a mesma acuidade com que hoje o sinto.

CRISTÓVÃO

Deixar-te de lado, Mônica? Não consigo.

Não se ama uma pessoa por seu "caráter fácil".

Aliás, por que será que a gente ama?

Por que, Mônica, eu te amo? Não me peças uma resposta, pois não sei.

De qualquer modo, estamos sempre demasiado perto ou demasiado longe do nosso amor para poder vê-lo e examiná-lo; demasiado comprometidos para julgá-lo.

Como saber, no pleno calor dos sentimentos, se nosso amor faz parte da Criação? Sem dúvida, se restar alguma coisa após a vaga das emoções.

Mas só o sabemos depois...

Sim, tudo isso é certo, Mônica.

Mas sabes o que mais me alegra no turbilhão em que vivemos?

Nossa verdade.

Graças a ela somos um pouco lúcidos.

3. TERESA

Ó André, eu compreendo esta tarde quando nossa vida influencia a deles!

Mônica se encontra traumatizada pela brecha surgida no amor de seus pais, e que já se pressente no seu.

Cristóvão se esforça por consertar essa brecha, e teu amor por mim o torna forte, mas fraco ao mesmo tempo:

o amor por um ausente o impregna.

Nós somos, para os nossos filhos, um limiar difícil de transpor: como eu quisera que eles entrassem nas casas, de suas almas sem tropeçar em nós!

Nossa vida neles é longa: parecem-nos, ao crescerem, impermeáveis, mas já se acham então impregnados de nós.

Mesmo se nos fecham as portas, já estamos neles.

Sua vida — é terrível constata-lo — é a medida exata do que fizemos e do nosso sofrimento (como, de outro modo, falar de amor ao passado?).

Eles se encontram hoje diante desta loja de singular vitrine, como nós outrora: há verdades que permanecem; a que se encarnou em nossa vida torna-se a deles.

Eu devo aproximar-me e dizer-lhes:

'Boa-noite, Mônica! Boa-noite, Cristóvão!'

Eu me lembro que uma vez, antes de perceber tua presença, vi o teu rosto refletido no espelho de uma loja: tu te aproximaras de mim sem fazer ruído.

Nada acabou, André...

Devo, pois, aproximar-me deles e dizer: 'Boa-noite, Mônica! Boa-noite, Cristóvão!'

Nada acabou, meus filhos: o homem volta sempre à fonte de sua existência, e espera que esta fonte tenha um nome: Amor."

Esta noite o velho ourives tem, como eu, vinte-e-sete anos a mais; mas, ao escolher as alianças de ambos, olha-os como nos olhou, e sonda os seus corações, como se determinasse a altura da existência de vocês.

Pobre ourives...

Por meio dessa alianças, sua própria vida se fraciona em incontáveis partículas, em vidas de homens, em vidas de tantos e tantos homens!

André morreu na guerra com sua aliança, e eu trago sempre a minha.

CRISTÓVÃO

Ao recebermos nossas alianças, estávamos, Mônica, comovidos, e tua mão tremia...

Sentíamos-nos incapazes de observar o velho ourives, mas de qualquer modo (desculpa-

me, Mamãe, eu sei que ele te impressiona) seus olhos nos pareciam pouco significativos, e, se dizia alguma coisa, tratava-se de verdades há muito conhecidas, para que descobrissemos nelas alguma grandeza. A mão de Mônica, que tremia, falava mais ao meu espírito.

Eu me sentia emocionado e perturbado por emocionar-me a tal ponto.

Eu me vi com Mônica, através desta emoção. Eu amo, creio...

MÔNICA

Fascinados um pelo outro, estávamos insensíveis a tudo mais. Porém ele nada fez para despertar nossa atenção...

Sua arte não podia tocar-nos, revelar-nos alguma coisa...

Ele tirou a medida de nossos dedos e de nossas alianças, como qualquer outro artífice. Toda a beleza do momento estava em nós, no que então sentíamos, no fluxo do nosso amor.

TERESA

Isso me fez medo... O olhar e as palavras do velho ourives teriam perdido a sua força?

Ou Mônica e Cristóvão é que eram incapazes de perceber? Seriam, acaso, diferentes de nós?

Eu lhes dei bom-dia, e começamos a falar de seu casamento.

Mônica lembrou logo seus pais, sua ausência em seu amor, que nascia fora deles e apesar deles, segundo suas palavras.

Estou persuadida, quanto a mim, que nascia no terreno que lhe deixavam como herança: ela sofria ainda a brecha de seu amor (que se fechava por si mesma), mas não a envergonhava.

Que estão construindo, meus filhos, assim insensíveis às palavras do velho ourives, que traduzem o essencial?

Que densidade terá o amor de vocês?

MÔNICA

Todas as vezes que eu quero imaginar o dia de nosso casamento (o que acontece sempre), penso em meu pai e minha mãe.

Eles repetem, no teatro da minha imaginação e do meu pensamento, seus papéis de noivos e de pais. Como suas fisionomias me cansam!

Quando iremos enfim libertar-nos deles, viver nossa própria vida?

Quando meu pai deixará de se confundir contigo?

Eu quisera que fosses apenas Cristóvão e nenhum outro.

Eu quisera ser tua, mas o ser eu, me impede.

CRISTÓVÃO

Tu não podes imaginar, Mamãe, como é surpreendente a história de meu amor com

Mônica: eu precisei lutar para devolvê-la a si mesma e a seus pais (eles não gostam muito de mim, mas as coisas vão melhorando).

Eu imaginava, com Mônica, como se comportariam no dia de nosso casamento: "Podes crer (dizia-lhe eu) que não serão como pensas, pois as pessoas têm sua profundidade, não somente máscaras.

Que sabes tu de teus pais, Ana e Estêvão?

No dia de nosso casamento te cercarão, tu estarás entre eles.

Quando eras pequenina, levavam-te pela mão...

Quando não passavas de um bebê, teu pai, ao voltar do trabalho, perguntava à tua mãe: "Nosso anjinho aumentou de peso, teve apetite hoje?", e se alegrava a cada miligrama, e com teu sono e tuas sílabas, tornando-se criança ele próprio.

Tudo isto permanece para sempre, não se pode apagar. No dia do nosso casamento, eu te arrebatarei, Mônica, a teus pais, e tu estarás madura para o sofrimento de um novo amor, de um novo parto, e todos estaremos cheios de júbilo, atingindo quase aquilo que temos o costume de chamar "a felicidade".

TERESA

Meu filho, Cristóvão, é bom para Mônica: gostaria de ser para ela o pai que ele mesmo

não conheceu e Mônica julga ter perdido. (Fenômeno estranho, Mônica: uma pessoa desaparece de nós quando não a retemos; como aparece em nós quando, intuitivamente, a desejamos.)

Sim, André, foi assim que Cristóvão te criou, é assim que ele tenta criar em Mônica seus pais: Estêvão e Ana.

4. TERESA

No dia de seu casamento, Mônica, de vestido branco, caminhava entre os pais.

Cristóvão se encontrava entre Adão e Teresa.

Adão substituiu seu pai. Do mesmo regimento que André, foi o último a vê-lo; ao voltar da guerra veio relatar-me as últimas palavras de meu marido.

E, como se quisesse identificar-se com ele, tomou grande afeição por nosso Cristóvão.

Não poupava o seu tempo em relação a ele, travando animadas discussões;

Cristóvão lhe correspondia com a mesma afeição.

Tive medo durante algum tempo, que Adão me pedisse em casamento; mas um dia ele me disse:

'Eu existo, tenho a impressão, para prolongar o destino de outro, pois é graças a mim que ele nasce.'

Suas palavras me acalmaram, ainda que não as tenha compreendido de todo.

Estamos todos em festa.

Os noivos aproximam-se lentamente um do outro. Mônica está resplandescente, Cristóvão um pouco pálido, tomalhe o braço; ei-los à frente do cortejo.

A loja do ourives fica atrás de nós, à direita...

Os recém-casados trocam suas alianças, e partem de mãos dadas; somos os últimos a sair...

A loja de ourives!

Sua vitrine, transformada em espelho, nos revelou nosso futuro até o liminar do mistério.

Do mistério? Do desconhecido?

Nosso amor, em todo caso, era mais forte que a angústia.

Os jovens partiram para frente em linha reta, sem um olhar sequer, sem sondar sequer o futuro no reflexo do espelho.

O mistério, o desconhecido, começam para eles desde agora.

Cristóvão envolve Mônica com seu braço, como se quisesse protegê-la, exorcisar o destino de seus pais.

5. Os pais de Mônica permanecem aqui, como eu. Deveria preocupar-me com a escolha de meu filho?

ANA

Eu não esperava encontrá-lo aqui, Adão.

Adão... esse nome não soa falso em minha boca hoje?

Foi neste lugar que o conheci, está lembrado? Você disse:

“Por esta rua passará o Bem-Amado”.

Primeiro eu o esperei com as moças que dormiam, depois juntei-me ao grupo daquelas que, munidas de suas lâmpadas, iam ao encontro dele... Quando o Bem-Amado chegou, olhei o seu rosto.

Vi o rosto de Estêvão.

Aterrorizada, quis fugir.

Julga que em seguida me resignei?

De forma alguma.

Tenho sempre o sentimento de que não se podem comparar esses dois rostos, não consigo achar entre eles a mínima semelhança.

Meu primeiro amor por Estêvão é uma fonte ressequida, que não pode brotar novamente.

Eu me esforço no entanto por acreditar em Estêvão e, numa certa ordem de coisas, em minha vida também.

Cessei de desprezá-lo, de querer-lhe mal por minha vida frustrada. Pois eu me pus a refletir: a culpa estaria unicamente de seu lado?

Não, do meu, igualmente.

Já não lhe corto mais a palavra, não o acabrunho mais com meu silêncio.

Será que ele mudou? Não sei. Sua presença já não me pesa tanto, e tenho a impressão de incomodá-lo menos.

Não nos afastamos mais um do outro como outrora.

Viverá a minha vida, e eu a dele?

Vivemos antes a vida de nossos filhos.

Mônica nos causa mais cuidados: foi em relação a ela que cometemos maiores erros.

Partiu agora. Um pouco cedo, parece-me, e a julgar-nos culpados (o que me parece injusto, apesar de tudo).

Eu compreendo que o esposo tenha para mim o rosto de Estêvão, mas permaneço mesmo assim uma jovem imprudente, que esqueceu de prover-se de óleo. Minha lâmpada queima miseravelmente, consumindo as fibras de minha alma.

ADÃO

Vi Ana de novo esta noite. Após tantos anos permanece ainda sob o influxo de seu encontro com o esposo. Ela tomou o caminho do amor complementar. Ela completa quando dá e quando recebe, mas em outras proporções que outrora. Grave foi a crise por que passou, tudo ameaçava desmoronar-se. Se não fosse o encontro com o Bem-Amado... o renascimento não podia começar senão graças a ele. No começo Ana sentiu apenas uma dor muito viva. Pouco a pouco, a calma foi baixando. Alguma coisa se pôs a crescer, alguma coisa de imponderável, que não tinha para eles o gosto do amor. Mas acabarão, eu penso, por encontrá-lo. Ana, sem

dúvida, mais facilmente que Estêvão.

A causa do drama, é preciso procurá-la no passado. Um erro simplesmente. As pessoas deixam-se levar por um amor que julgam absoluto e que não tem as dimensões do absoluto. E são de tal modo vítimas de suas ilusões, que não sentem sequer a necessidade de amarrar esse amor num Amor realmente infinito. Não é propriamente a paixão que os cega, mas a falta de humildade em relação ao amor em sua verdadeira essência. Quando têm consciência disto, eles evitam o perigo, enorme, porque a pressão da realidade é demasiado forte, e o amor não lhe pode resistir.

Como eu tinha pena de Ana, aquela noite em que a vi na rua, e de Estêvão! E de seus três filhos, que começavam a compreender... sobretudo Mônica. Mesmo André, partindo para a frente com as palavras: “Eu voltarei...”, não me tinha inspirado tanta pena; nem sua viúva em pranto, nem seu filho Cristóvão. No entanto, para não vê-los chorar, eu teria preferido morrer em lugar de André. Mas isso não estando em meu alcance, fiz o que podia para substituí-lo junto ao órfão...

Às vezes nossa existência parece demasiado curta para o amor; às vezes, ao contrário, o amor humano é que parece demasiado curto em relação à existência, ou demasiado su-

perficial. Nós dispomos todos de uma vida e de um amor: como harmonizá-los num todo?

E, tendo chegado à harmonia, devemos permanecer disponíveis para os outros, não nos dobrarmos sobre nós mesmos, a fim de sempre refletir, de certo modo, a Existência e o Amor absolutos.

Tal é o sentido final de vossos destinos:

Teresa e André,

Ana e Estêvão,

como também do vosso:

Mônica e Cristóvão

TERESA

Adão disse o nome de todos nós, mas calou o seu.

Podemos dizer que é ele o nosso denominador comum, nosso intercessor e juiz ao mesmo tempo.

A seu coração, sua reflexão, sua razão, confiamos nossas pessoas, nosso passado, e tudo aquilo que, lentamente, adquire forma.

Penso sempre em Cristóvão e Mônica, não consigo esquecê-los.

Eles refletem agora a Existência e o Amor absolutos, de um certo modo.

Como exatamente?

Eis a pergunta que permanece sem resposta.

Outrora André e eu podíamos ao menos ler no espelho nosso futuro próximo.

Mas o ourives fechou a sua loja, e eles já estão longe, os recém-casados.

Mas saberão acaso o que refletem?

Não seria preciso segui-los e dizer-lhes?

Não; eles pensam por si próprios, afinal de contas...

Eles vão voltar, eles voltarão.

Partiram, há alguns instantes apenas, para refletir:

criar o reflexo da Existência e do Amor absolutos é uma tarefa imensa!

Mas nós vivemos sem suspeitá-lo.

ESTÊVÃO

Eu não sei bem o que dizia Adão, nem mesmo Teresa, a mãe de Cristóvão. E por que Ana fazia uma espécie de confissão de seus últimos anos? Ela me falava de um Bem-Amado, que tinha, ao que parece, o meu rosto; e tudo isto a propósito de Mônica... Sim, Mônica, é verdade, quer deixar-nos o mais depressa possível, a todo preço. Mas por quê?

“Refletir a Existência e o Amor absolutos...”, decididamente não compreendo nada disso... No entanto, se Mônica se apressa em deixar-nos, é porque o refletimos muito pouco. Isto eu compreendo perfeitamente, e lamento...

Pela primeira vez, depois de tantos anos, sinto vontade de conversar com Ana, de me abrir com ela. Queria confessar-lhe os meus erros, conhecer e partilhar os seus.

Chego perto de Ana, ponho a mão em seu ombro (o que

não faço há tanto, tanto tempo) e lhe digo: “Ana, perdemos muita coisa... Durante anos e anos, não nos sentíamos mais crianças. Que pena, Ana! Que pena!”

— FIM —

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
 Araújo Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
 Beckett, S. — *A catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.
 Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
 Brecht, Berto't — *A Expulsão do Demônio* nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.
 Buzzati, D. — *Sketches*, nº 122.
 Byron, L. — *Caim*, nº 89.
 Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
 Collier, J. — *Poção*, nº 114.
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
 Dostoievski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.
 Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
 Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
 Gibson, W. — *Dois na Gangorra*, nº 123.
 Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
 Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
 Homero — *A Odisséia*, nº 116.
 Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.
 Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117.
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennón Morreu*, nº 102.
 Lorde, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.
 Maeterlinck M. — *Interior*, nº 119.
 Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.
 Molière — *Médico à Força*, nº 108.
 Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.
 Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.
 Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.
 O'Casey, S. — *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, nº 124.
 Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.

Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.
 Pinter, H. — *Seleção de Sketches*, nº 120.
 Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.
 Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
 Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.
 Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.
 Shakespeare, W. — *Macbeth*, nº 115.
 Tardieu Jean — *A Fechadura*, nº 89; *Uma Peça por Outra*, nº 118.
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Árvore de Natal*, nº 118.
 Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.
 Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
 Williams, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
 Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.
 Wilder, T. — *Infância*, nº 121.

ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

EXPRESSÃO CORPORAL:

andréa fernandes
luiz carlos tourinho

IMPROVISAÇÃO:

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) Cr\$ 1.000,00

INDICE

— Editorial — <i>B. Jablonski</i>	1
— Teatro de Rua — <i>D. Steward, Ed. Bul- lins e P. J. Mackay</i>	2
— Tire as Mãos da Máscara! — <i>Dario Fo</i> ..	6
— A Morte do Dinossauro — <i>Domingos Oliveira</i>	9
— Os Diferentes Tipos de Comédia — <i>L. Dezseran</i>	13
— Crítica Internacional: Uma Vida no Teatro de <i>D. Mamet</i>	23
— A Loja do Ourives — <i>K. Wojtyla</i>	28

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.