

127

cadernos de teatro

— TABLADO 40 ANOS

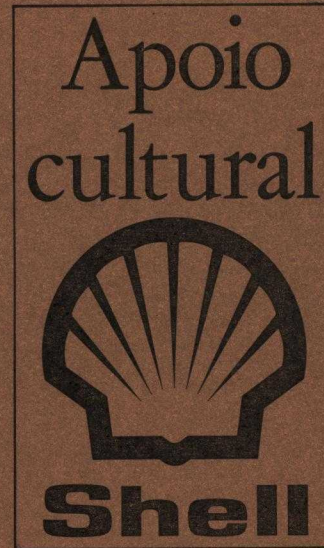
— A ARTE É UM DELITO — Entrevista com Tadeusz Kantor

— UMA HISTÓRIA DE STANISLAVSKI ATRAVÉS
DA TRADUÇÃO — J. Benedetti

— O JOGO DO AMOR E DO ACASO — Marivaux

CADERNOS DE TEATRO N.º 127

outubro, novembro, dezembro de 1991



Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Editor — BERNARDO JABLONSKI

Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOSOVSKI

Revisor — MARIA CLARA GUEIROS

Secretárias — SILVIA 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.

TABLADO 40 ANOS

Bernardo Jablonski

“Aos vinte e oito dias do mês de outubro de mil novecentos e cinquenta e um, reunidos à rua Visconde de Pirajá, número quatrocentos e oitenta e sete, nesta Capital, os senhores Aníbal Monteiro Machado, Maria Clara Machado, Eros Martim Gonçalves, Stélio Emanuel de Alencar Roxo, Edelvira Fernandes, Carmen Sylvia Murgel, Eddy Cintra de Rezende, Oswaldo Neiva, Carlos Augusto Alves dos Santos, Marília Macedo, Jorge Leão Teixeira, Antônio Gomes Filho, Dea Fernandes, João Augusto de Azevedo Filho, João Sérgio Marinho Nunes e eu, Isabel Bicalho que secretariei a sessão, tomou a palavra a senhorita Maria Clara Machado que explicou o motivo da reunião que tinha o fito de conjurar os esforços de todos aqueles amantes de teatro, para a formação de um grupo amador com finalidades artísticas e culturais...”

(1951, Ata da Reunião Preparatória de Fundação)

No início do mês de janeiro, invariavelmente, uma estranha fila se forma junto a uma portinha de um prédio que fica em frente a uma pracinha, perto da Lagoa. Essa fila permanece, faça sol, vento ou chuva, por vinte e quatro horas ou mais. Não são, aposentados, doentes ou candidatos a emprego público ou privado. São em sua maioria jovens que buscam simplesmente uma vaga em um dos cursos livres de formação de atores do Tablado.

“O Tablado me revelou uma maneira de fazer teatro que só conhecera com os jovens de Cambridge, os artistas de Vittorio Gassmann, os Pitoeff e alguns elencos ingleses.”

(Pascoal Carlos Magno,
Correio da Manhã, 1952)

Meu primeiro encontro com O Tablado foi absolutamente fortuito. Num sábado qualquer em 1964, por insistência — das mais “insistidas”, aliás — de um amigo, fui lá assistir a um Shakespeare: *Sonhos de uma Noite de Verão*, dirigido pela própria Clara. Na época, para falar a verdade, não sabia muito bem quem era esse tal de Shakespeare, nem essa tal de Clara, e muito menos que eu viria a passar ali, boa parte da minha vida. Sete anos depois entrei como aluno, fui ficando, aprendendo, virei operador de luz, ator, assistente, diretor, professor do curso e, hoje em dia, editor dos Cadernos de Teatro. Desses 40, posso dizer com orgulho, que participei e vivi de bem uns vinte...

“O Tablado tornou-se um autêntico provedor do teatro brasileiro. Autores, artistas e técnicos surgiram e foram lançados pelo Tablado. E mais importante ainda, gerou outros grupos, permanecendo fiel e abnegado à sua missão. Sua missão consiste em emplumar os pássaros, ensinando-lhes a voar e deixá-los ganhar novos horizontes”.

(Van Jafa, Correio da Manhã, 4/5/61)

As cadeiras rangem e são desconfortáveis. Há apenas o/um Zé a zelar pelo espaço físico. Espaço que vai encurtando diante da avalanche de alunos, todos querendo crescer e aparecer. Há o medo de não se conseguir um patrocínio para os Cadernos de Teatro em 1992. Será que a Shell vai continuar apoiando? A Metal Leve? Ou voltaremos aos braços de algum órgão do Governo? E há a necessidade de reformas: o Ministério da Educação e, depois, a Mesbla, já vieram oportunamente, em nosso socorro. Mas... e amanhã?

“Quinze anos em teatro, qual o santo que resiste? Se alguém consultar os jornais de 1951, verá que nenhuma organização carioca daquele tempo continua a existir. Muitos conjuntos se fundaram nesse “curto período”, muita coisa bonita se projetou e se executou, houve grandes momentos de

dramaturgia empolgando o espectador, mas ninguém, nada resistiu à passagem do tempo e à variação de condições econômicas, técnicas e culturais em três lustros; o teatro avançou, caíram os conjuntos. Somente Clara e seus companheiros — estes se substituindo a cada ano que passa, mas com um grupo de “fiéis” visceralmente ligados à sorte do Tablado — somente esse arbusto de nada, em que ninguém fazia fé, continua vivo e verde que te quero verde: todo aberto em flor, depois de tanta colheita de frutos, de gosto que é uma gostosura”.

(Tablado 15 anos — Carlos Drummond de Andrade, Correio da Manhã, 1966)



*Eddy Rezende Nunes e
Maria Clara Machado*

Para montar Tribobó City, como sempre, não havia dinheiro em quantidade suficiente. Clara teve a idéia de chamar os donos da firma Rochedo, de painéis e similares, para dar uma força (dinheiro), uma vez que uma das personagens se chamava Cafeteira Rochedo. Os ilustres visitantes assistiram a um ensaio em sua homenagem, mas declinaram o patrocínio, em função do que representava a personagem em questão. Clara se esqueceu do detalhe que a tal Cafeteira, na verdade era uma espécie de “cafetina” do “saloon”. A firma Rochedo, ao que parece, não estava muito interessada em associar seu nome a outros tipos de negócios...

De qualquer modo, não ficamos de todo na saudade: a indústria fabricante do Conhaque de Alcatrão de São João da Barra e de uma aguardente que nem me recordo o nome, cedeu gentilmente uma infinidade de garrafas para forrar as estantes do belíssimo cenário de Joel de Carvalho. Ao cabo de um ano de temporada, as garrafas estavam todas vazias...

Nessa mesma peça, no auge da paranóia do Governo Militar ora reinante, fomos visitados na véspera da estréia por censores, que se mostraram bem radicais: cortaram até uma fala em que a moçinha choramingava que os bandidos tinham lhe roubado todos os chocolates. A censura vetou alegando que chocolate era sinônimo de maconha... Nem nós sabíamos disso! Muito menos a Clara, é óbvio. E proibiram outras coisas: os índios que apareciam no final para ajudar os mocinhos não poderiam fechar as mãos, “pois isso era coisa do poder negro”... Que ameaça terrível ao regime nós éramos, e não sabíamos!

“Toda vez que vou ao Tablado me reencontro a mim mesmo. Começo por perder a idade, esse fardo de pedra que carregamos, ou que nos carrega às costas. Atiro-o da pontezinha nas imediações do Teatro e me dissolvo no público especial de Maria Clara...”

*(Carlos Drummond de Andrade,
Jornal do Brasil, 7/6/73)*

alfredo souto de almeida, anna letycia, antônio bivar, ary coslov, bárbara heliodora, bellá paes leme, bia lessa, bia nunes, carlos lyra, carlos wilson, cecília conde, claudio correa e castro, djenane machado, eduardo tornaghi, egberto gismonti, emílio de biasi, flávio de são thiago, geraldo queiroz, germano filho, guida vianna, hamilton vaz pereira, hélio ary, isolda cresta, ivan de albuquerque, jacqueline laurence, joão bethencourt, joão das neves, jorginho de carvalho, e outros duzentos nomes que esquecemos de citar.

“O Tablado, talvez porque publique a revista Cadernos de Teatro, e porque não

existe órgão estatal competente, faz às vezes de um centro cultural e informativo de teatro. Diariamente, de todo o Brasil, chegam pessoas e cartas querendo saber como se monta uma peça, que repertório escolher, como se prega e pinta um cenário”.

(O Estado de São Paulo, 24/12/66)

Definir a pessoa, a personalidade de Maria Clara Machado, é o tipo de missão impossível. Impulsiva, carinhosa, imprevisível, sarcástica, sensível. Gênio.

Dois histórias: Entra uma mocinha, se dirige à primeira pessoa que encontra e pede para comprar o livro 50 Jogos Dramáticos. Maria Clara Machado, a tal “primeira pessoa” e autora do livro *Cem Jogos Dramáticos* (junto com Marta Rosman), pergunta de volta: “Como?”. A mocinha, muito paciente, e sem ter a mínima idéia de quem estava na sua frente, repete: “O livro dos 50 Jogos Dramáticos!” Com os olhos azuis brilhando perigosamente, Clara ainda tenta esclarecer a dúvida, uma última vez: “Você quer mesmo esse livro, o dos 50 Jogos Dramáticos?” A mocinha, flor de paciência, reitera o pedido, dizendo que sim! E Clara atende: pega seu próprio livro, rasga-o pela metade e oferece à moça. De graça, é claro.

Véspera da estréia de *Tribobó City*. Uma confusão dos diabos, Clara sentada no chão examinando as espoletas que seriam usadas na peça, nos revólveres de bandidos e mocinhos. Chega outra mocinha, senta do lado e vai perguntando sobre o curso, como era, quanto era, o que era necessário para a matrícula, etc. Clara começa dizendo que o curso era fogo e que lá não tinha moleza não, que era a maior rigidez, e que os erros eram punidos com severidade ímpar. Só que cada explicação era acompanhada por uma violenta martelada nas espoletas que explodiam uma a uma. Curiosamente, essa mocinha nunca se matriculou...

“O Tablado tem sido um laboratório, onde procuramos, através das aulas, dos ensaios, das improvisações, das discussões, o equilíbrio entre nossas mediocridades e acertos: entre o que queremos e o que podemos, e se nem sempre nossas realizações

tiveram sucesso, o trabalho nos deu sempre a sensação de estarmos vivos — vivos num mundo tão cheio de desesperança, vivos quando a rotina, o preconceito, a ganância, o medo de amar, a pobreza de espírito invadem nosso espaço de viver.

Estamos criando esperanças, criando responsabilidades, criando vínculos que nos serão úteis para o resto da vida. Estas são as coisas que realmente importam.

O resto vem por acréscimo”.

(Maria Clara Machado, 1986)

José Lavigne, Juarez Machado, Kalma Murtinho, Leina Krespi, Lionel Fischer, Leila Ribeiro, Louise Cardoso, Luis Carlos Ripper, Cacá Mourthé, Maria Pompeu, Maurício Sette, Miguel Falabella, Nelly Laport, Nildo Parente, Oswaldo Loureiro, Paulo Nolasco, Paulo Reis, Rita Murtinho, Roberto de Cleto, Roberto Frota, Ronald Fucs, Rosita Tomás Lopes, Rubens Correa, Aloísio Abreu, Thais Balloni, Suzana Braga, Sura Berditchevsky, Tatiana Leskova, Ticiane Studart, Tessa Calado, Toninho Lopes, Vanda Lacerda, Ubirajara Cabral, Vicentina Novelli, Wolf Maia, Zdenek Hampfl, Zé Rodrix e outros trezentos nomes que esquecemos de citar.

“Nós já fomos modernos, inovadores, conservadores, fechados, ignorantes, orgulhosos, acolhedores, decadentes, atrasados, reacionários, infantis, tatibitatis e mesmo maravilhosos aos olhos dos outros. Foi muito bom quando fomos maravilhosos. Nesses momentos sempre achamos que tínhamos descoberto a chave do sucesso eterno.

Foi bem desagradável quando fomos atrasados, decadentes ou ultrapassados. Neste momento de vaidade ferida, testamos nossa fidelidade, nossa capacidade de sobrevivência, apesar de tudo. E sobrevivemos”.

(Maria Clara Machado, *Tablado*, 20 anos)

Nova, novíssima e mais ou menos nova geração: Cláudia Abreu, Fernanda Torres, Andrea Beltrão,

guilherme fontes, felipe camargo, janser barreto, alexandre frota, enrique diaz, maurício mattar, malu mader, carlos loffler, deborah catalani, paula e kiki lavigne, suzana kruger, ricardo kosovski, felipe martins, luís carlos tourinho, silvia buarque, bel kutner, christiana guinle, mônica torres, liane maia, joão brandão, ernesto piccolo, catarina abdal-la, pedro augusto drummond, leonardo brício, drica moraes, inês cardoso, marcelo de barreto, rogerio fabiano, roberto battaglin, roberto bontempo e outros quatrocentos nomes que esquecemos de citar.

“Uma coisa fundamental que nós temos e que os outros grupos não têm é a nossa casa. É por falta de um lugar fixo que muitos grupos se desfazem. Você vê: para essa peça que vai estrear quinta-feira (Os Cigarras e os Formigas) nós já temos o cenário armado no palco há vários dias. Temos o nosso ateliê de costura, temos a nossa sala de ensaios. É com a infra-estrutura de uma escola de teatro de uma universidade estrangeira, que sempre tem paralelamente aos cursos, um grupo estável, funcionando, com todas as instalações necessárias. Por ter esse privilégio que o acaso me deu, tenho a obrigação de levar O Tablado adiante. Obrigação, inclusive, de passar às vezes por antipática, recusando alugar o espaço a outros grupos, quando sei que há tanta gente precisando, me perdendo. Fora desta vantagem da casa fixa, não nego que essa longa vida do Tablado é também fruto da minha tenacidade, da fidelidade a uma idéia”.

(Entrevista de Maria Clara Machado a Yan Michalski, Jornal do Brasil, setembro de 1981)

Saudades: andréa guimarães, seu benedito, betty coimbra, dirceu nery, emílio de mattos, yan michalski, joel de carvalho, josé de Freitas, luís antônio martinez corrêa, maria julietta drummond, martim gonçalves, napoleão muniz freire, paulo padilha, pedro veras, ramon pallut, renato yablonowsky, virginia valli, wagner dos santos.

“Sou muito mandona, possessiva ao extremo, uma pequena ditadora, dizem (...) Acho horrível

ser mandona e é chato a gente achar horrível ser horrível.

(Maria Clara Machado, entrevista ao Correio da Manhã, 19 de setembro de 1969)

Os antropólogos contemporâneos chegaram à conclusão, ao contrário do que se pensava antes, que nunca houve uma fase de matriarcado, pela qual a humanidade teria passado em priscas eras. Não existe nenhuma comprovação empírica da existência de sociedades dominadas por mulheres, salvo raríssimas exceções em inalcançáveis recantos da Índia e do Tibet. E do Tablado. A antropologia pós-moderna ainda terá de encarar de frente esse fato incontestável: Clara, Eddy, Vânia e Silvinha fazem a espinha dorsal do Tablado. E como se isso não bastasse, ainda há a Kalma Murtinho e a Anna Letycia, sempre gentilmente disponíveis para trabalhos e consultorias. E Cacá e a Mônica Nunes, já estão aí, prontinhas pro que der e vier.

Em pleno século XX, na Zona Sul, vigora um invejável matriarcado com direito a chá das cinco, colaboradores do sexo masculino, visitas constantes, trabalho idem, e um senso de humor invejável.

Será que no resto do mundo também, não seria o matriarcado.

“Orgulho, vaidade, cansaço, vontade de descansar, entusiasmo, generosidade, sabedoria, amor (...) 40 anos fazendo teatro e fazendo fazer, e dando alegria e proporcionando oportunidades e vivendo junto destes muitos filhos que convivem comigo e com o teatro (...).

Há um tempo de plantar e outro de colher — sinto que a colheita é boa. Que conseguimos sobreviver aos espinhos, às tristezas, às perdas, e que as grandes alegrias não nos tiraram o equilíbrio para percebermos que tudo é passageiro e o que interessa mesmo é a generosidade. Generosidade com a vida e tudo que ela ainda pode nos dar”.

(MARIA CLARA MACHADO, TABLADO, 40 ANOS)

“A ARTE É UM DELITO”

Tadeusz Kantor (1915-1990)

Ele não teve tempo de terminar os ensaios de seu novo espetáculo, “Hoje é meu aniversário” (Dzis sq moje urodziny). Sua obra se fechou em sua última crítica, “Nunca mais voltarei” (Nigdy tu juz nie powroce). Morreu em 8 de dezembro de 1990.

Entrevista cedida a Irene Maslinka

I.M.: Abril de 1990 marcou o seu 75º aniversário. O senhor é quinze anos mais jovem que nosso século em declínio. Considera nossa época um período em decadência?

T.K.: Ao meu ver, é preciso esquecer este termo tipicamente marxista: “uma arte em declínio”, “uma arte decadente”. Tal arte não existe. Para mim as épocas decadentes produziram na arte as maiores obras-primas. Sempre foi assim. Era então que se fazia o maior número de descobertas.

I.M.: Não o tomando como algo negativo, este termo “decadente” teria um sentido?

T.K.: O tempo na arte é muito relativo. Do ponto de vista, por exemplo, do existencialismo é possível dizer que o naturalismo do século XIX provinha da decadência; ora, agora que este naturalismo renasce no novo realismo não se sabe mais o que é decadente. O que quer que seja, existe em meu caráter, em minha natureza uma queda pelo declínio, a decadência, o mal, a tragédia, o desvio, o ciúme, e é esta inclinação a causa da arte. Não fui eu, mas Bataille quem escreveu que a arte é uma contravenção, um delito relativo às normas sociais. De fora da vida social, é exatamente por isso que ela tem um papel social muito importante. E o que eu digo não significa que eu seja um niilista ou um anarquista.

I.M.: Mas o senhor não é menos contra qualquer forma de autoridade.

T.K.: A noção de arte é contrária a de qualquer autoridade, de qualquer poder. Em um tratado sobre o poder eu teria escrito antes de mais nada que os únicos competentes e capazes de assumir esta noção, são os artistas. Mas é difícil imaginar homens poderosos que tivessem exercido seu poder em nome da arte.

I.M.: O senhor quer dizer que só o universo artístico permite ser realmente livre?

T.K.: O poder dos artistas se exerce na esfera espiritual, mas comparado ao poder material, dotado de todos os meios possíveis, ele se revela bastante fraco. É isso o que me torna um tantinho pessimista.

I.M.: Se o impacto da arte é pouco perceptível, isso se deve talvez ao seu efeito atrasado, e, ainda assim, muito marcante?

T.K.: Não. A questão não está aí. Eu não sou sociólogo, mas consegui formular uma idéia levando em consideração meu próprio caso. Eu acredito ter de algum modo criado alguma coisa, digamos meu teatro que, em toda parte, alcança um sucesso arrebatador. Mas como efeito é zero.(...)

I.M.: O senhor sempre se refere ao início do nosso século e aos anos 20. A fé daquela época no poder da arte viu se opor a ela um cruel desmentido. Nem os ardentes manifestos dos artistas, nem suas obras previram a carnificina dos povos: a Primeira, e depois, a Segunda Guerra Mundial.

T.K.: Nada impede que aquela fé fosse, na época, real. Quando o maior pintor russo do século XX, Malevitch, veio a bordo de um trem especial a Berlim, no Bauhaus, o acolhimento com que ele foi recebido era comparável ao que hoje em dia se recebe um Gorbatchev ou um Bush.

I.M.: Parece que o senhor também é acolhido como um ídolo no estrangeiro...

T.K.: Isto, por exemplo!... Mas de que adianta?! Hoje em dia, é unicamente uma questão de público. Sabe, minha intenção não é nunca a de salvar o mundo com minha obra. Eu me interesso em extorquir de mim mesmo o que me atormenta no fundo do meu eu, e nada mais. Disposto a descobrir mais tarde que isto exalta as pessoas ou pode fazê-las mudar de opinião. Mas no momento em que a obra se esboça, eu só trabalho para mim

mesmo. Mente aquele que afirma fazer obra de criação artística para a sociedade.

I.M.: No teatro, o senhor deve, no entanto, atrair imediatamente o público. Sem dúvida o senhor pensa nisso, quando prepara seus espetáculos?

T.K.: Não. Três vezes não. Eu só procuro resolver meus próprios problemas. Como todo homem, eu sou levado a isso, e é somente quando esta necessidade se afirma com um vigor particular, que se adquire uma força colossal e se chega a realizações muito válidas quando se é artista.

I.M.: Em "Eu nunca mais voltarei (nigdy tu juz nie powroce)", o senhor diz: ... é então que nasce neste lixo de homem uma força sagrada. É infelicidade, depois, nesta força".

T.K.: Eu sei disto por minha própria experiência. Se começo alguma coisa na arte é porque tenho que resolver um problema que é meu. Se este se resolve em mim mesmo sozinho, isto me faz perder de chofre a força necessária para terminar o trabalho. O que decide a criação de uma obra grande ou medíocre, é a criação do debate interior.

I.M.: O senhor é profundamente apegado à formação artística dos anos 20.

T.K.: O que me distingue dos adeptos do cubismo, da arte abstrata, do construtivismo, do dadáismo, etc., é que eu não tenho confiança na eficácia formal da minha arte. Daí a definição que formulei, e devo dizer que a despeito da natureza espontânea e fortuita da criação, dou importância às definições; eu disse, pois, que a obra mais válida se concebe sempre a partir de necessidades individuais. Não universais, não coletivas, não sociais.

I.M.: No entanto, o senhor é um homem que conseguiu atingir um sucesso mundial. Como se deu isso? Que condições foram cumpridas? Uma resposta existe: "eu sou um grande artista", mas foi o individualismo que favoreceu sua comunicação e entendimento com o mundo? Pois é possível, no seu caso, falar de entendimento: o mundo inteiro quer assistir aos seus espetáculos.

T.K.: Eu não sei. E acredito que todo artista autêntico lhe dará a mesma resposta e lhe dirá sempre: Eu ignoro a que se deve o fato de eu ter me entendido com o mundo inteiro, quando era

unicamente comigo que eu me entendia constantemente.

I.M.: Seu sucesso mundial só aconteceu entretanto em um momento. O senhor se perguntou naquele momento o porquê do seu sucesso?

T.K.: Não. Nunca. O sucesso veio? Melhor, ponto final. Sabe, talvez isso se deva à minha natureza profunda, mas eu não tenho em absoluto a ambição de fazer deste sucesso um método de salvação do mundo. Diferentemente de alguns artistas, que qualifico de "homens de visão".

I.M.: Por exemplo?

T.K.: Não, isso eu não lhe direi (ri). Também houve alguns deles no passado. Mickawicz mesmo foi um.

I.M.: Mas ele parou de escrever assim, que sentiu a vocação de salvar o mundo.

T.K.: Certamente, isso sempre termina assim. É por isso que não confio em todos estes artistas, que procuram salvar a Polônia, a civilização... Esta é minha opinião muito pessoal e individual.

I.M.: O mundo de hoje está mais unido que nunca e a situação do artista, este "homem diferente", é também diferente do que foi outrora. O paradoxo que diz que só a expressão do individual tem chance de encontrar o caminho dos outros, encontra-se acentuada aí?

T.K.: De tanto me perguntar porque eu insisto tanto no individual, eu percebo também causas muito concretas. Sabe-se que todas as tendências que procuraram escrever a atividade artística na história e na ação social, fracassaram. Isto significa que esta atitude continha uma parte falsa. Mas ao mesmo tempo eu acho que não tem fundamento justificar nem verificar programas artísticos com seu fracasso ou vitória social. Isso não tem fundamento, mas nós vivemos em sociedade, nós somos homens, e acima de tudo formados pelo racionalismo. O raciocínio é o seguinte: se as idéias de construtivismo, de arte abstrata, de supremacia russa estavam ligadas ao movimento revolucionário, e este movimento fracassou, estas correntes artísticas fracassaram com ele. Nos anos 1938-1940 eu ligava indissolavelmente o construtivismo à revolução.

Os próprios construtivistas declaravam, aliás, que em um momento a arte construtivista cessaria de existir, de tanto se fundir à vida: era o ideal ao qual eles aspiravam. Se a realidade se inscreve em falso contra um termo deste raciocínio, perde-se a confiança também no outro.

E é isto o que faz com que, apesar de compreender a arte abstrata e depositar nela os valores de minha confiança, ela torna-se, subconscientemente, um pouco suspeita. Eu até escrevi um dia que a arte abstrata era uma corrente artística que correspondia ao poder totalitário.

I.M.: A arte abstrata corresponde ao poder totalitário? Não seria o realismo socialista?

T.K.: Existe aí um fundo de verdade, pois os abstratos também faziam proibições àqueles que não os seguiam, e os tratavam de maneira negligente. Era o totalitarismo e pode-se dizer que houve um terror de arte abstrata, um terror de surrealismo, de cubismo, etc. Eu mesmo o senti nos anos 1970, quando, após meu período de arte abstrata e "informal", passei a pintar personagens, telas figurativas. Meus colegas então me acusaram de reacionário e de traidor.

I.M.: Um vocabulário bastante sugestivo.

T.K.: Ah sim, eram acusações muito graves. Por ocasião de uma de minhas conferências, um senhor gritou: "E quais eram suas idéias há cinco anos atrás?" Eu lhe respondi: "Isto lhe interessa?" A arte não é a política para me perguntarem como posso ser assim agora, se eu era outro há cinco anos atrás. Assim toda arte abstrata é herdeira do terrorismo. É por isso que, em 1970, decidi deixar o campo de batalha da vanguarda.

I.M.: Da vanguarda no sentido estrito, histórico, do termo?

T.K.: O que era da vanguarda no início do nosso século, nos anos vinte, trinta e mesmo quarenta, depois se tornou uma moda, uma maneira de viver que leva à notoriedade e ao sucesso comercial. Eu tinha então escrito no manifesto do "Théâtre de la mort" que eu deixava este caminho oficial e universal e começava a procurar meu próprio caminho.

I.M.: O senhor disse: "a arte não é política", mas tudo o que nós fazemos faz parte dela de certa forma.

T.K.: Eu nunca pensei em fazer teatro político. De jeito nenhum. Há apenas um ano um crítico italiano, Sr. Vogli, me provou que "Cricot-2" é, em seus elementos profundos, eminentemente político, na medida em que ele apresenta um modelo de realidade totalmente diferente daquele que nos foi imposto durante quarenta anos. Ora, se alguém diz: é preciso mudar, já é política.

I.M.: O Sr. Vogli falava de concepção do mundo e da vida, tal como ela se desenhava em seus espetáculos, ou também de alguns temas concretos, por exemplo do tempo da guerra?

T.K.: O teatro "Cricot-2" não apresenta problemas políticos direta e literalmente, o que significa que ele não é político no sentido de seu programa. Eu só trato de problemas puramente individuais, emotivos, familiares, ou seja, do destino privado do homem. Mas por exemplo, o bar onde eu fico sentado em "*Eu nunca mais voltarei*" se encontra subitamente invadido pela Segunda Guerra Mundial, o nazismo. Não podemos escapar ao político, mesmo sem fazer teatro político do tipo que fazia Piscator ou algumas das tropas clandestinas de jovens na Polônia.

I.M.: É por isso mesmo que não escapamos dele agora.

T.K.: Sim, depois de uma explosão tão forte de liberdade como a que aconteceu na Polónia... Foi a Polónia que a fez e é 1980 que conta. O que acontecia então na Tchecoslováquia, na Hungria, na U.R.S.S. e na Romênia? Nada. A liberdade se corporificou na Polónia. Mas no mundo quase não se fala mais nisso hoje. O mundo permanece indiferente para com a Polónia.

I.M.: A matéria de seus espetáculos é o passado. O senhor mostra de alguma forma um mundo antes da catástrofe, antes do dilúvio.

T.K.: Dilúvio é ir longe demais.

I.M.: No entanto, baseando-se no passado, o senhor parou em uma fronteira. Há na sua obra a guerra, o nazismo, mas o pós-guerra está ausente, o stalinismo, por exemplo. O tempo de sua biografia privada parou?

T.K.: Você tem em mente aspectos que são outros tantos reflexos diretos da época apresentada, enquanto que eu não estou apto a mostrá-los, o que faz com que eles sejam raros em meus espetáculos. Em "Wielopole", houve soldados, os de Pilsudski, o futuro marechal, mas ainda de uniformes austríacos. Em "Eu nunca mais voltarei", os representantes do poder — de um lado, do capitalismo, de outro, do comunismo — destroem a arte. De cartola na cabeça deviam estar, é claro, os americanos, mas devia haver também três ou quatro personagens de boné do tipo Lenine. Depois eu mudei, e os primeiros usavam chapéu "claque", os segundos, "chapéu côco." Nossos dirigentes comunistas usaram "chapéu côco?"

I.M.: Não, chapéus simples.

T.K.: Mas um chapéu não tem forma. Eu não gosto do fato literal. Não quero que me digam: bem, isto é Brejnev e isto é Reagan. Eu acho que tomar um reflexo da realidade ao pé da letra, como em um espelho, é se aproximar um pouco da banalidade.

I.M.: O senhor está terminando um quadro, "A Tragédia de 1939".

T.K.: Sim, foram os veteranos do Exército do Interior* que me encomendaram para uma exposição na sede do antigo Museu Lenine de Cracóvia, que lhes foi entregue. Este quadro será exposto no vestibulo como primeira peça da exposição. Eles me deram uma farda autêntica, eu a pintei como estendida em uma cruz, dando-lhe ao mesmo tempo uma expressão mais universal, pronto a renunciar aos emblemas de duas potências que desmantelaram a Polônia em 1939: a cruz gramada de um lado, a foice e o martelo de outro.

I.M.: Um quadro de encomenda?

T.K.: Eu até disse ao coronel do Exército do Interior que veio me visitar, que seria meu primeiro quadro sob encomenda.

I.M.: O fato de os veteranos do Exército do Interior terem se dirigido ao senhor precisamente, parece extraordinário e inspira otimismo, pois isto significa que o tom patriótico e beato tão difundido entre nós não lhes convém.

T.K.: Seria falta de tato lhe perguntar porque foi a mim que eles escolheram. Simplesmente eles

vieram, e eu aceitei rapidamente, lhes participando minha grande satisfação em ser solicitado. O que eles sabiam da minha origem, da minha vida, eu o ignoro. Eu não sou crente, há os que me consideram judeu, o que me deixa indiferente. Eu pintei uma cruz, pois a ponho em todos os lugares, junto aos rabinos e aos simples israelitas. Em "Wielopole", um padre e um rabino andam lado a lado no cortejo.

I.M.: Obrigada pela entrevista.

* Exército do Interior (AK), exército clandestino da resistência polonesa antinazista do tempo da ocupação alemã na Polônia. Ele foi vítima de uma repressão severa no pós-guerra, por parte do poder comunista.

(Extraído de *Theatre in Poland*. I. 1991. Traduzido por Elisa Duarte. Uma colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-RJ.)

UMA HISTÓRIA DE STANISLAVSKI ATRAVÉS DA TRADUÇÃO

Jean Benedetti

Stanislavski converteu-se numa pequena indústria, tanto no campo da formação teatral como no campo editorial, através de cursos e livros correlatos, endossando, explicando ou questionando seu "Sistema". Porém, quanto desse "Sistema" é realmente acessível aos leitores de língua inglesa (), e até que ponto representa uma visão global das idéias definitivas de Stanislavski? Até mesmo a ordem e a época da publicação de suas obras determinaram a receptividade às suas proposições e deixaram o público, em alguns casos voluntariamente, sem conhecer a verdadeira evolução de seu pensamento; é o que sustenta Jean Benedetti. Neste artigo, ele reconstituiu a complicada e muitas vezes tumultuada história da tradução dos trabalhos de Stanislavski (para inglês), revelando que (às vezes com a melhor das intenções) nosso entendimento ainda está dominado por uma visão injusta e incompleta de seu Sistema. Após sua carreira em teatro, cinema e televisão, Jean Benedetti foi Diretor do Rose Bradford College of Speech and Drama de 1970 a 1987 e, desde 1979, é presidente do Comitê de Ensino Teatral do Instituto Internacional de Teatro. Em 1982, publicou Stanislavski: an Introduction (Introdução a Stanislavski); sua biografia do mestre russo, a primeira a aparecer no ocidente em quarenta anos, foi lançada no outono de 1988 e em 1990, surgiu a edição em brochura. Atualmente prepara um documentário histórico sobre o Teatro de Arte de Moscou.*

A história do Sistema Stanislavski no ocidente é praticamente a história da publicação de suas obras. Pois, embora existam várias formas de tradição oral, especialmente nos Estados Unidos, essa "tradição" deve ser encarada com cautela. Durante os últimos sessenta anos, muitos se proclamaram discípulos de Stanislavski — na verdade ele até

chegou a observar que os assim chamados discípulos seriam suficientes para formar várias companhias iguais à sua. Há aqueles que, como Boleslavski e Soloviova, tiveram contato direto com Stanislavski e seus métodos de trabalho, seja no Teatro de Arte (MXAT), seja nos Studios. Outros viviam na periferia da companhia do Teatro de Arte, só recolhendo as indicações de outros.

Já em 1918, circulavam em Moscou muitas versões parciais e nem sempre exatas do Sistema. Embora severamente criticadas por Vakhtangov, em várias ocasiões foram lembradas por figuras famosas como Komissarzhevski Mas, mesmo que as credenciais de um discípulo de Stanislavski sejam inatacáveis, é importante saber em que período se deu o contato com o mestre e também exatamente que versão do Sistema foi transmitida. As formas de trabalho de Stanislavski foram evoluindo constantemente no decorrer dos anos e o que era certo em 1924, não se aplicava necessariamente em 1934.

O tempo e a idade cobraram assim o seu tributo e agora, com bastante frequência, a "tradição" de Stanislavski é transmitida por discípulos de discípulos, cada um apresentando uma opinião particular que possivelmente nunca foi submetida a um teste consciente diante do acervo de sua obra. Além disso, existe a guerra cruenta e implacável travada entre os seguidores das diferentes versões do Sistema — cujo exemplo mais notório é o conflito entre Stella Adler e Lee Strasberg, ambos se auto-proclamando os verdadeiros guardiães do pensamento do mestre, como se fosse o Santo Graal.

No entanto, a maioria dos estudantes do Sistema não têm nenhum acesso a essa tradição oral. Para conhecer os métodos de Stanislavski, fazem uso de quatro livros, três dos quais — *Minha Vida na Arte*, *A Preparação do Ator* e *A Construção do Personagem* (***) foram originalmente publicados nos Estados Unidos. Esses textos constituem a base para o estudo do Sistema Stanislavski em escolas e conservatórios teatrais, em universidades e colégios, por todo o ocidente. Portanto, tais textos de-

* E portuguesa? (N.E.).

** Disponíveis em português, lançados pela Editora Civilização Brasileira.

veriam ser acima de tudo didáticos e exatos, para evitar que alunos e professores se desviem por trilhas falsas e para poder comprovar devidamente as afirmações da tradição oral. Lamentavelmente, as traduções disponíveis hoje em dia, via de regra, são na melhor das hipóteses dúbias e, na pior, podem levar a uma desinformação até prejudicial. Como se explica que obras de uma importância tão fundamental nos cheguem sob uma forma tão discutível?

A raiz do problema reside na própria personalidade de Stanislavski, que tinha em baixa conta sua qualidade de escritor. Sua experiência na escola e posteriormente no Instituto Lazarev não tinha sido das mais felizes — chegara mesmo a usar recursos pouco honestos para passar nos exames de latim e se considerava um fracasso como estudante. Aos dezoito anos, decidiu não ingressar na universidade, preferindo entrar para a tecelagem que era o negócio da família. Com o tempo, tornou-se o chefe da firma, que administrava com grande eficiência, mas pouco entusiasmo.

Embora não tivesse pretensões a qualquer talento literário, mesmo assim Stanislavski escrevia todos os dias; registrava seus pensamentos sobre teatro em seus cadernos, que vinha mantendo ininterruptamente desde os quatorze anos e nos quais analisava com detalhes seus sucessos e fracassos como ator e diretor. Tratava-se, é claro, de anotações puramente particulares. No entanto, tendo criado o Sistema, de que forma poderia transmitir suas idéias, muitas vezes criticadas sem mesmo serem entendidas, ou simplesmente rejeitadas como excêntricas, a não ser através da palavra escrita e impressa?

A partir de 1906, fez inúmeras tentativas de colocar suas idéias no papel. Ao tempo de sua partida para a França e os Estados Unidos em 1922, os armários de seu apartamento na Rua Leontievski, 6 estavam abarrotados de rascunhos e manuscritos de livros que havia iniciado em repentes de entusiasmo e depois abandonado — uns quase imediatamente, outros, como no caso de *Diversas Tendências na Arte Teatral*, após anos de trabalho.

Seu crítico e amigo Nikolai Efros afirma numa monografia publicada em 1918 que um livro deli-

neando o Sistema já estava pronto, mas que Stanislavski se recusava a autorizar sua publicação. Esta hesitação se devia não apenas à falta de confiança de Stanislavski, mas também à sua persistente convicção de natureza provisória de todas as suas conclusões. Ele não somente tinha dificuldade em exprimir suas idéias de maneira coerente e clara, como também percebia que seus escritos não mais correspondiam à sua prática real.

Por sua iniciativa, Stanislavski nunca teria publicado nada. Seus livros editados em vida (*Minha Vida na Arte* e *A Preparação do Ator*) só foram terminados com a ajuda de terceiros. Vivia sempre dependendo de outros — um colega, um aluno e mesmo, se fosse o caso, de qualquer um que estivesse por perto e disponível na ocasião — e essa dependência acabou por ensejar a má interpretação e distorção de seu pensamento.

O imperativo econômico

Em 1923, Stanislavski precisava de dinheiro ou, mais precisamente, de dólares, pois seu filho Igor havia contraído tuberculose e necessitava de tratamento na Suíça. Ele, que havia perdido sua imensa fortuna na Revolução, vivia então de seu próprio salário e do de sua esposa latina. O rublo não tinha aceitação no mercado financeiro internacional e o tratamento teria que ser pago em moeda forte. Stanislavski esperava que a turnê americana, iniciada em janeiro, lhe rendesse os recursos necessários; no entanto, embora a companhia tivesse um *succès d'estime*, a receita mal deu para cobrir os gastos. O dinheiro teria que ser obtido de outra forma.

Em janeiro, Stanislavski recebeu o que parecia ser uma oferta promissora: uma encomenda para um roteiro cinematográfico. Ele considerava o cinema essencialmente apropriado para grandiosos temas históricos, que pudessem dar ao grande público alguma visão do passado e, assim, decidiu adaptar dois dramas históricos de Aleksei Tolstói, *Czar Fiodor Ivannovich* e *A Morte de Ivan o Terrível*, ambos do repertório do MXAT. O herói seria o povo russo. Infelizmente, Stanislavski não havia contado com a vulgaridade inata dos magnatas do cinema que, por seu lado, viam o povo

russo como simples pano de fundo para um romance entre dois jovens amantes que não apareciam em nenhum ponto dos originais de Tolstoi e teriam que ser encaixados. Desgostosos, Stanislavski abandonou o projeto.

A única outra possibilidade de ganhar dinheiro era um livro. Morris Gest, que havia organizado a turnê, e seu assistente de publicidade, Oliver Saylor, estavam convencidos que, dada a enorme reputação desfrutada por Stanislavski, um livro seu estaria destinado a ser sucesso garantido. Porém, que tipo de livro e onde iria ele encontrar tempo para escrevê-lo? Ele era ao mesmo tempo ator, ensaiador e diretor da turnê e só poderia se dedicar ao livro esporadicamente. Além do mais, precisaria de alguém para ajudá-lo. Na Rússia, sempre contara com sua colaboradora e amiga fiel Liubov Gurevich, ela própria uma especialista na história do teatro e da representação teatral. Com quem poderia ele contar nos Estados Unidos?

Por sorte, tinha na ocasião a companhia diária de um crítico e desenhista emigrado, Aleksander Koiranski, que lhe servia de intérprete e guia. Koiranski afirmava ter contribuído para que Stanislavski conseguisse afinal dar forma a *Minha Vida na Arte*, o que é difícil de comprovar. Contudo, em sua análise do livro, Boleslavsk, que sempre esteve próximo a Stanislavski durante toda sua estada em Nova York, expressou sua surpresa pelo fato da contribuição de Koiranski não ter sido consignada.¹ O próprio Stanislavski somente menciona Koiranski por duas vezes em suas cartas e, mesmo assim, brevemente e escrevendo seu nome de maneira errada — Kairanski.

A idéia original de Stanislavski era escrever um livro sobre seu Sistema. Koiranski alega ter dado um pouco de ordem às confusas notas do autor, as quais constituíam fragmentos de textos que Stanislavski havia recortado e colado em cadernos. Não se pode afirmar que tais fragmentos fossem o manuscrito a que Efros se referira em 1918.

Koiranski montou um texto de aproximadamente cem páginas, ao qual Stanislavski acrescentou trechos suplementares, sendo enviado à editora Little, Brown & Company de Boston, que o recusou imediatamente. Stanislavski então imaginou escre-

ver uma história do Teatro de Arte, incluindo uma exposição de sua filosofia, que também não foi aceita. O que os editores queriam era um livro para o público em geral, uma autobiografia comum, cheia de casos e histórias sobre sua vida e infância, exatamente o tipo de livro que Stanislavski abominava. Já em 1911, tinha deixado isso bem claro:

“Já me pediram para escrever minha autobiografia, mas eu absolutamente me recuso, pois nada pode ser mais maçante do que a autobiografia de um ator.

O que se espera, antes de tudo, é que eu inclua aquelas irritantes frases feitas do tipo: eu sentia em meu interior uma paixão pela arte, herdada de minha avó que fora uma famosa atriz francesa.

Terei também que repisar em cada linha: representei isto ou aquilo, foi um sucesso ou foi um fracasso, os críticos assim se expressaram sobre mim. Esta perpétua declinação — eu, meu, me — é particularmente desagradável e os atores deveriam ser proibidos de falar sobre si mesmos e de alardear interminavelmente o fato do público gostar deles.

No entanto, mais do que ninguém, o ator deve escrever. Por quê? Porque sua arte vive e morre com ele. Pense bem. Se os atores tivessem feito menos mistério de sua arte, se tivessem partilhado seus segredos com aqueles que os sucederam, poderíamos ter estabelecido as leis da arte que os verdadeiros artistas almejam há tempos... Haveria menos conversa fiada e diríamos menos tolices.”²

Contudo, se Stanislavski precisava de dinheiro, teria mesmo que escrever este tipo de bisbilhote de classe. Koiranski, por sua própria conta e baseando-se nos diários e cadernos de Stanislavski, rascunhou um esboço que foi enviado a Boston e, desta vez, aceito. O contrato para *Minha Vida na Arte* foi assinado no início de maio, estipulando um total de 60.000 palavras e o prazo de entrega para 1 de setembro.

A história de “Minha Vida na Arte”

Stanislavski começou a trabalhar com sua prodigiosa e habitual energia. Ditava o texto para sua secretária Olga Bokshanskaia, que ia datilografando diretamente.

“Primeiro, ele escrevia o texto à mão e então o ditava de forma livre e descontraída. Em seguida, costumava revisar o que havia feito e eu passava a limpo na máquina. Com frequência, fazia uma nova revisão e eu tinha que rebater mais uma vez... Ficou acertado que, nos dias em que representávamos Tchekhov e sua presença não era necessária (e às vezes após o terceiro ato de *The Lower Depths*, onde eu atuava como extra), eu iria ao seu hotel tomar ditado.

Armada com uma máquina de escrever portátil, eu seguia da Rua 58 para a 56, onde ele se encontrava, e mergulhava no trabalho. Stanislavski desconhecia o significado da palavra “cansaço”. Ia produzindo páginas e mais páginas... Às duas da madrugada e por vezes até mais tarde, embora ainda estivesse alerta e disposto a continuar, ele parava e dizia: ‘Perdoe-me, que horas são? Sinto, mas vamos parar por aqui. É uma pena, mas temos que parar.’ ”³

Esse mesmo ritmo incansável foi mantido no navio que levou a companhia de volta para a Europa.

Stanislavski havia decidido ficar na Alemanha durante a pausa de verão, em lugar de fazer a longa viagem direta para a Rússia. Sua família veio reunir-se a ele em Freiburg, perto da fronteira suíça. Dali, seria bem fácil atravessar para visitar Igor, internado numa clínica em Wernwald. Os médicos lhe disseram que seu filho precisaria de quatro ou cinco anos de tratamento no mínimo e, como a turnê tinha contabilizado um prejuízo de 25.000 dólares, era imperativo que terminasse o livro.

Infelizmente, ele já havia esgotado as 60.000 palavras previstas e nem havia chegado à criação do Teatro de Arte, no seu entender o núcleo principal do livro. Despachou os capítulos que havia conseguido terminar e telegrafou solicitando permissão para mais 60.000 palavras, o que foi concedido.

Por essa época, Stanislavski estava com problemas de vista, de modo que não podia trabalhar mais do que três horas por dia. No início de setembro, começaram os ensaios, para preparar o repertório da segunda turnê. De volta a Nova York, continuou a escrever o máximo que podia — no bon-

de, durante os intervalos no teatro, na rua e, sempre que possível, numa sala tranqüila que havia sido reservada especialmente para ele na Biblioteca de N. York. Porém, seu progresso era lento e estava ficando cada vez mais preocupado com a multa contratual, que implicava na devolução de parte do seu adiantamento se não cumprisse o prazo — e esse dinheiro já tinha sido gasto há muito tempo.

A tradução ia sendo feita capítulo a capítulo, à medida em que eram completados, por um jovem americano, J. J. Robbins que, ao que parece, tinha sido sugerido aos editores por Koiranski. Robbins havia publicado uma tradução de Lermontov bastante elogiada e, por conseguinte, estava sendo (ou assim disseram a Stanislavski) muito solicitado.

Do *curriculum vitae* de Robbins constava que ele havia sido aluno do grande ator russo Aleksander Lenski, a quem Stanislavski admirava, que tinha estudado dança em S. Petersburgo, trabalhado com Boleslavski e atuado como assistente de Stanislavski no MXAT — uma carreira fulgurante.⁴ É de estranhar, portanto, que Stanislavski o cite como um total desconhecido.⁵

Em abril de 1924, a segunda turnê estava chegando ao fim e o livro ainda não havia sido terminado. Pelo contrário, estava crescendo. Stanislavski se viu obrigado a solicitar uma extensão de mais 30.000 palavras, para poder completá-lo. Porém, com 150.000 palavras, ficaria duas vezes e meia maior do que o plano original e os editores, afinal, perderam a paciência. Telegrafaram exigindo que os capítulos finais fossem enviados em duas semanas, sob pena do contrato ser cancelado e Stanislavski ter que devolver o adiantamento.

Stanislavski ficou arrasado. Koiranski então, ao que parece, assumiu o encargo, redigiu ele mesmo o parágrafo que começa com “Não existe arte que não exija virtuosismo”, e conseguiu despachar o manuscrito em tempo.

Minha Vida na Arte saiu publicado no final de abril de 1924. Em 17 de maio, Stanislavski zarpava para a Europa. Levando o livro consigo, pôde apenas observar que a encadernação era superior ao conteúdo. Para sua sorte, ele não sabia inglês e, portanto, não se deu conta do bárbaro *patois* em

que tinham se transformado suas palavras. Seu estilo natural e espontâneo, essencialmente um estilo falado, tinha se convertido numa linguagem que ninguém, tendo o inglês como idioma nativo, jamais havia usado ou pensaria em usar. Em lugar das palavras de um grande artista, de um profissional experimentado, Robbins apresenta uma linguagem que é um misto de originalidade e ingenuidade, que só pode ser debitada a uma tradução feita às pressas.

Na verdade, Stanislavski era um tanto idealista e, aos nossos atuais ouvidos mais cínicos, sua linguagem pode soar insuportavelmente pedante. No entanto, essa era a forma natural de expressão dos que, como ele, haviam sido educados nas tradições da *intelligentsia* do século XIX. Seu amigo e contemporâneo Chaliapin falava de sua arte nos mesmos termos grandiloquentes.

A preparação da edição russa

O comentário de Stanislavski sobre o livro, porém, estava além do simples gracejo. Tratava-se, no seu entender, de um trabalho mal feito e teria que ser reformulado. A bordo do *Majestic*, novamente armou-se com sua tesoura e começou a recortar o original datilografado em russo, rearrumando os trechos como preparação para uma revisão mais esmerada. Na União Soviética, a obra inevitavelmente alcançaria um significado político que teria sido inacessível ao público americano: seria menos uma biografia do que uma *apologia pro vita sua*, uma justificativa para sua filosofia estética que vinha sendo violentamente atacada pela esquerda artística e de vanguarda, desde a Revolução.

O Teatro de Arte tinha sido praticamente forçado ao exílio em 1922, pela hostilidade que provocava como remanescente de uma era burguesa e ultrapassada. A edição russa seria o primeiro contra-ataque da campanha de Stanislavski para restabelecer tanto a reputação do teatro como a validade do realismo como filosofia estética e social. Trabalhava pressionado pelo tempo e, em janeiro de 1925, já pôde anunciar a um amigo que havia terminado a versão revista. Não era bem assim,

porém, tanto que ele continuou a trabalhar no livro durante todo o ano de 1925 e até março de 1926.

Na primavera de 1925, submeteu o original a Nemirovich-Danchenko, recebendo a sugestão de algumas mudanças, em especial nos trechos que falavam do relacionamento entre o teatro e Tchekhov, mudanças estas que ele incorporou ao texto sem alteração. Nemirovich e a Sra. Gurevich também corrigiram uma série de erros históricos, com vistas a uma total autenticidade, apesar de restarem algumas incorreções cronológicas. Liubov Gurevich, com permissão de Stanislavski, cortou e montou o texto de forma criteriosa, mas também assinalou partes que pensava poderiam melhorar se fossem mais desenvolvidas; foi ela que sugeriu o penúltimo capítulo "Partida e Retorno", onde, pela primeira vez, Stanislavski revela suas opiniões sobre os acontecimentos recentes no teatro e na vanguarda.

É de seu feitio expressar-se em termos gerais e puramente artísticos, evitando qualquer espécie de discussão política aberta. Este capítulo só foi escrito no final de fevereiro de 1926. É provável que Stanislavski tenha se baseado num capítulo que havia planejado para a edição americana e que tomou a forma de uma carta aberta a um jovem diretor (Meierhold, com certeza), mas foi excluído no último momento. Segundo J. J. Robbins, a tradução do capítulo já estava a caminho da editora quando Stanislavski telegrafou suspendendo-o, sem fornecer nenhuma razão.

A primeira edição russa apareceu em setembro de 1926 e foi considerada por Stanislavski como a única versão válida, suplantando de longe a edição americana,⁶ que ele não queria ver, em hipótese alguma, traduzida para qualquer outra língua. Já em setembro de 1924, numa carta a Karl Kersten, havia expressado essa opinião de forma bem clara que havia solicitado permissão para publicar uma edição alemã:

"Muito me agradaria entrar em negociações, mas quero deixar bem claro que a edição lançada nos Estados Unidos foi escrita para o público americano, e a estou revisando para o leitor russo. A diferença entre as duas edições é que a primeira está recheada de material muitas vezes de natureza puramente anedótica e foi escrita para um pú-

blico pouco informado; já a segunda, a edição russa, é endereçada a um tipo de leitor muito mais sério, podendo aprofundar-se mais nas questões artísticas.”

Gaston Gallimard recebeu uma resposta semelhante em 1928, quando sugeriu uma edição francesa com prefácio de Jacques Copeau. A primeira edição em francês foi impressa mais tarde, em 1934, por outra editora, *La Renaissance du Livre* de Bruxelas, prefaciada por Copeau e traduzida por Nina Gourfinkel e Léon Chancerel. Estes haviam decidido cortar o texto e, quando sua tradução foi republicada em 1950 numa edição “revista”, manteve a forma reduzida, com a justificativa que muitas passagens eram “demasiadamente russas”. Uma versão completa em francês do texto de Stanislavski, que ele revisara novamente em 1928, só apareceu em 1980, em tradução de Denise Yoccoz, publicada por *L'Age d'Homme*.

Quanto às editoras em língua inglesa, continuam a reimprimir a rejeitada versão americana de 1924, de modo que, passados mais de sessenta anos, seus leitores ainda não têm acesso ao texto pelo qual Stanislavski queria ser lembrado. Uma nova tradução está em preparo, porém sem data prevista para publicação.

A história de “A Preparação do Ator”

Por mais complicada que tenha sido a história da preparação e publicação de *Minha Vida na Arte*, é a própria simplicidade quando comparada com o emaranhado de problemas envolvendo outras publicações lançadas sob o nome de Stanislavski.

Somente em 1930 ele conseguiu dedicar-se seriamente à elaboração de seu novo livro, *A Preparação do Ator*. Antes de deixar os Estados Unidos, firmara um acordo com Little, Brown & Company para mais dois livros, sem títulos especificados. De volta a Moscou, não conseguiu ir além da revisão de *Minha Vida na Arte*. Estava permanentemente em ensaios, tentando preservar o melhor da tradição do Teatro de Arte e adaptá-la aos tempos pós-revolucionários. Para tanto, não contava com nenhuma ajuda, pois Nemirovich estava ausente numa turnê de dois anos pelos Estados Unidos.

Entre 1926 e 1928, Stanislavski encenou nove peças teatrais (dez, se for considerado o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, abandonado após mais de um ano de ensaios) e quatro óperas. Este período de esforço quase sobre-humano teve como consequência um ataque cardíaco que sofreu em cena, durante uma noite de gala em comemoração ao trigésimo aniversário do teatro. Seguiu-se uma longa convalescença e, na primavera de 1929, pôde de novo pensar em escrever seu longamente planejado livro sobre o treinamento do ator. Tinha optado afinal por uma forma semificcional, *O Diário de um Aluno*, em lugar de uma exposição direta. *O Diário* seria escrito por um jovem ator, Costia — diminutivo do primeiro nome de Stanislavski, Constantin.

Em maio de 1929, viajou com sua esposa Lilina para Badenweiler, onde Tchekhov havia morrido; seu filho Igor e Olga Knipper, a viúva de Tchekhov, vieram reunir-se a eles. Por coincidência, também estavam nas redondezas Norman e Elizabeth Hapgood, que Stanislavski havia conhecido em Washington em 1924, numa recepção na Casa Branca. A Sra. Hapgood, que falava russo, tinha a incumbência de auxiliar o Presidente Coolidge quanto à pronúncia correta dos nomes de seus convidados soviéticos. Em abril, pouco antes de se encontrarem novamente, ela havia transmitido a Stanislavski um convite do American Laboratory Theatre, fundado por Boleslavski, para passar oito meses nos Estados Unidos, para uma série de conferências e aulas práticas. Norman Hapgood já havia feito um primeiro contato com Stanislavski em 1914, quando sugerira uma turnê pelos Estados Unidos.

Para esse pequeno grupo Stanislavski leu, em julho, trechos extraídos do *Diário de um Aluno*, fato que se tornou significativo, pois foi quando os Hapgood decidiram, por assim dizer, “adotá-lo”. É fácil imaginar a situação: diante deles está um gênio, o “Michelângelo do teatro”, na descrição de Meierhold, que parece não ter condições de completar o livro que o mundo vem esperando. É seu dever ajudá-lo, de alguma forma. E eles estão exatamente na posição de fazê-lo: Elizabeth Hapgood traduziria o texto e seu marido, crítico de teatro e

editor de larga experiência, o colocaria em condições de ser publicado.

Ao final de agosto, os Hapgood se mudaram de Badenweiler para Menton. Oficialmente, Stanislavski deveria retornar à União Soviética, porém sua saúde inspirava cuidados e Lilina estava apreensiva quanto à sua capacidade de suportar o rigoroso inverno moscovita. Sendo muito suscetível, desde criança à gripe, Stanislavski sofria então de asma e qualquer tipo de problema respiratório só faria agravar o estado de seu coração que estava com o dobro do tamanho normal. Lilina solicitou permissão para poderem ficar mais tempo no exterior, que foi concedida e, em novembro, fixaram residência numa vila modesta, perto dos Hapgood.

Estes não haviam ficado ociosos nesse meio tempo. Encontraram uma editora em potencial, Yale University Press, e tinham firmado contratos com diversos jornais americanos de primeira linha para serialização do texto, antes de seu lançamento. Porém, o trabalho não começou imediatamente. Stanislavski estava ocupado com os planos de montagem do malfadado *Otelo*, que o Teatro de Arte temerariamente insistia em levar adiante contra a vontade do diretor. Somente em março de 1930 passou a trabalhar seriamente no livro, já então intitulado "O Trabalho do Ator sobre si mesmo".

Stanislavski e os Hapgood adotaram um método simples de trabalho: a Sra. Hapgood traduzia o texto, enquanto seu marido, com um lápis vermelho, cortava e editava a tradução e ainda fazia algumas sugestões; tudo isso era passado novamente para o russo, para a aprovação de Stanislavski. Pela primeira vez em sua vida, ele estava se dedicando apenas a escrever, sem nada além a ocupar seu pensamento.

Qual era o seu meio de sobrevivência naqueles tempos? Ele próprio não sabia; conforme escrevera à sua secretária Ripsi, estava enterrado em dívidas, porém tinha recebido — não sabia de onde — 13.000 rublos. Na verdade, sem que ele soubesse, a Sra. Hapgood havia instituído um "Fundo Stanislavski" nos Estados Unidos, persuadindo amigos ricos, entre os quais Dorothy Elmhurst, o espírito incentivador por trás de Dartington e admiradora de Michael Tchekhov, a contribuírem. Uma conta

de 7.500 dólares foi aberta no Lloyds Bank de Menton.⁸ Também é quase certo que os Hapgood o ajudassem, de maneira discreta, de seu próprio bolso.

Em abril de 1930, parecia ter chegado o momento de se tratar do assunto em bases legais; no dia 22, Stanislavski assinou uma carta datilografada em papel timbrado de "Villa Bella, Menton, France" e no dia seguinte o cônsul americano em Nice, George Armstrong, firmou um Certificado de Validação de Documento, reconhecendo a carta como contrato legal perante as leis americanas e internacionais.

Este foi, talvez, o mais importante documento jamais assinado por Stanislavski. Sob os termos do mesmo, Elizabeth Hapgood tornava-se sua procuradora para agir em seu nome e tinha autorização para negociar a publicação de *A Preparação do Ator* e outras obras não especificadas, quatro no total, em livro ou em forma seriada em jornais e periódicos. Também estava autorizada a negociar os direitos para o cinema e detinha poderes de receber quaisquer quantias que tivesse gasto como "garantia" e de receber direitos autorais em nome de Stanislavski e seus herdeiros.

Ao mesmo tempo, Stanislavski tomou outra decisão que haveria de ter conseqüências a longo prazo. Contra seu melhor julgamento e o de Norman Hapgood também, resolveu lançar *O Trabalho do Ator sobre si mesmo* em duas partes. O motivo dessa decisão era puramente prático: o padrão tipográfico da casa editora soviética — Academia — era muito grande e, se fosse impresso num só volume, o livro chegaria a 1.200 páginas, tornando-se de difícil manuseio.

Stanislavski não conseguia chegar a uma conclusão. Em 23 de abril, escreveu a Ripsi manifestando suas dúvidas. Temia que a publicação independente da primeira parte do livro sob o título *O Trabalho do Ator sobre si mesmo I — Experiência (A Preparação do Ator)*, centrada nos aspectos psicológicos do treinamento, desse a impressão de inclinar-se pelo ultra-naturalismo, se não fosse adequadamente ligada aos aspectos físicos da representação teatral e à caracterização física ("encarnação"), que seriam tratados na Parte II, e ao trabalho sobre o texto, assunto para um outro livro.

Portanto, considerava muito importante que o primeiro volume incluisse um prefácio descrevendo o Sistema como um todo — uma visão geral que colocaria todos os diferentes elementos em seu contexto próprio, evitando, assim, a ênfase indevida sobre o aspecto puramente psicológico. Infelizmente, tal prefácio nunca chegou a ser escrito e os temores de Stanislavski tiveram lamentável confirmação, pelo modo como seu Sistema veio a ser ensinado.

O Trabalho “Completado”

No princípio de julho, Stanislavski, Lilina e os Hapgood retornaram a Badenweiler. O trabalho continuou, mas, ao partirem de volta aos Estados Unidos, os Hapgood não puderam levar o original pronto. Novamente na União Soviética, Stanislavski reencontrou sua colaboradora, a Sra. Gurevich, com quem então passou a revisar o material. Infelizmente, ela estava doente e sobrecarregada, sentindo que estava sendo consumida pelo livro e acabou por desculpar-se e dizer que não poderia continuar ajudando. De qualquer forma, ela não estava de acordo com a forma semi-ficcional escolhida por Stanislavski.

Sem esse apoio, ele se viu sozinho e livre para procurar desculpas e revisar novamente. Sua tendência natural à hesitação era reforçada por fatores externos. Para começar, estava mais uma vez sob forte patrulhamento ideológico por parte da assim chamada esquerda. O período stalinista começava a produzir sua própria forma de materialismo cru e mecanicista e Stanislavski se via acusado de “idealismo” e “biologismo” — seu uso de expressões como “o inconsciente” e “a magia do Se” merecia especial condenação.

Stanislavski, que sempre se preocupara mais com a prática do que com as sutilezas da terminologia, pediu a ajuda de amigos para encontrar um vocabulário mais “marxista”, sem sucesso, porém. Não obstante, foi muito cauteloso no prefácio à edição russa de *O Trabalho do Ator sobre si mesmo I*, como que para desmentir que suas idéias tivessem quaisquer pretensões a um *status* “científico”. Além disso, veio a compreender que o livro,

baseado como era em experiências datando muitas vezes de antes da Primeira Guerra Mundial, não mais representava sua opinião. Antes, ele havia partido do mundo interior — experiência, memória emotiva — mas agora começava com a análise física da ação e das “Circunstâncias Dadas”.

Assim, ele teria preferido fazer outra revisão total da obra, mas Elizabeth Hapgood insistia em receber o manuscrito completo. Ele ainda fez alguns remendos no texto, sem, no entanto, fazer alterações substanciais. Ademais, o importante era prosseguir com a Parte II, para ficar bem estabelecida com a conexão essencial entre o aspecto psicológico e o físico. *O Trabalho do Ator sobre si mesmo I* foi devidamente despachado para os Estados Unidos — quinze capítulos em março e maio de 1935 e janeiro de 1936, sendo que o décimo sexto só seguiu em junho de 1936.

A Sra. Hapgood descobriu então que a tradução que tinha feito na França e na Alemanha não podia ser aproveitada. Com as alterações introduzidas naquele espaço de tempo, as 100.000 palavras que constituíam o trabalho em 1930 chegavam agora a 175.000. Rapidamente providenciou uma nova tradução, porém um desapontamento a esperava: a Yale University Press tinha na ocasião um novo Editor Chefe, que rejeitou o livro alegando que não haveria uma dúzia de pessoas que soubessem do que se tratava. Outras editoras expressaram opiniões semelhantes: a obra simplesmente não era comercial.

Finalmente, ela recorreu a Theatre Arts Books, uma pequena editora que se limitava a publicar a altamente conceituada revista *Theatre Arts* no início, mas expandira sua atividade ao campo dos livros em 1933, com *A Representação: Primeiras Seis Lições*, de Boleslavski. A Theatre Arts Books estava disposta a aceitar *A Preparação do Ator*, sob a condição de que se fizessem alguns cortes. Assim, como os tradutores de Stanislavski para o francês, a editora chefe Edith Isaacs achava muitas passagens “demasiado russas”.

Sem outra escolha, Stanislavski autorizou a Sra. Hapgood a fazer alguns cortes, mas deixou bem claro: cortar, sim; reescrever, não. Edith Isaacs por sua vez, sem consultar ninguém, também efetuou

cortes. A Sra. Hapgood expressou seu desagrado em particular, porém em público declarou que com os cortes de Edith Isaacs, as idéias de Stanislavski sobressaíam com a 'pureza de pedras preciosas'.⁹ *A Preparação do Ator* foi publicado em Nova York em novembro de 1936 e lançado no mesmo ano em Londres por Geoffrey Bles.

Havia ainda o problema dos direitos autorais. A União Soviética não havia assinado a Convenção Internacional de Direitos Autorais e Stanislavski portanto, como cidadão soviético, não poderia exercer os direitos sobre sua obra; qualquer um poderia piratear seu trabalho. Determinada a honrar o acordo firmado com Stanislavski em Menton e a proteger os interesses dele e de seus herdeiros, a Sra. Hapgood chegou a uma solução engenhosa, porém, em última análise, perigosa. Enquanto no contrato assinado com a Theatre Arts Books ela constava como "tradutora", ao registrar os direitos autorais ela, juntamente com seu marido, se declararam "co-autores". Como cidadã americana, ela estaria em condições de receber os direitos sem dificuldade.

A Morte e suas Conseqüências

Em 1937, apesar do recente falecimento de seu marido, a Sra. Hapgood viajou a Moscou, lá permanecendo por dez dias na tentativa de completar o trabalho de *O Trabalho do Ator sobre si mesmo II — Caracterização Física (A Composição do Personagem)* e assim evitar que a publicação sofresse muito atraso. Todas as tardes trabalhava com Stanislavski e de noite trocava opiniões com seus colegas. Ao partir, no entanto, não tinha nada para levar, apenas uma promessa de que o manuscrito lhe seria enviado assim que estivesse pronto.

Em agosto de 1938 morria Stanislavski. Quatro meses depois, em 22 de janeiro de 1939, seu filho Igor, que estava vivendo em Rabat na época, confirmou perante o tabelião Léon Cochard o acordo que seu pai havia assinado em abril de 1930, em seu próprio nome e no de sua filha. Essa confirmação foi ratificada em seguida por um juiz. Tor-

nou-se sua responsabilidade fazer chegar à Sra. Hapgood o material para *A Composição do Personagem*.*

A invasão da União Soviética pelo exército nazista cortou todas as comunicações e somente em 1947 Igor Alekseiev conseguiu enviar o trabalho, que na realidade era pouco mais do que mero material reunido, pois em nenhum ponto Stanislavski lhe dera um acabamento formal. Elizabeth Hapgood recebeu apenas — possivelmente sem ter conhecimento disso — uma coleção de inúmeras variantes de quase todos os trechos, atualmente abrigada nos Arquivos Stanislavski.

Como de costume, ela cortou e reelaborou o que tinha em mãos. A publicação havia sido marcada para 1948, o 50º aniversário da fundação do MXAT, porém teve que ser adiada para o ano seguinte, pois Igor Alekseiev havia fornecido mais material. Existe, portanto, um lapso de quatorze anos entre o aparecimento de *A Preparação do ator* e a composição do *Personagem*, tempo demais para fixar no entendimento popular e profissional a noção de tratar-se de uma técnica psico-fisiológica unitária.

Sempre certa de estar atendendo aos melhores interesses da família de Stanislavski, a Sra. Hapgood negociou em 1948 a transferência dos direitos autorais de *Minha Vida na Arte* para si própria. Em 1961 ela publicou *A Criação do Papel*, sua versão do livro que fora lançado em 1957 na União Soviética sob o título *O Trabalho do Ator sobre seu Papel*. Em seguida, produziu mais dois livros de extratos, *O Legado de Stanislavski* e *O Manual do Ator*.

Profissionais de teatro de países de língua inglesa acreditaram estar de posse de textos autênticos de Stanislavski, preciosas fontes de conhecimentos que lhes permitiriam evoluir na busca da perfeição em sua arte. Já os especialistas logo se mostraram consideravelmente mais céticos.

O Legado da Dívida

Com a publicação de *O Trabalho do Ator sobre si mesmo I* em 1938, na União Soviética, surgiu a oportunidade de se comparar os textos em inglês

e em russo. A versão inglesa de imediato sofreu severas críticas, principalmente em virtude dos cortes. A retirada de numerosas passagens, dizia-se, havia distorcido a exposição lógica do Sistema. A tradução de algumas palavras-chave também foi questionada. Vários críticos concluíram que não se tratava do mesmo livro.

Mais protestos se fizeram ouvir quando o livro reapareceu no Volume II das *Obras Completas*, em 1954, com um apêndice que continha revisões e trechos suplementares que Stanislavski teria incluído se tivesse tido oportunidade de re-trabalhar o texto. Porém, ainda mais inquietante era a considerável disparidade entre *A Composição do Personagem* e *O Trabalho do Ator sobre si mesmo II — Caracterização Física*, editado em 1955 como Volume III das *Obras Completas*. Desta feita, o próprio Stanislavski foi o responsável pelo problema.

Logo após o retorno de Elizabeth Hapgood para os Estados Unidos em 1937, Stanislavski, esgotado e seriamente doente, abandonou todas as tentativas de terminar *O Trabalho do Ator II*, entregando seus manuscritos a seu discípulo Georgi Kristi com um pedido para colocá-los em ordem e extrair daquela massa de anotações alguma forma do texto. Kristi aproveitou os capítulos que estavam mais ou menos completos — *A Dicção e suas Leis, Personagens e Tipos e Tempo-Ritmo* — e reconstruiu o resto por sua conta. Assim, embora os capítulos da edição russa e da versão em inglês tenham mais ou menos os mesmos títulos, os dois textos são, muitas vezes, totalmente diferentes. Também nesse caso a edição soviética continha material adicional, particularmente a respeito de dicção, que Stanislavski incluía nos capítulos que ele próprio havia completado.

Tendo em vista o intervalo de quatorze anos entre as edições de *A Preparação do Ator* e *A Composição do Personagem*, deveria ser de máxima importância enfatizar a interligação das duas obras, sua condição de partes de um mesmo todo. Stanislavski nunca deixou de considerar *O Trabalho do Ator sobre si mesmo* como uma só obra e sua edição em dois volumes separados, apenas uma lamentável necessidade, o que fica evidente pela relação

de capítulos que planejou em 1935: a Primeira Parte, àquela época, compreendia apenas quatorze capítulos e a Segunda começava expressamente do capítulo quinze em diante.

Curiosamente, entretanto, em seu prefácio para *A Composição do Personagem*, a Sra. Hapgood se mostra ambígua a esse respeito. Dá a impressão que, durante o tempo que passou com Stanislavski em Menton e Badenweiler, não tivera conhecimento que ele planejava um só livro. Ficou sabendo da existência desse segundo volume, conforme revela, através de cartas e por ocasião de sua visita a Moscou em 1937. Numa certa altura, menciona *A Composição do Personagem* como uma “seqüência” e, na página seguinte, fala em “continuação”. Em lugar algum dá a entender que se trata de parte integrante de um processo único.

Além disso, o título *A Composição do Personagem* não sugere, necessariamente, qualquer conexão com *A Preparação do Ator* e é também bastante desorientador. Stanislavski falava de *voploscenie*, isto é, “encarnação”, o processo pelo qual uma experiência da imaginação leva a uma forma física concreta, modelada pelas habilidades vocais e corporais do ator. Um personagem não é construído, mas é uma imagem tornada carne e osso. O título completo de Stanislavski é *O Trabalho do Ator sobre si mesmo no Processo Criativo da Encarnação*.

A extensão da confusão provocada pelo título da Sra. Hapgood é registrada claramente no livro de Peter Brook *The Shifting Point*:

‘Embora a maioria dos atores compreenda que a preparação ainda não é construção, até no título da grande obra de Stanislavski *A Composição do Personagem* este mal-entendido persiste, dando a entender que um personagem vai sendo construído como uma parede, até o dia em que se coloca o último tijolo e a composição aparece pronta. No meu entender, ocorre o contrário; eu diria que o processo consiste não em dois *estágios*, mas em duas *fases* — primeira: preparação, segunda: nascimento. O que é muito diferente.’¹⁰

Em capítulos posteriores ele se refere novamente a atores que pensam estar aplicando o Sistema Stanislavski apenas montando o personagem, em lugar de se prepararem para aquele salto intuitivo

tivo que é o objetivo primordial do método de Stanislavski. Brook está mais perto do pensamento de Stanislavski do que ele mesmo imagina.

O fato de não se conseguir apresentar adequadamente uma técnica psico-física integrada resultou, com bastante frequência, em treinamento desequilibrado. *A Preparação do Ator* tornou-se “o” livro, enquanto que *A Composição do Personagem* parecia ser uma reflexão posterior, menos importante. A suposta supremacia da motivação íntima, do “sentir a coisa”, levou várias gerações de jovens atores a rejeitar ou negligenciar o desenvolvimento rigoroso das habilidades vocais e físicas. Estudantes e também mestres pareciam desconhecer que, antes de começar a desenvolver sua psico-técnica aos 43 anos, Stanislavski já era reconhecido em sua pátria e no exterior como um ator dotado de uma técnica perfeita.

O Trabalho do Ator sobre o Papel, que completa o estudo de Stanislavski a respeito do treinamento do ator, foi publicado em 1957 como Volume IV de suas *Obras Completas*. Trata-se de uma coletânea de textos escritos em 1916-1920, 1930-1933 e constitui nada mais do que um projeto de livro que ele havia descrito para sua secretária Ripsi em dezembro de 1930, e que seria parte de uma seqüência de sete.

A edição americana de 1961, *A Criação do Papel*, corresponde mais ou menos à russa, embora mais uma vez cortada e com passagens transpostas. No entanto, chega a dar a falsa impressão de um livro acabado, no mesmo nível de *A Preparação do Ator*, ao passo que a edição soviética especifica bem claramente que se trata de *Material com Vistas a um Livro*. Edições recentes na então República Democrática Alemã dão mais ênfase ainda à natureza provisória do texto publicado.

Os Problemas da Tradução

Com o passar dos anos, os protestos contra as discrepâncias entre os textos inglês e russo (o volume final das *Obras Completas* foi lançado em 1961) foram se tornando cada vez mais clamorosos; em vista disso, o que teria sido mais lógico: modi-

ficar as versões da Sra. Hapgood ou providenciar novas traduções baseadas na edição russa? Lamentavelmente, a lógica ficou em segundo plano nos acontecimentos subseqüentes.

A direção da Theatre Arts Books reagia com irritação à mais leve sombra de crítica às traduções Hapgood. Mas, como ia ficando claro que alguma reação era necessária, contratou-se um especialista para fazer um confronto linha-a-linha dos textos de *A Preparação do Ator* em inglês e em russo. Daí resultou uma declaração registrada em cartório, afirmando que, a não ser a eliminação de repetições e redundâncias, os dois textos eram idênticos.

Tal declaração, freqüentemente mencionada, ao que parece, desapareceu dos arquivos da Theatre Arts Books. Além do mais, qualquer um que deseje consultar o manuscrito original de Stanislavski, abrigado na Biblioteca de N. York, provavelmente com as próprias anotações da Sra. Hapgood, descobrirá que precisa de uma autorização especial que lhe permita o acesso.

Quanto à questão do uso da terminologia por parte da Sra. Hapgood, a resposta da Theatre Arts Books foi simples: ela havia consultado profissionais experimentados, com relação ao emprego dos termos. Estudos mais recentes, no entanto, demonstraram inconsistências, assim como confusões na passagem de termo básico e revelaram as distorções provocadas por cortes pouco judiciosos.¹¹

Por exemplo, a Sra. Hapgood não diferencia, e portanto não pode traduzir de forma correta, termos como “to behave” = comportar-se *deistvovat*, “to do” = fazer *delat* e “to act” = agir, atuar *igrat* que, para Stanislavski têm significados distintos. É realmente essencial para a perfeita compreensão do Sistema, que essas noções sejam separadas de maneira rigorosa, mas nesse ponto ocorre uma infeliz coincidência na língua inglesa: todos os três verbos podem ser traduzidos, em diferentes contextos, por “act” — como em “I don’t like the way he acts” (Não gosto da maneira como ele *se comporta*), “He must act” (Ele precisa *fazer algo*), ou “I want him to act” (Quero que ele *atue, represente*). Não tendo conhecimento direto do funcionamento do Sistema, a Sra. Hapgood deixou de fazer essas distinções importantíssimas; também não manteve a diferencia-

ção igualmente vital entre o objetivo (*zadaca*) e a ação empregada para alcançá-lo (*deistvie*).

A contra-argumentação a essas objeções quanto às divergências entre *A Composição do Personagem* e *O Trabalho do Ator sobre si mesmo* foi de natureza mais “política”. Ao tomar conhecimento do texto de Georgi Kristi, a Sra. Hapgood chegou à conclusão que Stanislavski tinha sido vítima de manipulação ideológica (deve-se lembrar o clima de Guerra Fria da época). O problema era a maior importância dada à ação em detrimento dos estados psicológicos, o que lhe pareceu uma indicação clara que o Sistema teria sido deliberadamente reformulado de modo a se alinhar mais com os princípios do realismo socialista e adaptar-se à norma partidária que condenava o “psicologismo”.

É bem verdade, como hoje sabemos, que Kristi exclui algum material de sua edição por motivos ideológicos, porém a nova ênfase sobre a ação, já prefigurada no trabalho de Stanislavski desde 1904-1905, não é invenção sua, como se pode confirmar pelos registros textuais dos ensaios e aulas de Stanislavski daquele período e também no livro de Vasili Toporkov, *Stanislavski durante os Ensaios*.

A visita de dez dias a Moscou em 1937 não deu à Sra. Hapgood a real oportunidade de se defrontar com o novo Método de Ação Física, então restrito a poucas pessoas do círculo mais íntimo de Stanislavski, embora ela possa ter sido informada por Stella Adler — que havia trabalhado com Stanislavski em Paris em 1934, e causou furor ao voltar a Nova York e dizer a Lee Strasberg que ele estava desatualizado.

A idéia que a Sra. Hapgood fazia do Sistema estava condicionada tanto pelos emigrados russos que ela consultava, como Boleslavski e Ouspenskaia (que deixava a Rússia logo após a Revolução, tendo trabalhado com Stanislavski numa época em que a maior ênfase recaía sobre a análise psicológica e memória emocional), como pelas versões correntes do Sistema, por exemplo o muito divulgado Método. Se ela tivesse entendido a nova abordagem, certamente não teria cortado duas páginas vitais no início da terceira parte de *A Criação do Papel*, onde *Stanislavski* dá uma indicação clara da ruptura com

a proposta anterior, com sua ênfase sobre a discussão preliminar e investigação do sub-texto, e da transição para um método de ação onde a análise através da ação tem primazia: “o sub-texto está na ação”.

Ela parece não ter entendido que os textos que foram reunidos para formar o livro mapeiam de forma muito clara a evolução histórica do Sistema como um método de ensaios. Sua oposição ao texto russo baseou-se nesse mal entendido.

O “Mito Hapgood”

Em 1964, a Sra. Hapgood requereu a renovação dos direitos autorais não apenas para *A Preparação do Ator*, mas também para *A Composição do Personagem* e *A Criação do Papel*, ainda na qualidade de “co-autora”. Seu pedido foi aceito. Nesse meio tempo, recebeu cartas da família Alekseiev confirmando-a como procuradora. Detinha, portanto, controle total sobre a obra de Stanislavski fora da União Soviética e do bloco socialista. Conseqüentemente, todas as traduções para outras línguas no Ocidente foram feitas a partir das versões Hapgood e não das *Obras Completas*, edição soviética, padecendo de seus cortes e incorporando os mesmos erros.

Após a publicação das *Obras Completas* (1954-1961), parecia haver alguma esperança de solução para essa situação insatisfatória. A União Soviética ainda não havia assinado a Convenção de Berna, portanto os livros não podiam ser reproduzidos. Talvez fosse possível autorizar uma nova tradução a partir do texto russo e, assim, romper o cerco de Hapgood.

O editor italiano, La Terza, tentou publicar essa nova versão, mas a Instituição Hapgood imediatamente recorreu à justiça — *pour encourager les autres* — e ganhou. A decisão do tribunal, no entanto, foi no mínimo frustrante: seria possível produzir novas traduções, contanto que uma remuneração adequada fosse paga à Instituição Hapgood. Os editores hesitavam, contudo, em entrar nessa armadilha legal e continuaram a reimprimir ou traduzir os textos em inglês. Somente uma edi-

ção ilegal na Argentina conseguiu escapar dessa rede.

Com o passar dos anos, o que se viu foi a criação de um mito Hapgood. Sua amizade com Stanislavski era considerada como algo “extraordinário”, um sublime exemplo de afinidade eletiva. O encontro dos dois tornou-se “histórico”, abrindo o caminho para uma colaboração de nível excepcional. De máxima importância foi o fato de Stanislavski ter-lhe dado carta branca para cortar e adaptar sua obra para o leitor americano. Em seu prefácio para *A Criação do Papel*, ela afirma:

“Creio que na preparação (desses três textos) eu cumpri mais uma vez a tarefa que o próprio Stanislavski me confiou, de eliminar duplicidades e cortar o que quer que não fizesse sentido para atores não russos.”¹²

As cartas de agradecimento de Stanislavski também são citadas como provas de seu relacionamento singular. A condição de “co-autoria”, originalmente destinada a ser um expediente legal, também se transformou numa arma no arsenal da Theatre Arts Books. Se Elizabeth Hapgood não é uma simples colaboradora de Stanislavski *nec plusultra*, mas também “co-autora”, como é possível questionar as decisões que ela tomou? Assim, suas versões se viram revestidas de uma autoridade que elas não merecem.

O fato de Stanislavski ter dado carta branca a todos os seus colaboradores — Koiranski, Gurevich, Kristi — parece ter sido esquecido. A Sra. Gurevich recebeu dele muitas cartas com veementes agradecimentos, e teve sua contribuição reconhecida no prefácio da segunda edição soviética de *Minha Vida na Arte* (1928). Ele era um homem gentilíssimo, sempre dedicando calorosos elogios àqueles com quem se sentia em débito. E a Sra. Gurevich parece ter tomado essas cartas pelo que realmente eram — apenas questão de cortesia.

A atitude super-defensiva da Theatre Arts Books e a idealização do papel da Sra. Hapgood não lhe foram de grande valia. Ao tentar estabelecer textos autorizados e assim esclarecer o que Stanislavski na realidade pretendia (o que, deve-se admitir, nem sempre era fácil), os especialistas entraram em crescente conflito com ela e foram le-

vados a concentrar a atenção sobre as deficiências de seu texto.

Em conseqüência, sua contribuição genuína em fazer Stanislavski conhecido no ocidente ficou obscurecida pela poeira da batalha. Não fossem sua persistência e dedicação, provavelmente *A Preparação do Ator* nunca teria aparecido como livro em qualquer língua. Foi ela quem criou a terminologia que vem sendo usada em geral: num certo sentido, pode ser insatisfatória, mas qualquer um que se tenha envolvido com as dificuldades de encontrar novas expressões saberá avaliar como pode ser complicada a questão.

Não se pode dizer, tampouco, que a qualquer tempo ela tenha sido movida pelo ganho pessoal. Levando-se em conta as atitudes desencorajadoras dos editores na década de trinta, dificilmente ela poderia prever que os livros viriam a ser depois um sucesso comercial tão grande e duradouro. Na verdade, ela não reclamou quaisquer direitos até 1957 e parece não existir evidência de que ela jamais tenha recuperado a importância que gastou no início a título de “garantia”, embora com freqüência Stanislavski a instasse a fazê-lo. Os arranjos legais que ela conseguiu foram feitos de boa-fé e ela poderia alegar, justificadamente, ter protegido os interesses dos herdeiros de Stanislavski, como ele havia solicitado. É uma triste ironia que proibidade legal e um profundo senso do dever tenham resultado na perpetuação de uma confusão artística e conceitual.

Tendo reconhecido o justificado direito da Sra. Hapgood à nossa gratidão, temos que admitir também que as decisões tomadas em 1936, ou mesmo em 1961, para tornar os livros comercialmente viáveis para um público leitor com pouco conhecimento dos aspectos mais técnicos do assunto, não podem continuar a ser admitidas — no interesse do nome de Stanislavski e também daqueles que estão se preparando para serem atores.

O público leitor dos anos oitenta e noventa é muito diferente. A proliferação de cursos de teatro e arte dramática em universidades e colégios, em conservatórios e escolas especializadas, tanto em nível superior como médio, criou um tipo de leitor que exige acesso total às obras de Stanislavski em toda sua riqueza, contradições e confusão.

Decisões tomadas sob pressões comerciais por pessoas que não haviam sido treinadas no Sistema, ou nunca o haviam praticado, especialmente em sua forma posterior, não têm mais validade.

Essa preocupação não é exclusiva dos especialistas. O público em geral também — graças aos meios de comunicação, às oficinas e às discussões abertas — se habituou a participar de análises sobre o ofício do ator feitas com muito maior profundidade do que até agora. Além do que, a União Soviética não é mais, como dizia Churchill, “uma charada envolta em mistério, dentro de um enigma”. O público agora tem oportunidade de ver o estilo da representação russa. Faz-se necessária uma resposta às novas circunstâncias históricas.

A situação atual pode ser considerada dramática, com o risco de se transformar em farsa. Uma nova edição das *Obras Completas*, em doze volumes, está começando a ser publicada na União Soviética; baseada em estudos recentes, ela restaura cortes feitos na edição anterior e incorpora material novo recuperado dos arquivos. Até que se encontre alguma fórmula de resolver as questões legais e de divulgar estes novos textos em traduções satisfatórias, alunos e professores no Ocidente serão obrigados a continuar estudando um material que todos sabem ser deficiente.

¹ Tais detalhes, como os conhecemos, do relacionamento de Koiranski com Stanislavski, foram confirmados por Laurence Senelick em “Novas Informações sobre *Minha Vida na Arte*”, *Theatre Survey*, XXIV (maio e novembro de 1983).

² Arquivos de Stanislavski, nº 1.052, Volume I da nova edição soviética das *Obras Completas*, pág. 502.

³ Artigo de Olga Bokshanskaia, em *Ezegodnik*, MXAT (1943), pág. 582.

⁴ Laurence Senelick, *op. cit.*

⁵ Carta de Stanislavski a sua esposa, datada de 27 de novembro de 1923, *Obras Completas*, Volume VIII, pág. 73.

⁶ Para uma comparação detalhada entre as edições americana e russa, consultar Laurence Senelick, “Stanislavski e sua Vida Dupla na Arte”, *Theatre Survey*, XXII (novembro de 1981).

⁷ Carta de Stanislavski, de 6 de setembro de 1924, Arquivo nº 2.976.

⁸ M. Burnet Hobgood, “Os Livros de Stanislavski: Uma História Não Contada”, *Theatre Survey*, XXVII (1986).

⁹ Hobgood, *op. cit.*

¹⁰ Peter Brook, *The Shifting Point* (Methuen, 1988), pág. 7.

¹¹ Para uma análise mais detalhada, ver o artigo de Sharon M. Carnicke “A Preparação do Ator”, *Theatre Journal*, dezembro de 1984. Ver também sua contribuição às discussões do seminário “Le Siècle Stanislavski”, realizado no Centro Pompidou em novembro de 1988, onde analisa a inconsistência na tradução do termo chave *perezivanie* (imperfeitamente traduzido neste artigo como “experiência”).

¹² Elizabeth Reynolds Hapgood, Prefácio para *A Criação do Papel*, pág. XI.

Obra consultada: PREPARAÇÃO DO ATOR — Coleção Universitária de Teatro, Editora Civilização Brasileira S.A. Tradução de F. Pontes de Paula Lima, do texto em inglês de Elizabeth Hapgood (edição Theatre Arts Books).

Nota final: No livro acima, o título em português para “Building a Character” é *A Composição do Personagem* (e não *Construção*), o que prejudica um pouco a tradução da citação de Peter Brook (pág. 275 do original e 22 da tradução). Mas o título definitivo lançado pela ed. Civilização Brasileira, foi *A Construção do Personagem*.

(Extraído de *New Theatre Quarterly*, Vol. VI, nº 23, 1990. Traduzido por Laura Rumachinsky. Uma colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-RJ.)

CRÍTICA INTERNACIONAL:

ROMEU E JULIETA

Revival da peça de
WILLIAM SHAKESPEARE

Young Vic, 1988

OBSERVER

10.7.88

Michael Ratcliffe

Romeu e Julieta (Young Vic) é, de certa forma, contemporânea de "Titus": as duas peças vêm o jovem Shakespeare testando a linguagem com vistas à emoção dramática. A viva produção da peça mais ousada de Alby James para a Companhia de Teatro Temba com o Teatro Contact de Manchester se passa em Cuba, em 1878, após o fracasso cubano em tentar libertar a ilha dos espanhóis. Este cenário parece ser mais acessível ao público jovem de teatro do que a Verona do século XV, mas a razão da escolha é ainda obscura e as implicações não são totalmente exploradas.

O programa traz muito da luta dos cubanos, do colonialismo e do tráfico de escravos, mas seria difícil imaginar alguma peça de Shakespeare em que a questão econômica tenha menor importância e, felizmente, ela acaba sendo pouco explorada no espetáculo. O cenário, obviamente, é "colorido": dança, música e violão (John Zaradin) se repetem de vez em quando, o violão talvez em demasia, como se a platéia não estivesse preparada para enfrentar a quebra do silêncio apenas por vozes.

O que conta é o calor, a energia e a espiritualidade no palco. O Temba é comprometido com uma ampla visão do teatro negro e o elenco, na peça, mistura várias raças. Romeu (David Harewood), um pouco vaidoso e pedante, é negro; Julieta (Georgia Slowe) é branca, uma ágil dançarina que se atira correndo nos braços de Romeu como se estivesse sob a direção de Cranko ou Ashton ("Caro Montechio, seja sincero!"). James nunca ordena isso com as pontuações da peça; ele prefere, ao invés, passar a simples idéia de que os dois são jovens inteligentes e apaixonados. Certamente eles estão mais comprometidos que a última

dupla de dançarinos da RSC (Companhia Real de Shakespeare), que caiu no anonimato devido ao cinismo de seu meio.

Há um desempenho que supera todos os outros. Alto, pensativo e veloz, Joe Dixon interpreta Mercúcio como um atleta melancólico, um cara com cabelo *rastafari*, que salta até o topo de um balanço e lá fica sobre os pés para repetir um discurso extasiante da Rainha Mab no qual cada sílaba é claramente pronunciada: também incomum. Ele pula de uma mesa de bar dando *grand des cart* e dá cambalhotas e rodopios até morrer num brilhante e brutal duelo de chutes que fecha o primeiro ato (diretor de luta, Terry King). Sem a presença de Mercúcio, como sempre, a noite se torna um pouco monótona, mas apesar do padrão de representação que como um todo se mantém do início ao fim e que está longe de condizer com os três princípios, o Romeu de Temba permanece fiel ao coração e ao espírito da peça.

GUARDIAN

2.7.88

Michael Billington

As colônias espanholas, de repente, viraram moda. Ao lado da versão goyesca de Richard Eyre de *The Changeling*, temos agora a produção de Alby James para a Companhia de Teatro Temba de Romeu e Julieta no Young Vic, que transpõe a ação para a Cuba de 1878 no final de uma guerra enfraquecida de 10 anos contra o regime espanhol. Mas se a produção de Eyre combina raça, classe e sexo, a transposição de James simplesmente acrescenta à obra de Shakespeare um exotismo colonial despropositado.

Apesar dos cortes feitos na peça, a produção de James ainda consegue durar quase quatro horas. Isso se deve principalmente ao fato dele ter resolvido pontuar cada fala com uma música ao vivo, composta e tocada por John Zaradin num violão sintetizado.

Não há dúvida de que Zaradin seja um excelente músico. Mas sua música atrasa inevitavelmente a ação impetuosa de Shakespeare e mata a musicalidade das palavras para enriquecê-lo com um acompanhamento de cinema mudo. Para dar um exemplo simples, Capuleto diz de sua filha en-

venenada “A morte repousa sobre ela” — pausa para um sinistro acorde de violão — “como uma geada intempestiva”, quebrando desse modo, o ritmo da fala e adiando a facada final para as duas últimas palavras.

Mas a decisão do Sr. James de dar à ação um contexto histórico específico, (“Na bela Cuba onde nossa história se passa”) está longe de ilustrar a peça. É verdade que há um Romeu negro e uma Julieta branca e que as duas famílias vivem claramente em vertentes raciais opostas. Mas Shakespeare não está interessado no motivo pelo qual os Capuletos e os Montacchios se entregam a uma *vendetta* sem sentido: como John Wain mostrou numa ocasião, ele apenas escreve uma tragédia medieval em que dois jovens amantes são sujeitos a implacáveis golpes do destino.

A única contribuição positiva do cenário colonial espanhol é que ele traz um alegre sentido de *fiesta* ao baile dos Capuletos (onde Elin Morgan apresenta uma dança de saias bastante provocante), e permite que as cenas de luta sejam desencadeadas em meio a uma atmosfera de tensão militar.

Mas é pena que o Sr. James traga dois grandes atores nos papéis principais para lutarem constantemente contra o ritmo fatigante da produção.

David Harewood em seu primeiro trabalho profissional confere a Romeu virilidade, força e uma boa voz; mas é típico do descuido injustificável de valores verbais da produção que uma fala chave como “Sou uma vítima do destino” seja soterrada pela música tocada com sentimento e bem marcada. A Julieta de Georgia Slowe também demonstra uma forte intensidade lírica lutando constantemente contra a fragmentação do verso e os cortes de muitas das falas de morte dos personagens.

Como já deu para perceber, o senhor James tem mania de se intrometer sem necessidade e o resultado é que o Mercúcio de Joe Dixon tem que repetir o discurso da Rainha Mab em cima de um balanço, uma estátua caricaturada de Shakespeare é empurrada pelo palco como refúgio dos personagens e toda referência sexual tem que ser explicada através de gesticulações rudes dirigidas para a forquilha.

A única moral da produção é que transposições históricas são despropositadas a menos que sejam acompanhadas por um respaldo social genuíno, por sensibilidade de linguagem e por compreensão da ação dinâmica completa da narrativa de Shakespeare.

JEWISH CHRONICLE

8.7.88

Brigit Grant

Tradicionalmente, o relacionamento de Romeu e Julieta é interpretado como uma união angelical que desafia a rivalidade e o ódio existentes entre as duas famílias. Finalmente alguém teve a coragem de ignorar a imagem puritana que a bondade dos dois sugere e mostrar a sexualidade crua e a descoberta da sensualidade que se dá entre os dois jovens amantes.

Situada na Cuba pré-revolucionária de 1878 a produção da Companhia de Teatro Temba da peça de Shakespeare no Young Vic leva o público ao âmago dos sentidos. O calor esfumaçante de Cuba e o som dramático do violão espanhol são perfeitos para acompanhar a paixão e a intensidade do relacionamento dos dois amantes.

Embora se pudesse dizer que o texto de Shakespeare não se adequa aos temperamentos e atitudes da classe burguesa de Cuba, deve-se reconhecer que os personagens principais, Romeu (David Harewood) e Julieta (Georgia Slowe), bem como seu calor e vibração enriquecem a linguagem. Afinal foi na Itália, coração emocional da Europa, que a peça se passa originalmente.

O fato do diretor Alby James ter no elenco um Romeu negro e uma Julieta branca permite que a peça se desenvolva em vários níveis. Mas os estereótipos não foram evitados, a ama de Julieta (Yone Gidden) é um arquétipo da mãe preta, mesmo no tocante aos padrões de fala.

Muitas das atuações são excepcionais, mas é Joe Dixon no papel do esplêndido Mercúcio que combina fala e ação com impressionante graça. É pena que a música ofusque os atores durante vários momentos da peça.

(Extraído de *Theatre Record*, London. Traduzido por Maria Inês Carelli. Uma colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-RJ.)

O JOGO DO AMOR E DO ACASO (1)

de Marivaux (2)

(1) Representada pela primeira vez em 1730 no Théâtre Italien.

(2) Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) foi um dramaturgo e romancista francês. Seus romances são bastante compridos e sólidos; suas peças curtas, leves e muito delicadas. São comédias requintadas, que tratam das fantasias dolorosas e agradáveis do tradicional tema de amor e decepção, seria algo como as pinturas de Watteau, no teatro. Seu primeiro grande sucesso foi *Arlequin poli par l'amour* em 1720, encenado no Comédie-Italienne, onde a maioria de suas maiores peças foram subsequentemente encenadas. Entre elas estão *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double Inconstance* (1723), *O Jogo do Amor e do Acaso* (1730), e *Les Fausses Confidences* (1737). Nenhuma delas tem muito de trama externo — a ação é sempre uma questão de nuances psicológicas e oscilações de humor, bem diferente das comédias sentimentais da época, e apesar delas terem feito um certo sucesso na época, Marivaux só atingiu a fama a partir do século dezanove. Ao todo, Marivaux escreveu trinta e cinco peças, quase todas entre 1720 e 1740; e em 1746 ele se aposentou do teatro profissional.

PERSONAGENS

Sr. Humberto
Thomas
Sylvia
Diderot
Elisette
Túlio
Um Criado

A peça se passa na casa do senhor Humberto

PRIMEIRO ATO

SYLVIA: E desde quando que isso é de sua conta? Que história é essa de responder pelos meus sentimentos?

ELISETTE: Pois eu pensei que, dessa vez, seus sentimentos seriam iguais aos de todo mundo. Seu pai me perguntou se a senhorita está contente com seu casamento, e eu, obviamente, respondo que sim. E, no entanto, você deve ser a única menina nesse planeta para quem esse meu "sim" não se justifica. Por outro lado, um "não" simplesmente não faz sentido.

SYLVIA: Não faz sentido! Você é tão ingênua. Casamento te enche tanto os olhos assim, é?

ELISETTE: Bem... enche.

SYLVIA: Cala a boca. Guarda essa sua impertinência para outra pessoa. E vê se não julga mais o meu coração pelo seu.

ELISETTE: O meu coração é igual ao de todo mundo. Por que que o seu é tão diferente?

SYLVIA: Só falta agora você me chamar de excêntrica.

ELISETTE: Até chamaria se fosse sua igual.

SYLVIA: Elisette, você tirou o dia para me irritar, não foi?

ELISETTE: Até que não. Mas, falando sério agora, qual é o problema de eu ter dito para o senhor Humberto que a senhorita está feliz de ele ter prometido a sua mão em casamento?

SYLVIA: Para começar, o que você disse para ele não é verdade, eu não estou entediada com a minha vida de solteira.

ELISETTE: Outra novidade!

SYLVIA: Eu não vejo por que meu pai tem que achar que eu estou maravilhada com a idéia de me casar. Isso pode fazer ele tomar uma decisão precipitada demais.

ELISETTE: Quer dizer que você não quer casar com o homem que ele escolheu para você?

SYLVIA: Não sei. O que me preocupa é que pode ser que ele não faça o meu gênero.

ELISETTE: Olha, eu ouvi dizer que ele é um dos homens mais respeitáveis do mundo: elegante, agradável, espirituoso, de boa índole, em suma: um cavalheiro. O que mais você podia querer? Você consegue imaginar um casamento mais perfeito, uma união mais deliciosa do que esta?

SYLVIA: Deliciosa? Ai que ridículo!

ELISETTE: Senhorita, você realmente é uma menina de sorte. Geralmente um homem desses não está interessado em formalidades; outras meninas até dispensariam a cerimônia, se ele insistisse.

Ah... amável e bonito: tudo para viver para o amor; sociável e es-pirituoso; tudo para entregar a sociedade. Meu Deus! O útil e o agradável juntos, num homem só, ele é um exemplo de homem.

SYLVIA: É, mas só no retrato que você está fazendo dele. E, apesar das outras pessoas acharem isso também, não me adianta de nada, afinal isso tudo não passa de disse-me-disse. Dizem, por exemplo, que ele é bonito, o que eu acho uma pena.

ELISETTE: Uma pena! Uma pena! Como é que pode?

SYLVIA: É sim. Homem bonito, geralmente, é tudo metido. Eu já reparei isso.

ELISETTE: Tudo bem que ele não devia ser metido, mas que culpa tem ele de ser bonito?

SYLVIA: Dizem também que ele é forte. Isso eu não discuto!

ELISETTE: Ótimo, então essa a gente perdoa!

SYLVIA: Mas beleza e aparência, para mim, são apenas detalhes supérfluos, e eu consigo muito bem viver sem isso.

ELISETTE: Meu Deus do céu, se algum dia eu vier a casar, isso tudo que é supérfluo para você, para mim vai ser fundamental.

SYLVIA: Você não sabe o que você está falando. No casamento é melhor ter que lidar com um homem sensato do que com um galã. O que eu estou querendo dizer, é que eu só quero um marido com um gênio bom. Acontece que isso é mais difícil de se encontrar do que você imagina. Já ouvi muita gente elogiar o caráter dele, mas quem já conviveu

com ele para saber? Homem que é inteligente não revela a personalidade, não. Eu já vi homens que, em público, se comportam como se fossem pessoas super carinhosas, bom coração — generosidade em pessoa. Olha o senhor Pires, por exemplo, as pessoas sempre diziam “esse sim é um verdadeiro cavalheiro, sensato, meigo...” E todo mundo concordava, inclusive eu. “Seu rosto não mente.” Mas cuidado com esse ar doce e envolvente, as aparências enganam, porque logo em seguida ele se transforma numa pessoa com um ar carrancudo, cruel — é o terror da casa. O senhor Pires se casou e a única fisionomia que a esposa, os filhos, e o criado conhecem é essa. Mas para onde ele vai, seja lá para onde for, ele sempre desfila com aquela cara doce que ele põe que nem uma máscara cada vez que sai de casa.

ELISETTE: Um crápula de duas caras!

SYLVIA: É, e quem de nós não fica feliz quando vê o senhor Azevedo? E no entanto, ele é um homem que não dá uma palavra em casa, não sorri, nem se zanga com ninguém. Ele é frio, solitário, inacessível. A esposa dele quase que nem conhece ele. Ela está casada com uma sombra que sai do escritório, senta à mesa e mata tudo com apatia, frieza, indiferença, tédio. Resumindo: um marido bem bacana, né?

ELISETTE: Eu fico arrepiada com esse seu jeito de falar. Mas e o senhor França?

SYLVIA: Ah é, o senhor França. O outro dia quando eu fui fa-

zer uma visita lá na casa dele, ele tinha acabado de discutir com a esposa. Me cumprimentou de braços abertos, todo alegre, descontraído. Quem olhasse pensaria que ele tinha acabado de ter um bate-papo agradável com a esposa dele, os olhos e a boca ainda estavam sorrindo. Que hipócrita! É isso que esse homens são! Quem acredita que a esposa dele é de dar pena? Eu encontrei ela deprimida, com o rosto abatido e com como eu, um dia, posso vir a estar. Eu fiquei com pena dela. Imagina, Elisette, pensa só que terrível que não vai ser se algum dia você tiver que sentir pena de mim. Não é fácil, não, pensa bem no que é ter um marido.

ELISETTE: Marido? Marido é marido. Você devia ter terminado o seu depoimento com essa palavra, fez voltar toda aquela minha idéia de casamento. (O Sr. Humberto entra.)

SR. HUMBERTO: Bom-dia, minha querida. Será que minha novidade vai te deixar alegre? Seu futuro marido chega hoje. Eu estou aqui com uma carta do pai dele. Você não vai falar nada? Você está com uma cara triste. E a Elisette está desviando o olhar de mim. O que isso tudo quer dizer? Me diz, o que é que está acontecendo?

ELISETTE: Senhor, um rosto que faz tremer; outro que congela o sangue nas veias; um homem indiferente e solitário; e depois o retrato de uma mulher deprimida, com o rosto abatido, seus olhos inchados de tanto chorar. É so-

bre isso que a gente estava falando.

SR. HUMBERTO: Que confusão toda é essa? Um rosto? Um retrato? Me expliquem, por favor, não estou entendendo absolutamente nada.

SYLVIA: Eu estava contando para a Elisette sobre a infelicidade de uma mulher que é maltratada pelo marido, e eu mencionei a esposa do senhor França. O outro dia quando eu vi ela, ela estava abatida porque o marido tinha maltratado ela. Era só isso que eu estava falando.

ELISETTE: É, a gente estava falando de uma cara que vai e vem, de um marido que usa uma máscara sorridente para o mundo e uma bem carrancuda para a esposa.

SR. HUMBERTO: Eu imagino que esse casamento deve estar te deixando nervosa, minha querida — especialmente pelo fato de você não conhecer o Diderot.

ELISETTE: Primeiro, ele é bonito, só que isso é uma pena.

SR. HUMBERTO: Pena! Você enloqueceu?

ELISETTE: Eu só estou repetindo o que eu aprendi. É teoria da sua filha; eu só sou a aluna.

SR. HUMBERTO: Ora, ora, mas isso não faz sentido. Você sabe o quanto eu te amo, minha querida. Diderot vem aqui para casar com você. Na última viagem que eu fiz para o campo, eu acertei esse casamento com o pai dele, que, aliás, é muito amigo meu, mas com a condição que vocês dois gostassem um do outro e que ambos teriam total liberdade para

falar o que desejassem. Eu não quero que você se case com ele por minha causa. Se você não gostar do Diderot, é só dizer que ele vai embora. Ele, por sua vez, também vai fazer a mesma coisa se não gostar de você.

ELISETTE: Um dueto de amor vai decidir o assunto, que nem na ópera: Você me quer, eu te quero. Rápido, para o cartório! Ou, se não, você me ama? Não! Eu também não te amo. Depressa, selem meu cavalo!

SR. HUMBERTO: Sabe, eu nunca vi o Diderot. Ele tinha viajado quando eu fui visitar o pai dele. Mas com todas as coisas boas que eu já ouvi falar dele, eu acredito que vocês dois vão se entender muito bem.

SYLVIA: Papai, eu estou realmente comovida com a sua generosidade. O senhor me proíbe de casar com ele por obrigação, e eu prometo obedecer.

SR. HUMBERTO: É uma ordem:

SYLVIA: Mas se não fosse muito abuso da minha parte, eu queria te pedir — é que eu acabei de ter uma idéia — se o senhor não poderia me fazer um último favor para que eu ficasse mais tranqüila.

SR. HUMBERTO: Fala logo. Se for alguma coisa que esteja ao meu alcance, é claro que eu faço.

SYLVIA: Está, sim. Mas eu fico achando que estou abusando muito da sua boa vontade.

SR. HUMBERTO: Abusa, ora. Neste mundo ser bom não basta.

ELISETTE: Só um homem de coração para dizer uma coisa dessas.

SR. HUMBERTO: Vamos lá, pode falar.

SYLVIA: O Diderot vai chegar hoje, não vai? Então, se desse para eu ver ele, estudar ele um pouquinho sem ele me conhecer! A Elisette é esperta. Ela poderia tomar o meu lugar e eu o dela, só por um tempinho.

SR. HUMBERTO: (À parte) Que idéia maravilhosa: (Alto) Deixa eu pensar um pouco. (À parte) Se eu permitir isso, vai acontecer uma coisa muito esquisita, uma situação que ela nem imagina. (Alto) Tudo bem, minha querida, você tem a minha permissão para se disfarçar. Elisette, você tem certeza que vai conseguir dar conta do seu papel direitinho?

ELISETTE: O senhor me conhece, né? (Com ar arrogante) Experimenta faltar com respeito para ver só! Ponha-se no seu lugar. Gostaram? Reconheceram sua Elisette? Isso é só uma amostra da minha atuação.

SR. HUMBERTO: Ah, eu já estou até me confundindo. Mas não temos tempo a perder. Vai se vestir para o seu papel. Diderot pode nos surpreender aqui a qualquer momento. Vai espalhar a notícia para todos os criados.

SYLVIA: Eu só vou precisar de um avental.

ELISETTE: E eu vou me vestir. Vem me ajudar a pentear o meu cabelo, Elisette. Quero que você já vá se acostumando com as suas tarefas. E leve o seu trabalho a sério, sim.

SYLVIA: Garanto que não vou te decepcionar, senhorita Sylvia. (Sai Elisette. Entra Thomas.)

THOMAS: Parabéns, minha irmã, é hoje que vamos conhecer o pretendente, não é?

SYLVIA: É sim, mas agora estou com pressa — assunto muito importante! O papai te explica tudo. (Sylvia sai.)

SR. HUMBERTO: Não toma o tempo dela, Thomas. Vem que eu explico.

THOMAS: Alguma novidade?

SR. HUMBERTO: Antes de mais nada, eu queria te pedir para ser bem discreto com relação a tudo isso que eu vou te contar.

THOMAS: Pode confiar em mim.

SR. HUMBERTO: Nós vamos conhecer Diderot hoje, certo? Acontece que ele vai estar disfarçado.

THOMAS: Disfarçado, como? De máscara e tudo? O senhor vai dar um baile de fantasia em homenagem a ele?

SR. HUMBERTO: Deixa de bobagem. Presta atenção nesta parte da carta que o pai me mandou: — ... mas não sei o que você vai achar da idéia que ocorreu ao meu filho. Ele mesmo concorda que é um tanto ou quanto “diferente”. Mas seus motivos a torna compreensível e até delicada. Ele pediu a minha permissão para ir até sua casa disfarçado de seu criado, que, por sua vez, irá disfarçado de seu senhor.

THOMAS: Ha, ha! Que idéia genial!

SR. HUMBERTO: Escuta só o resto: — ... Meu filho sabe da seriedade de um casamento sólido, e com esse disfarce ele pretende investigar um pouco sobre a personalidade de sua futura esposa de maneira a conhecê-la melhor, para, depois então, poder tomar

uma decisão com toda liberdade que concordamos dar aos nossos filhos. Apesar de confiar em tudo que você me disse a respeito da sua encantadora filha, eu concordei com o plano dele; ao mesmo tempo, porém, estou tomando a preocupação de lhe avisar, apesar dele ter me pedido para manter sigilo. Proceda da forma que achar melhor com sua filha... — O pior é que essa história toda não termina por aqui; sua irmã também está preocupada com Diderot. Ela não sabe nada a respeito dos planos dele, mas ela também me pediu para trocar de papel com a Elisette, para observar melhor o Diderot — a mesma idéia que ele teve. Senhora e criada estão, neste instante, trocando seus papéis. Bem, Thomas, o que você acha que eu devo fazer? Aviso à sua irmã?

THOMAS: De jeito nenhum, deixa as coisas tomarem seu próprio rumo. Respeita a idéia que ocorreu aos dois. Afinal de contas, com esses disfarces, eles vão acabar tendo maior contato um com o outro, e aí sim vamos ver se eles realmente se merecem. Pode ser que Diderot goste da minha irmã mesmo como uma criada; ela iria ficar super feliz se isso acontecesse.

SR. HUMBERTO: Quero só ver como ela vai se arranjar.

THOMAS: De qualquer maneira vai ser super divertido para nós. Quero assistir esse jogo desde o início — eu vou atazanar a vida dos dois.

(Entra Sylvia.)

SYLVIA: Cheguei. Como é que eu fiquei de criada? Mano, pelo

visto você já está sabendo de tudo. E aí? O que você acha, fiquei bem?

THOMAS: Falando sério? Você conquista o criado e até rouba Diderot da sua senhora.

SYLVIA: Para falar a verdade, eu não ia me importunar nem um pouco se ele gostasse de mim com esse disfarce. Eu até que gostaria de virar a cabeça dele, deixar ele perturbado por causa da distância entre nós. Se eu conseguir tudo isso com o meu charme, heim? O que eu quero mesmo é que essa brincadeira me ajude a conhecer melhor o Diderot. Quanto ao criado, eu não estou nem um pouco preocupada com as indiretas dele. Ele que não ouse se aproximar de mim. Aquele patife vai ver logo pela minha aparência que ele me deve mais respeito que amor.

THOMAS: Cuidado, irmãzinha, aquele patife vai ser seu igual.

SR. HUMBERTO: E ele, com certeza, vai se apaixonar por você.

SYLVIA: Ótimo. Até que não vai ser tão ruim assim. Criado é indiscreto por natureza, e o amor é tagarela. Vou arrancar o máximo de informações que eu puder sobre o patrão dele.

(Entra um criado).

CRiado: Tem um homem na porta querendo falar com o senhor. Ele está acompanhado por um outro homem carregando uma mala.

SR. HUMBERTO: Manda ele entrar. Deve ser o criado de Diderot. Ele deve ter se atrasado. Onde está a Elisette?

SYLVIA: Ela está se vestindo. E toda vez que ela se olha no espe-

lho, ela diz que nós somos uns imprudentes por estar deixando o Diderot nas mãos dela. Mas ela já deve estar descendo.

SR. HUMBERTO: Silêncio, alguém vem vindo.

(Entra Diderot disfarçado de criado.)

DIDEROT: Procuo o senhor Humberto. Tenho eu a honra de cumprimentá-lo?

SR. HUMBERTO: Sim, meu rapaz, eu sou o senhor Humberto.

DIDEROT: O senhor, sem dúvida, deve ter recebido notícias sobre nós. Eu sou o criado do senhor Diderot que me enviou para anunciá-lo e transmitir seus cumprimentos enquanto espera ter a honra de fazê-lo pessoalmente.

SR. HUMBERTO: Você deu conta do seu recado com muita elegância, Elisette, o que acha desse rapaz?

SYLVIA: Senhor, dou-lhe boas vindas e acho que ele promete.

DIDEROT: A senhorita é muito gentil. Eu procuro fazer o melhor que posso.

THOMAS: Ele é muito bem apesoadado. Toma conta do seu coração, hein Elisette.

SYLVIA: Meu coração! Ó que que o meu coração tem a ver com isso?

DIDEROT: Não se zangue, senhorita. Eu não sou tão presunçoso a ponto de levar esses comentários a sério.

SYLVIA: Gostei da sua modéstia. Continue assim, por favor.

THOMAS: Tudo bem. Mas soa um pouco formal demais ele te chamar de senhorita. Criado não precisa ser tão formal um com o outro, nem ficar cheios de cerimônia, parece até que estão des-

confiados. Vamos lá, relaxa um pouquinho, os dois. Seu nome é Elisette; e o seu, rapaz?

DIDEROT: Túlio, às suas ordens.

SYLVIA: Ótimo, Túlio.

DIDEROT: E eu lhe chamarei de Elisette. Ainda assim continuarei sendo seu criado obediente.

THOMAS: Seu criado obediente! Não, ainda está formal demais.

SR. HUMBERTO: Ha, ha, ha, ha!

SYLVIA: (Virada para o Thomas.) Você está gozando com a minha cara.

DIDEROT: Falarei em termos menos formais quando Elisette desejar.

SYLVIA: Como achar melhor, Túlio. O gelo já foi quebrado, já que estamos divertindo esses dois cavalheiros.

DIDEROT: Obrigado, Elisette.

SR. HUMBERTO: Coragem, crianças, se vocês estão começando a se apaixonar um pelo outro, vocês não precisam ficar fazendo cerimônia.

THOMAS: Vamos com calma, amar é outra história. Pelô visto o senhor não sabe que eu estou atrás do coração da Elisette. É verdade que ela têm sido cruel comigo mas eu proíbo o Túlio de atrapalhar o meu caminho.

SYLVIA: Ah, é? Agora então eu insisto que o Túlio se apaixone por mim.

DIDEROT: Bela Elisette, você se engana quando diz "eu insisto." Uma menina como você não tem que dar uma ordem para ser servida.

THOMAS: Sr. Túlio, você roubou este elogio de algum lugar.

DIDEROT: Tem razão, roubei dos olhos dela.

THOMAS: Chega. Eu te proíbo de ser tão ousado com suas palavras.

SYLVIA: Não é às suas custas. Se ele encontra inspiração nos meus olhos ele tem todo o direito de vir roubar.

SR. HUMBERTO: Vamos embora, filho, você está perdendo o jogo. Diderot já está por chegar. Quero anunciar a chegada dele para minha filha. E você, Elisette, mostre ao rapaz o quarto de seu senhor. Até logo, Túlio.

DIDEROT: É muita gentileza de sua parte.

(Saem Sr. Humberto e Thomas.)

SYLVIA: (À parte). Eles estão se divertindo às minhas custas, mas não faz mal. Eu vou conseguir recuperar o domínio. Esse rapaz não é nada bobo, e eu não tenho nem um pouco de pena da criada que conseguir ficar com ele. Ele vai jogar o charme dele para cima de mim, mas enquanto eu estiver conseguindo informação eu vou deixando ele falar.

DIDEROT: (À parte). Essa menina me surpreende. Não existe uma mulher da sociedade que não se orgulharia de ter um rosto igual ao dela. Vou me tornar amigo dela. (Alto). Já que a gente deixou toda formalidade de lado, para ser mais amigos, me diga uma coisa, Elisette, a sua senhora é digna de ter uma pessoa como você? Ela deve ser muito segura de si para ter empregado uma criada como você.

SYLVIA: Túlio, pelo visto você também vai me tratar com aqueles velhos galanteios de sempre. Acertei?

DIDEROT: Eu juro que eu não vim com essa intenção. Apesar de ser criado, eu nunca tive muito contato com criada. Eu não gosto muito da maneira de ser da maioria delas. Mas você é diferente. Você me domina, estou quase que com vergonha, eu fico até com medo de chegar perto de você. Dá vontade até de ficar tirando o chapéu para você o tempo todo. Que criada estranha que você é com esse seu ar de princesa.

SYLVIA: Você está repetindo tudo que os outros criados já me disseram.

DIDEROT: Eu não ficaria nem um pouco surpreso se estivesse repetindo tudo que os patrões já disseram também.

SYLVIA: Você é muito inteligente. Mas eu volto a repetir que eu não sou do tipo que dá bola para gente que se veste que nem você.

DIDEROT: Você não gostou do meu uniforme?

SYLVIA: Não, Túlio. Vamos fazer o seguinte: vamos deixar o amor de lado e seremos apenas bons amigos.

DIDEROT: Não quer mais nada? Você acabou de fazer dois pedidos totalmente impossíveis.

SYLVIA: (À parte). Que criado fantástico! (Alto). Então você vai ter que se esforçar. Me disseram que eu iria me casar com um homem de bens, e eu jurei que não iria dar ouvidos a mais ninguém.

DIDEROT: Que interessante! O que você jurou por um homem, eu jurei por uma mulher. Eu prometi que não amaria ninguém a sério a não ser uma moça de posição.

SYLVIA: Então não se esqueça da sua promessa!

DIDEROT: Eu não estou esquecendo tanto quanto você pensa. Você tem um ar tão distinto, você pode até ter berço e nem saber.

SYLVIA: Ha, ha, ha! Eu até te agradeceria pelo elogio se ele não tivesse sido feito às custas da minha mãe.

DIDEROT: Bem, se vingue de mim se você acha que eu mereço.

SYLVIA: (À parte). Bem que merecia. (Alto). Não é essa a questão. Mas chega desse papo bobo. Me disseram que meu marido seria um homem de boa condição, e eu não vou fazer por menos.

DIDEROT: Se eu fosse o tal juro que estaria com medo que essa profecia tivesse sido mirada para mim. Eu não acredito em astrologia, mas acredito na sua beleza.

SYLVIA: (À parte). Ele não se cansa. (Alto). Já terminou? Essa profecia não te interessa, já que você está fora dela.

DIDEROT: Mas ela não diz que eu não iria te amar.

SYLVIA: Não, mas disse que sairia de mãos vazias, e até aí eu posso te garantir.

DIDEROT: Você tem toda razão, Elisette, eu te admiro pelo seu orgulho — mesmo que ele me condene. Desde o primeiro minuto que eu te vi eu queria que você tivesse orgulho próprio. O orgulho dá um toque especial ao seu charme. Eu estou me entregando para o destino, afinal a minha perda é o seu lucro.

SYLVIA: (À parte). Não é que ele é fantástico, mesmo? (Alto). Me diz uma coisa — você fala

umas coisas tão bonitas — quem é você?

DIDEROT: Filho de gente pobre, porém honesta.

SYLVIA: Você merecia uma posição melhor na vida, é, e eu te desejo isso do fundo do meu coração, gostaria muito de te ajudar. O destino, realmente, foi injusto com você.

DIDEROT: E o amor está sendo mais ainda. Eu preferia ter o direito de te amar do que ter todas as riquezas do mundo.

SYLVIA: Túlio, eu não estou aborrecida com você, mas você simplesmente tem que mudar de assunto. Vamos falar do seu senhor. Você vai conseguir parar de falar de amor, não vai?

DIDEROT: Vou conseguir parar de falar de amor mas não de sentir o amor.

SYLVIA: Eu já estou perdendo a paciência! Deixa o amor de lado, de uma vez por todas.

DIDEROT: Primeiro então cobre o seu rosto!

SYLVIA: (À parte). Eu vou começar a rir. (Alto). Você vai continuar, Túlio? Será que eu vou ter que ir embora? (À parte). Aliás, eu já devia ter ido embora há muito tempo.

DIDEROT: Espera, Elisette, eu queria falar com você sobre um assunto — mas eu me esqueci o que era.

SYLVIA: Eu também tinha uma coisa para falar com você, mas você também me fez esquecer.

DIDEROT: Eu me lembro de ter te perguntado se a sua senhora te merecia.

SYLVIA: Voltamos ao mesmo ponto. Até logo.

DIDEROT: Não, Elisette, espera, é para o meu senhor que eu estava perguntando.

SYLVIA: Ótimo. Eu também queria falar sobre ele, e espero que você possa me confiar como ele é. A sua dedicação a ele já é um bom sinal. Ele deve ter algum mérito para ter uma pessoa como você servindo ele.

DIDEROT: Eu posso te agradecer por esse comentário?

SYLVIA: Não leva isso em consideração, não, tá, por favor. Você me pegou desprevenida.

DIDEROT: Não fala assim, Elisette. Faça o que quiser comigo — eu não vou relutar, eu prometo. Pobre Túlio! Sou muito infeliz por me prender pela criatura mais sublime que existe na face da Terra.

SYLVIA: Eu queria saber de onde é que eu tiro tanta paciência para ficar escutando as suas besteiras. É incrível!

DIDEROT: Você tem razão. Nosso caso é ímpar.

SYLVIA: (À parte). Apesar de tudo que ele disse, eu ainda não fui embora, não estou indo, ainda estou aqui, o pior é que eu estou até respondendo ele. Isso já passou dos limites. (Alto). Vou me retirar.

DIDEROT: Vamos terminar o que nós queríamos falar.

SYLVIA: Não, eu já estou indo. Chega de conversa. Vou tentar falar com o seu senhor quando ele chegar — se é que ele vale a pena. Eu queria observar ele para a minha senhora. Enquanto isso, está vendo esse quarto? É seu.

DIDEROT: Espera, o meu senhor já vem vindo.

(Entra Túlio.)

TÚLIO: Finalmente te encontrei, Túlio. Você e minha mala foram bem recebidos?

DIDEROT: Todos têm sido muito atenciosos, senhor.

TÚLIO: Um criado lá em baixo me disse para esperar aqui. Ele vai avisar o meu sogro e minha mulher que eu já cheguei.

SYLVIA: Você quer dizer o senhor Humberto e sua filha?

TÚLIO: É, meu sogro e minha mulher, tanto faz. Eles estão me esperando para despachar logo esse casamento. Já está tudo combinado. Só está faltando agora a cerimônia, mas isso é só um detalhezinho.

SYLVIA: É um detalhezinho bem importante, não acha?

TÚLIO: É, mas depois de resolvido, aí fica tudo resolvido.

SYLVIA: (baixinho, para Diderot.) Pelo visto não precisa de muito para ser um cavalheiro do lugar onde vocês vêm.

TÚLIO: O que você está falando para meu criado, queridinha?

SYLVIA: Nada. Eu só estava dizendo que ia pedir ao senhor Humberto para descer.

TÚLIO: Por que você não diz o meu “sogro”, que nem eu?

SYLVIA: Por que ele ainda não é seu sogro.

DIDEROT: Ela tem razão, senhor. O casamento ainda não foi realizado.

TÚLIO: Bem, mas é para isso mesmo que eu estou aqui.

DIDEROT: Então vamos esperar até que tudo esteja terminado.

TÚLIO: Meu Deus do céu! Que diferença faz se você eu chamar ele de sogro antes ou depois do casamento?

SYLVIA: Tem razão — qual é a diferença entre estar casado e não estar casado? É, nós é que estamos errados, e eu já vou indo de uma vez avisar que o senhor está aqui.

TÚLIO: E avisa à minha mulher também, tá, por favor. Mas antes de você ir, me diz uma coisa, queridinha, é você que é a empregadinha daqui?

SYLVIA: Sou sim, senhor.

TÚLIO: Que bom. Você acha que eles vão gostar de mim? O que você acha de mim?

SYLVIA: Eu acho você... divertido!

TÚLIO: Melhor ainda! Não muda de idéia, você não vai se arrepender.

SYLVIA: Pelo visto você se contenta com pouco. Agora me dá licença, senhor, devem ter esquecido de avisar o seu sogro que o senhor chegou, se não ele já teria descido. Vou procurar ele.

TÚLIO: Diga a ele que eu o aguardo com ansiedade.

SYLVIA: (À parte). A vida esquisita, mesmo, né? Nenhum desses dois está no lugar certo. (Sylvia sai.)

TÚLIO: Bem, senhor, nada mal até agora, hein? Até a empregadinha já gostou de mim.

DIDEROT: Você é um palhaço!

TÚLIO: Por que? Até que eu fiz uma excelente estréia.

DIDEROT: Você prometeu deixar de lado esse seu comportamento grosseiro e ridículo. Você não se lembra das instruções que eu te dei? Minha única recomendação era que você ficasse sério. Mas eu fui um idiota de ter confiado em você.

TÚLIO: Eu vou procurar melhorar daqui para frente, e já que não estou sério o suficiente, vou atacar com um pouco de melancolia. Até choro se precisar.

DIDEROT: Eu não sei mais o que fazer. Essa brincadeira está me deixando tonto. O que que eu vou fazer?

TÚLIO: Por quê? A filha é uma chata?

DIDEROT: Silêncio. Lá vem o senhor Humberto.

(Sr. Humberto entra.)

SR. HUMBERTO: Caro senhor, mil desculpas por ter te causado tanta espera. Mas só soube há alguns minutos que você havia chegado.

TÚLIO: Senhor, mil desculpas é muito. Uma por erro já basta. Fora isso, os meus perdões estão às suas ordens.

SR. HUMBERTO: Vou tentar não precisar deles.

TÚLIO: Este é o senhor, e eu sou seu criado.

SR. HUMBERTO: É ur enorme prazer te conhecer. Tenho te aguardado com bastante ansiedade.

TÚLIO: Eu teria vindo direto para cá, com Túlio, mas o senhor sabe como a gente fica depois de uma viagem, não é? E depois, eu queria fazer uma entrada mais "tchan".

SR. HUMBERTO: E conseguiu. Minha filha está se vestindo. Ela estava um pouco indisposta, mas enquanto esperamos por ela, que tal um drinque?

TÚLIO: Eu nunca recusei um drinque na minha vida.

SR. HUMBERTO: Túlio, se cuide, meu filho.

TÚLIO: O danado é um guloso. Ele vai beber o seu melhor vinho.

SR. HUMBERTO: Beba à vontade.

SEGUNDO ATO

(*Sr. Humberto e Elisette entram*)

SR. HUMBERTO: O que foi, Elisette?

ELISETTE: Eu preciso muito falar com o senhor.

SR. HUMBERTO: Sobre?

ELISETTE: É sobre esta situação. Eu gostaria que tudo estivesse bem esclarecido, para que o senhor depois não tenha nada para reclamar de mim.

SR. HUMBERTO: Nossa. Pelo visto o negócio é sério mesmo.

ELISETTE: É, sim. Quando o senhor permitiu a farsa da senhorita Sylvia, eu não achei que fosse resultar em conseqüências graves, mas agora...

SR. HUMBERTO: O que foi que aconteceu, Elisette?

ELISETTE: Não é fácil ficar se gabando mas, modéstia à parte, eu devo lhe prevenir: se o senhor não puser um fim a essa brincadeira, seu futuro genro vai estar perdido. É melhor a sua filha se desmascarar de uma vez. Urgente. Mais um dia e eu não me responsabilizo por ele.

SR. HUMBERTO: Ah, é? Ele vai recusar a minha filha mesmo depois que a gente contar toda a verdade? Você não confia nos encantos dela?

ELISETTE: O senhor não confia nos meus? Estou lhe avisando que está funcionando, e eu acho bom

a gente terminar com isso antes que seja tarde demais.

SR. HUMBERTO: Parabéns, minha querida. Ha, ha, ha!

ELISETTE: Muito engraçado. Mas o senhor não vai rir quando vir o resultado dessa confusão toda.

SR. HUMBERTO: Não se preocupe com isso, Elisette. Deixe tudo como está.

ELISETTE: Senhor, eu vou repetir. O Diderot está se apaixonando por mim. Agora ele gosta muito de mim; de noite ele vai me amar; amanhã ele vai me adorar. Eu não mereço tudo isso; eu admito que ele está mostrando ter mau gosto, mas é a pura verdade. Pode acreditar — amanhã ele vai estar se ajoelhando aos meus pés.

SR. HUMBERTO: Mas então qual é o problema? Se ele te ama tanto assim deixa ele se casar com você, ora.

ELISETTE: O que! O senhor não iria interferir?

SR. HUMBERTO: Palavra de honra. Se você conseguir convencer ele, eu é que não vou interferir.

ELISETTE: Tenha cuidado, senhor. Eu, até agora, ainda não lancei todo o meu charme, que era para ele não perder a cabeça. Mas se eu lançar, ih, aí ele está perdido, vai ser meu escravo para o resto da vida.

SR. HUMBERTO: Escravize, destrua, case com ele se você conseguir. Você tem toda permissão.

ELISETTE: Muito bem; então minha felicidade está garantida.

SR. HUMBERTO: Me diga uma coisa, o que minha filha está achando? O que ela achou do seu pretendente?

ELISETTE: Nós nem temos tido tempo para conversar, porque o seu pretendente não me dá um minuto de descanso. Mas mesmo de longe dá para perceber que ela não está nem um pouco feliz. Ela provavelmente vai mandar eu dispensar ele.

SR. HUMBERTO: E eu proíbo que você faça qualquer coisa nesse sentido. E estou evitando dar uma explicação à minha filha, mas tenho motivos para querer continuar com essa farsa. Eu quero que ela observe seu futuro marido com calma. E o criado, como é que ele está se comportando? Ele está mostrando algum interesse pela minha filha?

ELISETTE: Ele é um rapaz esquisito. Eu já reparei que ele finge ser alguém importante quando está com ela, só porque ele é bonito, e sempre que ele olha para ela, ele suspira.

SR. HUMBERTO: E ela se incomoda com isso?

ELISETTE: Bem... ela fica corada, né.

SR. HUMBERTO: Não, você deve estar enganada. Ela nunca permitiria que um criado deixasse ela assim.

ELISETTE: Mas ela fica corada, sim.

SR. HUMBERTO: Então deve ser porque ela deve estar morrendo de raiva.

ELISETTE: O senhor entenda como quiser.

SR. HUMBERTO: Quando você falar com ela, diga a ela que você suspeita que o rapaz está querendo incitar ela contra o senhor dele. Não se preocupe se ela ficar aborrecida, deixa que isso eu re-

solvo. O Diderot está chegando. Ele deve estar atrás de você.

(Túlio entra.)

TÚLIO: Finalmente te encontrei, radiante Sylvia. Perguntei a todos por onde passava onde você estava. Às suas ordens, caro quase-sogro.

SR. HUMBERTO: Como vai? Vou deixar vocês dois a sós, meus filhos. Eu sugiro que vocês se apaixonem logo um pelo outro antes do dia do casamento.

TÚLIO: Estou disposto a amar e casar ao mesmo tempo.

SR. HUMBERTO: Não seja tão impaciente. Até logo.

(Sr. Humberto sai.)

TÚLIO: Senhorita, ele me diz para eu não ser impaciente. Só que isso é mais fácil falar do que fazer.

ELISETTE: Eu não consigo acreditar que seja tão difícil assim para você esperar. Essa sua impaciência me deixa alegre, por um lado, mas nós acabamos de nos conhecer. Não é possível que o seu amor por mim já seja tão forte assim. Ele pode, no máximo, ainda estar nascendo.

TÚLIO: Você está enganada, criatura celestial. O amor que você faz florescer não perde tempo num berço. Seu primeiro olhar fez o Cupido nascer; o seguindo o deu forças, e o terceiro o fez um homem. Vamos cuidar dele o mais cedo possível. Você é a mãe dele, você tem que cuidar dele.

ELISETTE: Você acha que ele está sendo maltratado? O pobre menino foi rejeitado, foi?

TÚLIO: Eu só sei que ele precisa da sua linda mão branca para distraí-lo um pouco enquanto ele

ainda está inseguro com relação a seu futuro.

ELISETTE: Toma, seu chato. Eu sei que se eu não continuar essa brincadeira, eu não vou ter um minuto de sossego.

TÚLIO: (Beijando a mão da Elisette.) Anjo lindo, eu estou me deliciando como se estivesse bebendo um delicioso vinho. Pena que você só me permite uma pequena gota.

ELISETTE: Pára, você é muito guloso.

TÚLIO: Só estou tentando sobreviver.

ELISETTE: Será que você não consegue falar sério?

TÚLIO: Sério? Nem pensar. Seus lindos olhos me tiram do sério.

ELISETTE: Será possível que você me ame tanto assim? Eu não consigo acreditar.

TÚLIO: Pro diabo com o que é possível. Eu te amo desesperadamente. É só você se olhar no espelho para ver por que.

ELISETTE: O espelho só ia confundir ainda mais as coisas.

TÚLIO: Querido amor, há hipocrisia na sua humildade.

ELISETTE: Tem alguém vindo aí. É o seu criado.

(Diderot entra.)

DIDEROT: Eu poderia dar uma palavra com o senhor?

TÚLIO: Não; diabo de criados que não nos deixam em paz!

ELISETTE: Veja o que ele quer, senhor.

TÚLIO: Senhorita, se ele der duas, a terceira será sua demissão.

DIDEROT: (Em voz baixa, para Túlio.) Vem aqui seu folgado.

TÚLIO: (Em voz baixa, para Diderot.) Isso não é uma palavra, é um insulto. (Para Elisette.) Com licença, minha rainha.

ELISETTE: Toda.

DIDEROT: Vamos acabar com isso tudo, está escutando? Não se comprometa com nada. Fique sério, pensativo, com cara de quem está feliz. Você está me entendendo?

TÚLIO: Deixa comigo, meu caro, não se preocupe. Pode ir.

(Diderot sai.)

TÚLIO: Senhorita, eu ia começar a proferir as mais lindas palavras, quando este rapaz nos interrompeu, e agora só consigo pensar em banalidades com exceção do meu amor por você, que permanece uma coisa fora do comum. E por falar no meu amor, quando é que o seu vai fazer companhia a ele?

ELISETTE: Vamos torcer para que um dia faça.

TÚLIO: Mas você acha que há chances?

ELISETTE: Que pergunta! Você já reparou que você não está nem me deixando respirar?

TÚLIO: O que que eu posso fazer? Estou ardendo em chamas, gritando por socorro.

ELISETTE: Ah, se eu pudesse me declarar...

TÚLIO: E por que não pode?

ELISETTE: Mulher tem que ser recatada.

TÚLIO: É, mas não antiquada. Hoje em dia isso já está tão fora de moda.

ELISETTE: Mas o que que você quer de mim?

TÚLIO: Eu só quero escutar uma coisinha — que você me ama.

Olha só — eu te amo. Seja meu eco, vai, repete comigo, minha princesa.

ELISETTE: Você é insaciável! Está bem — eu te amo.

TÚLIO: Você me ama! Estou delirando, estou morrendo, é felicidade demais para o meu coração, eu não vou agüentar.

ELISETTE: Essa adoração toda de repente me assusta. Talvez, depois que a gente se conhecer melhor, você não me ame tanto como agora.

TÚLIO: Senhorita, quando esse dia chegar, o seu amor é que vai esfriar.

ELISETTE: Você vê em mim mais qualidades do que eu tenho.

TÚLIO: E você, senhorita, você não sabe as minhas: Eu devia me ajoelhar para falar com você.

ELISETTE: Lembre-se que nós não somos os donos dos nossos destinos.

TÚLIO: Nossos pais agem da maneira que eles querem, não é?

ELISETTE: Se dependesse de mim, meu coração teria te escolhido independente da sua classe.

TÚLIO: Essa oportunidade vai ser dada ao seu coração.

ELISETTE: Espero que você sinta o mesmo com relação a mim.

TÚLIO: Se você fosse uma simples camponesa, ou empregada — se eu te visse descendo para o porão com uma vela na mão, eu, ainda assim, te escolheria para ser minha princesa.

ELISETTE: Que seus sentimentos durem!

TÚLIO: Para fortalecer os nossos sentimentos, vamos jurar amar um ao outro para sempre, aconteça o que acontecer.

ELISETTE: Esse juramento significa mais para mim do que para você, por isso eu juro de todo coração.

TÚLIO: (Ajoelhado.) A sua beleza me encanta. Eu me ajoelho diante dela.

ELISETTE: Pára! Eu não suporto ver você ajoelhado. As pessoas iriam rir de mim. Levanta. Lá vem alguém chegando de novo.

(Sylvia entra.)

ELISETTE: O que você quer, Elisette?

SYLVIA: Só dar uma palavrinha com a senhorita.

TÚLIO: Não me diga! Volte daqui a quinze minutos, minha querida. Vá embora, xô! Onde eu moro, criada só interrompe quando é chamada.

SYLVIA: Senhor, eu gostaria de falar com a minha senhora.

TÚLIO: Ainda por cima é teimosa! Rainha do meu coração, manda ela ir embora. Vai embora, vai. Nos disseram que temos que nos apaixonar um pelo outro antes de nos casar. Você está atrapalhando a nossa tarefa.

ELISETTE: Não dá para você voltar daqui a pouquinho, Elisette?

SYLVIA: Senhorita...

TÚLIO: Sem senhoritas, se não eu vou ter um ataque de nervos.

SYLVIA: (À parte). Que homem horrível! (Alto). Senhorita, é urgente.

ELISETTE: Senhor, com licença. Eu me livro dela já, já.

TÚLIO: Já que ela está possuída pelo demônio, vou dar uma andadinha enquanto ela fala o que tem a dizer. Meu Deus! Tanta ignorância desses criados burros!

(Túlio sai.)

SYLVIA: Por que você não botou ele para fora quando eu entrei? Por que você deixou aquela besta falar aqueles desaforos para mim?

ELISETTE: Senhorita, eu não posso fazer dois papéis ao mesmo tempo. Ou bem eu sou a senhora, ou bem a criada — a que obedece ou a que dá ordens.

SYLVIA: Tudo bem, tem razão. Mas agora que ele já saiu, me escuta como criada. Você já percebeu que esse homem não é para mim, não é?

ELISETTE: Mas você não teve muita chance de observar ele.

SYLVIA: Nem precisa de observação. Eu não preciso olhar para ele mais de uma vez para saber que ele não serve para mim. Eu não quero ele; e pronto. Mas pelo visto meu pai não aprova isso; ele não fala nada — só fica me evitando. Você tem que me ajudar a sair dessa enrascada, Elisette. Diz para ele da maneira mais educada possível que não me agrada nem um pouco a idéia de me casar com ele.

ELISETTE: Não posso fazer isso, senhorita.

SYLVIA: Como é que é? Não pode? Por que não?

ELISETTE: O sr. Humberto me proibiu.

SYLVIA: Proibiu! Meu pai nunca faria uma coisa dessas.

ELISETTE: Ordens expressas dele.

SYLVIA: Nesse caso diz para o meu pai que eu acho esse homem muito nojento. Espero que depois dessa ele não insista mais.

ELISETTE: Mas senhorita, o que ele tem de nojento?

SYLVIA: Eu não gosto dele; aliás, eu não estou gostando desse seu jeito também não.

ELISETTE: Dá um pouquinho mais de tempo. É só isso que a gente está te pedindo.

SYLVIA: Eu já odeio ele agora. Quanto mais tempo eu tiver, mais ódio eu vou ter dele.

ELISETTE: Aquele criado é que deve ter deturpado a imagem dele. Olha só o jeito dele.

SYLVIA: O que tem um criado a ver com isso, sua tola? Eu só permito que ele se dirija a mim para falar o necessário, e pelo pouco que eu ouvi ele falar, ele me pareceu ser um homem sensato.

ELISETTE: Eu acho que ele é o tipo do homem que sairia dizendo qualquer besteira para se mostrar.

SYLVIA: O que eu posso fazer se o meu disfarce me faz ouvir alguns elogios? Por que essa má vontade toda com ele? E por que você está insinuando que ele tenha más intenções, está ressentida com o senhor dele? Você está me obrigando a defender ele. Eu não vejo por que causar um desentendimento entre ele e o senhor dele, ou de fazer dele um espertalhão e de mim uma tola por estar escutando essa história idiota.

ELISETTE: Nossa! Se a senhorita vai defender ele nesse tom de voz, e com palavras tão cheias de raiwa, não abro mais a minha boca.

SYLVIA: Se eu for defender ele nesse tom de voz! O que você quer dizer com isso? Por acaso você está insinuando alguma coisa?

ELISETTE: Não, eu só acho que eu nunca te vi tão ofendida. Não entendi por que você ficou tão

exaltada. Se o homem não disse nada, então ótimo. Não precisa ficar zangada para defender ele. Eu acredito em você e pronto. Eu jamais pensaria em questionar o conceito tão alto que você tem dele.

SYLVIA: Que mente má! Olha só como ela torce as minhas palavras! Eu estou tão indignada que dá até vontade de chorar.

ELISETTE: Mas por que, senhorita? Que maldade é essa que você está vendo nas minhas palavras?

SYLVIA: Eu vejo maldade nas suas palavras! Eu te trato mal por causa dele! Eu tenho consideração por ele! É aí que você pretende chegar? Que eu tenho consideração por ele? Pelo amor de Deus! Consideração! O que eu vou responder? O que isso tudo quer dizer? E com quem você pensa que está falando? Ainda sobrou um pouquinho de proteção para mim? A que ponto chegamos?

ELISETTE: Não tenho nada mais a falar. Mas vai demorar para eu me recuperar dessa sua reação inesperada.

SYLVIA: Essa sua maneira de colocar as coisas me deixa simplesmente furiosa. Vai embora — você está insuportável. Me deixa em paz. Vou ter que resolver isso de outra maneira.

(Elisette sai.)

SYLVIA: (Sozinha.) Ainda estou tremendo das coisas que eu ouvi ela falar. Essas idéias desaforadas que esses criados têm! Sempre prontos para nos rebaixar. Eu não consigo acreditar. Não posso me lembrar das coisas que ela me disse. Dá até medo! E tudo por

causa de um criado. Que estranho. Vou tirar todas as coisas que ela disse da minha cabeça. Está até poluindo a minha mente. Ah! Aí vem o Túlio, a causa disso tudo. Coitado, não é culpa dele que eu perdi a paciência, e eu não vou me zangar com ele.

(Diderot entra.)

DIDEROT: Adorável Elisette, não importa o quanto você não goste de mim, eu preciso falar com você, é uma reclamaçãozinha.

SYLVIA: Por favor, sr. Túlio, não seja tão íntimo.

DIDEROT: Eu vou te obedecer, Elisette, minha querida.

SYLVIA: Hum, lá vai outra vez.

DIDEROT: Vamos falar da maneira que temos para falar. Temos tão pouco tempo sobrando para ficar juntos que seria besteira nos preocuparmos com essas formalidades.

SYLVIA: O seu senhor está indo embora? Ele não faz a menor falta.

DIDEROT: É assim que você se sente em relação a mim também, não é?

SYLVIA: Eu não estava pensando em você.

DIDEROT: Pois eu não consigo pensar em outra coisa a não ser você.

SYLVIA: Escuta, sr. Túlio, de uma vez por todas. Você pode vir, voltar, ou ir para onde for — para mim, isso tudo deve ser indiferente, como, de fato, é. Eu não te desejo nem bem nem mal. Eu não te amo nem te odeio. Nem nunca vou te amar, a não ser que eu perca o meu juízo. É assim que eu me sinto em relação a você, porque é só isso que a razão per-

mite. Eu não devia nem ter que te dizer tudo isso.

DIDEROT: Não, depois dessa eu estou definitivamente arrazado. Você tirou a minha paz interior para sempre.

SYLVIA: Que absurdo que você meteu na sua cabeça! Eu tenho pena de você. Pelo amor de Deus, volta ao sério. Você fala comigo e eu te respondo — isso já é muito. Se você soubesse da verdade, você iria me louvar pela minha bondade. E ainda digo mais: a minha bondade é tão grande que eu criticaria isso em qualquer outra menina. Mesmo assim, eu não estou me culpando por isso. No fundo do meu coração eu sei que minhas atitudes são louváveis, e que eu conversei com você por pura generosidade. Mas um pouco de generosidade já é o suficiente; não se deve exagerar. Eu não quero confundir minha cabeça noite e dia sobre a inocência dos meus motivos. No final, a pessoa sempre acaba misturando as coisas. Por isso, Túlio, vamos parar com tudo isso, por favor. Não faz o menor sentido, é ridículo. Não se fala mais nisso, tá?

DIDEROT: Como você me faz sofrer, querida Elisette.

SYLVIA: Vamos direto ao assunto. Quando você entrou aqui você estava reclamando de mim. Por que que foi mesmo?

DIDEROT: Por nada; era besteira. É que eu queria te ver e precisava de uma desculpa.

SYLVIA: (À parte). O que que eu respondo para essa? Ficar com raiva não vai adiantar nada.

DIDEROT: Sua senhora acha que eu ando inventado histórias sobre o senhor Diderot.

SYLVIA: Pois é: Se ela falar isso de novo, nega até o fim. Deixa que eu cuido do resto.

DIDEROT: Mas não é isso que está me deixando chateado.

SYLVIA: Mas se era só isso que você tinha para falar podemos encerrar o assunto por aqui.

DIDEROT: Ao menos me permita o prazer de olhar para você.

SYLVIA: Veja só! Minha tarefa será a de cuidar da paixão do Túlio. Um dia eu ainda vou rir muito quando me lembrar de tudo isso.

DIDEROT: Você está me ridicularizando. Tudo bem, eu entendo. Eu já não sei mais o que estou falando. Tchau.

SYLVIA: Tchau. Agora sim você se mostrou sensato. Por falar em despedidas — só queria saber mais uma coisinha. Você disse que você e seu senhor estão indo embora. É definitivo?

DIDEROT: Por mim, ou eu vou embora ou enlouqueço.

SYLVIA: Não foi isso que eu perguntei.

DIDEROT: Eu só cometi um erro. Eu devia ter ido embora desde a primeira vez que a vi.

SYLVIA: (À parte). Eu preciso me esquecer tudo isso que estou ouvindo dele.

DIDEROT: Elisette, se você soubesse da situação que eu estou...

SYLVIA: Eu te garanto que não é tão esquisita quanto a minha.

DIDEROT: Qual é o motivo que você tem para não me querer? Eu não estou com a intenção de brincar com seus sentimentos.

SYLVIA: (À parte). Já eu não poderia dizer a mesma coisa.

DIDEROT: E o que eu poderia ganhar fazendo você me amar? Mesmo que eu tivesse seu coração...

SYLVIA: Deus me livre! Mesmo que você tivesse o meu coração, você não ia conhecer ele. Eu teria tanto cuidado, que nem eu ia conhecer ele. Que idéia!

DIDEROT: É verdade que eu sou tão indiferente para você — que você nunca poderia me amar?

SYLVIA: É verdade.

DIDEROT: O que que eu tenho de tão horrível?

SYLVIA: Nada. Não é isso que pesa contra você.

DIDEROT: Então, Elisette, diga cem vezes que você nunca me vai me amar.

SYLVIA: Eu já disse quinhentas vezes. Tenta acreditar em mim.

DIDEROT: Eu tenho que acreditar em você! É, Elisette, mata logo todas as minhas esperanças dessa minha paixão perigosa. Poupe-me das conseqüências que ela pode trazer. Você é indiferente para mim! Você nunca vai me amar! Enfia essa verdade no meu coração. Eu te peço de joelhos, me ajuda contra mim mesmo! (Ele cai de joelhos. Nesse momento, entra o sr. Humberto e Thomas. Eles permanecem escondidos.)

SYLVIA: Era só o que faltava! Olha só a que ponto chegou! Ah, estou tão infeliz! Minha fraqueza levou ele a isso. Levanta, Túlio, eu te imploro. Alguém pode chegar — eu falo o que você quiser. O que você quer que eu diga? Eu não te odeio. Levanta! Eu te amaria se pudesse. Eu não desgosto de você. Já chega?

DIDEROT: O que você está dizendo, Elisette? Se eu não fosse o

que sou; se eu fosse rico, se eu fosse de boa família, e se eu te amasse tanto quanto agora, você ficaria comigo?

SYLVIA: Ficaria.

DIDEROT: Você não me odiaria? Você ficaria mesmo comigo?

SYLVIA: Ficaria. Agora levanta, por favor.

DIDEROT: Eu acho que você está falando sério. E se estiver — eu vou enlouquecer.

SYLVIA: Eu já disse o que você queria ouvir e mesmo assim você não quer se levantar.

SR. HUMBERTO: (Entrando). Desculpe interrompê-los. Bom trabalho, crianças. Bravo!

SYLVIA: Senhor, eu não tive como evitar que esse jovem se ajoelhasse. Eu não tenho direito de dar ordens a ele, tenho?

SR. HUMBERTO: Vocês dois formam uma dupla perfeita. Mas tem uma coisa que gostaria de falar com você, Elisette. Vocês podem continuar a conversa depois. Você se importa, Túlio?

DIDEROT: Já estou indo, senhor.

SR. HUMBERTO: Vai, e vê se fala do seu senhor com um pouco mais de discreção.

DIDEROT: Quem, eu, senhor?

SR. HUMBERTO: É, Túlio, você mesmo. Você não merece consideração pela falta de respeito que tem mostrado com o seu senhor.

DIDEROT: Eu não sei do que o senhor está falando.

SR. HUMBERTO: Muito bem, outra hora você se justifica. Pode ir agora. (Diderot sai.) Bem Sylvia, você não vai olhar para nós? Está com cara de quem está com vergonha.

SYLVIA: E por que deveria estar, papai? Não mudei nada, graças a

Deus. Desculpe, mas acho que o senhor está vendo coisas onde não tem.

THOMAS: Tem uma coisa sim, querida irmã. Tem uma coisa, sim.

SYLVIA: É, tem uma coisa sim, quer dizer, só se for na sua cabeça, porque na minha a única coisa que tem é espanto pelo que você está dizendo.

SR. HUMBERTO: O rapaz que acabou de ir embora é responsável pela sua aversão pelo Diderot?

SYLVIA: Quem? O criado do Diderot?

SR. HUMBERTO: É, o galanteador do Túlio.

SYLVIA: O galanteador do Túlio — por sinal, eu nunca tinha ouvido essa palavra antes — não fala comigo sobre o seu senhor.

SR. HUMBERTO: E no entanto, me disseram que ele estaria deturpando a imagem de Diderot para você. E é sobre isso que eu queria falar com você.

SYLVIA: Não se preocupe, papai. Ninguém a não ser o próprio Diderot é o responsável pela aversão natural que eu tenho dele.

THOMAS: Fale o que falar, maninha, mas essa sua aversão é muito forte para ser natural. Alguém deve ter ajudado a fazer ela crescer.

SYLVIA: (Agitada.) Você está muito misterioso. Vamos ver, quem é que você supõe que fez ela crescer?

THOMAS: E você está com um humor muito esquisito. Por que você está tão irritada?

SYLVIA: Porque estou cansada do meu papel. Eu já teria revelado minha identidade a essa altu-

ra se eu não tivesse medo de irritar o papai.

SR. HUMBERTO: Espero que você não faça uma coisa dessas, Sylvia. Já que eu fui tão bom em permitir essa farsa toda, você deverá suspender essa sua aversão pelo Diderot durante o tempo que for necessário para ver se esse julgamento imposto é realmente legítimo.

SYLVIA: O senhor não quer me ouvir, papai? Eu já te disse que ninguém impôs isso a mim.

THOMAS: Ah, Sylvia, vai me dizer que o falastrão que acabou de sair não contribuiu para a sua antipatia?

SYLVIA: (Com veemência). Essa conversa está ficando irritante demais. Contribuiu para a minha antipatia? Eu tenho que engolir expressões muito esquisitas, fico com vergonha, — tem alguma coisa acontecendo — e depois o galanteador do Túlio está contribuindo para a antipatia que eu tenho pelo seu senhor. Pensem o que quiserem — eu não estou entendendo mais nada dessa conversa toda.

THOMAS: Você é que está esquisita agora. Por que você está tão cheia de não-me-toques, e por que você está suspeitando tanto de nós?

SYLVIA: Bom trabalho, mano. Por que será que qualquer palavra que você diga hoje está me ofendendo? Que suspeitas que eu poderia ter? Você deve estar delirando.

SR. HUMBERTO: Olha, ele tem razão. Você está tão perturbada que eu não estou nem te reconhecendo. Agora estou entendendo o

que a Elisette disse. Ela acusou esse homem de ter incitado você contra o senhor dele. “A senhorita Sylvia”, ela disse, “defendeu ele contra mim com tanta raiva que eu ainda estou chocada.” Nós a reparamos por ter dito que estava “chocada”. Mas esses criados não medem as conseqüências das palavras.

SYLVIA: Existe alguém neste mundo mais insurportável e impetuoso do que essa garota? Eu admito que estava nervosa, mas foi só para defender aquele pobre rapaz.

THOMAS: Não tem nada de errado nisso.

SYLVIA: Quer coisa mais simples? Só porque eu amo justiça, porque eu não quero que ninguém se prejudique, só porque eu estou querendo proteger um criado de coisas maldosas que inventaram dele, você diz que eu tenho ataques histéricos que assustam todo mundo. Um minuto depois, uma menina idiota abre a boca dela. Agora você decide discordar, fazer ela calar, levar a minha palavra contra a dela por causa da importância do que ela disse. Fica do meu lado! Eu tenho que ser defendida ou justificada? Como é que pode a minha atitude ser mal interpretada? O que foi que eu fiz? Do que vocês estão me acusando? Eu imploro que vocês me iluminem. Vocês estão falando sério? Estão gozando da minha cara? Minha cabeça está muito confusa.

SR. HUMBERTO: Calma, se acalma um pouquinho.

SYLVIA: Não, eu não consigo me acalmar. O senhor fala de surpre-

sas, de conseqüências! O que o senhor quer dizer? Por que você levanta falsas acusações a respeito de um pobre criado? Vocês são todos injustos. A Elisette está delirando, o Túlio é inocente. Não vamos falar mais nisso. Que absurdo.

SR. HUMBERTO: Você está tentando se controlar, mas eu estou vendo que daqui a pouco você vai acabar é se zangando comigo também. Assim que, vamos pensar em alguma coisa que seja mais construtiva do que ficar aqui discutindo. O único sob suspeita aqui é o criado. E o Diderot pode permitir ele quando ele quiser.

SYLVIA: Ah! Maldita farsa! Qualquer coisa que vocês façam, não deixem eu encontrar com a Elisette. Eu odeio ela mais do que eu odeio o Diderot.

SR. HUMBERTO: Você só vai ver ela se você quiser. Mas você tem que ficar feliz de ver o rapaz ir embora. Ele está apaixonado por você, e eu imagino que isso deve estar ter irritando.

SYLVIA: Eu não tenho nada para me queixar dele. Ele pensa que sou uma criada e, por isso, fala comigo como se estivesse falando com uma criada. Mas ele não me diz nada de mais, eu sei enquadrar ele!

THOMAS: Você não está tão dona da situação quanto você pensa, não.

SR. HUMBERTO: Nós não vimos ele se ajoelhar no chão mesmo contra a sua vontade? E, para convencer ele a se levantar, você não teve que dizer que não desgostava dele?

SYLVIA (À parte). Ai, eu estou passando mal!

THOMAS: E quando ele te perguntou se você poderia amar ele, você não teve que responder, toda carinhosa, que ficaria com ele se não ele não largaria do seu pé?

SYLVIA: Muito engraçadinho! Mas eu não gostei do comportamento dele, não é nada delicado da parte de vocês estar voltando a esse assunto. Vamos falar sério agora. Quando o senhor vai parar com esse jogo que estão brincando às minhas custas?

SR. HUMBERTO: A única coisa que te peço é que você não recuse o Diderot até saber por que. Espera mais um pouco. Você ainda vai me agradecer pelo prazo que eu estou te pedindo, escreve isso.

THOMAS: Você vai se casar com Diderot, até por amor. Vai por mim. Mas pai, eu vou te pedir que perdoe o criado.

SYLVIA: Por que perdoar ele? Eu quero que ele vá embora.

SR. HUMBERTO: Deixe o senhor dele decidir. Vem, Thomas.

THOMAS: Até logo, mana. Sem ressentimento, tá?

(Sr. Humberto e Thomas saem.)

SYLVIA: Eu estou tão angustiada! Estou confusa e sei lá mais o que. Brincadeira desgraçada! Eu não confio mais em ninguém, nem em mim mesma.

(Diderot entra.)

DIDEROT: Eu estava te procurando, Elisette.

SYLVIA: Não adiantou nada ter me encontrado, porque eu estou procurando te evitar.

DIDEROT: (Não deixando ela sair.) Fica, Elisette. Eu preciso fa-

lar com você pela última vez. É uma coisa muito importante sobre os seus padrões.

SYLVIA: Vai contar para eles então, e não para mim. Toda vez que eu te vejo só aumenta ainda mais os meus problemas. Deixa eu ir embora.

DIDEROT: E os meus problemas, você não pensa que aumentam também, não? Mas me escuta. Você vai ver que o que eu tenho para te dizer vai modificar tudo, completamente.

SYLVIA: Tudo bem, então, pelo visto estou condenada a ser eternamente obediente a você.

DIDEROT: Posso confiar em você?

SYLVIA: Eu nunca traí ninguém na minha vida.

DIDEROT: Eu estou te contando esse segredo só pela admiração que eu tenho por você.

SYLVIA: Eu acredito. Mas tenta me admirar sem me contar; isso está me cheirando a pretexto.

DIDEROT: Não é isso, Elisette. Mas você prometeu que iria guardar o segredo; então deixa eu terminar. Você viu como eu fiquei profundamente envolvido, sem nem conseguir reprimir o meu amor por você, não viu?

SYLVIA: Humm, lá vai de novo! Eu me recuso a ficar aqui escutando você. Até logo.

DIDEROT: Não vai embora. Não é mais o Túlio que está falando.

SYLVIA: Ah, é? Então quem é você?

DIDEROT: Elisette, agora você vai entender a minha dor.

SYLVIA: Eu não estou falando com sua dor, estou falando com você.

DIDEROT: Tem alguém vindo?

SYLVIA: Não.

DIDEROT: Isso já foi longe demais — seria indigno da minha parte não pôr um fim a essa história toda.

SYLVIA: Muito bem.

DIDEROT: O homem que está com a sua senhora não é quem as pessoas pensam que ele é.

SYLVIA: (Assustada.) Ué, então quem é ele?

DIDEROT: Um criado.

SYLVIA: O quê?

DIDEROT: E eu sou Diderot.

SYLVIA: (À parte). Agora eu estou entendendo o meu coração!

DIDEROT: Eu queria saber alguma coisa sobre sua senhora antes de me casar com ela. Eu pedi a autorização do meu pai para fazer isso. Só que o que aconteceu parece mais um sonho. Eu não gosto da patroa e amo a criada. O que eu faço? Eu fico com vergonha por ela, mas a sua senhora não tem a menor idéia de que ela está apaixonada pelo meu criado e prestes a se casar com ele. E agora, Elisette, e agora?

SYLVIA: (À parte). Vou continuar fingindo. (Alto). É uma situação desagradável para você. Mas senhor, antes de qualquer outra coisa, eu queria pedir desculpas por ter sido tão informal nas nossas conversas.

DIDEROT: (Rapidamente.) Imagina, Elisette, isso só me deixa ainda mais triste — me faz lembrar da distância que nos separa.

SYLVIA: Você está apaixonado mesmo por mim? Você me ama a esse ponto?

DIDEROT: A ponto de desistir de todas as idéias de casamento. Já

que a nossa união seria impossível. A única alegria que eu poderia ter é saber que você não me odeia.

SYLVIA: Um homem cujo coração veio até mim nessa minha situação humilde merece ser aceito; e eu te daria o meu coração se eu não temesse que iria prejudicar a sua vida.

DIDEROT: Não basta você ser tão amável? Precisa ainda ser fina na sua maneira de falar?

SYLVIA: Alguém vem chegando. Quanto ao seu criado, tenha um pouco de paciência. Nos vemos depois e vamos pensar na melhor saída.

DIDEROT: Vou fazer isso.

(Diderot sai.)

SYLVIA: Meu Deus do céu, ele se transformou no Diderot na hora H.

(Thomas entra.)

THOMAS: Eu queria te ver, Sylvia. Te deixamos tão preocupada que eu decidi vir te salvar. Me escuta.

SYLVIA: (Rapidamente.) Não se preocupe, mano, eu tenho uma notícia bem diferente para te dar.

THOMAS: É mesmo?

SYLVIA: Ele não é o Túlio; ele é o Diderot.

TOMAS: De qual dos dois você está falando?

SYLVIA: Dele. Acabei de descobrir isso há um minuto atrás. Ele mesmo me contou.

THOMAS: Quem te contou?

SYLVIA: Você não está entendendo?

THOMAS: Eu juro por Deus que não estou entendendo nada.

SYLVIA: Não se preocupe; vamos procurar o papai para con-

tar isso para ele. Vou precisar de você também. Acabei de ter uma idéia. Você vai fingir que está apaixonado por mim. Você já disse alguma coisa nesse sentido, de brincadeira, lembra? Mas não esquece, não conta isso para ninguém.

THOMAS: É claro que eu não vou contar para ninguém; eu nem sei do que você está falando.

SYLVIA: Vem comigo, Thomas. Não podemos perder tempo. Ah, essa é a coisa mais "chocante" que já me aconteceu!

THOMAS: Deus queira que ela não tenha enlouquecido!

TERCEIRO ATO

(Diderot e Túlio entram.)

TÚLIO: Senhor, honradíssimo senhor, eu lhe imploro...

DIDEROT: De novo?

TÚLIO: ...que você olhe a minha sorte com carinho. Não jogue areia na minha felicidade que agora está brotando, não mate este pequeno botão.

DIDEROT: Enforquem este palhaço! Cem chicofadas nas suas costas é o que você merece.

TÚLIO: Concordo. Pode começar. Mas quando o senhor terminar, me permita merecer mais algumas. Quer que eu vá procurar o chicote?

DIDEROT: Patife!

TÚLIO: Presente! Mas ser patife não me impossibilita de tirar a sorte grande.

DIDEROT: O que foi que aconteceu com você, seu inútil?

TÚLIO: Inútil também me parece adequado. Um patife não se sente desonrado por ser chamado de inútil. E inútil também pode até fazer bom casamento.

DIDEROT: Ah, é, seu malandro? E você acha que eu vou deixar você enganar um cavalheiro usando o meu nome para se casar com a filha dele? Se você falar nesse plano mais uma vez eu não só vou te entregar para o senhor Humberto, como vou te botar no olho da rua, ouviu bem?

TÚLIO: Posso sugerir um acordo? A senhorita Sylvia me adora. Ela me idolatra. E se eu disser para ela que eu sou um criado e mesmo assim ela continuar doidinha por mim, o senhor deixa eu chamar o padre?

DIDEROT: Assim que ela souber quem você é, eu lavo minhas mãos dessa história toda.

TÚLIO: Ótimo! Vou contar para o meu anjo a verdade sobre mim. Espero que esse pequeno detalhe de eu ser criado não atrapalhe em nada. Que o amor dela me leve do meu lugar na copa para um lugar à mesa.

(Túlio sai.)

DIDEROT: O que foi que aconteceu aqui — o que aconteceu comigo — é inacreditável. Eu ainda quero perguntar a Elisette se ela teve êxito com a senhora dela. Ela me prometeu que ia me ajudar a sair desse dilema. Quem sabe eu não consigo encontrar ela sozinha.

(Thomas entra.)

THOMAS: Túlio, tem uma coisa que eu quero falar com você.

DIDEROT: Pois não, senhor.

THOMAS: Você andou flertando com a Elisette?

DIDEROT: Ela é tão linda — é difícil não falar de amor com ela.

THOMAS: E como é que ela reage?

DIDEROT: Ela leva tudo na brincadeira.

THOMAS: Você é muito esperto; não está bancando o hipócrita comigo, não?

DIDEROT: Não, não estou: mas por que o senhor tem interesse nesse assunto? E se a Elisette me acha atraente...

THOMAS: Achar você atraente? De onde você tira essas expressões? A sua maneira de falar é um tanto ou quanto rebuscada para um rapaz do seu nível. Está claro que você está usando essa maneira refinada de falar, imitando um cavalheiro, para conquistar a Elisette.

DIDEROT: Eu lhe asseguro, senhor, que eu não estou imitando ninguém. Além do mais eu não acredito que o senhor tenha vindo até aqui para me ridicularizar. Tem alguma outra coisa? Nós estávamos falando sobre a Elisette, sobre os meus sentimentos com relação a ela, e sobre o seu interesse nisso tudo.

THOMAS: Eu estou percebendo um tom de ciúme na sua voz. Um pouco mais de moderação, por favor. Você estava dizendo que se a Elisette te achasse atraente... aí o que, hein?

DIDEROT: Por que eu teria que lhe contar, senhor?

THOMAS: Porque, apesar de eu ter falado sobre esse assunto em tom de brincadeira até agora, eu não vou permitir que você e ela

tenham nada de sério. Por isso eu estou te ordenando para deixar ela em paz, e sem reclamação, por favor. Não que eu ache que ela esteja se apaixonando por você, porque isso seria totalmente contra os princípios dela, mas porque eu não gostaria de ter o Túlio como rival.

DIDEROT: Eu imagino; porque o Túlio, embora seja apenas o Túlio, também não gostaria de ter o senhor como rival.

THOMAS: Ele vai ter que se acostumar com isso.

DIDEROT: Sem dúvida. Mas o senhor gosta tanto dela assim?

THOMAS: O suficiente para assumir um compromisso com ela assim que eu acabar de resolver uns probleminhas. Você entende o que isso significa?

DIDEROT: Acho que entendo, sim. Nesse caso, ela então também gosta muito do senhor.

THOMAS: E por que não? Você não acha que eu sou um bom partido?

DIDEROT: Espero que o senhor não esteja esperando ouvir elogios do seu próprio rival.

THOMAS: É, faz sentido, vou deixar passar. Quanto ao resto, eu admito, mesmo contra a minha vontade, que eu não tenho absoluta certeza que ela me ame. Eu não estou dizendo isso porque te devo satisfação, não, longe disso, mas é só porque eu acho que homem tem que dizer a verdade.

DIDEROT: Nossa! Eu nunca poderia imaginar... Mas a Elisette não está sabendo das suas intenções?

THOMAS: A Elisette sabe de minhas boas intenções para com ela, mas mesmo assim ela parece indiferente. Mas espero que o bom senso dela fale mais alto. Eu sugiro que se afaste, amigo. Essa diferença dela por mim certamente vai te consolar, quando ela for minha. Você nunca teria a menor chance de fazer a balança pesar para o seu lado, você é um criado; você não tem a menor chance de competir comigo.

(Sylvia entra.)

THOMAS: Elisette!

SYLVIA: O que foi que houve, senhor? O senhor parece perturbado.

THOMAS: Não foi nada. Eu só estava conversando com o Túlio.

SYLVIA: Ele está com uma expressão tão abatida. O senhor esteve discutindo com ele?

DIDEROT: Este cavalheiro estava me dizendo que ele te ama, Elisette.

SYLVIA: Eu não tenho culpa.

DIDEROT: E ele me proíbe de te amar.

SYLVIA: Ele também me proíbe de receber o seu amor.

THOMAS: Eu não posso impedi-lo de te amar, minha doce Elisette — só que eu não vou permitir que ele diga isso para você.

SYLVIA: Ele já não me diz mais. Ele só repete.

THOMAS: Ao menos, agora, ele não vai mais repetir isso na minha frente. Agora deixa eu e a Elisette a sós.

DIDEROT: Só estou esperando que ela me dê a ordem.

THOMAS: O quê?

SYLVIA: Ele disse que está esperando, tenha um pouquinho de paciência...

DIDEROT: Você sente alguma coisa por este cavalheiro, Elisette?

SYLVIA: Você quer saber se eu amo ele? Não vejo nada contra isso!

DIDEROT: Você está falando sério?

THOMAS: E eu aqui bancando o idiota! Levem esse homem embora! Quem que ele pensa que é?

DIDEROT: Ele é simplesmente o Túlio.

THOMAS: Então vai embora!

DIDEROT: (A parte). Quanto sofrimento.

SYLVIA: Vai, Túlio, ele está furioso.

DIDEROT: (Em voz baixa, para Sylvia.) Será que você não está contente de ver eu ir embora?

THOMAS: Agora já chega. Fora, fora.

DIDEROT: Você não tinha me falado desse amor, Elisette.

(Diderot sai.)

SYLVIA: Eu seria uma ingrata se eu não amasse aquele homem, não, é?

THOMAS: Ha, ha, ha, ha!

(Sr. Humberto entra.)

SR. HUMBERTO: Do que você está rindo, Tom?

THOMAS: Da raiva do Diderot. Eu obriguei ele a deixar a Elisette.

SYLVIA: Mas o que ele te contou no tête-à-tête que você teve com ele?

THOMAS: Eu nunca vi uma pessoa tão irritada quanto ele estava.

SR. HUMBERTO: Eu não estou com pena de ver ele enrascado na armadilha que ele mesmo montou. Pensando bem, nada poderia ser mais lisonjeiro para ele do que o que você já fez até agora, mas

agora eu acho que você já foi longe demais.

THOMAS: O que ele significa para você, mana?

SYLVIA: Não sei, querido irmão, mas acho que eu gosto dele de verdade.

THOMAS: 'Querido irmão', olha só como mudou! O senhor reparou como a voz dela está bem mais doce e mais calma?

SR. HUMBERTO: Você realmente espera que ele vá pedir a mão de uma criada em casamento?

SYLVIA: Espero, sim, querido papai.

THOMAS: "Querido papai"! Eu não acredito! Lembra como ela nos tratou? Agora somos todos queridinhos.

SYLVIA: Pelo visto você está determinado a não me perdoar.

THOMAS: (Rindo) Você estava implicando com tudo o que eu dizia antes, agora eu é que estou implicando com você; é só uma vingançazinha. Além do que, eu estou me divertindo com a sua felicidade tanto quanto me diverti com a sua tristeza.

SR. HUMBERTO: Bem, eu vou ser mais generoso com você do que seu irmão. Eu te ajudo no que você quiser.

SYLVIA: Papai, se o senhor soubesse como eu sou agradecida ao senhor! Diderot e eu fomos feitos um para o outro. Ele tem que se casar comigo. Eu nunca vou me esquecer do que ele está fazendo por mim hoje — do carinho enorme que ele está demonstrando. Que bênção que isso será para o nosso casamento! E eu tenho que te agradecer isto, querido papai, porque o senhor deixou eu fazer

as coisas da maneira como eu queria. Ele e eu vamos nos amar mais ainda cada vez que nos lembrarmos da maneira como nos conhecemos. Não vai existir nenhum casamento igual ao nosso. As pessoas vão ficar emocionadas quando ouvirem a nossa história. Ah, essa foi a aventura mais fantástica, mais feliz, mais...

THOMAS: Bla, bla, bla! Ha, ha, ha, ha! Ela é tão eloqüente, não é?

SR. HUMBERTO: Concordo, você realmente está muito eufórica com essa conquista — quer dizer, se você conseguir mesmo conquistar ele.

SYLVIA: Estou quase conseguindo. O Diderot está na palma da minha mão. Estou esperando o meu prisioneiro.

THOMAS: A cela dele vai ser mais dourada do que ele imagina. Mas agora ele deve estar super triste; eu estou com pena dele.

SYLVIA: Ele vai ser muito mais importante para mim depois de tudo isso porque eu sei como vai ser difícil para ele tomar uma decisão. Ele acha que casando comigo ele vai magoar o pai dele, trair o berço dele, comprometer o futuro dele. Obstáculos grandes — e eu quero ter o prazer de passar vitoriosamente por todos eles. Eu ia odiar ganhar tudo de bandeja. Eu quero que ele lute. Eu quero ver essa briga entre a paixão e a razão.

THOMAS: O quê? E deixar a razão ir por água abaixo?

SR. HUMBERTO: O que quer dizer que você quer que ele sinta na pele a besteira que ele acha que ele está cometendo. Que capricho mais insaciável!

THOMAS: Quanto capricho dessas mulheres: não acaba nunca!

(Entra Elisette.)

SR. HUMBERTO: Silêncio, aí vem a Elisette. Vamos ver o que ela quer.

ELISETTE: O senhor me disse mais cedo que entregava o Diderot aos meus cuidados. Eu então segui à risca as suas palavras, já preparei ele como se fosse para mim. O senhor vai ver o resultado disso, ele está bem mudado. Mas e agora, o que eu faço? A senhora Sylvia vai ceder ele para mim mesmo?

SR. HUMBERTO: Pela última vez, Sylvia, você cede ele para a Elisette?

SYLVIA: Cedo, Elisette, eu cedo ele para você. Eu passo todos os meus direitos, e, como você mesma diz, eu nunca ia querer um homem que eu mesma não tivesse conquistado.

ELISETTE: Quer dizer que eu posso me casar com ele? E o senhor, o que diz?

SR. HUMBERTO: Eu estou de acordo.

THOMAS: Eu também.

ELISETTE: E eu também. Muito obrigado, a todos vocês.

SR. HUMBERTO: Espera. Só tem uma condição. Você tem que contar para ele um pouquinho sobre você. Assim, as nossas consciências vão ficar mais aliviadas.

ELISETTE: Um pouquinho quer dizer contar tudo, não é?

SR. HUMBERTO: Bem, agora que você já tem ele na palma da sua mão, eu tenho certeza que ele vai agüentar esse choque. Não acredito que ele seja um homem que se espante com uma notícia dessas.

ELISETTE: Lá vem ele, me procurando. Me deixem sozinha, por favor. Agora vou cuidar da minha obra prima.

SR. HUMBERTO: Justo. Para fora, crianças.

SYLVIA: Com o maior prazer.

THOMAS: Vamos embora.

(Saem sr. Humberto, Thomas e Sylvia. Entra Túlio.)

TÚLIO: Finalmente, minha rainha. Agora que te encontrei estou determinado a nunca mais deixar você partir. Sofri muito na sua ausência. Você andou me evitando?

ELISETTE: Talvez um pouquinho.

TÚLIO: Querida amada, conforta meu coração, você está disposta a terminar com a minha vida?

ELISETTE: Não, meu querido. A continuação dela é muito importante para mim.

TÚLIO: Ah, as suas palavras me reanimam!

ELISETTE: E você não devia duvidar do meu amor por você.

TÚLIO: Eu queria poder beijar essas palavras doces e tirar elas da sua boca com a minha.

ELISETTE: Eu te evitei porque você estava tão insistente, querendo se casar comigo, e meu pai ainda não tinha me dado permissão para te dar uma resposta. Mas agora que eu já falei com ele, você pode pedir a minha mão a ele quando quiser.

TÚLIO: Antes disso, eu queria pedir ela a você. E queria agradecer a ela por estar sendo tão caridosa a ponto de unir-se à minha, que não a merece nem um pouco.

ELISETTE: Eu te empresto a minha mão por um segundo, com a condição que você a tenha para sempre.

TÚLIO: Querida mãozinha, mãozinha redondinha e gordinha, eu te pego sem hesitar. Estou tão alegre com o favor que você está me fazendo. É a troca desse favor que me preocupa.

ELISETTE: Esse favor é muito mais do que eu mereço.

TÚLIO: Não mesmo! Você não sabe essa matemática tanto quanto eu.

ELISETTE: Eu considero o seu amor um presente do Céu.

TÚLIO: O Céu certamente não vai sentir a menor falta desse mísero presentinho.

ELISETTE: Eu acho esse presente maravilhoso!

TÚLIO: Isso é porque você não o está vendo em plena luz do dia.

ELISETTE: Você não sabe como sua modéstia me deixa encabulada.

TÚLIO: Não fique encabulada por mim. Se eu não fosse modesto, eu estaria sendo bem cretino.

ELISETTE: Senhor, será que eu vou ter que continuar insistindo em dizer que eu é que sou a honrada por ter o seu amor?

TÚLIO: Meu Deus do céu, não sei mais o que fazer.

ELISETTE: Deixa eu repetir, eu sei quem eu sou.

TÚLIO: Eu também sei quem eu sou, aliás isso não é lá grandes coisas, nem para você nem para mim. Vai ser um desastre quando você me conhecer. Espera para ver só o que tem no fundo do barril.

ELISETTE: (À parte). Tanta modéstia assim também não é normal. (Alto). Por que você está dizendo essas coisas para mim?

TÚLIO: Está esquentando...

ELISETTE: Lá vai de novo! O que você quer dizer com isso? Você está me deixando preocupada. Você não é o...

TÚLIO: Ai, ai, ai, agora você está me descobrindo!

ELISETTE: Eu quero a verdade.

TÚLIO: (À parte). É melhor eu preparar ela para isso. (Alto). Senhorita, o seu amor tem uma base sólida? Ele agüentaria um choque muito grande? Um lar humilde assustaria ele? Porque ele iria ficar meio mal alojado comigo.

ELISETTE. Pelo amor de Deus, quem é você?

TÚLIO: Eu sou... Você já viu dinheiro falsificado? Você sabe o que é uma nota falsificada? Pois é, existe um certo parentesco entre mim e o dinheiro falsificado.

ELISETTE: Vamos direto ao assunto. Qual é o seu nome?

TÚLIO: Meu nome? (À parte). Devo dizer para ela que meu nome é Túlio? Ih, não, ela vai me chamar de trapaceiro.

ELISETTE: Eu estou esperando.

TÚLIO: (À parte). Deixa eu tentar por um caminho mais longo. (Alto). Senhorita, você desprezaria a profissão de soldado?

ELISETTE: Como assim, de soldado?

TÚLIO: Por exemplo, um soldado de guarda-roupa.

ELISETTE: Soldado de guarda-roupa! Quer dizer que não é com o Diderot que eu estou falando?

TÚLIO: Diderot seria, digamos, o meu capitão.

ELISETTE: Ah, que trapaceiro!

TÚLIOS (À parte). Eu não falei?

ELISETTE: Olha só que rato!

TÚLIO: Que decaída de vida!

ELISETTE: E eu aqui há uma hora te implorando para me perdoar. Me humilhando em frente desse palhaço.

TÚLIO: E, no entanto, minha querida, se você preferir o amor ao orgulho, eu posso ser tão útil para você quanto qualquer cavaleiro.

ELISETTE: (Rindo.) Ha, ha, ha! Tenho que rir! Se eu prefiro o amor ao orgulho! Bem, o jeito é ficar com você — tudo bem, meu orgulho é bem humorado e ele te perdoa, sim.

TÚLIO: Está falando sério, minha generosa amada? Que gratidão eu te prometo!

ELISETTE: Toca aqui, Túlio. Eu fui uma trouxa. O soldado de armário merece mesmo é uma cabeleira de madame.

TÚLIO: Cabeleira de madame?!

ELISETTE: A madame é a minha capitã.

TÚLIO: Sua enganadora!

ELISETTE: Pode dar seu troco.

TÚLIO: E eu tendo o maior trabalho de fingir para essa esperantina.

ELISETTE: Vamos encerrar essa discussão. Você me ama?

TÚLIO: Te amo. Você não mudou seu rosto quando mudou seu nome. A gente tinha prometido que iria amar aconteça o que acontecer.

ELISETTE: Tudo bem então. Vamos secar nossas lágrimas, fingir que não aconteceu nada, para ninguém rir de nós. Pelo visto o seu

senhor ainda não sabe da verdade sobre a minha senhora. Não conta para ele; deixa as coisas do jeito que elas estão. Espera aí — eu estou escutando os passos dele. Senhor, eu não sou sua criada, tá?

TÚLIO: E eu, o seu criado. (Risos.) Ha, ha, ha!

(Sai Elisette, e entra Diderot.)

DIDEROT: Aquela lá era a filha do senhor Humberto, não era? Você já contou para ela quem você é?

TÚLIO: Conte. Pobrezinha. O coração dela ficou mais mole do que qualquer outra coisa; ela não deixou escorrer uma lágrima sequer. Quando eu disse para ela que meu nome é Túlio e que eu uso uniforme de criado, ela me disse: — “cada um tem o nome que tem na vida, e cada um tem o seu uniforme. O seu não te custou nada, mas mesmo assim deve ficar bem em você.”

DIDEROT: Que besteira é essa?

TÚLIO: Besteira? Isso acaba num pedido de casamento.

DIDEROT: O que! Ela aceitou se casar com você?

TÚLIO: Coitada... Estragou a vida dela...

DIDEROT: Você está mentindo para mim — ela não sabe quem você é.

TÚLIO: Meu Deus! Eu caso com ela de uniforme se você continuar me provocando! O que o senhor não sabe, é que o meu amor não se quebra. Eu não preciso de roupa fina para dar o meu golpe, não. Eu vou te mostrar isso se o senhor me fizer o favor de me devolver as minhas roupas.

DIDEROT: Você é um impostor. Você pensa que eu caí nessa, é?

Estou vendo que vou ter que falar com o senhor Humberto.

TÚLIO: Com quem? Sograo? Caro Diderot! Ele está comendo na palma da minha mão. Ele é um tremendo cavalheiro. Você vai se surpreender com a reação dele, você vai ver só...

DIDEROT: Você está ficando louco? Você viu a Elisette?

TÚLIO: Elisette? Não. É provável que ela tenha passado por mim, mas homem de posição não presta atenção em criada. Isso eu deixo para gente que nem você fazer.

DIDEROT: Vai embora. Você enlouqueceu.

TÚLIO: Seu comportamento melhorou, sabia? É isso que dá ficar cercado de boas companhias, está vendo? Até logo; quando eu me casar, nós vamos ser do mesmo nível sabia? Ah, olha a sua empregadinha chegou. Até logo, Elisette. Toma conta do Túlio — até que ele não é de se jogar fora.

(Entra Sylvia, sai Túlio.)

DIDEROT: (À parte). Como ela merece ser amada! Por que o Thomas teve que chegar primeiro?

SYLVIA: Onde você estava, senhor? Não consegui mais te encontrar desde que eu deixei o senhor Thomas. Eu queria te contar sobre o que eu falei com o senhor Humberto.

DIDEROT: (Indiferente.) Eu estava aqui o tempo todo. Você queria falar comigo?

SYLVIA: (À parte). Que frieza de repente. (Alto). Eu fiz o que pude para tentar convencer o seu criado de voltar atrás com tudo. Tentei de tudo para fazer

ele ao menos adiar o casamento. Ele nem me deu ouvidos. Eu estou te avisando, ouvi falar que mandaram chamar o padre. Eu acho que está na hora do senhor intervir.

DIDEROT: É o que eu pretendo fazer. Eu decidi ir embora sem ninguém saber, mas antes eu vou deixar um bilhete explicando tudo para o senhor Humberto.

SYLVIA: (À parte). Ir embora? Ai, não!

DIDEROT: Não gostou da minha idéia?

SYLVIA: Não muito.

DIDEROT: Não consigo pensar em nada melhor para fazer agora, a não ser que eu mesmo fale; só que nem isso eu vou conseguir fazer. Além do que, eu tenho outros motivos para querer ir embora. Não tenho mais nada para fazer aqui.

SYLVIA: Eu não sei quais os seus motivos, por isso não posso nem concordar, nem discordar deles. Além do que, eu não estou na posição de opinar.

DIDEROT: Não é difícil de adivinhar, Elisette.

SYLVIA: Talvez. Mas, por exemplo, eu acho que o senhor preferia gostar da filha do senhor Humberto.

DIDEROT: É só isso que você consegue enxergar?

SYLVIA: Não, mas eu não sou nem tão tola, nem tão presunçosa a ponto de pensar nessa outra coisa.

DIDEROT: Nem corajosa o suficiente para falar sobre isso. Você não teria nada para me dizer que pudesse me animar. Tchau, Elisette.

SYLVIA: Se cuida! Eu acho que você não me entende.

DIDEROT: Obrigado; mas eu tenho certeza que sua explicação não adiantaria nada para mim. Guarda ela como segredo até eu ir embora. Você está com medo que eu mude de idéia.

SYLVIA: Que bom que você entendeu!

DIDEROT: É tudo muito simples. Tchau.

(Ele começa a andar, indo embora.)

SYLVIA: (À parte). Se ele for agora, o meu amor morre. Eu nunca mais vou me casar com ele. (Ela o espia de rabo de olho.) Ele parou. Está meio confuso. Ele quer ver se eu vou virar. Mas eu não vou chamar ele. Mas também seria estranho se ele fosse embora, depois de tudo que eu já fiz. Ai, está tudo acabado. Ele está indo mesmo. Eu não tenho tanto poder sobre ele quanto eu pensei que tinha. Aquele meu irmão trapalhão! Ele nem estava ligando, aí atrapalhou tudo. E agora fico eu largada aqui, de mãos vazias. Que final triste!... Ai! lá vem ele de novo! Acho que ele está voltando. Eu me enganei, eu ainda amo ele. Eu vou fingir que estou indo embora para ver se ele me impede. Nossa reconciliação vai custar a ele um pouco de ansiedade.

DIDEROT: (Parando ela.) Elisette, espera, por favor. Tem mais uma coisa que eu queria te dizer.

SYLVIA: Me dizer, senhor?

DIDEROT: Não vou conseguir ir se eu não te convencer que o que eu estou fazendo é a coisa certa.

SYLVIA: Não tem motivo para explicação. Por que teria? Eu sou apenas uma criada; você já me fez enxergar isso — e como!

DIDEROT: Eu? Você não tem o direito de reclamar! E você que me viu indo embora e não falou nada?

SYLVIA: Hum! Essa, se eu quisesse, eu responderia.

DIDEROT: Então responde. Bem que eu queria estar enganado. Mas o que é que estou falando? O Thomas te ama.

SYLVIA: É verdade.

DIDEROT: E você corresponde ao amor dele. Eu reparei logo quando vi como você ficou ansiosa quando eu falei que ia embora. Foi aí que eu entendi que eu não significo nada para você.

SYLVIA: Correspondo ao amor dele! Quem foi que te disse isso? E como você sabe que você não significa nada para mim? Você mete as coisas na sua cabeça muito rápido.

DIDEROT: Elisette, eu estou te implorando, em nome de tudo que é mais sagrado para você, me explica tudo.

SYLVIA: Explicar tudo para um homem que está indo?

DIDEROT: Eu fico.

SYLVIA: Se você me ama de verdade, não me faz mais perguntas. Você teme a minha indiferença, mas fora isso, o que que os meus sentimentos significam para você?

DIDEROT: O que eles significam para mim, Elisette? Você ainda tem dúvida de que eu te adoro?

SYLVIA: Não, você já repetiu isso tantas vezes que eu até acredito em você. Mas por que você insiste? O que que eu poderia fa-

zer com o seu amor? Esse amor não é sério para você. Você vai arrumar mil maneiras de me esquecer. A distância entre nós, as distrações, as tentativas das outras pessoas de te convencerem que isso não passa de uma loucura, os prazeres de um homem do seu nível — tudo isso vai te ajudar a esquecer esse amor, mesmo apesar de você hoje falar dele com tanta convicção. Eu acho que no momento que você sair dessa casa você vai rir desse seu amor, com toda razão. E eu? E se eu não conseguir esquecer? De onde que vou conseguir ajuda? Quem vai me recompensar pela minha perda? Você não entende que se eu amasse você nada nesse mundo seria capaz de me preencher? Pensa só no estado em que você iria me deixar — tenha um pouco de generosidade — não me fala do seu amor por mim. Vendo você como você é agora — eu nunca te diria que te amava. Se você soubesse dos meus sentimentos, você poderia fazer — sei lá o que, alguma besteira — e é por isso que eu me recuso a revelar os meus sentimentos para você.

DIDEROT: Elisette, minha querida, suas palavras estão me queimando. Eu te adoro. E te respeito. Posição, berço, e fortuna, tudo se desaparece na presença de uma pessoa como você. E eu ficaria com vergonha se o meu orgulho resistisse contra você. Toma o meu coração e a minha mão.

SYLVIA: Eu devia, mas eu sou generosa a ponto de disfarçar a minha felicidade. Ao mesmo tempo, será que eu vou agüentar?

DIDEROT: Você me ama?

SYLVIA: Não, não. Mas se você me perguntar mais uma vez, toma cuidado.

DIDEROT: As suas ameaças não me amedrontam mais!

SYLVIA: E o Thomas? Você se esqueceu dele?

DIDEROT: Não, Elisette. Não me preocupo mais com o Thomas. Ele não significa nada para você. Você não consegue esconder mais isso. Você corresponde ao meu amor, e você nunca vai tirar essa certeza de mim.

SYLVIA: Ah, eu nem pensaria em fazer uma coisa dessas. Segura essa sua certeza. Vamos ver o que podemos fazer.

DIDEROT: Você consente em ser minha?

SYLVIA: O quê? Você se casaria comigo apesar da sua fortuna, do seu nível, e se submeteria à raiva do seu pai por minha causa?

DIDEROT: Meu pai vai me perdoar assim que ele te ver. Além do mais, eu tenho dinheiro suficiente para nós dois. E você vale mais do que o meu berço. Não discute, Elisette; eu nunca vou mudar.

SYLVIA: Você nunca vai mudar! Diderot, você sabia que você é maravilhoso?

DIDEROT: Não segura o seu amor. Deixa ele responder à minha pergunta. Quer ser minha?

SYLVIA: Eu finalmente consigo! Você nunca, nunca vai mudar?

DIDEROT: Nunca, querida Elisette.

SYLVIA: Quanto amor!

(Entram sr. Humberto, Thomas, Túlio e Elisette.)

SYLVIA: Papai, o senhor queria que sua filha se casasse com Diderot. Aqui estou, te obedecendo com toda a alegria do mundo.

DIDEROT: O que você está dizendo? O senhor, pai dela, senhor Humberto?

SYLVIA: É, Diderot. Nós dois tivemos a mesma idéia para conhecer melhor o outro. Preciso dizer mais? Eu tenho certeza que você me ama; agora é a sua vez de saber como eu me sinto em relação a você. Pensa nas sutilezas que eu usei para ganhar seu coração, e depois deduz o que você significa para mim.

SR. HUMBERTO: Você reconhece essa carta? Foi aqui que eu descobri a trama. Mas a Sylvia nada sabia até você contar tudo para ela.

DIDEROT: Eu estou sem palavras para expressar a minha felicidade. Mas o que mais me deixa contente foi a prova que eu te dei do meu amor por você.

THOMAS: Será que o Diderot me perdoa por ter deixado o Túlio com raiva?

DIDEROT: Ele não só te perdoa como ele agora te agradece.

TÚLIO: (Para Elisette.) Deixe eu ver um sorriso, senhorita! Você desceu de nível mas não é para ter pena de você, afinal, você ainda tem o seu Túlio.

ELISETTE: Que consolo. Foi você que ganhou com isso.

TÚLIO: Eu não estou reclamando. Antes de eu saber quem você era, seu dote valia mais do que você. Agora você vale mais do que seu dote. Um brinde aos noivos!



Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, n° 98.
 Araújo Alcione — *A Caravana da Ilusão*, n° 100/1.
 Beckett, S. — *A catástrofe*, n° 102; *Coisas e Loisas*, n° 115; *Todos os que Caem*, n° 121.
 Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, n° 109.
 Bradford, B. — *Ensaio*, n° 126.
 Brecht, Bertolt — *A Expulsão do Demônio* n° 109; *A Mulher Judia*, n° 119.
 Buzzati D. — *Sketches*, n° 122.
 Byron, L. — *Caim*, n° 89.
 Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, n° 87.
 Cocteau, J. — *A Voz Humana e o Mentiroso*, n° 126.
 Collier, J. — *Poção*, n° 114.
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, n° 103.
 Dostoievski — *O Grande Inquisidor*, n° 114.
 Durrenmat F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, n° 97.
 Ghelderode — *Os Velhos*, n° 98.
 Gibson W. — *Dois na Gangorra*, n° 123.
 Gogol — *O Matrimônio*, n° 112.
 Guerdon, D. — *A Lavanderia*, n° 110/111.
 Homero — *A Odisséia*, n° 116.
 Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, n° 117:.
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, n° 97.
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, n° 97.
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, n° 114.
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, n° 102.
 Lorde, A — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, n° 112.
 Maeterlinck M. — *Interior*, n° 119.
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, n° 113; *Lição de Etiqueta*, n° 116.
 Molière — *Médico à Força*, n° 108.
 Musset A. de — *Fantasio*, n° 104.
 Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, n° 114.
 Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, n° 117.
 O'Casey, S. — *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, n° 124.
 Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, n° 99; *Era uma vez nos anos 50*, n° 105.
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, n° 113.
 Pinter, H. — *Seleção de Sketches*, n° 120.
 Plauto — *Os Menecmos*, n° 111.
 Renard, J. — *Pega-Fogo*, n° 109.
 Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, n° 89.
 Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, n° 106.
 Shakespeare, W. — *Macbeth*, n° 115.
 Tardieu Jean — *A Fechadura*, n° 89; *Uma Peça por Outra*, n° 118.
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, n° 113; *O Pé da Árvore de Natal*, n° 118.
 Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, n° 119.
 Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, n° 106.
 Williams, Tennessee — *Algo que não é Fafado*, n° 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, n° 104.
 Wilde, Oscar — *Salomé*, n° 103.
 Wilder, T. — *Infância*, n° 121.
 Wojtyla, K. — *A Loja do Ourives*, n° 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

EXPRESSÃO CORPORAL:

andréa fernandes
luiz carlos tourinho

IMPROVISACÃO:

aracy m. mourthé
bia junqueira
bernardo jablonski
cico caseira
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

ÍNDICE

— Tablado 40 Anos — <i>Bernardo Jablonski</i>	1
— A Arte é um Direito — <i>Entrevista com Tadeusz Kantor</i>	5
— Uma História de Stanislavski através da Tradução — <i>Jean Benedetti</i>	9
— Crítica Internacional — <i>Romeu e Julieta</i>	23
— O Jogo do Amor e do Acaso — <i>Marivaux</i>	25

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.