

129

# cadernos de teatro

— ENSAIOS ABERTOS — Richard Schechner

---

— A INDUMENTÁRIA NO SÉC. XIX — Adriana Leite

---

— SOBRE A ARTE DE REPRESENTAR — Eleonora Duse

---

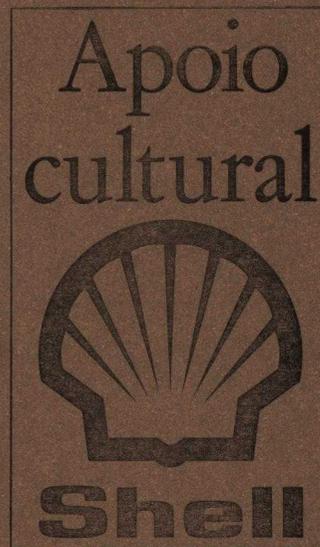
— REGRAS DE REPRESENTAÇÃO — Jean-Louis Barrault

---

— UMA CASA BRASILEIRA COM CERTEZA — Wilson Sayão

CADERNOS DE TEATRO N.º 129

abril, maio e junho de 1992



*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES*

*Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO*

*Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES*

*Editor — BERNARDO JABLONSKI*

*Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOVOSKI*

*Revisor — MARIA CLARA GUEIROS*

*Secretárias — 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.*

## ENSAIOS ABERTOS

Richard Schechner

Richard Schechner é professor da N. Y. University, editor da *The Drama Review* e criador do *Performance Group*. Neste artigo, ele discorre sobre os objetivos e as técnicas relativas à questão dos ensaios de uma peça abertos ao público, utilizando a platéia como uma ferramenta para melhorar a produção. O artigo foi retirado de seu livro *Environmental Theatre (Teatro Ambiental)*, Hawthorn Books, Inc., 1973.

Quando falo em ensaios abertos não me refiro a exhibir uma peça antecipadamente visando a lucros imediatos antes que a crítica arrase com a produção. Um verdadeiro ensaio aberto consiste em exhibir uma peça, ou partes da mesma, ainda inacabada. A presença da platéia torna-se necessária para que a produção sofra alterações de acordo com a reação da mesma. Os ensaios abertos, de certa forma, seguem a trilha já delineada por Meyerhold em 1929, quando afirmou: "Nós produzimos cada peça tomando como pressuposto que ela ainda estará inacabada quando for encenada. Fazemos isso de forma consciente, pois sabemos que a crítica mais severa é a que é feita pelo espectador."

Os ensaios abertos, a meu ver, devem alcançar as seguintes metas:

1. Trabalhar principalmente com partes da peça que seduzam a platéia, tais como o "Tag Chorus", em *Dionysus in 69*, "The March to Death Valley", da peça *Commune* e os solilóquios de *The Tooth of Crime*.

2. Localizar as passagens difíceis, tal como um navio que experimenta grande dificuldade ao navegar em águas rasas. Essas passagens podem ser problemáticas do ponto de vista dos atores ou da platéia, ou, então, de ambos. A primeira cena do banquete de *Macbeth*, onde os atores se exaltam

uns com os outros, por exemplo, foi representada sem maiores problemas nos ensaios fechados, mas fracassou frente à platéia. Os atores ficaram tensos, contidos e amedrontados. Os ensaios abertos apontaram para o tipo de ajuda necessária nos ensaios fechados.

3. Testar o ambiente. Independentemente do quão cuidadoso seja o planejamento da montagem, muitos dos problemas são evidenciados quando a platéia ocupa o auditório. Somente os espectadores podem fazer tais descobertas, pois em poucos dias centenas de pessoas diferentes exploram milhares de possibilidades.

4. Repetir as cenas com diferentes variações, diferentes encenações. Não só pode-se testar como a platéia reage, mas também como os atores reagem. Muitas das cenas das produções do *Performance Group* desenvolvem-se dessa forma. Algumas vezes, ocorrem debates com os espectadores sobre essas variações. É comum as pessoas permanecerem até depois dos ensaios para falar com o diretor e com os atores individualmente. Essa forma de representar com diferentes variações apresenta muitas vantagens. Primeiro, pode-se ter acesso às mudanças imediatas de reação; os espectadores travam conhecimento com o processo que a montagem de uma peça implica: a fria tarefa de ter que escolher entre diferentes alternativas.

5. Acabar com a idéia fantasiosa de que fazer teatro é uma coisa "mágica". Ao deixar que a platéia participe do trabalho inacabado — ao fazer questão que o trabalho seja mostrado "em andamento" — no processo árduo para dar continuidade ao mesmo, ao lavar a roupa suja em público, defrontamos-nos claramente com uma barreira, chegando, talvez, a reduzi-la. O importante é distinguir entre o que é puramente pessoal e deve ser tratado a porta fechadas (caso contrário perde-se a confiança) e os problemas centrados na produção. As platéias investem, em grande medida, na ilusão de que os atores são pessoas especiais (não no sentido de pessoas dotadas de habilidades especiais) que sobem ao palco para viver outras vidas, vidas mágicas. Essas projeções fazem com que os atores se

sintam muito satisfeitos, mas também amedrontados. O mesmo se dá com o diretor. Nada é mais vergonhoso para um ator ou um diretor do que cometer um erro e saber que todos sabem que ele cometeu um erro. Os ensaios abertos ajudam a reduzir a pressão pelo sucesso imediato: ou pelo sucesso que advém de viver essas outras vidas. Geralmente, os atores conseguem sentir o verdadeiro carinho que os espectadores lhes dispensam e vice-versa. Podem-se, então, estabelecer novas relações entre platéia e atores, mais descontraídas e verdadeiras.

6. Divulgar uma produção. Eu não acredito em surpresas no teatro. A única surpresa gratificante é assistir a um ator ou atriz superar o seu próprio trabalho ao representar. Desse ponto de vista, cada apresentação pode ser surpreendente. Deve-se, também, quebrar o monopólio que os críticos exercem quanto à "recepção" de um novo trabalho — e a única arma contra a Palavra da Crítica é a propaganda boca a boca. Os ensaios abertos representam uma oportunidade de o público formar suas próprias idéias sobre uma peça, de contá-las a seus amigos, de assistir ao processo de montagem de uma peça.

7. Extinguir ou, ao menos, reduzir a distinção entre ensaios e espetáculo. Isso encontra-se atrelado ao anti-ilusionismo característico dos ensaios abertos. As pessoas, a meu ver, devem ter uma maior consciência das habilidades que o fazer teatro implica, devendo também comparar os temas e os ritmos do trabalho ao invés de as personalidades de tal ator ou uma "personagem" que acabou engolindo o ator. Acredito num meio termo altamente consciente, crítico e irônico. Uma distinção muito acentuada entre ensaios e espetáculo leva a produções cada vez mais "seguras" ou "técnicas de brilho momentâneo." A noite de estréia do espetáculo torna-se um momento decisivo para o qual devem-se voltar toda a energia e empenho. Os espetáculos ficam, então, estagnados nas fases preparatórias ou congelados num momento "de sucesso", perdendo a vitalidade conforme a repetição rotineira.

Mais algumas considerações sobre os itens cinco e sete: a tarefa mais difícil é fazer com que tanto a platéia quanto os atores atinjam uma elevada consciência não só em relação ao outro, mas em relação a si mesmos. Às vezes, as pessoas se tornam atores para viver outras vidas, vidas fantasiosas, vidas mágicas. Um ator com tais ilusões não gosta de ensaiar o seu papel frente às pessoas que ele quer iludir. Esse tipo de ator *representa o papel de ensaiar*. Frequentemente, nos ensaios abertos, eu me surpreendo *representando o papel de dirigir*. Tomarmos consciência do jogo é o primeiro passo para acabar com ele ou transformá-lo em algo mais proveitoso. Torna-se, então, necessário uma desmistificação de todo o processo de tal forma que os que trabalham no teatro possam fazer teatro exatamente do mesmo modo que os que trabalham na construção constroem um edifício enquanto os supervisores lhes assistem da calçada. Com uma grande diferença: aqueles que assistem a um ensaio aberto podem realizar mudanças na peça.

Os ensaios abertos prosseguem normalmente até que haja uma interrupção. Até a interrupção o ensaio transcorre como um espetáculo. A interrupção introduz uma forte tensão. Se o diretor fala em particular com os atores, há um mal-estar por parte dos espectadores. Estão lhes negando o direito de testemunhar exatamente o que eles vieram testemunhar. Se o diretor fala publicamente com os atores, há um mal-estar por parte dos atores: eles estão sendo tratados, de forma paternal, como verdadeiras crianças frente aos convidados. Somente quando os próprios atores tomam a iniciativa de interromper o ensaio e pedir para repetirem a cena ou debaterem sobre algo, a situação torna-se relativamente menos tensa. A contradição é, em termos simples, algo difícil de se lidar: os atores não querem que os aspectos paternos da relação entre diretor e ator sejam expostos publicamente: o público, por sua vez, ou quer assistir a um espetáculo já pronto, ou quer ter o direito de testemunhar todas as particularidades de um ensaio.

A interrupção do diretor mostra que a relação binária entre ator e espectador é uma ilusão. A ver-

dadeira relação conta com três elementos — sendo que o diretor, conforme se convencionou, não aparece. (Numa orquestra sinfônica o diretor/maestro encontra-se presente mesmo que o seu papel durante um espetáculo seja perfunctório. Na música, a ilusão é exatamente contrária a que se dá no teatro: o maestro parece ser mais necessário durante o espetáculo do que ele realmente é). A aparente relação binária que se dá no teatro é não só ilusória, mas o terceiro elemento dessa relação, o diretor, aquele que se encontra oculto, surge, de repente, investido de uma certa autoridade. Ele interrompe, dá sugestões, solicita diferentes soluções para os problemas em questão. Admitindo-se que o poder do diretor é tomado emprestado dos atores — ainda assim, quando o diretor realiza uma interrupção, é difícil não parecer o *deus ex machina*, o todo poderoso.

Esses problemas de comunicação entre o diretor e o ator frente o público devem ser trabalhados de forma mais profunda. Sei que a minha própria personalidade contribui para algumas das dificuldades enfrentadas durante os ensaios abertos no TPG. Nos ensaios abertos, tendo a ser mais autoritário do que sou nos ensaios fechados. O meu papel de pai é insuflado e eu não consigo me conter. Mas creio que os problemas vão muito mais além do que as minhas próprias deficiências. O tratamento de um ator visa a sustentar e intensificar a relação binária. O diretor deve preparar o ator para essa relação. O seu trabalho não é visto quando o espetáculo está pronto. A partir do momento em que o público entra no teatro, o diretor, conforme convencionou-se, deve retirar-se. Pois no teatro ortodoxo, o diretor, na verdade, funciona como um público substituto. Se o diretor permanece visível e ativo, então, há dois públicos, e muito provavelmente, um conflito entre ambos. A quem deve-se prestar atenção? Durante os ensaios abertos, os atores se voltam para os espectadores e, então, de repente, o diretor se intromete nessa relação — posiciona-se como o público importante — e solicita/sugere mudanças de acordo com o que acha melhor. Os atores podem se sentir traídos nesse momento de intromissão. E o diretor pode se sentir muito poderoso, ao usurpar os direitos da platéia.

É mais fácil ser mais otimista em relação ao item sete. O teatro nunca chega ao estado acabado de um soneto, um filme, ou até mesmo uma carta bem elaborada. Cada um desses trabalhos pode ser revisto até que o autor fique satisfeito ou sinta que não pode fazer melhor. Então, ele abandona o seu projeto — o que quer dizer que ele publica-o, exhibe-o, envia-o ou o destrói. Uma vez abandonado, o projeto existe independente do seu criador. Isso já não ocorre com o teatro. O teatro é um projeto de grupo e parte do grupo é a platéia. O teatro traz no bojo da sua estrutura a dinâmica da mudança. Os seus autores incluem a platéia, o dramaturgo, os atores, o diretor, o cenógrafo. Para os autores do teatro uma obra nunca está acabada. O teatro é a interação entre os seus componentes “acabados” (texto, mise-en-scène, narração) e os seus componentes “inacabados” (platéia, atores, diretor).

## A INDUMENTÁRIA NO SÉC. XIX

Adriana Sampaio Leite

A roupa, através do séc. XIX, sofre uma série de mutações. São linhas e volumes que sobem e descem, alargam-se e contraem-se, como se houvesse vida e movimento sobre o corpo.

Como se sabe, o séc. XIX é cheio de transformações sociais, políticas e econômicas. É o momento em que a burguesia se afirma como uma classe ativa, concretizando a dupla revolução: burguesa e industrial. Esta dupla revolução influencia diretamente a transformação da roupa. A relação indústria/consumo estabelece um giro que permite maior rapidez nas mutações. Em decorrência disso, a indústria possibilitou um leque maior de combinações entre tecidos, cores e aviamentos, além de aprimorar a técnica de confecção.

A partir de uma análise de silhueta da indumentária através do séc. XIX, no entanto, podemos detectar nitidamente momentos de ruptura e de alteração de estruturas. É em cima desta realidade que podemos dividir estes 100 anos em períodos distintos.

Apesar da revolução industrial ter se iniciado na Inglaterra, tomaremos como base os procedimentos contidos na França, que viveu mutações contemporâneas e cuja cultura influenciou diretamente sobre nossos hábitos.

### DIRETÓRIO — FIM DO SÉC. XVIII — COMEÇO DO SÉC. XIX

Com a queda do império na França, instaura-se a comuna de Paris, momento de grande ebulição social.

A igualdade de direitos entre o homem e a mulher se coloca de modo concreto e o fato se reflete no vestuário feminino. Talvez a mulher nunca tenha se colocado tão a vontade, inclusive no seu modo de se apresentar a terceiros. As roupas femininas eram soltas, transparentes e vaporosas, vestidos longos e de tecidos muito finos, claros e transparentes, traziam "cintura" marcada abaixo dos seios, caindo reto até o chão. Os decotes eram usados em V ou em forma de semi-círculo, vindo de um ombro a outro, fazendo-os caídos.

A linha geral nos remete a uma estética clássica greco-romana. Como os vestidos eram muito finos e não suportavam bolsos, a partir de então usavam-se pequenas bolsas. Outro acessório imprescindível eram os chales de casimira e, às vezes, luvas. Os cabelos eram usados presos a coques e também curtos, sempre inspirados na estética greco-romana, assim como os calçados.

A indumentária masculina também é longilínea, acentuando a tendência do período anterior.

A roupa fica mais leve evidenciando as formas do corpo. O redingote é cruzado na frente com grandes lapelas, abotoamento duplo, o colarinho quase não aparecendo, pois é enrolado com duas voltas e atado na frente, com um nó ou laço. O colete tem o decote arredondado e as calças são colantes até o joelho. Os cabelos despenteados, à la Titus, as botas altas com dobras e o chapéu tipo barco com duas pontas.

### IMPÉRIO — INÍCIO DE 1800

A revolução francesa transfere para a burguesia muitos dos privilégios dos aristocratas e Napoleão satisfaz plenamente o desejo de "grandeza" desta nova classe, dando a ela oportunidade de adquirir nas campanhas militares títulos de nobreza.

Neste período, começa a se usar nos *trajes femininos* tecidos mais pesados como o cetim, veludos e sedas mais encorpadas, provocando, assim, uma mudança no caimento dos vestidos (vemos aqui nitidamente um caso da evolução da forma, em função do material utilizado).

Os vestidos permanecem com a "cintura" marcada embaixo dos seios, os decotes continuam abertos, quadrados e em meia-lua, as mangas ganham

volumes, tornando-se arredondadas. Estes vestidos, em geral, são adornados nas suas extremidades e, no caso dos trajes de festa, possuem caudas e são bordados com mais exuberância. As luvas são bastante usadas e, na mão, o leque. Os cabelos presos em coque e, em geral, cacheados. Aparecem os chapéus tipo cornette ou conotes (encaixam na nuca, abrindo abas laterais), além dos turbantes inspirados nos turcos. As jóias são muito usadas e feitas de pérolas, pedras e ouro. Os sapatos não possuem saltos.

Nas *roupas masculinas* o costume civil é sombrio, enquanto os uniformes militares são muito enfeitados (bordados), o hábito é reto e as calças continuam colantes até o joelho.

Usa-se, também, o redingote e posteriormente o fraque, tendo embaixo um colete bem ajustado, sem ser decotado, aberto na altura do peito, deixando aparecer a camisa. As botas continuam sendo usadas com dobras e sapatos com saltos afivelados. Os chapéus sempre em forma de barco.

#### RESTAURAÇÃO — 1814 A 1830

Com a queda de Napoleão e a volta dos Bourbons ao poder, a “restauração” determinou uma situação de compromisso entre o que da nova instauração não se podia mudar e o quanto da velha era possível reconstruir.

A burguesia se transforma em uma classe heterogênea e poderosa, na medida em que participa do processo de industrialização, estabelecendo então um estilo essencialmente burguês.

A *silhueta feminina* é constituída de ombros largos, cintura fina e alta, porém já um pouco mais abaixo dos seios, iniciando um movimento de descida. A saia em forma de cone rígido, com babados ou adornos na barra, sublinhando a forma. A saia, através do franzido na cintura, vai se alargando e se encurtando, deixando aparecer os sapatos (brodequins). Os vestidos são de cores claras e as echarpes e mantas estão na moda. Os cabelos são presos atrás, porém com cachos caindo na frente. Os chapéus, que até então enquadravam o rosto, vão abrindo suas abas, ganhando tamanho na direção horizontal.

O *homem* usa quadril e ombros amplos, cintura bem fina, calça longa colada no tornozelo e, às vezes, presas embaixo, nos pés.

Aqui é o início da longa vida da cartola. Porém, à noite, eram usados chapéus bicorne, em formato de lua crescente, abas apartadas uma contra a outra, a cora semelhante à da cartola. Todo homem de respeito empunhava uma bengala. A partir de então surge o que os ingleses chamam de Dandies. As roupas deveriam ser impecáveis, sem nenhuma ruga. Era comum usar coletes e calças de cores diferentes (um colete amarelo, uma calça branca e um casaco azul). Os coletes eram abertos para evidenciar os babados da camisa (sempre brancas), o plastron ou stoch (gravatas). Os sapatos são sempre baixos, com um pequeno talo atrás, as botas foram abaixando, surgindo, então, as botinas. Os civis na maioria se barbeavam e os militares usavam costeletas. Em geral, as calças eram mais claras que os casacos.

#### ROMANTISMO

Neste período, a valorização dos sentimentos, da paixão, da intelectualidade, constroem um espírito romântico que influenciará diretamente o vestuário. A roupa ganha, neste momento, a individualidade. O romantismo encontra em seus pressupostos, a luta entre a pertinência da racionalidade e da nova filosofia do espírito e de religiosidade. A diferença na indumentária das classes sociais é contrastante. A *mulher* volta-se exclusivamente para o lar; em consequência disso, seus trajes evoluem no sentido de prender o corpo para qualquer atividade mais atuante. Neste momento, a mulher passa a ser um objeto de sedução, torna-se lânguida e frágil.

A cintura desce até seu ponto natural e, para desenhar bem o corpo, usa-se demais o corpete. As costas e a frente do peito ampliam-se descobrindo o colo e o pescoço, criando, assim, uma linha horizontal no decote, as mangas são bufantes e em babados acentuando ainda mais esta linha horizontal (é curioso que nesta época as mulheres adotam o traje de amazonas, que é uma forma extremamente masculina). As linhas, em geral, são arredondadas

e a forma da roupa feminina lembra uma ampu-  
lheta.

As cabeças são enfeitadas com chapéus tipo boina, quando não usam coques nas laterais. Usavam-se muitas jóias de inspiração renascentista, muitos pingentes, pedantifes e cintos acompanhados de fivelas. As roupas são muito ornamentadas, laços, fitas, rendas, babados, bordados, etc...

Os sapatos são baixos. Não se pode esquecer da pelerine ou ficho que são panos cortados em forma, caindo sobre os ombros. Os chales ainda eram usados, os leques eram um acessório para a noite e, as vezes, buquês de flores.

A partir de 1847 a moda romântica começou a se transformar. As nuances já não eram tão amplas e o volume foi descendo pelos braços; as saias voltaram a cobrir o tornozelo, o corpete com barbata-  
nas formava um triângulo na frente e, na cabeça, os chapéus boneca.

No *homem*, os ombros e quadris são amplos e levemente arredondados. O fraque é usado de dia e de noite, na cor preta, a lapela é aberta até a altura de deixar ver o colete, que acaba, mais ou menos, na altura do peito; a camisa é branca, as calças claras, com uma tênue diferença do período anterior, já por volta de 1840. Os cabelos bem penteados, em geral para o lado, sendo comum o uso de barba e bigode. As cartolas são uma unanimidade.

Muitos jovens começavam a preferir as sobrecasacas e as jaquetas durante o dia. Os babados das camisas desapareceram (às vezes usados à noite), o plastron diminuiu, porém o colarinho continuava alto. Não costumava-se usar calças do mesmo padrão do casaco.

### NOVO ROCOCÓ

A partir de 1856 a Europa conhece um período de prosperidade. O ano de 1858 resultou na derrota da esquerda, triunfando, assim, a burguesia. É um período de riquezas e luxo, onde o exagero reina misturando um pouco de tudo. E, na moda, vemos uma versão exagerada do Rococó.

As saias femininas foram ficando cada vez mais arredondadas, sendo necessário, cada vez mais, maior número de anáguas. Também, em um primeiro momento, as saias eram feitas em camadas, com baba-

dos barrados, para ter mais roda. Em consequência disso, surge, por volta de 1856, a crinolina (gaiolas de barbatana ou metal, evolução do panier). As crinolinas formam, de uma certa forma, um instrumento de liberação das mulheres, que as substituem pelas antigas anáguas. Como estas saias agora balançavam aparecendo, às vezes, parte das pernas, usavam-se pantalonas de linho, com renda na barra e embaixo. As saias foram tomando uma dimensão assustadora. A uma certa altura, as mulheres tentam mudar os trajes adotando uma espécie de calças, com botas em cima, mas a possível revolução sexual através da roupa foi imediatamente estrangulada. Foi preciso 50 anos para que então as "calças" fossem aceitas, mesmo sob o pretexto de andar de bicicleta.

A supremacia masculina na sociedade faz com que tenhamos, nos meados do séc. XIX, as vestes de ambos os sexos completamente diferentes. Os *homens* simplificados, despojados, confortáveis e desenvolvidos. As *mulheres* cada vez mais prisioneiras das suas vestimentas desconfortáveis, pesadas e anti-práticas.

No período de 1850 a 1868, temos um grande desenvolvimento da moda. Neste momento temos a alta costura, personificada na figura do sr. Worth, que faz da moda um bom comércio, criando a dinâmica de coleções por estações.

### ECLETISMO DE ESTILO — FINAL DO SÉCULO

A moda agora faz parte da economia. Ela cria um giro de riquezas na sociedade, sendo seu consumo necessário, não só do ponto de vista da vaidade, mas como de implemento na economia. A partir daí as variações de modelos e a rotatividade aumentaram.

As saias femininas se livram das crinolinas e anáguas, e, acompanhando um movimento natural, são puxadas completamente para trás prendendo-se no final das costas logo abaixo da cintura, criando um volume sobre as nádegas. Em um processo evolutivo a forma foi se depurando e, ao invés do próprio pano formar o volume, surge uma espécie de anágua, cheia de babados, que se colocava sobre esta região do corpo criando o volume necessário.

Em francês, estas anáguas chamavam-se “tournière” e em inglês “bustle.”

Este movimento de puxar a saia para trás, faz com que apareça embaixo uma nova saia, resultando, posteriormente, na divisão da roupa em duas peças, que mais à frente nos levaria à forma do tailleur.

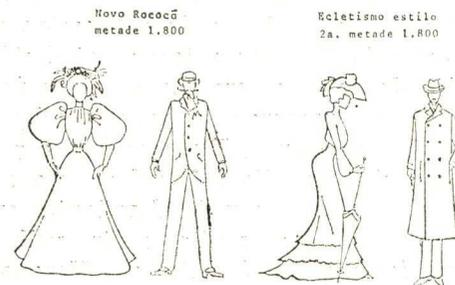
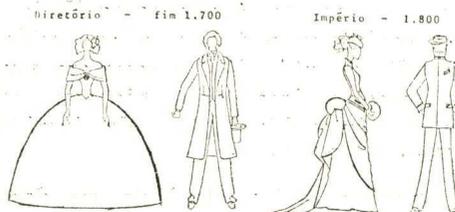
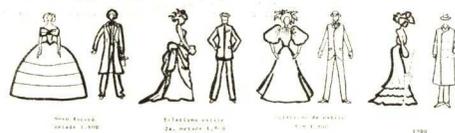
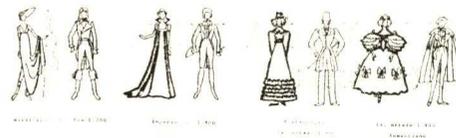
A “tournière” a certo momento desaparece, deixando as saias caírem ao seu natural. Como os cortes eram dados com planeamento suficiente para encaixar as “tournière”, sendo esta abandonada, criou-se pregas atrás da saia, deixando cair em forma de sino, com uma pequena cauda. Neste momento, a roupa feminina se divide, definitivamente, em duas peças (tailleur), aproximando-se da estrutura de roupa masculina apesar de conservar o uso do vestido, principalmente as moças trabalhadoras que assim se trajavam habitualmente.

As mangas crescem na horizontal (presunto), compensando a abertura de saias longas.

Os cabelos são puxados para cima e sobre estes são usados pequenos chapéus em forma de palheta, guarnecidos com fitas, plumas e flores.

Nos pés, normalmente, usam-se as botinhas que surgem altas até a batata da perna e, com o passar dos anos, vão abaixando.

A *índumentária masculina*, no final do século, já se apresenta em sua forma, muito próxima da estrutura de roupa usada nos nossos tempos. Calça, camisa, colete e paletó, sapatos e gravatas, só variando a forma interna e apenas pequenos detalhes na forma externa. Os acessórios são: bengala, chapéus de vários tipos, palhetas, cartolas e coco. O *homem*, impulsionado pela necessidade de uma vida prática, simplificou suas vestimentas criando, para cada situação, formas quase uniformizadas.



Restauração  
1a. metade 1.800

1a. metade 1.800  
Romantismo

## SOBRE ELEONORA DUSE

(1858-1924)

T. Cole e H. K. Chinoy

Por duas gerações, os antepassados de Eleonora Duse haviam sido atores. Dizem que seu avô, Luigi Duse, fundou o Teatro de Garibaldi em Pádua. Seus cinco filhos eram atores. Assim como Ristori, Duse literalmente conheceu o teatro e sua vida desde seu primeiro dia de vida. Ela nasceu em um vagão de trem de terceira classe enquanto seus pais viajavam com a companhia teatral da família Duse para trabalhar em Milão.

Muitas grandes atrizes desfrutaram das vantagens de uma carreira artística iniciada na infância, com a técnica sendo absorvida inconscientemente. A esta experiência prematura tem-se atribuído muito da habilidade de Duse em chegar até o fundo de uma emoção sem recorrer a recursos dramáticos tradicionais. Aos sete anos, Eleonora era o ponto na modesta companhia familiar. Aos doze, ela aparecia regularmente em palcos rurais, freqüentemente interpretando personagens muito mais velhos. Aos quatorze, ela interpretou Julieta, em Verona, a cidade dos Capuleto. Em Nápoles, em 1879, ao completar vinte anos, sua aprendizagem chegou ao fim. Chamada numa emergência para substituir a atriz principal na noite de estréia de *Thérèse Raquin*, ela marcou sua presença triunfante no famoso Teatro Florentino, o mesmo palco onde haviam atuado Salvini e Ristori. Cesare Rossi, um dos homens de influência no teatro italiano, estava presente e imediatamente colocou Duse sob sua proteção. No decorrer da década, Duse afirmou-se como a primeira atriz italiana.

Em 1893, suas *tournées* trouxeram-na até Nova Iorque. Um crítico contemporâneo publica uma excelente nota sobre sua interpretação de *Camille*: "Seu poder sobre a platéia se manifestava de uma forma muito impressionante, menos de cinco minutos após sua entrada no palco. A atriz mal havia surgido no palco e cumprimentado displicentemente De Varville e já todos assumiam uma atitude de total atenção. Imediatamente, a personagem velha e gasta havia sido reavivada pela força da genialidade. Signora Duse não tenta fazer de *Camille* uma mulher francesa, mas preenche a personagem com o fogo e a paixão de seu próprio temperamento italiano. Mas fogo e paixão, à exceção de alguns raros intervalos, são mantidos totalmente sob controle. Seu brilho é evidente em todas as cenas de amor, e se transforma em chama incandescente em um ou dois momentos críticos, mas é pela sugestão da força contida que ela provoca os efeitos mais impressionantes. Somente um artista do mais alto nível poderia invocar uma impressão tão profunda com tão pouco esforço aparente ou reflexão prévia, através de alguns gestos leves e aparentemente espontâneos, através de uma repentina alteração na expressão facial, ou de alguma sutileza na inflexão da voz. A grande beleza de sua atuação surge nos menores e, para olhos inexperientes, mais insignificantes detalhes. Toda a sua ação secundária no palco, embora pareça ser resultado apenas de um impulso momentâneo, se deve claramente a todo um planejamento cuidadosamente estudado e muda a cada variedade de humor ou estado de espírito que pretende ilustrar."

Inevitavelmente, Duse invadiu Paris. Comparações entre Duse e Sarah Bernhardt, tendo ambas atingido seu ápice na década de 90, eram o motivo favorito de especulações na época. As poucas semanas que Duse passou em Paris no começo do verão de 1897 marcaram o clímax de sua carreira. Fosse quais fossem os motivos de Sarah Bernhardt, ela induziu La Duse a representar em seu teatro sob sua proteção e no papel de *Camille*, um dos grandes sucessos da própria Sarah. A história sobre a decepção inicial de Duse naquela primeira apresentação e seu sucesso posterior forma um estranho capítulo na história do teatro. Naquela temporada,

Paris desfrutou de uma rara variedade de apresentações, que culminou num espetáculo de grande gala em homenagem a Dumas, com Bernhardt e Duse atuando juntas.

Comparando as duas grandes atrizes trágicas, George Bernard Shaw atribuiu a Duse o primeiro lugar. "Devo dizer, sem restrições, que é a melhor atuação moderna que já vi... Sarah Bernhardt não tem nada além de seu próprio encanto... O encanto interior de Duse ainda não foi revelado ao público. Ela passa... o encanto... pertencente à personagem que interpreta... por detrás de cada batida de seu coração está um propósito distintamente humano."

Aos olhos de seus contemporâneos, Duse, como atriz e como mulher, parecia estar rodeada por uma profunda tristeza. Conta-se que seu pai alegava que ela havia contraído uma doença chamada "A Melancolia de Veneza", a qual envolve a vítima "numa bruma fantástica, que contém a tristeza do passado, a amargura do presente, e a incerteza do futuro". Seu triunfo contra a pobreza, seu casamento mal-sucedido, sua relação tumultuada com D'Annunzio, cujas peças ela estreou, parecem tê-la tornado tímida, orgulhosa, e de certo modo desligada das ambições fúteis da vida artística. Sua constituição física não muito robusta sucumbiu à pneumonia em abril de 1924, durante uma tournée na América. Ela morreu em Pittsburgh, para ela, "la plus hideux ville du monde".

Dentre as várias peças do repertório de Duse estão *Theodora* e *Divorçons* de Sardou, *La Locandiera* de Goldoni, *A Dama das Camélias* de Dumas, *La Citta Morta* de D'Annunzio, *Francesca da Rimini* de Pellico, *Os Espectros* de Ibsen e *Magda* de Sudermann. Duse fez um filme desastroso. A seu pedido, os rolos foram destruídos. Vale a pena registrar o sentimento de Duse sobre o filme: "Se eu fosse vinte ou trinta anos mais jovem, eu começaria novamente neste ramo com a certeza de grandes conquistas. Mas eu teria de aprender desde o princípio, esquecendo completamente o teatro e concentrando meus esforços no meio específico desta nova forma de arte. Meu erro, e também o de muitos outros, está no emprego de técnicas "teatrais", apesar de todo o esforço para evitá-lo. Aqui está algo muito, muito novo, uma forma penetrante de poesia

visual, um expoente da alma humana inexplorado. Ai de mim que sou muito velha para isso!"

Recolhida em sua vida pessoal, Duse também relutava em discutir sua arte. As declarações que se seguem foram reunidas através de diversas fontes e dão indícios de uma atitude intensamente pessoal. Seus comentários sobre a arte de representar são tão raros quanto perturbadores na sua veemência.

## SOBRE A ARTE DE REPRESENTAR

Eleonora Duse

Eu li algumas cartas... ou estudos sobre arte que... será que eu conto? Eles trouxeram de volta minha abençoada infância: o tempo em que meu avô rabujento me deu aquela linda Pulcinella,<sup>1</sup> com braços e pernas móveis e a cara enrugada e sorridente que nós — crianças inquietas que éramos — tínhamos que quebrar, a fim de descobrir como ela era por dentro. É de arte que você quer que eu fale? Acho que sim... a menos que o sucesso em Roma tenha obstruído meu cérebro... me parece que é. E você acha possível falar sobre arte? Seria o mesmo que explicar o amor! Todos nós já passamos por esta Via Crucis; todos já falamos sobre isto, mas absolutamente ninguém foi capaz de defini-lo em sua plenitude. Alguém ama, ou é um artista, de acordo com sua própria habilidade. Costumes, hábitos, convenções, não valem nada, principalmente em arte. Os caminhos do amor e da arte são igualmente variados. Existe o amor que enobrece e faz bem, e existe o amor que oblitera toda a vontade, toda a força, todo o canal inteligente. Ao que me consta, este é o mais verdadeiro, mas não há dúvidas de que é fatal.

É assim na arte... a qual se revela algumas vezes como a *expressão* e a *expansão* da alma, a qual é elevada a tamanhas alturas que é marcada pelo sentimento e pela paixão.

<sup>1</sup> Pulcinella é o título de um ballet de Stravinski (1919); uma boneca do tipo marionete ou fantochê.

Aquele que pretende ensinar arte não entende absolutamente nada sobre o assunto.

E na medida em que você vai acabar perdendo o fio da meada se eu continuar através destes caminhos tortuosos, devo ser breve e começar a lhe falar como se fizesse uma reportagem.

Sem querer fazer pose (porque é importante para mim que você saiba que eu não sou convencida; ainda não cheguei a este nível de imbecilidade), devo lhe dizer que jamais ousaria esperar por uma temporada de tamanho sucesso como foi esta em Roma. Tudo isto me enche de uma felicidade e de um otimismo que — sem exageros — me faz tanto bem! E se alguém lhe disser que o sucesso é a ruína de um artista, você deve responder com uma forte negação. O sucesso é sem dúvida um tônico, é o sucesso que provê o entusiasmo indispensável para suportar a luta diária, aquele fardo de anos e anos de labuta para alcançar a tranqüilidade, a tranqüilidade que vive nas memórias.

Quanto a mim, quando a hora chegar, e minha juventude tiver passado, e eu tiver que escrever “bom” em todos os meus sucessos, tanto aqueles que conquistei quanto aqueles que simplesmente desejei, deixarei minha carreira em silêncio, e com uma forte e doce convicção eu saberei que: foi na arte — tanto no pensamento interno, quanto na expressão externa — na arte que depuseti minh’alma. Será uma compensação...<sup>2</sup>

\* \* \*

Representar? Que palavra detestável! Como se representar fosse tudo. Eu acho que “nunca soube” e “nunca saberei como representar!” Aquelas pobres mulheres em minhas peças entraram de forma tão total em meu coração e na minha cabeça, que enquanto me esforço ao máximo para fazer com que a platéia as entenda, sinto quase como se as confortasse... mas são elas que, pouco a pouco, acabam me confortando!

Como — e porque e em que momento — acontece este “intercâmbio” afetuosos, inexplicável e inegável entre estas mulheres e eu... levaria muito

tempo e seria muito difícil relatar com precisão. O fato é que, ao mesmo tempo que todo mundo desconfia das mulheres, eu me dou muito bem com elas! Eu não ligo se elas mentiram, ou traíram, ou pecaram, ou trapacearam, desde que eu sinta que elas choraram e sofreram como resultado da mentira ou da traição ou do amor... Eu me junto a elas, eu vasculho suas emoções não por qualquer mania de sofrimento, mas porque o “lamento comum” entre as mulheres é maior e mais complexo, é mais doce e mais completo, do que aquele que lhes é atribuído pelos homens.<sup>3</sup>

\* \* \*

Eu tenho um coração movido por coisas boas e más, uma cabeça perfeitamente calma, e uma vontade firme e inabalável dentro e fora do meu trabalho.

Eu tenho uma leve tristeza pela dor dos outros, tenho uma “serenidade”, tenho um silêncio em minh’alma pelas minhas próprias dores.

Eu tive que manter tudo isto em silêncio, e fui obrigada — por contrato e pela carreira de artista — a alcançar o sucesso, e foi o que fiz... nunca pensei que fosse tão forte! Enquanto o pobre Diotti estava doente (ele lutou cinco dias contra aquela maldita doença), nós — sem ele — (como substituí-lo, hein? ah, que tristeza) — nós continuamos. A primeira noite, *Fedora* — lotou a casa — e sua pequena Nennela foi um total “fiasco”... teatro enorme... me fez sentir fraca e pequenina... minha voz... parecia impossível para mim que ela pudesse chegar aos espectadores no fundo da platéia... eu teria de dizer “Eu o amor, ó Loris” como se estivesse dizendo “Saia!” se quisesse ser ouvida... Um murmúrio contínuo, interminável, exasperador, vindo da orquestra e dos camarotes, até o final da peça... Minha cabeça — assim como minha voz — não podia agüentar mais... Vesti-me rapidamente e fui para casa o mais depressa possível. Que desânimo! Que vazio naquela noite! No dia seguinte, não houve apresentação; aqui eles só

atuam três vezes na semana. As críticas nos jornais eram vagas. Elas apenas comentavam que eu tinha algo de especial que os havia impressionado, mas que mal podia-se escutar um fiapo da minha voz. No dia seguinte... *Denise*, segunda performance; teatro quase cheio. Quatro ou cinco fileiras da frente e quatro ou cinco camarotes, dos lados, aqueles mais perto do palco, estavam ocupados pela imprensa... Agora, preste atenção nisto.

Minha pobre Denise, sem grandes indumentárias e sem reino, que não tenha nada em comum com a exultante Fedora, facilmente fez-se ouvir nos dois primeiros atos. Eu chorei, e os fiz chorar no terceiro ato, tanto quanto pude, tanto quanto eles se permitiram. O barco começou a deslizar um pouco... um pouco mais... sim... lentamente... mas pelo menos aquela sensação de estar em desarmonia com o teatro... com sua amplitude, começou a ceder...

Outra coisa que aconteceu naquela noite foi que Cottin entrou em cena para representar Fernando no lugar de Diotti, que ainda estava em condições críticas. A substituição me pareceu estranha pelos pormenores da cena. Eu achava que, para representar, uma pessoa precisava trancar o coração e a mente no presente, sem evocar o passado. E mais... o que estava em jogo era a vida de um pobre homem... jovem... bom... que nunca me havia feito nenhum mal... que nunca havia feito mal a ninguém... então, lá, diante da cortina — abominável e abençoada — eu disse: “Madonna, dá-nos a graça de salvar esta pobre criatura, faça isto, não falhe, salve-o e deixe que *eu* me arruine como artista; salve este pobre homem... ele tem um pai e uma mãe... que esperam por ele *lá fora... lá fora.*”

Dois dias depois estava tudo terminado, e nós... nós... abandonados no campo de batalha, atuamos, sem ele; e sua pequena Nennella venceu... ela venceu... Minha terceira atuação foi em *Fernando*. Nunca me tinha dado conta de ter tanta coragem, tanta vitalidade, inteligência, *vontade*. Eu representei bem, e, majestosamente, a você eu confesso você que é boa, você que é nobre... você que não ridiculariza aqueles que exaltam a alma e o intelecto... Você que não me disse que a vida

não tem importância, você e só você, concorda comigo que a vida é coisa séria.<sup>4</sup>

\* \* \*

As perguntas que me fazem sobre a arte dramática só tenho uma resposta a dar. E é esta: tudo que tenho a dizer, digo através da minha forma de arte e através das novas peças que apresento hoje. Eu acredito nestas novas peças. A partir desta declaração, uma pessoa pode tirar suas conclusões. Não gosto de julgar o trabalho dos outros, seja na minha terra natal, ou em qualquer outro lugar. Deixe que todo amante de teatro formule um ideal a partir de sua própria alma e siga-o fielmente. Desta forma, a evolução artística inevitavelmente será completada. Representar é o essencial. Olhar um lindo jardim florescer traz uma enorme satisfação, mas não estou interessada em como a flor é produzida. Eu vim de longe e tenho fé na minha estrela. Isto é tudo. Não posso dizer mais, e nem quero saber mais.<sup>5</sup>

\* \* \*

Eu desprezo ser a pessoa virtuosa que faz alarde de sua habilidade; também desprezo colocar meu sucesso pessoal acima da peça, porque aquele que interpreta um trabalho artístico deve ser meramente um colaborador fiel e atento, que se esforça para transmitir, sem deformações, a criação do poeta para o público. Dizem que no meu novo repertório não criei nenhuma personagem nova. Considero este o maior dos elogios.<sup>6</sup>

\* \* \*

A interpretação é a evidência do crescimento e do conhecimento, este através do sofrimento — aquele grande professor.

<sup>4</sup> Carta a Matilde Serao, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1885.

<sup>5</sup> “An Interview with Eleonora Duse”. THEATRE MAGAZINE, abril de 1906, pág. 105.

<sup>6</sup> *Eleonora Duse: The Story of Her Life*. Londres, Hutchinson and Company, 1924.

Se a visão do azul do céu lhe enche de alegria, se a rama brotando nos campos mexe com você, se as coisas simples da natureza têm uma mensagem que você compreende, rejubile-se, pois sua alma está viva; e então anseie por conhecer aquela outra verdade, que é o mínimo que você recebe pode ser dividido. Ajudar, ajudar e compartilhar sempre, é esta a soma de todo o conhecimento; é este o significado da arte.

O artista/ator dá o melhor de si mesmo; através de suas interpretações, ele revela o interior de sua alma. Apenas por estas interpretações ele deveria ser aceito ou julgado. Quando a cortina de encerramento cai entre ele e a platéia, nada pode-se dizer ou fazer, adicionar ou substituir de sua *performance*. Seu trabalho está feito, e sua mensagem foi transmitida.<sup>7</sup>

\* \* \*

Para salvar o teatro, o teatro deve ser destruído, os atores e atrizes devem todos morrer de peste. Eles envenenam o ar, eles tornam a arte impossível. Eles não fazem teatro, mas fragmentos de teatro. Nós deveríamos voltar aos gregos, representar a céu aberto: a arte dramática está morrendo de poltronas e camarotes e vestidos de noiva, e de pessoas que vêm digerir o jantar.

É uma alegria fechar a porta do quarto, sentar numa mesa e criar; criar vida neste isolamento da vida.

Devemos nos curvar diante do poeta, mesmo que ele nos pareça estar errado. Ele é um poeta, ele viu alguma coisa, e viu daquela forma; devemos aceitar sua visão, porque é uma visão.

Desde Shakespeare e dos Gregos não houve um grande dramaturgo, e estes acumularam para si toda a vida das pessoas e todo o trabalho de seus contemporâneos. Quando dizemos Shakespeare queremos dizer todo o teatro Elizabetano. Ibsen? Ibsen é como este quarto em que nos sentamos, com todas as mesas e cadeiras. Que me importa se você tem vinte ou vinte e cinco argolas na sua corrente?

<sup>7</sup> *The Book of Martin-Harvey*. Londres, H. Walker, Ltd., 1930, págs. 54, 55.

Hedda Gabler, Nora e todo o resto: não é o que eu quero! Eu quero Roma, o Coliseu, Acrópolis, Atenas; eu quero beleza, eu quero a chama da vida. Maeterlinck? Eu adoro Maeterlinck. Maeterlinck é uma flor. Mas ele só me oferece figuras em meio à bruma. Sim, como você diz, crianças e espíritos.

Eu tentei, e falhei, estou condenada a interpretar Sardou e Pinero. Um dia chegará uma outra mulher, jovem, linda, um ser todo de fogo e chama, e fará o que eu sonhei; sim, tenho certeza, ela virá; mas eu estou cansada, na minha idade não posso começar de novo...

Será que viveria sem o palco?... Passei três anos sem atuar. Eu represento porque gostaria de fazer outras coisas. Se eu tivesse minha vontade, viveria em um barco no mar, e seria o mais perto que chegaria da humanidade.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Eleonora Duse*. Nova Iorque, Duffield and Company, 1927, págs. 3-5.

(Extraído de *Actors on Acting*, Crownpub, Inc., N.Y. 1970. Traduzido por Fernanda Mathias Costa. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.)

## JEAN-LOUIS BARRAULT

(\* 1911)

T. Cole e H. K. Chinoy

Jean-Louis Barrault, conhecido do público tanto por seu trabalho em cinema como em teatro, foi a personalidade dominante do teatro francês durante as décadas de 40 e 50. Estudante de História da Arte e professor em Chaptel, uma escola secundária, Barrault iniciou seu trabalho em teatro em 1930, com Charles Dullin. Cinco anos depois, sob a supervisão de Dullin, ele dirigiu sua primeira peça, uma adaptação do romance *As I lay dying* (*Enquanto agonizo*), de William Faulkner. Seu primeiro papel no cinema foi em *Les beaux jours* e, a partir de então, fez inúmeros outros filmes. Em 1940, entrou para a Comédie Française e tornou-se membro de seu elenco estável, representando vários papéis.

Após a Segunda Guerra Mundial, Barrault fundou com sua esposa a companhia Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. Em seu Théâtre Marigny produziu adaptações e peças novas, incluindo *Partage de midi* (*Partilha de meio-dia*), de Paul Claudel, e *L'état de siège* (*O estado de sítio*) e *La peste* (*A peste*) (\* N. T.), de Albert Camus. Como diretor convidado da Comédie Française, ele encenou *Le soulier de satin* (*A sapatilha de cetim*), de Claudel e *Les mal aimés* (*Os mal-amados*), de Mauriac. Foi Barrault quem interpretou Hamlet, na tradução para o francês feita por Gide. Nas palavras de Eric Bentley, "Barrault é o único ator que conheço que, ao ler *Hamlet*, consegue acreditar no que vê e ouve e, conseqüentemente, pode ser fiel a Shakespeare, por mais extravagante, inconveniente-

mente engraçado ou obsceno que o poeta possa parecer".

Barrault dedica-se à antiga arte da pantomima, e utiliza uma técnica inspirada em Etienne Decroux e na *commedia dell'arte* em suas peças mímicas. Uma delas, *Baptiste*, originou a aplaudida pantomima no filme *Les enfants du paradis* (*O boulevard do crime*), no qual ele reviveu a figura do grande Pierrot Deburau. Mas Barrault é mais que um mímico, ele atua tanto com a voz quanto com o corpo. Ele escreveu: "A mímica e a dicção são os dois lados da arte de um ator, e as sensações visuais e auditivas devem se fundir em uma unidade tanto para o ator quanto para a platéia." Os ideais de representação de Barrault têm origem em Stanislavsky, Pitoëff e Gordon Craig, cuja concepção do supermarionete é um fator que, na opinião de Barrault, indica que o bom ator deve ter algo de robô em si.

Em 1959, Barrault tornou-se diretor do Théâtre de France no Odéon, onde reinou até ser deposto, durante o movimento estudantil de 1968. No entanto, exatamente na mesma época em que deixou o teatro, esse artista de inúmeras facetas alcançou grande sucesso na encenação de *Rebelais*, de sua própria criação.

Suas "Regras de representação" foram extraídas de *The theatre of Jean-Louis Barrault*, uma das várias coletâneas de suas reflexões sobre teatro.

## PANTOMIMA

Jean-Louis Barrault

Todos nós recebemos uma educação um tanto estranha. Ensinam-nos a escrever. Ensinam-nos, até certo ponto, a falar. Mas nunca, ou muito raramente, nos ensinam a movimentar nosso corpo. Sabemos escrever, e assim, sabemos reconhecer uma escrita primorosa, sabemos reconhecer a poesia; possuímos uma noção da palavra e geralmente podemos apreciar a eloqüência; mas, tendo pouca

noção do significado dos gestos, somente com extrema dificuldade, podemos apreciar qualquer arte deles originada.

Se apreciamos a dança é porque a dança está para o gesto assim como o canto está para a dicção. A palavra e o gesto são os recursos do indivíduo, os meios de expressão. Não poderia haver tolice maior do que ignorar um desses meios; contudo, isso vem acontecendo — e há bastante tempo. A palavra continua a existir graças à escrita, seu produto derivado sutil e apaixonado; graças a uma idéia genial, a de registrar o que a boca emite aos borbotões, através de sinais produzidos pelos dedos. A escrita, um artifício maravilhoso, preserva parcialmente a palavra: *nada preserva o gesto*. A dança e os esportes podem ajudar casualmente, mas não como um objetivo em si. Para provar este argumento, basta dar uma caminhada pelas ruas. Todos os pedestres são pessoas que sabem escrever, que falam (mais ou menos), que conhecem sua língua materna. Observem seus movimentos. Sigam-nos por alguns momentos. Observem a maneira de descerem da calçada, o modo como passam por outros pedestres ou como caminham lado a lado. Vejam como elas mudam o apoio de um pé para o outro enquanto conversam com alguma pessoa que encontram no caminho. E então questionem por que essas pessoas, que conhecem a própria língua, não conhecem os próprios pés.

Perdemos nosso instinto para os gestos. Isto fica evidente quando, durante os exercícios de uma companhia teatral, deve-se representar uma dada sequência de gestos: o resultado é caótico. A maioria das pessoas recusa-se até mesmo a dar atenção aos gestos. Elas, no máximo, consideram-na como uma linguagem para os surdos, a forma *primitiva* de ação. Hoje em dia a escrita toma conta de tudo; vivemos em uma era de falantes.

Devemos fazer uma nova análise dos gestos. Para o bem de nossa educação, de nossa "cultura", devemos limpar esse terreno há tanto tempo abandonado. Assim como o teatro tem como missão a preservação da chamada língua falada (em oposi-

ção à chamada língua escrita), devemos conferir a esse mesmo teatro uma outra missão: a da preservação do gesto. A tragédia e a comédia mantêm a língua viva. A pantomima preservará o gesto.

A pantomima não é simplesmente uma brincadeira de criança ou uma mania dos artistas; é a Arte dos Gestos no sentido mais amplo da palavra. Não é a arte inferior de tentar imitar a palavra através de um sistema convencional de linguagem gestual; é a recriação da vida através do gesto. É uma área da criação artística que permanece há tanto tempo inexplorada que parece ter recuperado sua virgindade; uma área através da qual um ou dois pioneiros têm-se embrenhado nos últimos anos, guiados somente pelo eco de um instinto mais ou menos perdido, tendo como recurso único uma intuição intelectual. A tarefa é dupla: a de restabelecer a concepção do gesto para aqueles que serão mímicos e representarão em público; e reabilitar a platéia, restabelecendo nela o gosto pelo gesto, indiretamente levando-a à redescoberta de um sentido perdido.

Uma certa simpatia pela pantomima parece já estar reaparecendo. Dentro de alguns anos essa arte terá reconquistado seu devido lugar. Não será mais considerada uma forma inferior do teatro, adequada somente para platéias populares e semi-analfabetas. Será reconhecida como uma forma legítima da arte teatral. Quando uma pessoa adquire um gosto pelo gesto certo, pressupõe-se que tornará seus gestos "certos"; e se ele mover-se corretamente terá maior probabilidade de viver corretamente e poderá até mesmo conseguir raciocinar corretamente.

Certa vez Proust escreveu sobre a representação de Sarah Bernhardt em *Fedra*: os gestos desses artistas diziam a seus braços e túnicas: "sejam majestosos"; mas os membros rebeldes permitiam que o bíceps, que não conhecia nada sobre o papel, perambulasse empertigado entre o ombro e o cotovelo. Tomemos *Fedra* como um exemplo da expressão por gestos no teatro falado.

A forma verbal de *Fedra* é o alexandrino. O verso alexandrino fundamenta-se no Número. O modo de expressão verbal do verso alexandrino não corresponde ao modo comum de fala: é uma dicção cujo ritmo é determinado pelo Número. Tampouco é comum o modo como as ações da peça se sucedem umas às outras. Elas são filtradas e selecionadas a partir de uma narrativa já resumida anteriormente. Sua forma é circular; elas se sobrepõem em perfeita simetria. A ação total de *Fedra* é uma perfeita figura geométrica. Ao criar *Fedra*, Racine obedeceu às exigências do Número e da geometria pura. A linguagem é elíptica, a ação é cristalizada. Para salvaguardar totalmente esta pureza, o ator também deve mover-se de um modo singular. Seus gestos, do mesmo modo que os versos alexandrinos que profere e as ações que representa, devem ser controlados, escolhidos, ritmados.

Se estas normas não forem respeitadas, a passagem de um gesto para um som torna-se impossível. A síntese necessária do que se vê e ouve não poderá ocorrer. Se o teatro for considerado como uma reprodução da vida real, pode-se questionar por que os personagens falam e agem de uma maneira tão artificial. Mas se o palco for considerado como um círculo mágico, uma misteriosa caixa de ilusões, pode-se ficar decepcionado diante de personagens tão identificados com a vida real. Ao perceber essa falha, essa falta de coesão, muitos espectadores encaram o teatro como uma arte impura, vulgar ou de segunda categoria. Uma platéia habituada ao naturalismo no mundo das artes, em geral entedia-se com a tragédia. Ao invés de protestar contra a falsa caracterização desferida por atores que desconhecem a arte dos gestos, como o faria contra as cacofonias de uma orquestra, o ritmo dos versos alexandrinos embala-se até o sono.

Para adquirir a ciência dos gestos, para aprender a criar uma linguagem gestual que seja controlada, escolhida e ritmada e que possa ser “concertada” com a linguagem vocal do autor, o ator deve submeter-se a um aprendizado que o educará e o tornará mais flexível. Não hesitemos em dizer: *deveria haver no íntimo de todo ator, uma parte*

*componente do robô.* A função da arte é conduzir esse robô ao natural; fazer, por meios artificiais, uma imitação da natureza. É pelo fato de o violino ser uma caixa oca, como um corpo sem vida, que dar-lhe uma alma traz tanta satisfação. Recriar a vida é desafiar a morte; a criação deve ter seu início na morte. Da mesma forma que a respiração e a voz, os gestos têm uma linguagem própria. Assim como o coração bate em jambos (sístole — diástole), assim como a respiração ocorre em jambos (inspiração — expiração), também o gesto tem um ritmo jâmbico (contração — relaxamento). Andamos em jambos. Da mesma forma que a língua falada, a linguagem gestual tem sintaxe e métrica próprias.

Cada gesto, na verdade, é uma frase. A “atitude” que se toma, o “movimento” que se faz, o “ato de apontar” para algo, no qual o movimento se decompõe. Estas três fases não nos fazem lembrar de “sujeito”, “verbo” e “objeto”? Além disso, é através do aparelho respiratório que o gesto está ligado à respiração. Nossos movimentos respiratórios não são visíveis? A caixa torácica é a sede para onde convergem as “informações” e de onde partem as ordens para todo tipo de ação, até as mais ínfimas. O tórax revolve a menor das comunicações como uma bateadeira. *Por que controlar a palavra e não o gesto?* Sem analisar os gestos mais profundamente, pode-se dizer que há um solfejo tônico do gesto, uma alquimia que todo ator deveria conhecer. E o gesto “transposto” está tão distante do gesto rotineiro assim como da dança, até mesmo o verso alexandrino, da prosa e do canto. Deveria haver uma semelhança absoluta entre o gesto controlado, escolhido e ritmado pelo ator e a forma vocal controlada, escolhida e ritmada pelo autor...

## REGRAS DE REPRESENTAÇÃO

O que se segue não é uma lição sobre arte dramática, mas apenas uma recapitulação de algumas regras necessárias ao ator. O envolvimento prolongado em um mesmo trabalho leva não somente a dar-se demasiada importância a detalhes secundários como também a ignorar-se as leis fundamen-

tais que regem a verdadeira representação. Tentemos então lembrar algumas dessas regras óbvias que tendem a ser esquecidas com demasiada facilidade.

A primeira regra que um ator deve obedecer é a de se fazer ouvir e entender. Na verdade, essa não é uma regra, mas sim uma questão elementar de polidez, e deixar de segui-la é um insulto ao espectador. Fazer-se ouvir está dentro da capacidade de todos e não tem nada a ver com dons ou talentos especiais; é simplesmente uma questão de aprendizagem, excluindo-se, é claro, os casos de incapacidade fisiológica.

A segunda regra baseia-se na observação e na imitação, e neste caso os dons naturais desempenham seu papel; contudo, deve-se ter em mente o fato de que a capacidade de observação pode ser desenvolvida com a prática e o exercício. Existem, pelo menos, dois métodos de observação: o método objetivo e o subjetivo. Como um exemplo, pegue uma caixa de fósforos e observe-a analiticamente; concentre sua atenção no conteúdo, na qualidade da madeira, na parte escrita, nos desenhos, etc. Após alguns minutos desse tipo de observação, coloque a caixa de lado e descreva-a objetivamente. Pratique este método de observação com qualquer objeto que apareça a sua frente, e observará, em breve, que sua percepção visual torna-se mais rápida e aguçada. Posteriormente, aplique o mesmo método utilizado com objetos, na observação de seus semelhantes; observe-os minuciosamente, analise-os por partes, e verá que este tipo de observação vai lhe fornecer dados preciosos em caracterizações futuras.

Passemos ao método subjetivo de observação. Desta vez, pegue somente um fósforo, mas não apenas olhe para ele, sintá-o, e diga para si mesmo: "Agora torne-me madeira ou uma reminiscência da madeira de uma floresta na Suécia. O que resta deste corpo? Sou magro, muito magro, e afilado, e a menor pressão iria me esmagar, partir-me em pedaços; eu iria rachar, ficaria todo partido; mas as pessoas que me usam não me esmagam, mas sim riscam-me na caixa e minha cabeça fica em cha-

mas, já que todo meu fogo localiza-se na cabeça. Vivo em estado de congestão, minha testa queima, as orelhas ficam rubras. Vivo à sombra de uma hemorragia cerebral, meu destino é morrer no instante em que gerar vida, calor e luz. Minha existência me consome; sou o símbolo da vida e da morte ao mesmo tempo. Talvez seja por isso que já esteja deitado no túmulo, lado a lado com meus irmãos e sem o mínimo espaço para esticar os pés. Não há espaço em nossa caixa, mas talvez as pessoas que as fabricam estejam certas, pois me disseram que em casos sérios de doenças cardíacas deve-se permanecer imóvel, ou então o resultado será uma hemorragia cerebral. É isso o que nos espera, etc., etc." Essa espécie de observação subjetiva desenvolve a arte da imitação. Para conseguir observar e imitar deve-se possuir determinados dons, mas apesar destes dons, pode-se não saber como observar e como imitar, e é neste ponto que entra a prática. Saber observar e imitar é a segunda regra do ator; é a regra da autenticidade. A questão da produção de efeitos só vem posteriormente. Qualquer tentativa para produzir um efeito no teatro evoca, inevitavelmente uma das últimas frases de um vendedor: "E então, já posso embrulhar?". Mas deve-se lembrar que estas não são as palavras que ele usará na abordagem, mas são suas últimas palavras, proferidas com o intuito de produzir o efeito desejado, se ele for um bom vendedor.

Depois que o ator tenha conseguido fazer-se ouvir e entender, tenha feito uma observação global do personagem escolhido, tenha-o apreendido totalmente, e que possa imitá-lo com facilidade, incorpore-o e dar-lhe vida, o ator se defronta com a regra que pode ser resumida em três perguntas fundamentais: "De onde venho, para onde vou e como estou me sentindo?"

Há várias opiniões quanto à forma em que se deveria responder a essas perguntas, mas o ator deve ter uma opinião bem definida sobre elas em todos os momentos da representação, mesmo ainda nos bastidores. Tomemos Scapin (Escapino) como exemplo. Estamos em Nápoles; Nápoles é um lugar quente; estamos no Mediterrâneo, uma região onde

se pratica a sesta. Escapino, com certeza, deve estar acostumado a fazer a sesta; pode até mesmo ser o rei da sesta. Escapino, como qualquer outro animal, come, dorme, faz amor e se diverte. Ele pode estar descansando ou em atividade. É um mestre do descanso. De onde ele vem? A resposta é fácil; ele acaba de ser perturbado em seu sono no orvalho pelas lamentações de Octave (Otávio) e Silvester (Silvestre). Para onde ele vai? Para lugar nenhum, é claro. Por que deveria ir para algum lugar? Ele renunciou a tudo, diz que as coisas devem vir a ele por conta própria. Como ele está se sentindo? Sonolento, vai acordar aos poucos. Sua primeira fala surge em meio a vestígios de sono e vinho e cheira a alho. Ele, em geral tão falante, deixa os outros falarem. Sem esforços inúteis (ele sabe que precisará de toda sua energia mais tarde; mas este ponto será discutido junto a outro assunto). Quando os outros acabam de tagarelar, ele boceja, e espreguiçando-se diz: "Aí estão vocês, quase do tamanho de seus pais, e ainda não conseguiram descobrir que têm cérebros ou sequer usar o juízo... etc." Espreguiça-se novamente, e após fazer isso, sua mente fica mais clara. Hyacinthe (Jacinta) o faz despertar por completo. Escapino tem sentimentos, e uma fraqueza por mulheres jovens, e pensa consigo mesmo: "ela não é nada mal", joga então um pouco de charme sobre ela, e com isso ele está pronto. "Tudo bem, quero ajudar vocês dois" diz ele, e assim Escapino dá início e somente irá parar no final da famosa cena com o "sac".

A terceira regra, que acabamos de descobrir, é vital; é a regra da verossimilhança. A quarta regra poderia ser resumida na pergunta: "O que estou fazendo aqui?". Trata-se de uma regra sobre o contexto. O enredo é evolutivo, os personagens representam suas respectivas partes. Agrippine (Agripina) ralha com Nero, que escuta, fica aborrecido, pensa em Júlia, acaba ficando com raiva e se fecha ignorando completamente a presença da mãe. Quanto maior o aprofundamento nas regras, mais complexas tornam-se elas. A pergunta "O que estou fazendo aqui?" implica pelo menos duas alternativas. Uma, o que determinaram que eu mostraria, e o que determinaram que eu esconderia? Esta regra é

muito complexa para um personagem, pois, embora ele pense que conhece a si mesmo, é possível que ele se conheça de maneira superficial e que às vezes possa confundir boa fé com má fé. Ele dá importância a coisas que não têm, e é subitamente atingido por coisas das quais sentia-se protegido. Um personagem pode achar que está andando no claro e estar no escuro, e então a paixão contra a qual reluta pode perturbar seu equilíbrio, deturpar suas reações e arrastá-lo para o erro. Ele pode achar que caminha a passos firmes e tropeçar; pode achar que enxerga com clareza e estar cego. Mas os cegos encontram ajuda nas bengalas. Quando um personagem fica sem saber o que fazer, poderia ser bastante útil encontrar um objeto no qual pudesse se apoiar. Durante o sermão de Agripina, Nero entretém-se com seu casaco, que se torna seu apoio, seu refúgio e também seu meio de expressão. O ator que encontra um objeto que o ligue à cena que representa confere uma veracidade ao seu comportamento. Encontrar o objeto certo foi a regra de ouro de Stanislavsky; é uma regra extremamente valiosa, que produz efeitos inumeráveis e é uma das regras mais importantes da arte realista.

A quinta é a regra do controle, e também é muito importante; ela trata da sinceridade e da correção. Existe uma crença generalizada de que a sinceridade é automaticamente correta; isso nem sempre é verdade. O ator pode estar sendo sincero enquanto, ao mesmo tempo, o personagem que interpreta não é completamente correto dentro da representação. Isto porque o ator nunca se identifica totalmente com o personagem que interpreta, e isso é um fato normal visto que estamos no teatro, um lugar onde a vida é recriada através da arte. O ponto é que o personagem é quem deve ser sincero, independente do fato do ator o ser ou não. A representação será correta se o personagem for sincero de modo constante. Quanto maior a identificação entre o ator e o personagem, mais sinceros eles serão. Mas há situações em que a identificação total dos dois pode ser desastrosa. A morte de um personagem obriga o ator que o representa a desligar-se de seu papel e simplesmente projetar a imagem da morte para fora de si mesmo, com o máximo de sinceridade possível. A morte é um caso ex-

tremo; contudo, nunca há uma completa identificação entre o ator e o personagem. O ator deve trabalhar dentro do contexto da peça, lembrar-se continuamente de seu relacionamento com os outros personagens, manter-se ciente de que está em um teatro, e de que deve fazer-se ouvir, manter-se fiel ao enredo, ficar sempre atento à iluminação, etc. A sobreposição do ator enquanto pessoa ao personagem assemelha-se àqueles desenhos coloridos de má qualidade, nos quais as cores ultrapassam os contornos do desenho. A correção da representação depende da sinceridade do personagem e da capacidade de controle do ator que deve constantemente questionar: "A despeito de minha sinceridade, será que meu personagem está sendo verdadeiramente sincero?"

Essas são as cinco regras para o aprendizado básico de um ator. Elas são a base de seus estudos e de sua arte, e o talento só poderá florescer graças a elas. Da mesma forma que no primeiro e segundo graus e na universidade, dispendemos uma boa parte do tempo passando pelo mesmo ciclo ou desaprendendo o que aprendemos com tanta dificuldade; parece que neste ponto corremos o risco de voltar-nos contra as regras que podem parecer contradizer as anteriores. Contudo, na realidade elas não o fazem. Na infância, podemos ter aprendido que dois e dois são quatro, e mais tarde podemos ter sido induzidos a concluir que esta não é uma verdade absoluta; contudo, essa regra não perde seu valor nem sua eficácia. Na verdade, regras mais abrangentes não revogam regras eficazes, elas apenas as aprimoram. Da mesma maneira, o teatro poético não invalida o teatro realista; pelo contrário, ele coloca-o em um nível mais elevado.

Após essas cinco regras básicas que são o elemento fundamental da arte dramática mais comum e realista, existem concepções mais práticas. Primeiro, a regra da transposição. Uma vez estabelecidos cuidadosamente os fundamentos do trabalho baseado na veracidade (seja o ator, o produtor ou o cenografista), pode-se tomar a liberdade de esquecer tudo e recomeçar sob nova forma. E assim, acontece que às vezes guiando-se pela inspiração, descobre-se uma maneira de fazer as coisas que,

mesmo que à primeira vista não pareça fundamentada na verdade, contém aspectos que são a mais absoluta essência da verdade. Esta é a interpretação verdadeiramente poética.

Voltemos a Escapino. Descrevemos anteriormente o modo como, de acordo com a lógica, ele deveria fazer a primeira entrada no palco. A concepção esboçada anteriormente foi também a de Jouvét, que produziu Escapino, embora esse não tenha sido o modo no qual ele apresentou-me ao público, quando interpretei Escapino sob sua direção. Jouvét era um grande produtor, e sabia usar a imaginação e a transposição, embora partisse da realidade. Assim, ele criou uma maneira de me fazer aparecer como que do nada, bem no meio da realidade do palco. Foi algo como a entrada do *Prince of Valets*. A veracidade foi respeitada já que o ritmo interno de Escapino permaneceu lento, mas o fato de transformar sua entrada em uma espécie de aparição repentina produziu, bem no início da peça, um tom poético que ecoava cena após cena. Mesmo se *Les foberies de Scapin (As artimanhas de Escapino)* fosse uma farsa, Jouvét estava capacitado a produzi-la como uma farsa poética, embora, na realidade, Molière não a tenha considerado uma farsa, mas sim uma comédia, e uma comédia que contém o tipo de poesia ao qual Jouvét era especialmente sensível. O modo como criou a primeira entrada de Escapino no palco obedece à regra da transposição. Na transposição não há lógica evidente, há uma metamorfose. Felizes aqueles que possuem o sexto sentido que transpõe a verdade através da poesia. Temos como exemplo toda a arte e toda a dificuldade do teatro de Giradoux!

Passemos à outra regra. Adoro corrida de cavalos, mas não entendo nada do assunto. Contudo, sinto que é através da terminologia das corridas que devo expor minha próxima regra. Esta nova regra, dirigida aos atores que interpretam grandes papéis, tem uma ligação com a arte de participar de uma corrida de cavalos. O ator que representa Hamlet, por exemplo, perde cerca de um quilo a cada vez que a peça é encenada. Se, no início, apressar-se demais ficará sem fôlego na segunda metade do terceiro ato; para evitar isto, ele se esforçará

mais ainda, e provavelmente estará prostrado no quinto ato. Uma das grandes dificuldades de Hamlet é sua extensão. Até o início do quarto ato (a partida para a Inglaterra) o ator é arrebatado pelo próprio ímpeto sem ter tempo para diminuir o ritmo; durante a maior parte do quarto ato, Hamlet tem uma atuação menos intensa e readquire o controle durante a cena de loucura de Ofélia. Sua mente extenuada pela atuação de três horas, borbulha em meio a todas as palavras, imprecisões e suspiros que acabou de proferir e sua força corre o risco de esmorecer. O último esforço do quinto ato, principalmente na cena do cemitério, é especialmente penosa. Leva às vezes alguns minutos até que o ator recupere o controle total de seus reflexos. Se *Hamlet* é uma corrida de longa distância, *Escapino* é uma de 800 metros, e todos sabem que esta última exige muito do participante. Uma vez, em Buenos Aires, tive a curiosidade de tirar minha pressão arterial antes do início da peça e imediatamente após a cena do "sac". De 7 e 11 ela havia subido para 9 e 16. Cada corrida deve ser realizada de maneira específica. O ator é como um jóquei, ele comanda seu personagem, ou, como uma das bruxas de Goya, ele monta seu cavalo e mergulha na noite em sua corrida infernal. Há papéis que exigem um início rápido, um ritmo uniforme com alguns arrancos súbitos aqui e ali e depois um leve afrouxar das rédeas, como se o ator continuasse na velocidade de inércia já atingida, a fim de poder juntar forças para a arrancada final. Outros papéis exigem que o participante reserve suas forças o maior tempo possível até uma determinada curva da corrida. A atriz que representa Fedra deve segurar suas rédeas durante o primeiro ato; na verdade, ela deve restringir a velocidade, e continuar a se controlar durante o segundo ato — a declaração de Hyppolyte (Hipólito). Ela solta-se totalmente no terceiro ato — passadas largas, respiração profunda, dicção fluente, evitando se retesar. Desta forma, ela estará preparada para se entregar por inteiro no quarto ato — força muscular, coração, nervos, sentidos e intelecto. Nos dois primeiros atos, o fogo arde sem chamas; começa a crepitar com a declaração de Hipólito, mas só ganha força com os ventos do terceiro; e vai se alastrar e derrubar o prédio somente no quarto ato. No quinto, restam

as cinzas enfumaçadas. Esta forma de participar da corrida define o valor do papel. Da mesma maneira como algumas áreas inacabadas dos bustos de Despiou acentuam a beleza de sua obra, também é bastante útil afrouxar o ritmo por determinados momentos durante os quais o ator e a platéia juntam forças para o melhor momento em que vibrarão em conjunto. O problema do ajustamento do tempo pertence à regra do controle. Existem muitas regras de controle para o ator, e surge em minha mente uma que considero de aplicação extremamente difícil: é a regra do relaxamento. Existem muitos exercícios que proporcionam relaxamento, mas não são de fácil execução e poucos são os bons resultados.

Parece-me que uma das maiores causas da tensão é a timidez. É possível desejar entrar na pele de outra pessoa, e possuir o dom de mudar a personalidade para poder se transformar no personagem, mas somente quando se está sozinho e não diante dos espectadores. A timidez torna esta operação impossível. Na presença da platéia certos atores ficam nervosos, tensos e perdem a maior parte de seus recursos. Como não conseguem relaxar, eles tendem a tornar-se incapazes de infundir no personagem que representam a sinceridade, autenticidade e espontaneidade que ele necessita. Para evitar essas ciladas, deve-se concentrar na regra mais importante de todas, a da concentração e controle da vontade. Esta é a base da disciplina global da representação. Há muitos exercícios excelentes para o desenvolvimento da arte da concentração e controle da vontade que são os princípios básicos da representação. O resto é silêncio, o que é, em minha opinião, verdadeiro para as representações teatrais assim como para os espetáculos musicais, que existem apenas para fazer o silêncio vibrar.

---

(\* N. T.) original p. 246, tradução p. 1. — No texto original os dois romances de Albert Camus *O estado de sítio* e *A peste* são mencionados em inglês como se fossem uma única obra. V. p. 246: *The Stage of Siegè (The Plague)*.

(Extraído de *Actors on Acting*, ed. por T. Cole e H. C. Chinoy, Crownpub, inc. 1970, N.Y. Traduzido por Betina Bastos Fernandes. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.)

## CRÍTICA INTERNACIONAL:

### O JARDIM DAS CEREJEIRAS <sup>(1)</sup>

A. Tchečov

Aldwych Theatre, 1989

#### SUNDAY CORRESPONDENT

29.10.89

Hugo Williams

“Não há nada de engraçado no mundo”, diz Madame Raniévskaja em *O jardim das cerejeiras*. “As pessoas não deviam assistir a peças. Deviam olhar para si mesmas”. Na admirável produção no Aldwych, esta é a voz do próprio Tchečov nos dizendo que a verdadeira comédia não está em nossas vidas, que são indubitável e tediosamente trágicas, mas em nossa absurda auto-consciência, que é eternamente cômica.

Tchečov disse a sua esposa que esta, sua última peça, escrita poucos meses antes de morrer, seria “engraçada, muito engraçada, sob qualquer ponto de vista”. Em uma carta ele a descreve como “um *vaudeville* de quatro atos, em alguns pontos até mesmo uma farsa”, apesar de isto poder ter sido escrito para temperar a enorme experiência de palco de Stanislavsky, que assegurou que ele tinha escrito uma tragédia.

Tchečov sabia que numa obra moderna tais categorias eram uma questão de percepção individual. Suponho que é apenas possível imaginar esta

---

(\*) Curiosamente, essa peça foi montada no Rio de Janeiro em 1989 numa — como sempre — bem cuidada produção do Teatro dos 4.

redoma de cristal de uma peça — construída para resistir ao ataque furioso dos séculos — sendo es-traçalhada por alguma contribuição que seria original, mas não no Aldwych. A tradução familiar e engraçada de Michael Frayn e a direção leve, estilo sala de estar de Sam Mendes permite que esta peça perfeita encontre seu próprio nível de respostas além de todos os preconceitos.

Do momento em que olhamos através das grandes janelas para encontrar o imprestável Gaiév (Ronald Pickup) cochilando sobre um sofá, até a última cena em que ele e sua irmã Raniévskaja dançam uma ciranda como crianças para evitar o desespero provocado pelo som dos machados no jardim das cerejeiras, a coisa toda me arrebatou e me deixou maravilhado.

Madame Raniévskaja (Judi Dench) retornou da Riviera para presidir sobre o desmembramento da amada casa da família. “Engraçado dizer aos garçons a respeito dos Decadentes!” ela reprova seu irmão. E é difícil imaginar uma situação mais avançada do que este ambiente aristocrático selado eternamente em âmbar alguns anos antes de toda e qualquer revolução social, incluindo a nossa própria. “Eu sou um homem dos anos oitenta”, diz Gaiév em 1902. “Não é um período de que eles falam bem hoje em dia. Isso aqui fede a perfume barato.”

Raniévskaja está mais preocupada em casar sua filha adotiva com um homem bem estabelecido do local (Bernard Hill, no que só pode ser uma ironia do diretor de elenco) do que prestar atenção ao seu aviso a respeito de eliminar o jardim das cerejeiras para salvar a casa. No final, a propriedade inteira cai no colo dele em um leilão.

É uma medida da universalidade de Tchečov que a destruição do jardim para abrir caminho para cabanas de verão fale de maneira tão vívida para estes nossos dias de preocupações ecológicas. Parecendo sempre à beira de se tornar um tipo diferente de peça, *O jardim das cerejeiras*, nesta produção de alta definição, segura-se num xeque-mate de acordo com alguma tensão interior indefinível, flexível como uma mola de aço.

26.10.89

Charles Osborne

Que memorável obra é *O jardim das cerejeiras*, e o quão diferente das peças anteriores de Tchecov. Tende-se a considerá-lo como um autor teatral cuja maior força está na profundidade e variedade da sua caracterização, mas *O jardim das cerejeiras*, agora no "Aldwych Theatre", é antes uma comédia de costumes do que de personificação. Madame Raniévskaja é um personagem complexo e cuidadosamente desenhado, mas os outros — mesmo a infeliz Vária — são rápidos *sketches*, quase caricaturas.

Os estudiosos de Tchecov questionam se *O jardim das cerejeiras* é totalmente uma comédia. A insistência do autor em descrevê-la assim pode muito bem ter sido parte da sua tentativa de evitar a sobriedade da sua primeira montagem feita por Stanislavsky, mas, a despeito do traço de culpa outonal que permeia toda ela, as ironias da peça não são as da tragédia, mas as da comédia.

A tradução de Michael Frayn, que flui muito mais naturalmente do que qualquer outra que eu já tenha visto anteriormente, aguça o humor mas também revela claramente que a peça é um estudo sobre uma sociedade num período de mudanças rápidas que Tchecov vê com um distanciamento descomprometido.

Na produção de Sam Mendes, a peça não é feita para circular em torno de Raniévskaja, como é de costume, não apenas porque tem um ritmo brusco, mas também porque a maioria dos outros papéis é tão fortemente representado, entre eles o carismático Trofimov de Nicholas Farrell, a Vária não romântica de Lesley Manville e o Iacha de John Duggall, representado como um querubim não sociável e perigoso para a Condessa de Raniévskaja.

Como uma Raniévskaja de aparência jovem, Judi Dench encontra mais graça no papel do que algumas das suas mais distintas predecessoras, porém ela não evita mostrar os aspectos menos

atrativos desta mulher namoradeira, tola e imprevidente. Raniévskaja invariavelmente deixa transparecer o melhor de suas intérpretes, mas poucas encontraram tamanha verdade e vida no personagem do que Madame Judi. A sua atuação é bela e completa, cheia de detalhes inteligentes.

Ronald Pickup está convincente como Gaiév, alternando momentos de irritação e de obsessiva retórica, e Michael Cough faz muito pelo velho Firs. Igualmente bem está Bernard Hill como Lopakhine, constantemente surpreso, mas finalmente chocado pela mobilidade de ascensão social que o havia tirado da classe dos agricultores, "Nós viramos nossos narizes um para o outro, você e eu", diz Lopakhine para Trofimov ao partirem, "mas apesar disso a vida continua". Isto, mais do que qualquer outra coisa, é do que trata a peça, além do sentido da vida continuando apesar de tudo que esta produção admirável expressa tão claramente.

A montagem é muito eficaz, porém teria sido muito melhor se fosse montada em algum lugar mais apropriado do que o pequeno palco de Paul Farnsworth, que é particularmente prejudicial para a atmosfera do segundo ato. E as mudanças de cenas com as cortinas levantadas não têm um propósito muito útil que eu possa ver.

## LISTENER

2.11.89

Jim Hiley

Eu raramente assisto a alguma produção em West End de um diretor do qual eu nunca ouvi falar. Mas eu decidi aparecer para *O jardim das cerejeiras* de Sam Mendes (Aldwych) sem saber nada a respeito dele. Meu coração parou de bater quando eu descobri que, segundo a espirituosa prosa da biografia do programa, "Mendes ensinou inglês na Universidade de Cambridge, onde dirigiu muitas produções teatrais". Aqui, pensei, está mais um intrometido, inflado com cérebros e curto de inteligência. Sua carreira foi impulsionada por pri-

vilégios indecentes. O Clube Privado dos Carinhas de Cambridge e Oxford ainda mantém a profissão nas mãos.

Mas Mendes foi recrutado por Michael Codron, o mais despreparado produtor de Londres, que o fez trabalhar em cima da tradução visceral de Michael Frayn com um elenco de primeira categoria. E apesar de ofender os meus instintos igualitários dizer isso, a fé do empresário se justifica de modo triunfante. Esta produção é vívida, engraçada, impressionante e incansavelmente brava. Eu quase desejei ter filhos para que um dia eu pudesse contar aos filhos *deles* sobre ela.

O resultado de Sam Mendes está longe de ser cerebral. Ele compreende o valor dos gestos e a natureza essencialmente física do teatro. Em sua primeira aparição, o pesaroso Epikhodov (Tom Watt) tropeça e cai. Momentos depois, colide com uma mesa enquanto tentava sair. Quando Raniévskaja (Judi Dench) chega, ela se joga sobre um sofá com Ania (Miranda Foster), saltando. Esta exuberância é infecciosa, mas sempre cortante, enfatizando, ao invés de atenuar, o egoísmo fatal dos personagens. Mendes desembainha a tragédia, em poucas palavras, até extremos cômicos.

No decorrer da história, as “propriedades” e a mobília são engenhosamente desenvolvidas. Vária (Lesley Manville) usa um enorme molho de chaves, que atira em Lopakhine ao saber que ele comprou a propriedade. Ele celebra com uma dança vulgar, vociferando “O cerejal é meu”, então deliberadamente derruba uma fileira de cadeiras, uma a uma. Lopakhine carrega as chaves agora, e quando ele vai embora sem conseguir pedir Vária em casamento, o alarido delas transpassa o ar desolado.

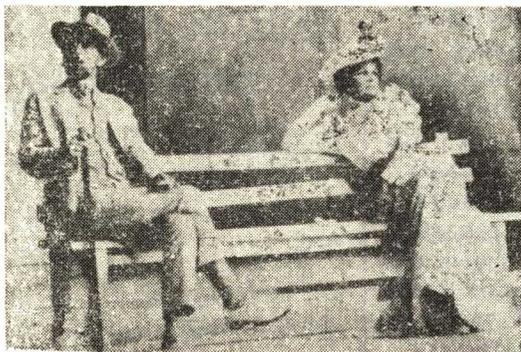
Algumas das idéias de Mendes estão, devo admitir, no lado mais cru. Raniévskaja pranteia a sua infância em uma extensão exagerada, e Tom Hollander empresta ao viajante mais peso simbólico do que seu personagem pode suportar. O ilumi-

nador Mick Hughes, satura o esqualido cenário de Paul Farnsworth — sem mencionar as faces dos atores — com uma cor extravagante e desnecessária, enquanto que as músicas de sintetizador de Corin Buckeridge anunciam as mudanças de humor com a descrição de um elefante numa loja de cristais.

Nem Bernard Hill nem Miranda Foster atingem a mesma luminosidade dos seus colegas e Michael Cough mina a auto-opressão arrogante de Firs com muitas risadas fáceis. Mas Judi Dench oferece uma desbotada mistura de despotismo mesquinho e conceitos infantis. Novamente, a fisicalidade é a chave: Raniévskaja é o epicentro sexual da casa, sempre empurrando ou puxando os homens em cegas paqueras. Quando ela diz a Trofimov (Nicholas Farrell) “Eu amo esta casa”, ela toca a perna dele e está quase dizendo “eu amo você”.

Farrel está em ótima forma, extremamente ágil. Seu grande discurso no segundo ato começa com elegância impermeável mas se dissolve num pânico abjeto. Ronald Pickup faz de Gaiév um compêndio inestimável de vacuidades da meia idade. Os pequenos olhos de Lesley Manville espreitam tristemente através de uma máscara de possíveis auto-possessões, alternadamente reprimido e *blasé*. E na chocante atuação de Kate Duchene como Carlota, o desespero é velado pelo estilo decadente. Beliscando um pepino ela proclama sua solidão com a mesma confiança com que ela faz seus truques mágicos.

O golpe mais audacioso de todos ocorre, como deveria, bem no final. Ao deixarem a casa, Raniévskaja se deixa cair chorando nos braços de Gaiév, empurrando-o pela metade do palco. Então, repentinamente, eles começam a rir e marchar em triunfo como crianças dilacerantes em um funeral. É um momento surpreendente, congelante e hilário, que coroa uma reaproximação da grande peça de Tchecov. Não importa de onde o diretor Mendes veio, indubitavelmente ele chegou.



Ronald Pickup e Judi Dench na quase perfeita produção de "O Jardim das Cerejeiras" (direção de Sam Mendes)

## INDEPENDENT

26.10.89

Peter Kemp

"Continue do jeito que você é", Judi Dench como Raniévskaja vagorosamente adverte seu irmão, o vagabundo cavalheiro Gaiév, ao saber que lhe ofereceram um emprego num banco. Antes, ao chegar em sua propriedade da qual ela havia se ausentado por muito tempo, ela exulta: "nada mudou." Mas na Rússia de *O jardim das cerejeiras* quase tudo está mudando. E o não reconhecimento disto, por parte dessas pessoas, dá à peça sua triste piada central.

A ironia que é simultaneamente cômica e trágica paira sobre as suas duas espécies da alta burguesia condenada. Dados de modo decepcionante a uma interminável agitação de atividade social, eles se fixam, entretanto, nos hábitos arraigados e nas rotinas da sua classe social. São pessoas despreparadas para deter uma intenção em suas cabeças por tempo suficiente para que esta os desvie do seu costumeiro curso de ação — ou inação. Instabilidade e paralisia fatalmente se abraçam em Gaiév, como mostra a atuação de Ronald Pickup. Frívola,

mas sem nunca chegar a lugar algum, a Raniévskaja de Judi Dench lembra um daqueles pássaros exóticos e sem cérebro cujas penas enfeitam em profusão seus chapéus de Paris. Mostrando seus humores como uma plumagem — ora pregueada, ora lisa — ela não consegue perceber as forças predatórias que se acercam dela.

A incursão bastante visível que o tempo fez naquelas pessoas ao seu redor é colocada de lado com uma incredulidade e um aborrecimento infantis. As trocas sociais que ele também trouxe são ignoradas — mesmo apesar de serem abundantemente aparentes. O escravo Lopakhine, interpretado com uma viva auto-satisfação mercantil por Bernard Hill, agora é rico o bastante para comprar a propriedade em bancarrota. Mesmo dentro da família, a mobilidade social não é pranteada apenas pelo velho Firs, o mordomo cheio de artrite, mas absurdamente demonstrada por uma criada que tem todos os ares de uma dama de sensibilidade, e por um criado (a quem foi dado um belo verniz repelente de semi-sofisticação por John Dougall) que continua como um sedutor aristocrático.

*O jardim das cerejeiras* abre com uma chegada e termina com uma partida. No meio, tudo está se movendo — e uma inabilidade para responder a isto pela fuga de velhos padrões de comportamento pode ser desastrosa. A filha adotiva de Raniévskaja, interpretada com inquieta agitação por Lesley Maville, não pode deixar seu papel de uma aborrecida dona de casa tempo o suficiente para que o homem que ela ama a peça em casamento. Firs, vivendo ainda na época dos escravos, é deixado para morrer dentro das premissas que todo mundo já abandonou.

O impacto deste momento é abafado no Aldwych pela aparência surpreendentemente robusta e bem disposta de Michael Cough, como o velho supostamente moribundo. Isto está de acordo com a tendência persistente da produção de Sam Mendes de perder as intimações de mortalidade e transiência da peça. A cruel passagem do tempo adiciona uma dimensão melancólica àquilo que poderia, de outro modo, ser apenas uma comédia de fluxo: in-

suspeitáveis personagens carregados pelas ondulações sociais de um mundo onde nada fica parado. Em *O jardim das cerejeiras*, a mutabilidade tem efeitos tão engraçados como sérios. As mudanças de humor às quais os personagens estão sujeitos são tão engraçadas quanto perturbadoras. Dando um aspecto ansiosamente problemático ao comportamento, as virtudes continuam se afundando em defeitos: generosidade se transforma em irresponsabilidade; parcimônia em avareza; delicadeza em esnobação.

Como se para manter toda essa capacidade de mudança perante o espectador, os quatro atos da peça ocorrem em momentos muito diferentes do dia e do ano e têm atmosferas completamente diferentes. Mantendo o mesmo cenário em forma de caixinha para cada um e usando uma iluminação pouco sutil, a produção de Mendes dissipa esta cuidadosa diferenciação. A despeito do exército de ajudantes de palco de Pickford que enxameiam à nossa frente, carregando mobília e enrolando tapetes, a ambientação de cada ato parece sempre a mesma.

A única concessão feita a um cenário exterior, por exemplo, é um enorme ramo de cerejeira em flor pendurado como uma espada de Damocles de madeira sobre a burguesia desatenta. Em qualquer lugar, também, os efeitos mudos de Tchecov são cruamente amplificados. O misterioso barulho distante — como o quebrar de uma corda — que momentaneamente perturba os personagens, aqui soa como um cabo de aço rompido roucamente. Para demonstrar que Ania e Trofimov encontraram, muito possivelmente, um caminho para um futuro melhor, a porta para a qual eles se dirigem é miraculosamente iluminada. Mas, como Nicholas Farrell demonstra, em uma bela atuação que capta o misto de absurdo e admiração no utópico Trofimov, nada nesta peça é simplistamente brilhante como aquilo.



---

(Extraído de *Theatre Record*, London, 1989. Traduzido por Ana Lúcia Vivacqua. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-RJ).

## TEXTO PARA ESTUDO

GALILEU GALILEI

BRECHT

1633-1642. GALILEU GALILEI vive numa casa de campo nos arredores de Florença, prisioneiro da Inquisição até a morte.

*Uma grande sala, com mesa, cadeira de couro e globo terrestre. Galileu, agora velho e quase cego, experimenta cuidadosamente um trabalho. Na antecâmara, há um monge de guarda. Batem à porta. O monge abre, entra um campônio, trazendo um pato depenado. Virginia sai da cozinha. Ela está, agora, com quarenta anos.*

O CAMPÔNIO — Tenho ordem de entregar-lhe isso.

VIRGINIA — Da parte de quem? Não encomendei nenhum pato.

O CAMPÔNIO — Tenho ordem de dizer: de alguém que está de passagem.

*Ele sai. Virginia olha a ave com espanto. O monge toma-lhe das mãos e examina-a com desconfiança. Tranqüilizado, ele a devolve e ela a leva, pelo pescoço, até Galileu, na sala grande.*

VIRGINIA — Alguém de passagem mandou-lhe um presente.

GALILEU — Que é?

VIRGINIA — Não está vendo? Um pato. Tem algum nome?

GALILEU — Não. (*Vai até ela*)

VIRGINIA — Não.

GALILEU — (*tirando-lhe a ave das mãos*). Está pesado. Acho que posso comer um pedaço. Prepare-o com timo e batatas.

VIRGINIA — Você não deve estar com fome, acaba de sair da mesa. E que que há com seus olhos? Você podia vê-lo de lá da mesa.

GALILEU — Você está na sombra.

VIRGINIA — Não estou na sombra. (*Sai com o pato*).

VIRGINIA — (*ao monge*) É preciso chamar o oculista. O pai não conseguiu enxergar o pato da mesa onde estava.

O MONGE — Antes é preciso autorização de Monsenhor Carpula. Ele continua escrevendo com sua própria mão?

VIRGINIA — Não. Ele me ditou o livro, como o senhor sabe. O senhor tem as páginas 131 e 132. São as últimas.

O MONGE — É uma velha raposa.

VIRGINIA — Ele não faz nada que não seja permitido. Está de fato arrependido. Eu o vigio. (*Dá-lhe o pato*) Diga na cozinha para assar o fígado com uma batata e cebola. (*Volta à sala grande*) E agora, pensemos em nossos olhos. Deixemos isso depressa e ditemos mais um pouco de nossa carta semanal para o arcebispo.

GALILEU — Não me sinto muito bem. Leia-me um pouco de Horácio.

VIRGINIA — Na semana passada, Monsenhor Carpula, a quem devemos tanto, me disse que o arcebispo sempre lhe indagava o que você pensa do questionário e das citações que ele lhe envia.

*(Ela prepara-se para escrever sob ditado.)*

GALILEU — Onde fiquei?

VIRGINIA — Parágrafo quatro: No que concerne à tomada de posição da Santa Igreja quando aos tumultos no arsenal de Gênova, manifesto meu inteiro acordo com as disposições tomadas pelo cardeal Spoletto contra os cordeiros venezianos amotinados...

GALILEU — Sim. (*Ditado*) ... expresso meu inteiro acordo com o cardeal Spoletto contra os cordeiros amotinados, visto como é preferível distribuir uma boa sopa fortificante em nome da caridade cristã do que aumentar o salário para as cordas de sinos. Porque é preferível fortificar a sua fé do que a sua cupidez. São Paulo diz: um benefício nunca se perde. Está bem assim.

VIRGINIA — Está perfeito, pai.

GALILEU — Você não acha que se poderia vislumbrar aí uma ponta de ironia?

VIRGINIA — Não, o arcebispo ficará felicíssimo. Ele é tão prático.

GALILEU — Confio no seu julgamento, filha. Que vem em seguida?

VIRGINIA — Uma admirável parábola: "Quando estou fraco, aí então, é que estou forte."

GALILEU — Sem comentário.

VIRGINIA — Por que não?

GALILEU — A continuação.

VIRGINIA — “Sobre o que se deve compreender de que a adoração do Cristo é infinitamente preferível ao conhecimento”, Paulo aos Efesianos, III/1/19.

GALILEU — Agradeço particularmente a Vossa Eminência a magnífica citação da Carta aos Efesianos. Sob o efeito desse impulso, achei ainda o que se segue na nossa inimitável Imitação. (*Cita de cor*) “Aquele que escuta a palavra eterna, livra-se de muitos problemas.” Se posso me permitir aproveitar esta ocasião para falar de questões pessoais, lembrarei que persistem em me censurar ter eu outrora composto um livro sobre os corpos celestes na língua flamenga. Minha intenção não era propor ou aprovar que se escrevam livros sobre assuntos bem mais importantes, como, por exemplo, a teologia, no jargão dos vendedores de macarrão. O argumento para o serviço divino em latim, a saber que graças à universalidade dessa língua, todos os povos compreendem a Santa Missa da mesma maneira, não me parece muito feliz, porque poderia ser objetado pelos pândegos nunca faltos de argumentos, que, assim, nenhum povo compreende o texto — mas renuncio de boa vontade à inteligibilidade para o comum das coisas sagradas. O latim de igreja, que defende a verdade eterna da Igreja contra a curiosidade dos ignorantes, suscita muita confiança quando é pronunciado pelos padres saídos das classes inferiores com o sotaque do dialeto local. Não, risque.

VIRGINIA — Tudo?

GALILEU — Tudo que se segue aos vendedores de macarrão.

(*Batem à porta. Virginia vai à antecâmara. O monge abre a Andrea Sarti. Este é agora, um homem em plena maturidade.*)

ANDREA — Boa noite. Estou saindo da Itália para ir trabalhar em ciências na Holanda. E pediram-me que o visitasse de passagem para poder levar notícias dele...

VIRGINIA — Não sei se consentirá em recebê-lo. Você nunca veio aqui.

ANDREA — Pergunte-lhe.

(*Galileu reconheceu a voz. Não se mexe da cadeira. Virginia entra.*)

GALILEU — É Andrea?

VIRGINIA — Sim.

GALILEU — (após uma pausa) Manda entrar.

(*Virginia introduz Andrea.*)

GALILEU — Deixe-me só com ele, Virginia.

VIRGINIA — Quero ouvir o que ele conta.

(*Ela se senta.*)

ANDREA — Como vai?

GALILEU — Sente-se. Que está fazendo? Fale-me de seu trabalho. Ouvi dizer que se trata de hidráulica.

ANDREA — Fabricius de Amsterdão incumbiu-me de indagar de sua saúde.

(*Um silêncio.*)

GALILEU — Estou passando bem.

ANDREA — Estou feliz de poder informar que você está bem.

GALILEU — Fabricius gostará de saber disso. E pode informar-

lhe que vivo num agradável conforto. Graças à sinceridade de meu arrependimento, consegui obter a simpatia de meus superiores a ponto de estar autorizado a prosseguir com minhas pesquisas científicas, num perímetro reduzido, sob o controle eclesástico.

ANDREA — De fato, temos ouvido dizer que a Igreja estava satisfeita com o senhor. Sua completa submissão surtiu efeito. É certo, e seus superiores constatariam com prazer que, na Itália, nenhuma obra contendo idéias novas não foi mais publicada depois da sua submissão.

GALILEU — (*com esforço*) Infelizmente, há países que se furtam à tutela da Igreja. Temo que essas teorias condenadas não continuem, lá fora, pelo menos, a se desenvolverem.

ANDREA — Lá fora, a sua retratação causou um feliz contragolpe para a Igreja.

GALILEU — É? (*Silêncio*) Nenhuma notícia de Descartes em Paris?

ANDREA — Sim. Ao saber de sua retratação, ele meteu na gaveta o seu “Tratado da Natureza da Luz”.

(*Longa pausa.*)

GALILEU — Preocupo-me com alguns amigos cientistas aos quais conduzi para o caminho do erro. Souberam da minha retratação?

ANDREA — Para poder trabalhar as ciências, projeto ir para a Holanda. Não se permite ao boi o que Zeus não se permite.

GALILEU — Compreendo.

ANDREA — Federzoni trabalha de novo com lentes, não sei em que loja de Milão.

GALILEU — (*friamente*) Ele não conhece o latim.

(*Silêncio.*)

ANDREA — Fulgêncio, nosso freizinho, renunciou à pesquisa. Ele voltou ao seio da Igreja.

GALILEU — Sim.

(*Silêncio.*)

GALILEU — Meus superiores esperam que eu recupere novamente a saúde da alma. Faço maiores progressos do que se podia esperar.

ANDREA — Oh!

VIRGINIA — Deus seja louvado!

GALILEU — (*bruscamente*) Vá ver o pato, Virginia.

(*Virginia sai com raiva. Ao passar, diz uma palavra ao monge.*)

O MONGE — Esse homem não me agrada.

VIRGINIA — É inofensivo. Foi seu aluno e, por conseguinte, agora é seu inimigo. (*Saindo*) Recebemos queijo.

(*O monge acompanha-a.*)

ANDREA — Viajarei toda a noite para poder passar a fronteira amanhã de manhã. Posso retirar-me?

GALILEU — Não sei por que veio, Sarti. Para me perturbar? Vivo com prudência e penso prudentemente, depois que estou aqui. De resto, tenho minhas recaídas.

ANDREA — Prefiro não perturbá-lo, Galileu.

GALILEU — Barberini chamava isso de sarna. E ele próprio não estava livre dela. Tenho escrito sempre.

ANDREA — O quê?

GALILEU — Terminei os “Discorsi”.

ANDREA — Os “Colóquios” relativos às duas ciências? Aqui?

GALILEU — Oh, dão-me tinta e papel. Meus superiores não são imbecis. Eles sabem que um vício arraigado não pode ser extirpado da noite para o dia. Eles apenas me protegem das conseqüências funestas tomando-me o que escrevo e colocando sob chave página por página.

ANDREA — Oh, Deus!

GALILEU — Que é que disse?

ANDREA — Deixam que labore o mar. Dão-lhe tinta e papel a fim de acalmá-lo! Como pode escrever, então, com este pensamento diante dos olhos?

GALILEU — Oh, sou escravo de meus hábitos.

ANDREA — Os “Discorsi” em suas mãos! E Amsterdão, Londres e Paris loucos por eles!

GALILEU — Daqui, posso ouvir Fabricius gemer e penitenciar-se por sua libra de carne, ele que vive em segurança.

ANDREA — Duas ciências novas que são como perdidas.

GALILEU — Ele e alguns outros ficarão sem dúvida muito abalados ao saberem que coloquei em jogo os últimos miseráveis restos de minha tranqüilidade para fazer uma cópia, às minhas costas, se digo assim, utilizando a mais minúscula onça de luz das noites claras durante seis meses. Minha vaidade me impediu até agora de destruí-la. “Se teu olho escandaliza, arranca-o”, disse alguém que conhecia mais do que eu o conforto. Concordo que seria o cúmulo

lo da loucura deixá-la sair de minhas mãos. Mas como não conseguí me manter completamente afastado do trabalho científico, você também pode tê-la. Está no mapa-mundi. Caso pense em levá-la para a Holanda, você assumirá a inteira responsabilidade. Você a teria comprado de alguém que teria tido acesso ao original no Santo Ofício.

(*Andrea se aproxima do globo terrestre e retira a cópia.*)

ANDREA — Os “Discorsi!”

GALILEU — Tinha que usar o meu tempo de alguma maneira.

ANDREA — Eis o que vai fundar a nova física.

GALILEU — Esconde-a sob a roupa.

ANDREA — E nós que pensávamos que você havia desertado! Eu era o mais enfurecido contra você.

GALILEU — Evidente. Eu ensinei-lhe a ciência, e neguei a verdade.

ANDREA — Isso muda tudo.

GALILEU — Sim?

ANDREA — Você ocultava a verdade diante do inimigo. Mas, no plano da ética, estava séculos à nossa frente.

GALILEU — Explique-me isso, Andrea.

ANDREA — Com o homem da rua, nós dizíamos: ele morrerá mas não se retratará nunca. Você disse: Eu me retratei, mas viverei. Suas mãos estão sujas, dizíamos. Você disse: “antes ter as mãos sujas do que vazias.

GALILEU — Antes sujas do que vazias. Isso é realista. Isso soa

como eu. Ciência nova, ética nova.

ANDREA — E eu devia sabê-lo antes dos outros. Eu tinha doze anos quando o vi vender, no Senado de Veneza, a luneta inventada por outro. E vi você tirar desse instrumento um proveito imortal. Seus amigos duvidavam quando você se inclinava diante dessa criança em Florença; a ciência conquistou o público. Você sempre zombava dos heróis. “As pessoas que sofrem me aborrecem”, você dizia. “A infelicidade provém de cálculos mal feitos.” E, “tendo em vista os obstáculos, pode ser que a distância mais curta entre dois pontos seja curva.”

GALILEU — Eu me lembro.

ANDREA — Assim, quando eu o vi em 33 se retratar e renegar uma tese popular do seu sistema, deveria saber que você recuava unicamente diante de celeuma política sem esperança, para assegurar a continuação da verdadeira finalidade da Ciência.

GALILEU — Que é?

ANDREA — O estudo das propriedades do movimento, pai das máquinas que, sozinhas, tornarão a terra tão habitável que se poderá descartar do céu.

GALILEU — Aha.

ANDREA — Você ganhou o tempo necessário à criação de uma obra científica, que só você poderia escrever. Tivesse você, por uma gloriola, terminado a vida numa fogueira, seriam os outros os vencedores.

GALILEU — Eles são os vencedores. Não existe nenhuma obra

científica que um único homem possa escrever.

ANDREA — Por que então se retratou?

GALILEU — Eu me retratei porque temia o sofrimento físico.

ANDREA — Não!

GALILEU — Eles me mostraram os instrumentos.

ANDREA — Então não foi plano?

GALILEU — Não houve plano.

(Silêncio.)

ANDREA — (alto) A ciência só conhece um mandamento: a contribuição científica.

GALILEU — E foi ela que eu entreguei. Gosta de peixe? Temos peixe. O que fede não é meu peixe, sou eu. Estou liquidado: você é o comprador. Ó o irresistível aspecto do livro, da mercadoria santificada! A gente fica com água na boca e, de repente, vêm as pragas. A grande Babiloniana, essa fera assassina, rubra, abre as pernas e tudo se transforma. Santificada seja nossa sociedade de mercadores, de Pôncio Pilatos e dos apavorados diante da morte!

ANDREA — O medo da morte é humano. As fraquezas humanas nada têm a ver com a ciência.

GALILEU — Não? Mesmo na minha atual posição, caro Sarti, sinto-me capaz de dar-lhe algumas indicações sobre o que tem relação com a ciência, à qual você se dedicou.

(Virginia entra com um prato.)

GALILEU — Nas minhas horas livres, e eu tenho muitas, examinei meu caso sob todos os aspectos e refleti sobre a maneira pela

qual o mundo dos sábios, entre os quais eu me conto, o julgaria. Um vendedor de panos, ele próprio, mesmo convicto de estar comprando barato e revendendo caro, deve ainda poder lutar para que o mercado de tecidos possa continuar sem embaraços. A continuação da pesquisa científica, parece-me, sob este ponto de vista, que exige uma coragem excepcional. Ela comercia com o saber adquirido graças à dúvida. Criando o saber sobretudo para todos, ela tende a fazer de todos, céticos. Ora, a maioria da população é mantida pelos príncipes, por seus proprietários imobiliários, seu clero, numa névoa nacarada de superstições e de tradições escritas, que oculta as maquinações dessa gente. A miséria das massas é velha como a montanha: do alto das cátedras, proclamam-na indestrutível, como a montanha. Nossa nova arte da dúvida encantava o grande público. Ele nos arrancou o telescópio das mãos para dirigi-lo sobre aqueles que o martirizam. Esses homens violentos egoístas e violentos, que aproveitaram avidamente dos frutos da ciência, sentiam também o frio olhar da ciência posto sobre uma miséria velha de milhares de anos, se bem que artificial, e que poderia, visivelmente, ser suprimida, desde que se os suprimam também. Eles nos atacavam com suas ameaças e sua corrupção, de modo irresistível para as almas fracas. Mas poderemos nos recusar às massas e continuarmos homens de ciência? Os movimentos dos astros tornaram-se mais claros: os movimentos dos senhores permane-

cem ainda imprescrutáveis para a massa de seus súditos. A batalha por uma mensuração do céu foi ganha pela dúvida. A batalha pelo pão da mãe de família romana deve ser sempre perdida pela fé? A ciência deve ocupar-se das duas batalhas. Uma humanidade perdida no nevoeiro nacarado há milhares de anos, sem saber desenvolver plenamente suas próprias forças não será capaz de desenvolver as forças da natureza que você descobre. Por quem você trabalha? Acho que a única finalidade da ciência consiste nisso: aliviar a fadiga da existência humana. Se homens de ciência intimidados por egoístas detentores do poder, contentam-se em acumular uma quantidade de saber pelo prazer do saber, a ciência não será mais que uma pobre coisa enferma. Suas novas máquinas não servirão a não ser para novas torturas. Com o tempo, há de descobrir e, contudo, seu progresso o afastará cada vez mais da humanidade. O abismo entre ela e você pode se tornar tal um dia que ao seu grito de alegria diante de uma nova descoberta responderia um grito de horror universal. O homem de ciência que eu era tinha uma espiritualidade única. Em meu tempo, a astronomia alcançava um lugar no mercado. Nessas circunstâncias particulares, a resistência de um homem teria provocado profundos transtornos. Tivesse eu resistido, os naturalistas teriam podido desenvolver algo como o juramento hipocrático dos médicos, o voto de consagrar sua ciência exclusivamente ao bem da

humanidade. No estado atual das coisas, o melhor que se pode desejar é uma raça de anões inventivos que se alugam para qualquer trabalho. E ainda por cima, adquiri a certeza, Sarti, de que, em momento algum, nenhum perigo verdadeiro me ameaçava. Durante alguns anos fui tão forte quanto as autoridades. E entreguei meu saber aos poderosos para que dele se servissem, ou não se servissem, para que se servissem mal, unicamente de acordo com o que servia a seus fins. Eu traí minha profissão. Um homem que faz o que fiz não pode mais ser tolerado no seio dos homens de ciência.

*(Virginia, que esteve de pé um momento coloca o prato sobre a mesa.)*

VIRGINIA — Mas você foi admitido nas fileiras dos crentes.

GALILEU — Jus e verdadeiro. É hora de jantar.

*(Andrea estende-lhe a mão. Galileu a olha sem tomá-la.)*

GALILEU — Agora, você também é professor. Você pode permitir-se apertar uma mão como a minha? *(Vai até a mesa)* Alguém de passagem enviou-me um pato. A comida é meu prazer.

ANDREA — Você não acredita mais que uma nova era se anuncia?

GALILEU — Sim. Cuidado consigo.

ANDREA — *(sem coragem de partir)* Com relação ao julgamento feito sobre o autor de que fala-

mos, não sei que responder. Não posso crer que sua análise cruel seja a última palavra.

GALILEU — Graças.

*(Começa a comer.)*

VIRGINIA — *(acompanhando Andrea)* Não gostamos mais desses visitantes do passado. Eles o enervam muito.

*(Andrea vai-se. Virginia volta)*

GALILEU — Você tem idéia de quem mandou?

VIRGINIA — Não, Andrea.

GALILEU — Talvez. Como está a noite?

VIRGINIA — *(à janela)* Clara.

*(Extr. de Théâtre Complet, III vol. Bertolt Brecht — Ed. L'arche/Paris).*

## UMA CASA BRASILEIRA COM CERTEZA <sup>(1)</sup>

Wilson Sayão <sup>(2)</sup>  
março/maio 79

QUADRO I — Caviar e champagne

QUADRO II — Sanduíche e Coca-Cola

QUADRO III — Que que você acha...?

QUADRO IV — A pão e água

QUADRO V — Você está pronto?

Trata-se de um espetáculo composto de quadros que são como carros alegóricos de um desfile, cujo tema talvez seja o difícil ato de viver (no Brasil particular-

(1) PRÊMIO SHELL/90 — MELHOR AUTOR — montagem dirigida por AMIR HADDAD, com o grupo TÁ NA RUA, no Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil — maio/julho de 1990.

(2) Wilson Sayão é carioca, formado em Direito pela UEG e auditor do Tesouro Nacional. Nada disso o impediu de escrever quase vinte peças e acumular mais de dez prêmios em concursos de dramaturgia. Dentre seus textos já montados, citamos — além da presente —, *A Esfinge de Engenho de Dentro*, *Como Diria Montaigne*, *O Amor na Nova República*, *In Certos Casos* e *O Hábito de Ter Dono*.

mente). São necessários quatro atores. Imprescindível que haja bastante música, colorido e movimento durante todo o espetáculo.

### QUADRO I

#### CAVIAR E CHAMPAGNE

*Ouvem-se as Bachianas Brasileiras nº 3 — Prelúdio de Villa Lobos, que podem ser interrompidas e reiniciadas durante o desenrolar do quadro. ATOR 1 e ATRIZ 2, muito bem vestidos, formam um casal da alta sociedade, recém-chegado de uma temporada de inverno em lugar da moda no exterior. Estão sentados num sofá, num tédio-pânico. Ritmo inicial bem arrastado.*

ATRIZ 2: (Como se uma irreparável desgraça tivesse ocorrido) O que é que nós vamos fazer agora?

ATOR 1: Quer tomar alguma coisa?

ATRIZ 2: Veneno...

ATOR 1: A culpa é sua...

ATRIZ 2: Nós devíamos ter ficado mais uma semana...

ATOR 1: Não foi você que pediu prá vir embora?

ATRIZ 2: Eu não agüentava mais... aquele "cartão postal" na minha cara o tempo todo...

ATOR 1: Então de que é que está reclamando?

ATRIZ 2: Você não devia ter concordado. A culpa é sua. Tem que parar com essa mania de fazer todas as minhas vontades. Depois reclama que eu seja assim "gatée-blasée". Pudera, nunca me dão nem uma palmada! Tem que

parar com essa mania de me obedecer...

ATOR 1: Na verdade, prá mim tanto fazia...

ATRIZ 2: Nós devíamos ter agüentado um pouco mais... nós estamos ficando frouxos, Dario... Onde é que está nossa força de vontade, nossa perseverança?

ATOR 1: Quem vê pensa que você está voltando de Sepetiba ou de Teresópolis...

ATRIZ 2: Se nós tivéssemos suportado pelo menos mais um mês, já estava perto dos bailes pré-carnavalescos, perto do "Vermelho e Preto"... eu podia começar a escolher minha roupa, meu arranjo de cabeça...

ATOR 1: Não é só você a prejudicada... Eu também não sei o que foi que eu vim fazer aqui agora...

ATRIZ 2: Pois é, você devia ter insistido, ter feito valer a sua vontade. A minha vontade é um cristal, uma porcelana chinesa... Se você tivesse dito: "VAMOS FICAR E TÁ ACABADO!", assim feito um técnico de futebol, eu teria obedecido. Eu sou tão dócil! Uma ordem bem dada, bem gritada, quebra o cristal da minha vontade sem um toque.

ATOR 1: Você tá ficando é pirada, sabe? Não sei de que adianta tanto tempo de análise... Se é só prá atender o telefone pelada, merda de análise!

ATRIZ 2: (Sincera). Tem pena de mim, Dario... Eu sou a pessoa mais infeliz do mundo. Sou mais infeliz do que uma garçone, uma lixeira, uma trocadora de ônibus! Elas pelo menos ainda têm o mundo encantado da ex-

travagância para se iludir e sonhar... eu já conheço, já percorri esse mundo encantado de ponta a ponta.

ATOR 1: Isso é coisa que você diga, Tania? A amargura em você é um pecado, uma desfeita, uma ingratidão!

ATRIZ 2: (Patética). Eu quero tomar "choque", Dario!... Manda aplicar uma série em mim, por favor... Compre um aparelho e manda instalar no nosso quarto... Eu preciso ser toda estremeçada, Dario, toda convulsionada...

ATOR 1: (Muxoxo). Tá doida!... Bobagem é essa?

ATRIZ 2: Compre um aparelho de "eletro-convulso-terapia" prá gente, Dario... Não estou brincando não... Você compra e você mesmo aplica em mim... Eu deixo... Você só tem que meter um lenço na minha boca que é prá eu não morder a língua, ligar e pronto... Você aplica em mim e depois eu aplico em você, meu querido...

ATOR 1: Deixa de bobagem, Tania... Essa tua insatisfação é um sacrilégio, sabe? É uma afronta, uma cusparada na cara do acaso e na minha...

ATRIZ 2: Não fica assim, Dario... Não faz essa cara nem essa voz como se eu fosse um doente muito grave... Você sabe que eu sou um absurdo e que se você não me escutar como se eu fosse a coisa mais natural do mundo, uma desgraça qualquer pode ocorrer, não sabe?... Me ajuda, Dario... Segura a minha barra... (Estende-lhe a mão, que ele aperta. Tempo. Olham-se nos

olhos) Vamos adotar um pivete?... Ah, vamos!...

ATOR 1: Por que você não tem um filho?

ATRIZ 2: (Larga a mão dele). Porque eu tenho medo dessa tal dor que varia de intensidade e que ninguém sabe descrever... Eu não sou nenhuma tarada não: eu só escolho torturas que eu veja que posso muito bem controlar. De todos os meus mascarados eu quero conhecer pelo menos as mãos e a boca.

ATOR 1: Tá bem: adote o seu pivete.

ATRIZ 2: O 1º que nos ameaçar com uma gilete...

ATOR 1: Logo esse?!

ATRIZ 2: É, pode ser que daqui a alguns anos eu queira morrer e não saiba como, aí ele me violenta, saqueia esse apartamento e me esgana ou me esfaqueia no banheiro...

ATOR 2: Tá... Faz o que você quiser... (Levantando-se) Vamos brindar ao futuro desse garoto?

ATRIZ 2: (De novo deprimida) Só se você, nas minhas costas, abrir seu anel e jogar vidro moído ou cianureto no meu champagne.

ATOR 1: Deixa comigo... (Oferecendo-lhe uma taça).

ATRIZ 2: (Dá um tapa na taça fazendo com que caia no chão). Não quero. Já estou cansada de brindar com uma caveira fantasiada de "Favorita dos Deuses".

ATOR 1: (Tomando seu champagne). Alucinação também, é?

ATRIZ 2: Também? É tudo que eu sou: uma cortina se mexendo e atrás um grito de pesadelo, que não sai.

ATOR 1: Quer ir esperar o Carnaval em Tóquio?

ATRIZ 2: Que! Lá eu já me sinto num baile de carnaval em que todos estão com a mesma máscara... Ia me tirar toda a ansiedade, que já é pouca.

ATOR 1: (Franzindo o nariz) Nova York?

ATRIZ 2: Deus me livre! O Central Park já me lembra tanto o Campo de Santana!... A 5ª Avenida já me lembra a Av. Rio Branco! Eu preciso ficar pelo menos uns dois anos sem ir a Nova York, prá ver se esqueço essas associações doentias...

ATOR 1: Você pretende ser destaque outra vez da Mocidade Independente?

ATRIZ 2: Que!... Já é bicampeã... não tem mais graça... Talvez uma Escola do 3º Grupo... Tem 3º Grupo?

ATOR 1: (Dá de ombros). Por que você não toma a iniciativa de uma obra qualquer, de assistência social? Um "Clube dos Mendigos", por exemplo... um Motel gratuito só prá porteiro e empregada doméstica...

ATRIZ 2: Que!... Ando muito cansada... Preciso de descanso... (Tempo. Expressão iluminada). Já sei!... Vamos passar uma temporada em Nova Aliança?... Ah?... Ah, vamos!...

ATOR 1: Onde é que fica isso?

ATRIZ 2: Ah, lá no fim do mundo... Lá onde o Diabo passa os fins de semana... Lá prá "Baixada Fluminense", já ouviu falar?

ATOR 1: E tá na moda isso?

ATRIZ 2: Não, mas você sabe como eu adoro descobrir lugares... É bem capaz da gente iniciar a

corrida, Dario!... Ah, é um lugar incrível! É o próprio inferno! (Com crescente entusiasmo) Eu li uma reportagem noutra dia no jornal, nem sei porque me interessei por aquilo... Ah, Dario, as pessoas, os desgraçados que moram lá vão prá fila do ônibus, o único que passa lá, às três da manhã, já imaginou?, e marcam lugar na fila com uma pedra ou uma saca e vão se encostar por ali prá dormir mais um pouquinho... Não é inacreditável? Não é "ficção científica"?... Tem um que marca o lugar do cunhado e de um amigo, prá eles poderem pelo menos trepar com as respectivas mulheres, já que chegam em casa depois da meia-noite e às quatro já tem que estar pegando o ônibus de novo... Não é surrealista?... Ah, que vida turbulenta esses desgraçados têm, não é?... Não sei do que se queixam!... Ah, vamos, Dario, vamos esperar o Carnaval em Nova Aliança!...

ATOR 1: Será que não vão estralhar a gente nessa Uganda?

ATRIZ 2: Ah, que me estralhem, que façam confete de mim, que bem me importo!... Já pensou, Dario?... Você também finje que tem que me amar às pressas prá ir prá fila, e me deixa lá assustada, num colchão listrado e mijado, com medo de que a porta seja forçada, escutando o galo cantar... Aiiii!... (Frisson). Ai, que folclore!... E você indo a passos largos prá fila do ônibus, ainda escuro, com medo de ser assaltado... Um entrevistado disse que lá é assaltado até quem só tem o dinheiro do ônibus. Nesse caso, a pessoa tem que ir a pé até...

(Como se tentasse lembrar um código)... parece que "Bangu"... Isso se trabalhar em "Bangu", que é perto... Se não, senta e chora, porque já perdeu o emprego... Ai, que pantomima, não é, Dario?...

ATOR 1: E eu vou pegar ônibus prá quê? Aonde é que eu vou a essa hora da manhã?

ATRIZ 2: Ah, sei lá... Vem à praia, vai até o ponto final e volta... Vem comprar "Croissants" pro café da manhã... Já imaginou, meu querido, nosso coração disparado?... de medo, de insegurança, de urgência!... convivendo com toda aquela miséria e desolação... (Ri, deliciada) Ai, que delícia!... De noite, a gente vai passear na pracinha!... Deve ter uma por lá, não deve?, dessas enfeitadas de bandeirinhas o ano todo, como se todos os meses fossem junho....

ATOR 1: Eu adoro essas pracinhas...

ATRIZ 2: ...cheias de homens, mulheres e crianças feias, sem graça, sem charme nenhum... Ai, que pictórico!... Ai, que quadro de Djanira!...

ATOR 1: (Tentando bancar o inacessível, o enérgico como há pouco ela pediu que ele fizesse) Não sei, não... calma... Isso não ia dar certo não...

ATRIZ 2: É claro que vai dar certo... e se der errado, melhor ainda... Há quanto tempo eu não temo um perigo assim tão concreto, tão imediato... uma desgraça assim tão iminente!... Tudo que eu quero é que ela se realize!

ATOR 1: Eu não vou compactuar com essa tolice não, de jeito nenhum... Se quiser ir, vá sozinha...

ATRIZ 2: (Entendendo). Ah, não, Dario, por favor... não é prá começar já, não... A próxima coisa que eu pedir, sim, aí você me sacaneia com toda crueldade... Ainda não tá na hora não...

ATOR 1: Você não sabe o que quer...

ATRIZ 2: Agora eu quero isso.

ATOR 1: E as reservas no hotel?

ATRIZ 2: Que hotel?... Como você é alienado, meu amor!... (Risinho). Você parece uma pipa! (Gesto que indica alguma coisa flutuando no ar). Lá não tem nem pensão, nem "Bob's", nem carrocinha do "Geneal"!...

ATOR 1: Onde é que nós vamos ficar, então?

ATRIZ 2: Num "cottage" típico: uma daquelas casas azul e rosa ou verde e rosa... uma daquelas que dizem que os pedreiros levantam roubando material das obras onde trabalham... (Frisson)... Ai, que cumplicidade!... Ai, que traição à nossa classe, ao "Sistema"!... Ai, que "mea culpa"!

ATOR 1: Bom, então não vamos chegar nem a desfazer as malas?

ATRIZ 2: Vamos, sim, que as nossas não servem... eu quero aquelas desbotadas, que não se sabe se é marrom ou bege sujo... aquelas fedorentas, descascadas, feito de nordestino...

ATOR 1: E onde é que vou arranjar isso?

ATRIZ 2: A Alcimar deve ter... eu vou pedir também um vestido dela emprestado... um sapato, uma bolsa, ah e aquela travessinha "cravejada" dela... (Risada)... Ai, Dario, será que eu vou ter coragem de sair assim na

rua?... (Decidida). Ah, eu tenho, sim... Eu tenho que mostrar de uma vez por todas do quanto eu sou capaz!... Ah, eu vou ficar tão mais aberta depois disso!... Eu vou ser uma mulher arreganhada depois dessa experiência... Que é que vai me faltar fazer depois?... Em todo caso, se na hora H eu fraquejar, já estou de lenço e óculos escuros...

ATOR 1: Já não vai ficar tão "autêntico"...

ATRIZ 2: Por que não? Essa gente usa lenço e óculos escuros também, Dario, que que há? Você não vê pendurado no camelô?

ATOR 1: (Rindo). Eu estou aqui bolando o meu figurino...

ATRIZ 2: Ah, vai, vai bolando... (Assanhadíssima)... Vai ficando tesudo, meu amor... Tem mato, Dario!... nas ruas!... não é no matagal, não, é nas ruas mesmo!... Uma mulher disse que quem corta o mato são os cavalos quando estão com fome e não estão muito cansados... e que o vento é que varre as ruas, cheias de lixo de toda espécie... o vento, Dario!... Não é epopéico?... Não é bíblico?... Sabe o que ela disse que eles são?... uns "esquecidos da sorte"!

ATOR 1: Hum, e será que tem alguma casa confortável vaga?

ATRIZ 2: Que "casa confortável", meu bem?... O "cottage" típico nada tem de confortável: eles mijam e cagam no mesmo lugar em que comem e dormem... Não tem cabeleireiro, não tem boutique, não tem vida noturna!... A diversão, sabe qual é? É menino soltando pipa e jo-

gando pedra na vidraça dos vizinhos!... Não é chapliniano?... Tem outras diversões também: tiro e grito de socorro, claro... além de uma provável "orquestra sinfônica de passarinhos" e de um "grande coral de cachorros", que essa gente é louca por bicho... acho que é porque se identifica...

ATOR 1: Será que isso vai ser mesmo divertido?

ATRIZ 2: Se vai ser divertido? Isso vai ser um verdadeiro "trem fantasma"!... Muito superior ao da nossa infância e até ao do nosso pesadelo!...

ATOR 1: E se não tiver casa nenhuma prá vender ou prá alugar?

ATRIZ 2: (Indecisa). Tem que ter. Tem que ter. Se não tiver, pior prá eles. Em último caso, você faz uma permuta com um daqueles "chapéus de palha" qualquer: duas semanas aqui nesse "paradísico apartamento da Vieira Souto" em troca da gente na casa dele por igual período. Claro que ele vai aceitar. Claro também que vão lambuzar e depredar tudo, rasgar meus vestidos, limpar espermã nas cortinas, encher a banheira com meus vidros de perfume, navalhar os quadros, mas não tem importância: depois a gente compra tudo de novo, é até bom...

ATOR 1: E se o "da Baixada" não aceitar?

ATRIZ 2: (Implacável). Ele é besta de não aceitar! Ele lá tem querer? Você oferece dinheiro, leva uma Kombi cheia de cachaça e "Plus Vita" e rádio de pilha, sei lá... Ah, em último caso, você bota ele prá fora no peito e na raça, diz que é o dono, que esteve

passando na Europa mas agora voltou e quer sua casa de volta...

ATOR 1: (Entra no jogo, divertindo-se). "Que que vocês estão fazendo aqui, ciganos? Fora! Fora da minha casa, ladrões!"

ATRIZ 2: É... essa gente é muito cagona e ignorante... até o que eles conseguem com sacrifício, até o que eles compram com sangue, suor e lágrimas, eles lá no fundo duvidam que seja mesmo deles...

ATOR 1: Você acha...? Será que existe alguém assim?

ATRIZ 2: Ora, Dario, não seja ingênuo... Eu não sei tudo, mas tenho intuição e instinto: eles só existem porque *são assim*... e digo mais: *nós* só existimos porque eles são essa "bola murcha"...

ATOR 1: Não diga!... Quer dizer que eu boto eles prá fora de qualquer jeito, que você garante que eles saem sem um protesto?

ATRIZ 2: Bom, resmungo. Vão resmungar, que resmungões eles são, mas e daí?... Você enxota, se veste de militar, de nobre, sei lá, diz que é o xerife, que agora ali vai ter xerife, diz que é a... Eminência Parda, o Secretário de Fraudes Imobiliárias, o... Ministro Evictor, pronto, que eles chamam a boca e curvam a cabeça... Eles curvam até a alma, Dario, à toa...

ATOR 1: Hum, então é até covardia... Só se eu disser que sei que eles estão de boa fé, que foram logrados por algum safado que vendeu ou alugou a casa a eles sem dizer que a casa era *minha*...

ATRIZ 2: É, isso está ótimo... eles vão se convencer logo... es-

tão sempre com a impressão de que estão sendo enganados, não sabem é em que exatamente nem por quem...

ATOR 1: Mas se foi construída por eles mesmos...?

ATRIZ 2: Ah, deixa de pieguice, de paternalismo!... Você é a Autoridade-Desapropriadora e pronto: RUA!...

ATOR 1: Coitados! Não sei se vou ter cara de fazer isso não...

ATRIZ 2: Ah, Dario, você aciona sua sensibilidade nos momentos menos adequados... Na ópera, no teatro, já cansei de te ver indiferente... Agora que você tem que ser frio é que você vai se comover?... (Muxoxo). Ora, depois a gente pede desculpa, diz que foi um equívoco, indeniza, e estamos reconciliados... Essa gente prá aceitar dinheiro e se reconciliar tá sozinha... perdoa e esquece à toa... não resiste à mão estendida...

ATOR 1: É, depois eu faço uma festinha na cabeça de cada filho dele — e devem ser muitos! —, convido prá tomar um “Fogo Paulista” e pronto: ganhei um “compadre”... Vai na certa nos convidar prá padrinhos do próximo barrigudo.

ATRIZ 2: É, coloca um dólar no bolsó dele e pronto: ganhou um fascinado súdito... (Riem). Só espero que depois disso não apareçam aqui todo fim-de-semana prá fazer piquenique em Ipanema! (Riem mais ainda).

ATOR 1: Sabe que não está nada mau esse “safari” que você inventou?

ATRIZ 2: Vai ser maravilhoso! Melhor do que isso só a Favela da Maré!

ATOR 1: Isso é lá no “far-west” também?

ATRIZ 2: É outro lugar que eu vou querer que você me leve prá conhecer depois...

ATOR 1: Já pensou na coluna do Zózimo: “Voltando de uma temporada na Baixada Fluminense...” (Ri). Só quero ver no que vai dar isso...

ATRIZ 2: Ai, eu vou gritar tanto!... Vou gritar como não grito desde aquela vez — se lembra? — em que a gente se enfiou naquele cano prá trepar coberto de jornal feito um casal de mendigos, se lembra?

ATOR 1: Claro... com “praianinha” na cabeceira e tudo... É... a idéia é boa, sim. Vou começar a providenciar tudo amanhã, pode deixar...

ATRIZ 2: Que amanhã?... Nada de amanhã... Agora!... Nós vamos até lá agora... e de ônibus, feito dois mártires da economia brasileira!... Ai, que cristianismo!... Essa hora, então, está perfeito: eu sei o ônibus que passa e tudo... eu prestei tanta atenção naquela reportagem, que parecia até que era alguma coisa que me dizia respeito!...

ATOR 1: Mas agora? (Olha o relógio de pulso). A que horas a gente vai chegar nesse lugar?

ATRIZ 2: Ah, qualquer hora lá é “hora do lobisomem”... Olha, é o “Largo de São Francisco — Coqueiros (Via Aliança)”. A gente saindo daqui agora, só chega lá pelas dez horas da noite... Já

pensou, meu bem, que “montanha-russa”?... Já imaginou os “cartões-postais” que a gente não vai ver pelo caminho?... aquelas casas com andorinhas e imagem de São Jorge na varanda... Ah, que conto do Dalton Trevisan!... Eu vou ficar tão entendida em “kitsch”!... Ai, eu vou me aprontar!... Com que roupa você vai, Dario? Tem que já ir “a caráter”!

ATOR 1: Vou pedir ao Waldecir aquela bermuda dele azul, aquela camiseta “arrastão” amarela e aquele chinelão branco... tá bom?

ATRIZ 2: (Nojo assanhado). Tá, tá bom, meu amor, mas joga álcool, hem?, joga desinfetante... Ai, eu vou sabe como? Já falei, não já? Vou com aquele vestido de manga fofa da Alcimar, de sianinha na barra... e aquele sapato “anabela”... Ai, Dario, será que a gente não vai parecer uma dupla sertaneja?... Ai, meu Deus, que calcinha será que eu boto?... Minhas calcinhas são tão sofisticadas... Eu queria ir toda assumida... Ai, meu Deus, será que eu vou ter cú prá isso?... Eu quero me sentir de cabo a rabo uma pobre fudida!...

ATOR 1: Eu acho que eu vou pedir também aquele bonezinho branco prá combinar... Que você acha?

ATRIZ 2: Pede, sim... mas joga soda cáustica, hem?... (sensual). Ai, Dario, você me atira no meio do mato com uma bofetada e arranca minha calça com a boca feito um dalmata feroz? Você me pede prá te chamar de “Severino Picão”?... de “Zé do Caixão”?... Você me chama de “minha pa-

troa"?... de "Conceição Buceta"?...

ATOR 1: A parte erótica deixa comigo... Eu sou de uma criatividade prá isso que você nem sabe... O que me falta é clima, é circunstância apropriada... O que me falta é outro pênis!... Eu vou te surpreender, Tania!...

ATRIZ 2: Ah, me surpreende mesmo, Dario... Eu preciso tanto achar que é possível que haja mesmo alguma coisa em mim e em você que eu desconheça e de que ainda não esteja farta!... A única extravagância que ainda me resta é provocar no meu corpo uma ardência de chama, corte ou êxtase... De chama e corte eu ainda não quero, eu ainda tenho medo... Deixa eu tentar mais uma vez o êxtase, Dario!

ATOR 1: (Dá de ombros). Por mim... Prá falar a verdade, eu até gosto desses contatos com gente rude... Você vai ver: é capaz de eu nem querer voltar pro Carnaval... (O entusiasmo da mulher começa a decrescer rápido, enquanto sobe o do marido. Ela o observa com progressivo tédio.)

ATRIZ 2: Ah, também não exagera... (Pausa). Eu acho que eu tenho é que deixar de me comprometer assim, a cada fato, com a alegria... (Tempo). Eu acho que eu tenho que deixar é de a cada fato render esse culto, sacrificar tantas ovelhas à felicidade...

ATOR 1: (Muito eufórico e agitado). Eu vou me vestir agora mesmo... Eu sempre tive vontade de tomar uma cerveja em pé num botequim... Tem certeza de

que não quer uma taça de champagne?... Pô, vamos celebrar!...

ATRIZ 2: (Pouco caso). Me dá...

ATOR 1: Sabe o que nós podemos levar? Uns caviarzinho embrulhados... Nós podemos fazer um piquenique na Baixada Fluminense... igual àqueles casais da Quinta: você se senta, de pernas estendidas, eu deito a cabeça no teu colo, você me faz um carinho com a língua... Ah, eu sempre tive vontade de fazer esses "69" sublimados...

ATRIZ 2: Acho que eu não vou mudar minha roupa, não... A gente vai até lá agora só prá dar uma olhada... Vamos de carro mesmo... Conforme for...

ATOR 1: (Erguendo a taça). A temporada na Baixada Fluminense!

ATRIZ 2: (Erguendo a sua com visível esforço). A um tempo em que eu suporte a vida sem anestesia!... (Brindam).

ATOR 1: Ao submundo dos quintais, das roupas na corda, dos porcos e das galinhas!...

ATRIZ 2: A um tempo em que eu suporte a vida sóbria e em equilíbrio! (Brindam).

ATOR 1: Ao gostoso mundo das camisinhas de vênus, dos estupro, do coito anal!... (Ergue a taça sozinho). Prá falar a verdade, eu sempre fui doido por pastel inflado, caldo de cana e cavaquinho!

(Sorvem a bebida ao som das "Bachianas Brasileiras" que abriram o quadro.)

## QUADRO II

### SANDUÍCHE E COCA-COLA

*Ao som das "Bachianas Brasileiras nº 4 — Prelúdio", de Villa Lobos, ilumina-se o quadro: ATRIZ 1 está sentada à mesa, fazendo uma espécie de ceia, à base de sanduíches de queijo e presunto, e coca-cola. ATRIZ 2 vem entrando, de óculos de grau, camisa social e gravata com o nó desatado, ar levemente sinistro, gênero Terence Stamp. Traz uma máquina fotográfica Polaroid pendurada no pescoço e um gravador a tiracolo. Fica às costas da mulher, olhando-a fixamente.*

ATRIZ 1: Que é, hem?

ATOR 2: Eu tenho uma coisa prá dizer a você.

ATRIZ 1: (Com a boca cheia, dá de ombros). Fala.

ATOR 2: Você não quer arriscar um palpíte?

ATRIZ 1: Eu, não. Quero lá esquentar minha cabeça!

ATOR 2: Você acha que um simples palpíte pode rachar sua cabeça?

ATRIZ 1: Ah, não tô a fim de adivinhar nada, não.

ATOR 2: Você não jantou bem, Cibele?

ATRIZ 1: Não amola, Ruy. Você sabe que eu gosto de fazer essa ceia.

ATOR 2: (Sem agressividade). Prá que você come tanto? É por isso que você tem aqueles pesadelos... Que que você sonha, que sua cabeça está pegando fogo?

ATRIZ 1: Eu só tenho aquilo quando vou dormir preocupada.

ATOR 2: Você sabe que eu vejo sair uma fumaça das orelhas de todo mundo que diz: "Eu não esquento... Eu não esquento...?"

ATRIZ 1: (Meio irritada). É, mas eu não esquento mesmo... e é por isso que há muito tempo eu não tenho aquilo.

ATOR 2: Muito tempo? Ontem mesmo você deu aqueles gritos de porco.

ATRIZ 1: Mentira!

ATOR 2: Eu acho que você ficou pior depois que nós mudamos prá cá, não ficou?

ATRIZ 1: Pior de quê?... Não tem nada a ver... Tô muito satisfeita aqui.

ATOR 2: Que bom!... Deve ser bom a gente se sentir bem em algum lugar...

ATRIZ 1: (Devois de fazer caras e bocas). Vai começar com isso outra vez?

ATOR 2: (Sempre calmo, impassível). Não... não... Não vou mais me queixar, não... É que eu sempre fui assim: sempre gostei de dar uma chance às pessoas de esclarecer um equívoco, de se retratarem por terem me ofendido ou me feito mal.

ATRIZ 1: (Olhares de desdém). Palhaçada é essa? Que drama é esse?

ATOR 2: (Olhando-a intensamente). Tenta, Cibele... Tenta...

ATRIZ 1: Tentar o quê? Que é isso?

ATOR 2: Procura, Cibele... Procura junto comigo...

ATRIZ 1: Besteira é essa?

ATOR 2: Exercita, meu bem... Exercita...

ATRIZ 1: Mais exercício do que eu faço?

ATOR 2: Em vez de pedalar tanto nessa ciclovia, por que você não pedala um pouco todo dia com o seu espírito?... Por que você não faz respirar fundo todo dia seu senso crítico e sua vontade?... Por que você não faz andar a pé, todo dia, e uma distância cada vez mais longa, sua capacidade de refletir e de julgar?

ATRIZ 1: Hum, sei... Que mais?

ATOR 2: Por que você não faz correr, toda madrugada, e uma distância cada vez mais longa, sua sensibilidade e sua fantasia?

ATRIZ 1: Por que eu já tô cheia de fazer exercício. Vou parar com isso... Agora no inverno, então, duvido!... Chega!... Daqui prá frente vou ficar mesmo flácida e feliz!

ATOR 2: Ué, mas então por que você me implorou prá vir morar nesse "clube fechado" com pista de cooper, ringue de patinação...?

ATRIZ 1: Ah, tem outras coisas que eu gosto: a sauna, a piscina... Também não vou ser obrigada agora a usar tudo só porque você me fez esse "grande favor"... Daqui a pouco você vai querer que eu faça acrobacias nos flamboyants do bosque, feito uma macaca, só porque eles também estão incluídos no preço...

ATOR 2: (Olhando-a consternado). Você está engordando dia a dia...

ATRIZ 1: Prá Wilza Carla ainda falta muito... E até parece que você também tá muito em forma!... Estás aí com uma cinturinha bem mole... Por que você não usa a quadra de esportes, não corre, não patina?... Só prá ser

"dô contra"... Só prá poder me jogar na cara todo dia que veio morar aqui por minha causa... É bom prá crianças, egoísta!

ATOR 2: (Olhando-a soturno). Você está apodrecendo dia a dia...

ATRIZ 1: Não me provoca, não, hem Ruy?... Eu hoje estou de boa paz.

ATOR 2: Suas pernas parecem um mingau encaroçado... maizena embolada...

ATRIZ 1: (Examinando as pernas). Aonde?... Caroço aonde?... Aonde é que você tá me achando caroço?

ATOR 2: No útero.

ATRIZ 1: Quê?!

ATOR 2: Eu tenho certeza de que você tem um tumor maligno no útero.

ATRIZ 1: Credo!... Vira essa boca prá lá, anjo torto!

ATOR 2: As suas coxas, você devia doar a uma instituição científica.

ATRIZ 1: Deixa de gracinha, tá Ruy? Quando eu começar a te avacalhar...

ATOR 2: Podiam pesquisar nas tuas coxas as causas da celulite.

ATRIZ 1: Até que eu tenho pouca... Vejo cada "angu" nessa piscina...

ATOR 2: Seus olhos também você devia doar a uma instituição científica.

ATRIZ 1: Quer parar com essa morbidez, Ruy? Já tô ficando invocada, hem?

ATOR 2: Podiam pesquisar nos teus olhos a "auto-cegueira", o estranho fenômeno que consiste em alguém viver sem se enxergar.

ATRIZ 1: Olha, Ruy, você anda me sacaneando muito, hem? Fica aí se babando, olhando essas revistas de mulher nua, cheias de óleo no corpo prá ficar brilhoso, cheias de base cobrindo as manchas, os buracos, depois vem fazer pouco em mim... Eu tenho notado, hem? Pensa que eu não tenho?... Sabe há quanto tempo...?

ATOR 2: (Cortando, tocando-lhe os lábios e descendo para a região sob o queixo) — Você tá criando um papo, Cibele, já reparou? Um papo mole, caído, feito o das aves...

ATRIZ 1: Papo tem o teu rabo.

ATOR 2: Você é minha única mulher, Cibele. Você acha justo isso?

ATRIZ 1: Justo o quê? Tá querendo me dizer o quê? Vai começar a bandalhar agora?

ATOR 2: Você acha justo que a única mulher de um homem seja esse fubá que você é?

ATRIZ 1: Olha, fubá é a puta que te pariu, tá?

ATOR 2: A única mulher de um homem tinha que ser "Cibele, a Grande Mãe dos Deuses", a personificação da Natureza, a forma humana da floresta e do mar.

ATRIZ 1: Eu já sei... Você já cansou de me dizer quem sou eu na mitologia grega... Só que você também tá muito longe dos Adonis e Apolos.

ATOR 2: Quem é você, não... quem é Cibele, a deusa da fertilidade... Você é no máximo uma coelha reprodutora.

ATRIZ 1: Olha, Ruy, deixa eu comer quieta, tá? Eu não tô a fim de "quebrar pau" hoje não.

ATOR 2: Por favor, Cibele... Tenta salvar sua vida...

ATRIZ 1: (Um berro) — Não me enche o saco, tá? Vai à merda!

ATOR 2: Realmente só o que te falta é um par de testículos enfeitando o teu períneo mal costurado... porque saco você já tem de sobra: debaixo do queixo, nas costas, bem embaixo do sutiã... Quando você tira o sutiã, saltam duas enormes bochechas, e estão se formando outras duas aqui, ô, em cada extremidade do rosto... (Tocando o rosto da mulher) ...as de cima estão descendo e, forçosamente, vão se juntar às de baixo... Você já pensou em que "fenômeno da pororoca" não vai dar esse encontro de pelancas?

ATRIZ 1: Quando se der "o choque", eu faço uma plástica, pode deixar... vai preparando o dinheiro...

ATOR 2: Não adianta plástica... Quando chega a esse ponto, não adianta mais nada... (Encarando aflito a mulher).

ATRIZ 1: Adianta, sim. Com dinheiro, a gente tira até as pregas do cu... Agora, mulher de "duro" tem mesmo é que ficar com cara de papel amassado.

ATOR 2: Essa plástica de esticar o rosto bota todas as mulheres com a mesma cara: todas com a cara da irmã do demônio.

ATRIZ 1: Falou em gastar dinheiro, ele bota logo dificuldade...

ATOR 2: Não seja injusta. Eu daria todo o meu ordenado, mensalmente, pra te transformar em Cibele, a deusa...

ATRIZ 1: Olha, Ruy, quando eu começar a te avacalhar, você vai ficar tão deprimido, mas tão "des-

se tamaninho" que vai caber num porta-jóias, tá?... Não mexe comigo... Tô te avisando... Já chega...

ATOR 2: Tudo que vocês pedem é que deixem vocês peidar e arrotar sossegados, não é?

ATRIZ 1: Vocês quem? Vai começar a meter minha família no meio?

ATOR 2: Vocês platéia de sábado dos cinemas, dos shows humorísticos, dos "Patos com Laranja"... Vocês que não podem ver uma aglomeração em porta de banco sem perguntar: "Que foi, hem, assalto?"

ATRIZ 1: Por quê? Você não é desses não? É o único que marcha certo na parada?

ATOR 2: Eu sou um de vocês, sim. Infelizmente. Também marcho acompanhando o bumbo. Na batida do bumbo, o pé esquerdo e o coração. Também sou platéia de sábado, também chamo por Deus de vez em quando, também gosto de trepar em véspera de feriado, também fico muito triste, de repente, de um momento pro outro... Também vejo televisão, leio jornal, quero saber o que foi quando vejo aglomeração... E na verdade, não há nada demais em nada disso...

ATRIZ 1: Ah, bom... Ainda bem... (Tomando um longo gole de coca-cola).

ATOR 2: Nenhuma dessas "cocolas" são venenosas, isoladamente.

ATRIZ 1: Pois é... Isso tudo é mentira... Os médicos recomendam pra evitar desidratação até prá criança de meses. (Fazendo-se de desentendida e preparando outro sanduíche)...

ATOR 2: O que há de mais é a nossa "lenta e gradual" falta de ânimo, nossa lenta e gradual diferença, nosso lento e gradual embrutecimento, insensibilidade e loucura.

ATRIZ 1: (Olhando-o com certa compaixão) — Olha, Ruy, desculpe mas eu acho que louco aqui só tá ficando você, sabe?... Acho bom você marcar logo suas férias... marca prá setembro... a gente pode ir sabe aonde?... a gente podia alugar uma casa em São Pedro da Aldeia...

ATOR 2: (Absorto nas próprias reflexões e progressivamente angustiado) — Não há nada de errado nisso, isoladamente... São Pedro da Aldeia, Muriqui, São Lourenço... mas eu sinto uma tristeza tão grande... eu sinto uma tristeza tão escura, Cibele, que alguma coisa deve estar errada, sim.

(Tempo. Cibele, entre uma dentada e outra no sanduíche, olha com certa piedade o marido, que escondeu a cabeça entre os braços sobre a mesa como um colegial).

ATRIZ 1: (Muxoxo) — Ih, Ruy, a coisa tá ficando muito séria pro teu lado... Eu acho que você devia ir ao médico... Você fica irritado quando eu falo isso, mas eu tenho que dizer: você precisa ir a um psiquiatra, psicanalista, sei lá... Isso não é normal... (Ele levanta a cabeça e fica olhando fixamente para ela com visível emoção. Ela fica confusa: cobre o pão, o queijo, tapa a garrafa, etc... Levanta-se da mesa). Vem... Vem que eu hoje te dou "aquele negócio"... (Como se promettesse um pirulito a uma criança)...

Você também tem tão poucos prazeres na vida... Eu ainda não fiquei boa da prisão de ventre, mas não faz mal... Vem...

ATOR 2: (Tornando a esconder a cabeça) — Não. Obrigado.

ATRIZ 1: (Sem jeito) — Ah, não quer não? ...Gostava tanto... Nem isso quer mais?... Ih, rapaz, teu caso tá mesmo cada vez mais sério... Que foi, hem?... Enjooou?... Tá muito pelancuda também pro teu gosto?

ATOR 2: (Sempre suavemente) — O rolo de papel higiênico tem dois buracos muito mais sedutores do que os teus, Cibele...

ATRIZ 1: Quê?...

ATOR 2: Sua menstruação às vezes dois períodos no mês... Sua hemorróida... sua prisão de ventre... seus tão óbvios e desinteressados arreganhamentos me fizeram procurar um derivativo pra minha sensualidade insatisfeita... Num desses momentos de frustração, eu bati os olhos no rolo de papel higiênico: foi paixão à primeira vista, e nos tornamos viciados amantes.

ATRIZ 1: Dê-se ao respeito, Ruy... Bobagem é essa que você tá dizendo?

ATOR 2: O rolo de papel higiênico é uma mulher muito mais atraente e voluptuosa que você, Cibele.

ATRIZ 1: Eu nem sei o que digo!... Eu vou espalhar esse "romance", você vai ver...

ATOR 2: Você não vai ter oportunidade. Você não vai ter mais tempo de revelar qualquer segredo.

ATRIZ 1: Vou, vou contar isso pra todo mundo. E quero me divorciar de você. Ainda sou moça, ainda posso encontrar um homem direito, sem uma personalidade assim tão... estranha, um homem normal, que leve os filhos ao Maracanã, que leve a mulher ao Canecão, que leve a família pra viajar, pra se divertir... Não quero nem mais olhar pra tua cara. Enjoei... Já tô enjoada há muito tempo... Mas agora não vou aturar mais nada... Chega!

ATOR 2: Desculpe, Cibele, mas agora é tarde pra salvar sua vida.

ATRIZ 1: Não é tarde, não... eu não sou esse "desenho de criança" que você descreve, não... os homens bem que mexem comigo na rua... dizem "coisinhas" — gostosa!... boazuda!... — e tudo...

ATOR 2: Que homens? Os motoristas de táxi?

ATRIZ 1: Que motorista!... Aqui mesmo no edifício tem muitos que me jogam um olhar bem comprido na piscina, no bosque...

ATOR 2: Os motoristas de táxi só mexem com "tanajura", Cibele. Seu único ponto turístico, sua "vista chinesa" é essa bunda enorme!

ATRIZ 1: Tá resolvido: não vivo nem mais um dia com você... Agora, quem vai embora é você... eu fico aqui com as crianças...

ATOR 2: E os daqui do prédio, se olham pra você é por um simples exercício... Eu também olho pra muitas mulheres como se as desejasse, mas na verdade prefiro o rolo de papel higiênico.

ATRIZ 1: Vai embora, vai, Ruy... Não quero te ver mais na minha frente.

ATOR 2: Você ainda não tem nenhuma idéia sobre o que eu tenho a comunicar a você?

ATRIZ 1: Será que ainda vem mais algum "segredo" por aí?

ATOR 2: Vem: eu vou te matar daqui a pouco.

ATRIZ 1: (Não sabe se acha graça ou leva a sério) — Vai, é?

ATOR 2: Pra esse projeto, eu venho há muito tempo canalizando minha energia, meu potencial criador...

ATRIZ 1: (Decidindo não levar a sério) — Ah, eu também se pudesse matava muita gente...

ATOR 2: Esse projeto é que tem me ajudado a suportar aquelas idas ao Pão de Açúcar e ao Jardim Zoológico com as crianças... aqueles jantares de churrascaria com música ao vivo, que você me implora até eu ceder...

ATRIZ 1: E que você queria fazer de melhor, hem, ermitão? Meditar? Se deixasse por tua conta, a gente nem falava mais, nem ria, não é?

ATOR 2: Esse projeto tem me distraído da amargura que eu sinto toda manhã fazendo a barba com aquele horroroso barbeador que você me deu, que me fere e me irrita o rosto; vestindo minha mortalha; chegando naquele escritório...

ATRIZ 1: Ah, você não gosta de nada que eu te dou...

ATOR 2: Esse projeto tem passado comigo todo o expediente, não me deixando ter qualquer das atitudes extravagantes que têm passado pela minha cabeça... como por exemplo dar um berro possante e longo feito uma sirena mandando todo mundo calar a boca, todo mundo ir pra puta que

pariu, escarrar em cima daqueles papéis todos, virar máquinas e mesas... (Controlando um iminente acesso).

ATRIZ 1: Credo!!! Você tá ruim mesmo, eu não vivo dizendo?... (Demonstra certo medo). Bom, quer dizer que você também quer se separar de mim, não é?... Então... a gente faz um divórcio amigável... tudo bem...

ATOR 2: (Contido de novo, absorto) — Esse projeto tem voltado comigo pra casa, engatinhando junto de mim no trânsito, e entrando comigo aqui, de uns tempos pra cá, diariamente... (Uma risada meio histérica, abrindo os braços, olhando em torno)... aqui... nesse "Solar dos Flamboyants": dois quartos (1 suíte), duas piscinas, ciclovia, portaria com guarita, rинque de patinação, quadra de esportes e até um "bosque": uma área arborizada de 1.500 m<sup>2</sup> com bancos de madeira!... (Ri)

ATRIZ 1: Ih, você hoje tá pior do que nunca... Se você não tá podendo pagar, diz logo... mas não fica fazendo pouco, não, que isso pra mim é despeito.

ATOR 2: (Como se nem a ouvisse) — Tem entrado comigo aqui, diariamente... na minha tumba de faraó de classe intermediária... iludido... ou desiludido?... Entra comigo aqui e me acalma quando você nem espera eu tirar minha fantasia e vai logo enumerando o que foi que quebrou, o que entupiu, o que está vazando, o que as crianças fizeram, enfim tudo que não foi bem na vida nem no "Solar dos Flamboyants": o novo estilo de viver em pleno coração da Barra!

ATRIZ 1: Ah, você também não veio pra cá só por minha causa, não... extravagante aqui não sou só eu, não... Chega de me jogar isso na cara...

(Ruy tirou a gravata e ronda a mulher, sombrio, com a gravata esticada nas mãos. Cibele dirige-se à porta do cômodo.)

ATOR 2: (Impedindo-a de passar) — Onde é que você vai?

ATRIZ 1: (Dá de ombros) — Lá pra dentro.

ATOR 2: (Conduzindo-a de volta à cadeira) — Não... vamos conversar um pouco... Se lembra quando a gente era noivo e que foi a pé da Faculdade à Cinelândia conversando?... Escuta... Escuta só o meu sofrimento... (Enérgico) Escuta!

ATRIZ 1: Ruy, eu tô ficando nervosa... Pára com gracinhas, sim?... (Ator 2 começa a amarrar as mãos da Atriz 1 atrás da cadeira com uma longa tira de gaze).

ATRIZ 1: Que isso, Ruy?... Eu vou gritar, hem?... Quer parar de palhaçada?... A gente vai ficar conhecido aqui, hem?... Eu vou fazer um escândalo, hem?...

(Ator 2 pega o gravador e coloca-o bem em frente à mulher, sobre a mesa; liga-o).

ATRIZ 1: (Já em pânico) — Pra quê isso?... Olha, ou vou acordar as crianças, hem?... Isso é anti-pedagógico, hem?... Eu vou gritar, hem?...

ATOR 2: As crianças, Cibele, estão na piscina... não vão ouvi-la... Nem vão poder fazer mais nada por você... nem por elas mesmas...

ATRIZ 1: Que isso, Ruy?... Cadê meus filhos?... (Num grito

desesperado) JÚNIOR!... RA-FAEL!...

ATOR 2: (Amarra uma longa tira de gaze, como uma mordaca, na Atriz 1) — Foi bom pra eles, Cibele... Iam sofrer muito mais quando crescessem...

(Ator 2 envolve o pescoço da Atriz 1 com a gravata, como se fosse dar um laço. Aperta o nó. Ela emite gritos abafados, luta com movimentos de ombros, cabeça e pernas. Ele aperta com crescente força, sempre preocupado em colocá-la bem próxima do microfone do gravador, para captar-lhe os estertores.)

ATOR 2: Depois, Cibele, eu vou te pendurar num dos flamboyants do bosque... Você sempre gostou de chamar a atenção...

(Atriz 1 cessa os movimentos e deixa pender a cabeça. Ele bate vários retratos dela com a Polaroid, de vários ângulos. Ajoelha-se ao lado dela. Desamarra-lhe as mãos, tira-lhe a mordaca, começa a penteá-la.)

ATOR 2: Obrigado, Cibele, pelo relógio digital, pela calculadora, e principalmente por esse gravador e essa Polaroid em que eu eternizei a tua agonia... Você gostava de imitar as donas de casa dos anúncios da televisão, não era?, me servindo aqueles cafés de "mellitas", "sucrilhos" e "dorianas"... tapando meus olhos pra me dar os presentes do Dia dos Pais, no Natal... (Balança a cabeça com sincera tristeza) ...Esses anúncios são tão bonitos mas também são tão cruéis!... Ninguém acorda assim contente e tão bem disposto!... Ninguém se parece com aquela gente, minha

querida!... (Beija as mãos da mulher)... A tua facilidade de ficar alegre também era tão comovente!... Como agora nesse carnaval, a gente na arquibancada esperando passar a primeira escola-de-samba, eu já cansado, aborrecido, arrependido, e você ainda excitada como se tivesse acabado de chegar e como se fosse mesmo assistir ao maior espetáculo da terra!... Ainda que fosse, pra mim já não fazia diferença, mas você, alegre, ansiosa, com uma ingênua mentira qualquer no coração!... (Tempo. Com profunda tristeza acaricia o rosto da mulher. Ouve-se a bachiana que abriu o quadro)... Se eu pudesse, eu tocava agora, num órgão bem possante, uma bachiana de Villa Lobos em sua homenagem... e pedia à Elizeth Cardoso que desse aqueles uivos dilacerantes e afinados... Nos mais importantes momentos da vida, devia tocar música como no cinema quando as pessoas estão tristes ou se apaixonam... A vida não devia ser assim a seco não, a mudo... devia ter uma trilha sonora, a vida. Mas eu vou dizer um trecho de Cruz e Souza em sua glória: "Mas eu que sempre te segui os passos/Vi que cruz infernal prendeu-te os braços/E o teu suspiro como foi profundo." (Pega o microfone do gravador e fala diretamente para o aparelho) Alô... Sou eu... Tenho a dizer que as pessoas são a primeira maravilha, o quarto oceano... As pessoas são um cofre de que se esqueceu o segredo. Sabe-se apenas, vagamente, o que contém. (Tempo. Desliga o aparelho. Beija a mulher ardentemente na

boca, enquanto aperta seu seio) Adeus, Cibele!... (Expressão de gradativo pânico)... O que me preocupa é que a partir de agora eu não vou ter mais nem essa obsessão pra me manter vivo... (Tempo)... Não faz mal: se eu ainda não tiver ficado livre, começo a arquitetar um plano para... (Esfregando o punho fechado no peito)... arrombar meu cofre. (Escurecimento.)

### QUADRO III

#### QUE QUE VOCÊ ACHA?...

*Ator 2, de casaca e gravata borboleta, sentado numa cadeira, é um ventríloquo; sentado em seu joelho, o Ator 1, num figurino com as cores da bandeira nacional: é o boneco. Fundo suave das "Bachianas Brasileiras nº 4 — Coral" de Villa-Lobos. As perguntas de caráter jornalístico podem ser substituídas por outras mais atuais à época da montagem.*

ATOR 2: (Mal-humorado) — Diga boa-noite aos nossos amigos, Brasilito...

ATOR 1: (Com a voz normal do ator) — Que amigos? Onde estão meus amigos, Mascarenhas?

ATOR 2: (Um tranco no boneco) — Diga boa-noite, anda, à platéia...

ATOR 1: (Olho arregalado, voz e gestos de boneco) — Boa-noite, macacada!

ATOR 2: Está pronto para a sabbatina?

ATOR 1: Vamos lá!

ATOR 2: Que que você acha da greve nos serviços públicos essenciais?

ATOR 1: Bem, eu acho...

ATOR 2: (Tapa-lhe a boca) — Brasileiro sabe ou não sabe votar?... (Antes que o boneco tente responder, o ventríloquo tapa-lhe a boca). Que que você acha das condições subumanas em que vive a maior parte do nosso povo?... Qual é, porra, sua posição ideológica, sua religião, seu partido, seu lema de vida?... (Sempre tapando e destapando a boca do boneco, que mal consegue articular um som qualquer, até que o boneco morde-lhe a mão, que ele retira, gritando de dor).

ATOR 1: Deixa eu falar, Mascarenhas!

ATOR 2: (Tapa-lhe a boca, de novo) — Desgraçado! Tá pensando que acabou, é? Tá pensando que acabou a treva, assim de repente? Acreditou mesmo na luz no final do túnel, babaca?

ATOR 1: (Meio envergonhado, triste, com sua voz normal) — Tá bem, Mascarenhas. Que mais você quer saber?

ATOR 2: Qual você acha que vai ser a próxima categoria profissional a entrar em greve?

ATOR 1: A dos políticos! A das autoridades!

ATOR 2: (Dá-lhe um cascudo) — Brincando com coisa séria, cretino? Reivindicando o quê?

ATOR 1: Vitaliciedade: fim de todo e qualquer tipo de eleição para todo e qualquer cargo público ou político... Hahaha!...

ATOR 2: (Dá-lhe um violento tranco, que o atira ao chão) — Palhaço!... Pensa que isso aqui é o quê, o "Cabaré do Barata", imbecil engracadiño? (Dando-lhe pontarés). Teu senso de humor me entristece... Tua falta de se-

riedade, de responsabilidade, de consciência, ou sei lá de quê — de vergonha na cara! — me deprimem, me enojam... Nojentito!... (Mais um violento pontapé).

ATOR 1: (Cobrindo a cabeça, defendendo-se da surra) — Pára de me bater, miserável!... Pára de me bater, filho da puta!... Pára, que a próxima categoria a entrar em greve é a dos bonecos de ventríloquo, tá sabendo?... Eu vou liderar a greve dos "Brasilitos": mais de não sei quantos cachorrinhos cotó que vão atrás de qualquer corneta ou bumbo, ra maior, na maior... (Come ou a sambar)... balançando o rabinho cotó, na maior... Mais de não sei quantos oligofrênicos, a quem ensinam as palavras, os gestos, os rnsamentos e as emoções, e que saem requebrando atrás de qualquer pardeiro ou cuíca, na maior, na maior... Mais de não sei quantos modestos e humildes que acham que tudo a que têm direito é uma extravagância: de um vidro de esmalte aos próprios direitos humanos!... Óba!... esquindô!... esquindum!... (os dois caíram no samba). Mais de não sei quantos deprimidos que riem à toa, como se fossem felizes!...

(A tor 2, o ventríloquo, de há muito não resistiu à farra do boneco, e samba como se estivesse num bloco. Os dois dançam juntos, numa coreografia semelhante à de mestre-sala e porta-bandeira, como se tentassem um musical accordo.)

ATOR 2: Ah, deixa isso pra lá, Brasilito!... Deixa pra lá esse

negócio de greve, de conspiração, de insatisfação... Pô, mas você é o eterno descontente... Quer abrir mais o quê?... Só se for o rabo da mulata!... (Risinhos)... Só se for outra cerveja em lata!

ATOR 1: Eu vou topar, porque eu estou com sede, tô com a garganta seca depois de toda essa denúncia... Mas não pense que isso quer dizer nada, rão... estamos apenas em fase de negociação...

(Sentaram à mesa de um bar.)

ATOR 2: (Como se desse ordem a um garçon) — Mais uma, periquito!... (Ao Ator 1) Claro!... O que importa é a boa-vontade, é o diálogo, é a mão estendida! (Oferece a mão ao boneco, como um passista de escola de samba, e volteiam no passo mais característico de mestre-sala e porta-bandeira).

ATOR 1: Em princípio, eu vou aceitar sua mão e sua solução, porque minha avó já dizia: "Mais vale um mau acordo do que uma boa questão"... Mas essa decisão é revogável, hem?

ATOR 2: Como quiser, meu irmão... O Flamengo, hem? Tá com uma raça, não tá não?

ATOR 1: Olha, não pense que eu sou frouxo, só porque eu estcu muito cordato e rebolando; é que você falou no Flamengo, e quando eu escuto essa palavra eu me comovo, eu fico muito sensível. (Dançam juntinhos, de rosto colado, numa coreografia meio sacana). Não pense que vai me subjugar de novo, só porque eu estou aqui requebrando na maior com você, não; não sou, nem nunca vou ser sua mulher, nem sua

baiana; é que perto do Carnaval ou da Copa do Mundo, eu fico muito exaltado e todos os meus negócios ficam em suspenso. Mas é só um adiamento...

ATOR 2: Claro, Brasilito. Suas reivindicações são justas e é só passar o Carnaval, o Natal, que eu atendo, com prazer, a todas elas.

ATOR 1: (Já completamente subjugado e esquecido de tudo) — Acho bom... acho muito bom... já é tempo!... (Impotente velho resmungão. O ventríloquo abraça-o por trás, dominador, como se estivesse comendo-lhe o rabo). Vamos arrumar a casa!... Ai!

ATOR 2: (Como se estivesse perto de gozar) — Não mexe.. fica quietinho...

(Explode um clima de Carnaval com samba-enredo, confete e serpentina, todos os atores cantando e dançando.)

#### QUADRO IV

#### A PÃO E ÁGUA

*A Atriz lixa as unhas, emburrada. Ouve-se o choro progressivamente forte e exasperante de um bebê. O Ator vem entrando, com ar de fúria abatida, e senta-se à mesa. Trata-se de um casal suburbano, da classe baixa. O Ator pode estar com um uniforme de trocador de ônibus.*

ATRIZ: Já vi que esqueceu...

ATOR: O quê?

ATRIZ — Não se lembra do que eu te pedi pra trazer não?

ATOR: Trazer o quê?

ATRIZ: O esmalte...

ATOR: Lembrei, não.

ATRIZ: Já sabia. (Atira a lixa longe). Que que custava, Edson, dar um pulinho na Loja Americana na hora do almoço, ou na saída? Pertinho... Só pra me sacanear, né?... Eu aqui esperando... Aí... (Exibindo as unhas) .. cortei cutícula e tudo... Imprescritível!... Aí... Nem acetona tem... Vou ficar mais um fim de semana com essa mão de relaxada...

ATOR: (Cortando, num fundo sussurro) — Eu tô “fudido”, porra!

ATRIZ: E precisa falar feito segredo essa novidade?

ATOR: (Mais alto) — Tô na rua!... Fui despedido!... Ia lá me lembrar de esmalte?

ATRIZ: Despedido por quê? Que que tu fez?

ATOR: Aquele filho da puta!...

ATRIZ: Qual?

ATOR: Aquele filho da puta!...

ATRIZ: Sei lá quem é. O que mais tem por aí é filho da puta...

ATOR: Não esperou nem eu acabar de falar...

ATRIZ: Falar o quê?

ATOR: Veio me dando esculhambação...

ATRIZ: Que que tu foi falar?

ATOR: Fui pedir o décimo terceiro adiantado. Não disse que pedia?

ATRIZ: Décimo terceiro? Ainda é março!...

ATOR: Ele podia... Que que tinha?... Não era ele quem ia ficar sem nada em dezembro...

ATRIZ: Você só, não, gracinha... só pensa nele... Prá que tu queria décimo terceiro em março?

ATOR: Me azucrinou, me atazanou, e agora nem sabe prá que é...

ATRIZ: (Culpa e desapontamento) Pro... aborto?...

ATOR: Não deixou nem eu acabar de falar... (Representa o “patrão”)... “Isso não é assim, não... Eu te manjo, rapaz... Aborto prá quê? Deixa vir o guri... Pode ajudar na renda familiar... Isso acaba com a mulher, rapaz... Não faz isso, não... Depois, tu só tá há cinco meses na empresa, que décimo terceiro é esse? 5/12 do 13º? É micharia, rapaz... Deixa de palhaçada!... Joga no bicho, que pode ser que tu fature muito mais... Aí, aproveita e joga no coelho ou na vaca!”... Filho da puta!... Sabe o que eu fiz?... Parti prá dentro dele...

ATRIZ: (Com desdém) — Não foi prá me defender essa valentia toda, foi?

ATOR: (Como se nem ouvisse) — Parecia que tinha ficado doído... Bati a cabeça dele na parede, acho que matava aquele sacana se não me segurassem!

ATRIZ: (Começando a enrolar o cabelo, com ar vingativo) — Tu podia era ser preso, valentão!... (Risada de desdém).

ATOR: Chamaram a polícia mesmo... Eu me arranquei... os colegas me ajudaram... Vou pegar uma “justa causa”, não vou ter direito a “fundo”, a décimo terceiro proporcional, a merdã nenhuma... (Referindo-se ao choro do filho). Pô, esse cara não pára, não?

ATRIZ: Ah, não vem não, tá? Não vem descarregar prá cima da

gente, não... Vai bancar o maluco lá prá cima do inocente...

ATOR: Vê se faz ele calar a boca, porra... Quem é que agüenta isso?

ATRIZ: Ah, tá muito nervosinho... Não pode escutar choro não?... Eu agüento... Eu passo o dia todo aqui com esse apito no ouvido, nem por isso tô batendo com a cabeça de ninguém nem com a minha na parede...

ATOR: Pega ele no colo, pô...

ATRIZ: Pega você... Não posso nem enrolar o cabelo?

ATOR: Não tenho jeito...

ATRIZ: Ah, sem essa, meu filho... Tu tem jeito prá tudo... Não tem é vontade de mostrar...

ATOR: Ele já mamou? Não é fome não?

ATRIZ: Dei chá de erva-doce... Acabou a farinha... e leite é coisa que ele não vê há muito tempo...

ATOR: Então é fome... dá um troço aí prá ele...

ATRIZ: Dá você... Dá o teu "troço" aí prá ele chupar... Dá a tua "maminha"... aperta e vê se sai leite...

ATOR: Pede qualquer coisa aí a Dona Ruth...

ATRIZ: Que!... Pensa que eu não tenho vergonha na cara?... Chega de pedir... Não quero ver esse Diabo nem pintado... Sabe que que ela foi dizer à Selma? Que qualquer dia até a língua prá falar eu peço emprestada a ela... Desgraçada!...

ATOR: (Excessiva e confusamente irado) — Tu devia dizer que qualquer dia vai pedir sim a língua dela, mas é prá enfiar no cú da mãe dela...

ATRIZ: Eu dei uma resposta muito melhor... Agora nem me lembro como é que foi, de tão boa... Sei que tinha "cú" e "mãe" no meio também...

ATOR: (Excessivamente envolvido, falando num tom muito alto, como que para ser ouvido pelos vizinhos) — Mas não era prá mandar recado, não... Tinha que ir lá, na hora, e dizer na cara...

ATRIZ: E você pensa que eu fiz o quê? Eu lá preciso que tu me ensine a ser "bambambam"? Foi o maior "pega prá capar" aqui ainda agora... Ela me bateu a porta na cara...

ATOR: Chutava até abrir... Jogava pedra... Jogava querosene... Botava fogo...

ATRIZ: Isso eu não fiz, que eu não sou terrorista... mas chamei "seu" Rodolfo de viado e tudo... Depois até me arrependi, que o homem não tem nada disso, não se mete com ninguém, nem tinha nada a ver com o peixe...

(O choro da criança persiste, enlouquecendo-os.)

ATOR: Ah, xingou, tá xingado... É isso mesmo... (Para a parede) É viado mesmo, é filho da puta!... (Referindo-se ao choro do neném) — Pô, ele vai ficar assim muito tempo?

ATRIZ: Ih, até cansar e dormir...

ATOR: (Tapando os ouvidos) — Eu não agüento essa merda!...

ATRIZ: Ah, meu filho, agüenta sim... Eu seguro essa barra aqui o dia todo, tá? Fazendo comida, limpando casa, lavando roupa, dando comida, trocando fralda, limpando vomitado e cocô, que que cê quer? Nervosa quem tinha de estar era eu... Você sai, vai

prá rua, se distrai, tem até "ataque", relaxa... Eu, não... Eu até um esmalte que eu peça, fico na vontade... É "ali"... só o que que não pode mesmo deixar de ter... nem isso até... é "ali": a pão e água... o resto é extravagância!...

ATOR: Só sabe reclamar... reclamar... (Olhando a mulher com ódio) — Não diz nem uma palavra prá me animar... (Fazendo menção de meter-lhe a mão) — Filha da puta!

ATRIZ: (Virando bicho) — Filha da puta é você, escroto nojentito!... Baixo astral... Tu pode mesmo ter fricote... Quem mandou?... Quer que eu diga o quê?... Só se for: "bem feito!"...

ATOR: Cala a boca, galinha... Daqui a pouco tu vai ver o que que eu faço bem feito...

ATRIZ: Tu só faz é merda... E agora?... Não tem mais nem um tostão na lata... Quero ver... Quero ver o que é que a gente vai comer amanhã... Que que eu vou dar prá ele beber?... Erva-doce outra vez?... Mijo?... Devia ter pensado nisso antes de ter ataque...

ATOR: Eu me arrumo. Eu dou um jeito...

ATRIZ: Você?!... Você não dá "jeito" nem no pé!... nem no pescoço!...

ATOR: (Contando o dinheiro que tem no bolso e colocando-o em cima da mesa) — Aí... dá pro pão e pro leite...

ATRIZ: (Contando o dinheiro) — Ah... Sei... Gracinha... E o meu cigarro?

ATOR: Devia era fumar menos... Um maço tinha que durar

uma semana... Precisa fumar cigarro com filtro?

ATRIZ: Gracinha!... Não posso fumar, não posso pintar unha... É só ali: a pão e água e desespero!... (Dramática) — Que pena é essa, carrasco?... Não matei meu minha mãe a paulada, não!...

ATOR: (Em tom quase conciliatório) — Fuma um pedaço, apaga; fuma outro pedaço, apaga... guarda a "vinte" prá de madrugada...

ATRIZ: Que mais, hem? Não quer mais que eu escute rádio também, prá não gastar luz?

ATOR: Também podia. Que que ia perder? Esses babacas metido a gostoso, dando risadinha?

ATRIZ: Ah, meu filho, se o Paulo Giovanni e o Alberto Brizola são babacas, você então eu nem sei o que é... é bunda, você... você é cú... você é osso que cachorro não rói!... (Liga o rádio como uma provocação e um desaforo).

ATOR: (Tira a tomada, antes que se ouça um som qualquer) — Ainda tá achando pouco o barulho?

ATRIZ: Ah, meu filho, se eu for me incomodar com isso, eu não faço mais nada, eu nem vivo...

ATOR: (Jogando longe o rádio e olhando em torno com desprezo) — Qualquer dia eu quebro essa porra toda aqui dentro!...

ATRIZ: (Indo pegar o rádio) — Quebra, "estraga-prazer"!... Quebra!... (Dramática). Acaba com a minha alegria de viver!...

ATOR: Escrota!... Perco o emprego por causa dela, e é assim que ela me recebe: com pedrada!...

ATRIZ: Por minha causa? Que minha "calça"? Foi você que pediu prá eu tirar... Por mim, eu tinha... Eu adoro criança... Você é que é assassino de inocente... Me fez tomar banho quente, injeção... Eu queria ter... (Piegas) — Adoro sorriso de criança... Não sou que nem você, não, "rapadura"... (Subliterata) — Adoro rosa, adoro céu, adoro nuvem, adoro arco-íris, choro à toa... Não sou você, não "subsolo"!... "subterrâneo"!... "submã"!...

ATOR: (Tapando os ouvidos. O choro do bebê chega a um ponto insuportável) — Querias outro desse aqui dentro, ô coelha, ô vaca escrota?

ATRIZ: Olha como ele fala do filho... não tem nem amor... (Subliterata confusa) — Pensa que pureza é pirê... é batata amassada... Não sabe nem o que é amor, romance, paixão... Não sabe nem o que é nada... Só sabe tudo ali... (Batendo com a mão direita na palma da esquerda) — até trepar, trepa feito galo, pensa que é trepar mesmo, em telhado, em escada...

ATOR: Faz ele parar com esse berreiro, merda!...

ATRIZ: Faz você... Faz você o que tem que fazer na vida... o que tem obrigação de dar prá mulher e pro filho... Nem prá fazer um sinteco na casa!... Nem prá fazer um poster da criança!...

ATOR: Tem que esperar ficar maior...

ATRIZ: Que esperar! Esperar! Tudo tem que esperar! E o carrinho, também quer esperar ele entrar pro Exército prá comprar?

ATOR: Carrinho!... Extravagância!... Anda no colo mesmo...

ATRIZ: Tudo prá ele é extravagância... Desde quando viver feito gente é extravagância, ô bunda-suja?

ATOR: (Num berro) — Me dá minha comida... Tô com fome...

ATRIZ: Que comida? Só se é a tua "lingüiça" que eu vou fritar!... (Começou a passar roupa).

ATOR: Me dá o que tem aí... qualquer coisa...

ATRIZ: (Bota em cima da mesa uma comoteira, provocante) — O que tem aí: doce de "Cosme e Damião": cocada de abóbora, cocô de rato, pé de moleque, vê aí...

ATOR: Quer me sacanear, é?

ATRIZ: Ué, vou fazer milagre? É o que tem...

ATOR: Não tem arroz? Não tem batata? Sobrou ontem...

ATRIZ: Tem mais nada.

ATOR: (Provando uma cocada) — Pensa que eu vou comer essa merda?

ATRIZ: Ué, não foi você mesmo que se deu o trabalho de correr por aí feito moleque, arranhando essas porcarias? É tudo teu... Só comi uma mariola e uma paçoca... Pode engolir essa merda sozinha...

ATOR: (Possesso) — Foi aquele "cachaça" que veio aqui e raspou tudo, não foi?

ATRIZ: Olha como tu fala do meu pai, hem, vagabundo?

ATOR: Foi o "caranguejo", foi o leitão de porre que comeu tudo, não foi? (Tapando e destapando panelas). Tinha até ovo, ontem de noite, que eu vi... Cadê, desgraçada?

ATRIZ: Foi ele, sim. E daí? Já esqueceu quanto favor que tu deve ao “caranguejo”? Quer que eu negue um prato de comida ao meu pai, diabo ingrato?

ATOR: (Gritando) — E eu fico sem comer? (Numa espécie de crise nervosa, sai chutando cadeiras e esbofeteando a mulher) — Fico, filha da puta, hem, fico, hem?...

ATRIZ: (Revidando com chutes) — Ah, desgraçado, na cara de uma mulher não se bate nem com uma flor... nem com uma “pétala”!

ATOR: Grita bem, sacana!... Grita!... (Continua batendo na mulher) — É só o que tu sabe fazer... Ninguém nem aparece mais... Todo mundo já te conhece, galinha escandalosa!...

ATRIZ: Galinha é a tua mãe! — Viado!... Aaaaaiii!... Azarado!... Perdeu o emprego à toa, esse covarde!... (Desafiadora) — Já tinha “vindo”, desgraçado!... Acordei cheia de sangue hoje de manhã... Não era de filho... Era “atraso”...

ATOR: Vagabunda!... Tem mais é que levar porrada mesmo... prá aprender... aprender... (O choro do bebê atinge o ponto mais intenso. Ele larga a mulher e vai até o lugar onde o bebê se encontra: uma espécie de grande gaveta ou caixote forrada sobre duas cadeiras. Levanta o “bebê”, sacode-o)... E você?... Hem?... Não vai parar não?... Quer levar na fuça também?... Hem?... (Aplicando-lhe uma série de tapas e afinal largando-o no “berço”).

ATRIZ: Que que cê tá fazendo, criminoso?... Larga ele, “facinoroso”!... Larga o meu filho!...

(ATOR sentou-se numa cadeira, extenuado. Choro da criança cessou bruscamente. ATRIZ debruçou-se sobre o “berço”. Expressão de espanto e dor.)

ATRIZ: Você matou ele!... Tá vendo?... Tá vendo o que você fez, miserável?... (Tentando ouvir a respiração do bebê).

ATOR: (Aproximando-se, lívido) — Matei o quê!... Matei nada!... (Toma-lhe a criança, dá-lhe tapinhas nas faces) — Washington!... Washington!... Neném!...

ATRIZ: (Tentando tomar-lhe a criança, sem conseguir) — Ele tá morto, minha Nossa Senhora!... A barrigui-ha dele tá parada, Olha aí!... Me dá ele!...

ATOR: (Desesperado) — Uochinho!... É parai!... Filho!... (Sempre tentando reanimar a criança) — Filhoooooo!... (Entrega a criança à mulher) — Foi sem querer... Você acha que eu ia fazer isso?

ATRIZ: (Com o filho nos braços) — Olha prá mamãe, Uochinho!... Ah, meu Deus!... Maria Madalena!...

ATOR: (Tentando tocar o filho, no que é impedido pela mulher) — Deixa eu ver... Me dá ele aqui...

ATRIZ: (Corre para a porta da rua) — Me larga, assassino!... Vou te botar na cadeia!... Deixa eu passar!... Não chega não?...

ATOR: (Impedindo-a de sair, confuso) — Eu não fiz nada... Eu não tive culpa... Nem sei como é que foi... Tava fora de

mim... (Aos prantos) — Não faz isso comigo, Marilene!...

ATRIZ: (Gritando bem alto para as paredes) — Dona Ruth!... Socorro!... Chama a Polícia!... O Edson matou o meu filho e agora quer me matar também!... Socorrooooo!

(Ao som das “Bachianas Brasileiras nº 4 — Prelúdio”, de Villa Lobos, os atores preparam-se para o próximo quadro.)

## QUADRO V

### VOCÊ ESTÁ PRONTO?

*Fundo suave das “Bachianas Brasileiras nº 4 — Coral”, como no Quadro II. No palco, o ventríloquo e seu boneco com outro figurino.*

ATOR 2: Diga boa-noite aos nossos... a essas pessoas aí na sua frente, Humanito.

ATOR 1: (Digno) — Boa-noite.

ATOR 2: Você está pronto?

ATOR 1: Não tenho que estar?

ATOR 2: (Dá-lhe um tranco) — Fala direito!

ATOR 1: (Espalhafatoso) — Não tenho que estar?

(Há uma mudança no clima do quadro, como se só agora os atores fossem começar de fato a representar. Observe-se que sempre que possível ou quando a direção achar oportuno, as perguntas do ventríloquo serão ilustradas cênicamente, através de “quadros vivos”, música, colorido, entrada de figurantes, etc.)

ATOR 2: ...para o serviço militar?

ATOR 1: Meu pai arranjou “excesso”... certificado de 3ª...

ATOR 2: ...para procurar um emprego?

ATOR 1: Eu ainda estou estudando, Mascarenhas. Não posso fazer duas coisas ao mesmo tempo.

ATOR 2: Gracinha! Trata de arranjar esse emprego logo, hem? Não vou mais continuar te sustentando.

ATOR 1: Tá bem... Mas aonde, Mascarenhas? Eu queria uma coisa que me dê prazer e não me embruteça e que me dê tempo e disposição de fazer outras coisas que eu gosto.

ATOR 2: Gracinha! (Enérgico). Você está pronto?

ATOR 1: (Aflito) — Não tenho que estar?

ATOR 2: ...para o casamento?

ATOR 1: Ah, não sei, Mascarenhas... Eu fui ver “Quem tem medo de Virgínia Woolf?” e fiquei tão impressionado!

ATOR 2: Bobagem! Não é assim com todo mundo... Você não se lembra daquela série “Papai Sabe Tudo”? (ATOR 1 confirma com a cabeça e um sorriso nostálgico) — Então? O casamento é assim...

ATOR 1: Tão bom que fosse, Mascarenhas!... Mas com o meu pai e a minha mãe é tão diferente!... No meu edifício tem um casal que sai na porrada todo dia... Eu fico tão impressionado!

ATOR 2: Bobagem! Você não se lembra dos filmes da Doris Day, do Walt Disney? (O boneco confirma com o mesmo sorriso triste e ingênuo) — Então? É assim a vida...

ATOR 1: Tão bom que fosse, Mascarenhas... Mas é tão diferente a minha...

ATOR 2: Besteira! (Um tranco). Você está pronto?

ATOR 1: (Confuso) — Acho que estou, Mascarenhas...

ATOR 2: Já sabe o que quer ser na vida?

ATOR 1: (Bastante aflito) — É... não sei... Eu gosto de tanta coisa, mas prá fazer todo dia... Eu acho que o tempo todo eu não gosto de nada nem de ninguém.. (Diz a última frase com bastante pudor).

ATOR 2: (Escandalizado) — O que que você está dizendo? (ATOR 1 tapa o rosto com as mãos). Isso é coisa que se diga, Humanito? Então você não se lembra do Mickey, do Pateta, do Bolinha, da Luluzinha, do Sítio do Picapau Amarelo, das festas de São João, das quadrilhas, do último dia de aula, do Papai Noel, da manhã de seu aniversário? (ATOR 1 vai confirmando com um sorriso e um entusiasmo progressivamente escancarados) — Então? A vida é boa... as pessoas se amam... (Cínico e sincero, se isso for possível).

ATOR 1: Tá bem, Mascarenhas. Agora estou mais animado... Obrigado... (Visivelmente inseguro) — Mas é que eu não tenho você do meu lado falando assim o tempo todo, aí me dá uma confusão, uma angústia, um medo...

ATOR 2: Medo de quê? Seu pai nunca lhe ensinou que basta acender a luz pro fantasma desaparecer? (ATOR 1 confirma sem sorrir) — Então? Dispare essa metáfora contra todos os seus medos...

ATOR 1: (Engolindo em seco) —Eu sei, Mascarenhas... Mas o amor, por exemplo...

ATOR 2: Que que tem o amor?

ATOR 1: Dizem que é uma coisa tão perigosa, tão confusa...

ATOR 2: Tolice! Você não se lembra dos filmes da Sandra Dee, das músicas de Cely Campello? (ATOR 1 confirma com a cabeça e um sorriso melancólico) — Então? O amor é isso... é como um laço cor-de-rosa que se esconde debaixo do travesseiro.

ATOR 1: Tão bom que fosse! Dizem que é uma angústia enriquecedora, não dizem? Como os filhos e os ideais, mas eu não sei... Eu tenho medo de que no meu caso — e eu sou tão especial! — isso tudo de amor, de filhos e ideais sejam só uma angústia que me faça sofrer muito e não me enriqueçam nem um tostão...

ATOR 2: (Depois de uma breve pausa, como se lhe faltasse vontade ou disposição para continuar) — Você está pronto...?

ATOR 1: Não sei, Mascarenhas.

ATOR 2: Você pretende extravagar ou viver *dentro* do círculo?

ATOR 1: Não sei... Você não pode descobrir e me dizer qual é a minha verdadeira inclinação?

ATOR 2: (Frio, inaccessível) — Você acredita em Deus?

ATOR 1: Não sei... Eu acho que o problema com Deus é que ele deve ser cego-surdo-mudo e ainda por cima tímido e tem dificuldade de expor verbalmente suas coisas, você não acha? (ATOR 2 apenas balança a cabeça numa constrangida negativa) — Senão, ele já tinha dado um jeito de

convencer todo mundo que ainda não crê... como eu. (Com pudor) — Por que você está me olhando assim, Mascarenhas?... Eu estou sendo mau?... (ATOR 2 faz sinal para que a platéia responda por ele) — Eu estou sendo ridículo?... Por que você me faz essas perguntas difíceis?

ATOR 2: (Que balançava a cabeça consternado enquanto ATOR 1 falava) — Então você tem dúvidas!... (ATOR 1 baixa a cabeça) — Então você não se lembra da missa? Não lembra do coro, Humanito? (ATOR 1 está cada vez mais envergonhado) — Então você não se lembra da visita do Papa João de Deus? (ATOR 1 leva na brincadeira a pergunta e dá uma risada. Olhar de desprezo do ATOR 2, que se retira indignado) — Você está perdido, Humanito!

ATOR 1: (Numa desesperada súplica) — Não... Não diga isso, Mascarenhas, por favor... Eu quero ser uma pessoa como outra qualquer... Eu quero... Eu vou fazer o possível.

ATOR 2: Quer dizer que você está pronto, Humanito?

ATOR 1: (Angustiado) — Pró quê, Mascarenhas? Vai me perguntando pelo menos pra quê...

ATOR 2: Pró ver o dia escurecer, muitas vezes, assim que você levantar da cama? (ATOR 1 vai jogando com expressões e gestos aflitos) — Pró se desiludir, pró renunciar, pró imitar, pró não suportar mais e continuar suportando, pró achar que não perdia lá grande coisa se não tivesse nascido...

ATOR 1: (Interrompendo, no auge da aflição) — Péra aí...

Não... péra aí... Não dá prá você esperar o Natal, o Carnaval, o meu aniversário? Não dá prá você esperar uma coisa boa me acontecer na vida? Não dá prá você esperar eu descobrir a minha gruta dos milagres e lá dentro o meu equilíbrio?... Ah, dá, sim... Mascarenhas... Eu quero viver, já estou vivo.

(Tempo. Os dois se entreolham, a princípio aflito o boneco e frio o ventríloquo, mas gradativamente as duas expressões se fundem numa só: de solidariedade e afeto recíprocos. Acariciam, sem pieguice, o rosto um do outro. juntos e como se fossem uma só pessoa.)

ATOR 1 e 2 — Eu acho que estou, sim. Tanto quanto qualquer outro.

(Os atores abandonam seus personagens, vêm ao proscênio, dão-se as mãos e fazem a tradicional reverência para o público. Juntam-se a eles os demais que participaram do espetáculo, ao som de uma música bem alegre).

## Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Aldomar, Conrado — *O Voo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.  
Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.  
Beckett S. — *A catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.  
Bethincourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.  
Bradford, B. — *Ensaio*, nº 126.  
Brecht, Bertolt — *A Expulsão do Demônio* nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.  
Buzzati D. — *Sketches*, nº 122.  
Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.  
Chckov, A. *Sobre os Males do Fumo*, nº 128.  
Cocteau, J. — *A Voz Humana e o Mentiroso*, nº 126.  
Collier, J. — *Poção*, nº 114.  
Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.  
Dostoiévski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.  
Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.  
Fonseca, R. — *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, nº 128.  
Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.  
Gibson W. — *Dois na Gangorra*, nº 123.  
Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.  
Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.  
Homero — *A Odisséia*, nº 116.  
Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117.  
Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.  
Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.  
Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.  
Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.  
Lorde, A — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plune*, nº 112.  
Maeterlinck M. — *Interior*, nº 119.  
Marivaux — *O Jogo do Amor e do Aca-so*, nº 127.  
Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.  
Molière — *Médico à Força*, nº 108.  
Musset A. de — *Fantasio*, nº 104.  
Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.  
Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.  
O'Casey, S. — *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, nº 124.  
Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão* nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.  
Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.  
Pinter, H. — *Seleção de Sketches*, nº 120.  
Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.  
Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.  
Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.  
Shakespeare, W. — *Macbeth*, nº 115.  
Tardieu Jean — *Uma Peça por Outra*, nº 118.  
Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Arvore de Natal*, nº 118.  
Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.  
Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.  
Williams, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.  
Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.  
Wilder, T. — *Infância*, nº 121.  
Wojtyla, K. — *A Loja do Ourives*, nº 125.

ATIVIDADES D'O TABLADO:

ÍNDICE

CURSOS DE IMPROVISAÇÃO:

aracy m. mourthé  
 bia junqueira  
 bernardo jablonski  
 cico caseira  
 dina moscovici  
 fernando bechy  
 guida vianna  
 joão brandão  
 maria clara machado  
 maria clara mourthé  
 maria vorhees  
 milton dobbin  
 ricardo kosovski  
 thais balloni  
 toninho lopes  
 andreia fernandes  
 flávio lanzarini

— Ensaio Abertos — <i>Richard Schechner</i>	1
— A Indumentária no Séc. XIX — <i>Adriana Leite</i> .....	4
— Sobre Eleonora Duse — <i>T. Cole e H. K. Chinoy</i> .....	8
— Sobre a Arte de Representar — <i>Eleonora Duse</i> .....	9
— Jean-Louis Barrault — <i>T. Cole e H. K. Chinoy</i> .....	13
— Pantomima — <i>Jean-Louis Barrault</i> ...	13
— Regras de Representação — <i>Jean-Louis Barrault</i> .....	15
— Crítica Internacional — <i>O Jardim das Cerejeiras</i> .....	20
— Texto para Estudo — <i>Trecho de Galileu Galilei, de Brecht</i> .....	25
— Uma Casa Brasileira com Certeza — <i>Wilson Sayão</i> .....	30

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque, 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 da mesma forma, pelo preço atual.

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (2 n.ºs) ..... Cr\$ 10.000,00

Composto e impresso pela

GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.