

90

# cadernos de teatro

— YAN MICHALSKI — Entrevista

---

— A PROFISSÃO DO ATOR — Fernanda Montenegro

---

— A BICICLETA DO CONDENADO — J. Arrabal

---

— O DEFUNTO — R. de Obaldia

---

## CADERNOS DE TEATRO N. 90

Julho/Agosto/Setembro — 1981

### PATROCÍNIO . SNT

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO  
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO  
SECRETARIA DA CULTURA  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

#### *Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável* — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

*Diretor-executivo* — MARIA CLARA MACHADO

*Diretor-tesoureiro* — EDDY REZENDE NUNES

*Redatores* — BERNARDO JABLONSKI e CARMINHA LYRA

*Secretária* — SILVIA FUCS

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 - ZC 20

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*

# A PROFISSÃO DO ATOR

*Fernanda Montenegro*

Escuta, meu amigo, é a ti que falo, a ti que tem amor à profissão que exerço! Escrevo e falo a ti, que não conheço, mas a quem vejo como a um irmão. Escrevo para dizer aquilo que sei sobre nossa profissão e aquilo que não sei, que nunca pude compreender. Escrevo para falar sobre o enigma do teatro. Nada mais falso, nem mais verdadeiro que o teatro. É muito complicado. Mas, para mim é o único enigma benfazejo na vida dos homens: o único eficaz. Não te poderei ensinar grande coisa, mas, deixa-te levar, aceita, escuta, enche tua cabeça com estes propósitos inúteis como eles te pareçam, tu os despejarás, depois, e o próprio enjôo que eles te derem, terá sido útil.

Os esforços que farás para rejeitar estas idéias, as reflexões, te possibilitarão uma auto-afirmação, uma força.

Não se assimila nada no teatro que não seja para restituir. Isto é toda a arte do ator.

Por que diabo estou eu aqui? Que loucura, que estranha anomalia, que desregramento, como dizem os padres da Igreja, me reduziu a esta condição de querer macaquear ou arremedar? E por que estão vocês aqui, nesta sala, me olhando?

Vocação de ator. A vocação do ator é a mais sensível, visível na sua anomalia, colocado como ele está, trucidado entre ele e ele, no torniquete em que se colocou, entre o autor e o público. A sua vaidade é mais aparente e faz dela profissão. Eplora-a. Mas não é menor a vaidade no coração do espectador, a sua ambição. E a do autor é imensa.

A vocação é para nós uma mistura por demais duvidosa de toda espécie de sentimentos nem todos nobres, longe disso.

Não acredito em pureza de vocação nem mesmo nos santos. Vocação é resultado. Provém de gostos, ambições,

desejos tão pouco puros porque se manifestam numa idade na qual tudo é apetite, quando ainda, na verdade, não podemos julgar nem a nós mesmos.

Vocação não resulta senão da prática. Após numerosos anos de carreira, após sofrimentos, decepções, dificuldades, é que se afirma, ou melhor, se precisa uma decisão que, então, poderemos chamar de **VOCAÇÃO!** Não passa de escolha persistente. Consciência do que se desejou. Resta o abandono a esses sentimentos, aceitação da consequência desses sentimentos, fidelidade a eles. Consiste na liberdade, no dócil cumprimento das exigências de uma carreira.

O que acabo de ler traz a assinatura de Jouvét. E se início esta conversa lendo esses trechos é porque entre as primeiras leituras que fiz sobre teatro, esses trechos de Jouvét me ficaram.

Poderia também ter começado, contando uma conversa que tive há poucos meses com uma amiga. Essa amiga me dizia que, tendo dois filhos, a sua preocupação máxima é educá-los da maneira mais realista, mais objetiva possível. No futuro nada deverá apanhá-los de surpresa. E concluiu ela: — “Mas, por mais que eu os previna, eu sei que o futuro os surpreenderá. Eles serão agredidos. Sofrerão desencantos e sofrimentos. E nessa hora, a única coisa que poderei fazer é assistir a tudo, de braços cruzados, porque, no momento exato, somente eles, diante de si mesmos, é que terão que optar e construir a sua vida.

Poderia também começar, dizendo que não me sinto capacitada para lhes dizer nada de novo. Na realidade não me vejo com um passado teatral definitivamente vivido para vir aqui e lhes trazer, por exemplo, “as chaves do Reino”.

Poderia ainda contar fatos de minha vida profissional, mas, a minha vida profissional só tem 15 anos. Ela realmente não tem fatos assim tão sensacionais que mereçam ser contados. Quer na minha vida teatral ou particular, geralmente resolvo meus problemas com uma boa conversa, um bom silêncio ou um bom médico.

Mas, recebi esse convite e aqui estou. Convite este que me honra e me assusta: esta é a primeira aula de vocês e é a minha primeira aula também. A única coisa que, acho, nos diferencia, é que já consegui sobreviver a 15 anos de profissão. Sobreviver não em glórias, não. Esclareço logo. Sobreviver na base do “Pão nosso de cada dia”, mesmo.

E aqui acho que se apresenta um tema bastante interessante, para esta conversa: Sobreviver na Profissão de Teatro, no Brasil. Ou ainda: como tentar conciliar, no Brasil, a sobrevivência profissional com a arte de representar (dentro de suas ambições mais altas e mais legítimas).

O tema é amplo. E aviso desde já que não tenho fôlego e capacidade para explorá-lo até o fim, mas, vou tentar. Sei que posso, no máximo, arranhar os problemas e desde já lhes peço desculpas pela minha incapacidade, mas, vou tentar.

Ninguém agüenta esta profissão apenas para ganhar o pão.

Todos nós trazemos um anseio de arte. Podemos não chegar nunca a alcançá-la, a verdadeira arte. Mas, esta é a nossa ambição e é isso que nos salva e até mesmo nos une: num plano de arte, a tentativa de uma comunicação usando os meios da profissão teatral.

Começemos pela palavra: profissão. Está lá no dicionário:

Profissão: arte, ato, carreira, condição social, confissão pública, estado, exercício, ganha-pão, modo de vida, ministério, obrigação, ofício, prodigalidade, rumo, vida.

Tomemos o termo “ganha pão”.

É possível se viver de teatro no Brasil?

É. É possível sim. Claro que mal. Às vezes muito mal. Às vezes ainda nem se vive de tão mal. De repente vem uma rajada mais fresca e então se respira. De outras vezes o tempo fica muito bem e até firme. E logo cai um furacão que te arreventa até para o resto da vida. Tudo é instável e tenso. Você vive, materialmente, falando, por períodos. No momento são de 4 meses. No tempo em que havia companhias estáveis no Brasil, gente de teatro ficava até 15 anos empregada num mesmo grupo. Depois a coisa foi diminuindo. Até que se chegou ao período de um ano. Atualmente estamos em contratos de quatro meses que é assinado juntamente com uma rescisão de contrato. Há poucas exceções. No caso de ir bem — quatro meses. Não indo bem — até no dia seguinte, a coisa já ficou o dito pelo não dito. É vida de cão mesmo. Não vou melhorar para vocês o panorama atual do nosso teatro, não. É uma vida só de dificuldades, de desgaste emocional, inclusive porque num dia você pode se dar ao luxo de comer caviar e beber champagne. E no momento seguinte você pode não ter a possibilidade nem de um pastel. Estabilidade

não há nenhuma. Em qualquer profissão, se você conhece o seu ofício, há um momento em que você já conseguiu um patrimônio de trabalhos prestados. O mais vem naturalmente. No teatro, não. Você faz exame todo dia. Cada vez que se estréia uma peça nova é uma sabatina geral. E o que vale é somente a última nota.

Para os que não sabem, quero dizer que estamos passando por outra crise dentro da nossa já eterna crise teatral. A de agora é a crise do desemprego. Todos os grupos que neste início de temporada preparam seus espetáculos, todos procuraram a dedo peças com pouquíssima gente. (E olhe que não há coisa mais difícil do que você encontrar peças de pouca gente, boas ou más.) Os melhores textos, com um pouco mais de gente, são quase que eternamente adiados, nos planos das nossas produções teatrais.

A crise do desemprego está se avolumando aqui e em São Paulo. Muitos tentam a televisão (que também está difícil), alguma coisa de cinema, dublagem, “show”. Mas, no momento não quero falar sobre as alternativas, as concessões da carreira teatral. Portanto, vivendo de pisar num palco, atualmente, só muito poucos.

E a crise leva a todos de roldão. Os bons e os maus profissionais. Sim, porque, verdade seja dita, há gente no nosso meio que infelizmente, como profissionais, não têm nenhum preparo, nenhuma informação, nenhuma técnica. Muitos não têm nem vontade. São apenas um monte de carne. Mas, nesses momentos difíceis todos apanham: os bons e os maus. Então é claro que o melhor terá mais chance. É uma frase acaciana, mas é verdade.

Se posso lhes dizer alguma coisa, aí, vai. Que a escola não forma gênios, mas profissionais. E saindo da escola não criem tabus profissionais.

Não quero dizer com isso que você se transforme num bronco, num sem-caráter, ou que não deva saber exatamente o que quer. Mas vocês, como nós, não vão fazer teatro na Inglaterra, na Alemanha, na França, na América. Vocês vão começar e continuar no teatro brasileiro mesmo, onde o puro idealismo existe sim, sem dúvida nenhuma, mas, também ele, vai muito mal, obrigado. Lamentavelmente mal. E como todos nós o trazemos dentro de nós, o idealismo, vivemos tapando buracos, que são os nossos, amparando aqui e ali as suas quedas, que são as nossas. Porque no fundo é a nós mesmos que estamos tentando salvar. É claro que você tem a obrigação de sempre escolher o melhor autor, o melhor grupo, o

melhor diretor, os elementos que falem a sua língua e que correspondam às suas aspirações. Você deve lutar até o fim por isso. Mas não havendo o melhor do melhor, fique com o bom, ou com o menos bom. E conscientize a sua escolha. Se tiver que escolher entre o protagonista de Paulo Magalhães e o 10º papel numa peça de Brecht (digo Brecht porque este autor extraordinário significa também uma teoria de representação e uma clara posição política), é claro que você tem a obrigação de escolher o melhor autor, para ser fiel a você mesmo e ao seu idealismo. Mas para começar, para se exercitar, para tarimbar, e muitas vezes até para comer e continuar, não havendo a oportunidade do grande autor, aceite até mesmo o 10º papel do Paulo Magalhães.

Agora, não faça dessas concessões uma regra. Da alternativa, um hábito. Porque aí você se acaba. Por incrível que pareça, num ambiente acanhado como o nosso, tudo serve para amadurecê-lo, profissionalmente falando. E o importante é fazer o 10º papel do mau autor com a mesma obstinada vontade de trabalho que você empregaria num autor melhor.

Que isso é uma agressão a você mesmo? Que é um esforço sobre-humano para quem ambiciona o melhor? Que isso é impossível de suportar? Sem dúvida nenhuma. Mas, esse é o jogo que você vai encontrar. O importante, eu acho, é nunca perder a visão crítica sobre o momento pelo qual você está passando. As crises não são só de pão, mas também de qualidade de trabalho. São fases. Por isso mesmo acreditamos que melhores dias virão. E piores. E melhores. E piores. O jogo perigoso. E é nessa instabilidade que temos de enfrentar sempre o capítulo das concessões. Hoje, como ontem, depois de 15 anos de palco, ouvindo e vendo contradições de toda ordem, acho pura perda de tempo, e na maioria dos casos, pura demagogia a atitude de certos profissionais, que, conhecendo bem o chão no qual pisam, vivem afirmando: “Nunca mais represento tal coisa. Nunca mais farei tal autor. Nunca mais participarei de um espetáculo menos isso, menos aquilo”! Fará sim. Se não tiver outra coisa melhor. Se não tiver pais ricos, mulher rica, marido rico, amantes ricos ou outra profissão, fará sim. Então é melhor calar a boca, não passar por falastrão, não gastar saliva à toa... e trabalhar. No melhor, quando for possível o melhor. No pior, quando só nos restar o pior, a má televisão, a dublagem, os “shows” de todos os tipos, filmecos sem categoria, etc... etc... Quem de nós já não fez a sua peça de segunda ou terceira categoria? E quem de nós pode jurar

que não o fará mais? Mas, também quantos espetáculos bons, peças ótimas, textos importantes já não fizemos e continuaremos a fazer?

Vale à pena a alternativa?

Se você acha que não, abandone já a sua idéia de fazer teatro neste país. Vá pra casa e pense noutro tipo de profissão.

O resto é diletantismo.

Podemos romper esse círculo vicioso?

Penso que tão cedo não.

O problema não só de um pequeno núcleo profissional e (ousou dizer) artístico. Sabemos. Sabemos que todos nós, os que estão dentro e os que estão por fora, todos nós temos uma soluçõzinha ou uma soluçõzona no bolso do colete. Uns acham que se devia atacar o problema assim e não assado. Uns gritam: falta união. Falta planejamento. Falta diretriz e falta tanta coisa!

Quando começamos esta carreira, estamos sempre certos de que a nossa geração vai solucionar todos esses velhos problemas. Basta alguns anos e logo vemos que esses problemas se resumem apenas num problema: a desordem cultural e econômica do Brasil. E com isso não estamos passando a bola para outro, não. Nem isso diminui a nossa responsabilidade individual, muito pelo contrário. Acho que somente uma modificação total no plano educacional-social e econômico resolverá esse nosso impasse, como todos os outros impasses deste país. E será um trabalho para gerações.

Na década de 30, 40 e mesmo em pequena parte da década de 50, nós tínhamos Dulcina, Morineau, Eva, Bibi, Procópio, Jaime Cotsa, Cassarré, Palmerim Silva, Alda Garrido, 3 ou 4 revistas na Praça Tiradentes, as revistinhas de Copacabana, Silveira Sampaio, os Cassinos, tudo funcionando ao mesmo tempo, durante meses seguidos. Eram duas sessões por dia. E três na quinta, no sábado e no domingo. As companhias eram imensas. Os contratos eram longos. No verão a coisa apertava um pouco, mas, sempre havia excursões. Os espetáculos podiam não ter grandes requintes, mas funcionavam. Os atores eram realmente populares. Uma Beatriz Costa sacudia as galerias da Praça Tiradentes. Eu não estou aqui fazendo a Hora da Saudade, não. Quero apenas dizer que na medida em que a nossa moeda passou de prata para lata, o negócio foi minguando.

Atualmente o que acontece? Empresários autênticos não existem. No plano particular e doméstico, vemos alguns atores, diretores ou autores, acorrentados a esta necessidade vital de fazer teatro, se alçarem ou se rebaixarem à condição de auto-empresariar. E então, ao entrar em cena, esses homens não têm só a preocupação de seus respectivos desempenhos. Há sempre atrás de nós os empréstimos bancários, o aluguel do teatro, os impostos, a amortização da produção etc... E ainda têm que entrar em cena e representar como se nada existisse além do seu papel. E mesmo num fracasso, têm que ter fibra e força de vontade bastante para recomeçar e novamente entrar em cena e se apresentar novo em folha, em plena forma, repousando, recém-nascido. Os que não se lançam no modesto auto-empresariado, têm que ficar à espera de que algum outro colega, corajoso, se auto-empresarie e o chame. Se for num período melhor de trabalho, muito bem. Se for na maré baixa, como está-se tornando hábito, a alternativa e muitas vezes, a concessão da novela de televisão, dublagem, shows de toda ordem etc... etc... E dêem graças a Deus quando aparecem bolsas de estudo, cursos, conferências, ocupações que estão ligadas ao teatro e que é teatro mesmo, no seu plano mais alto. Ter 300 pessoas em média, hoje em dia nos assistindo, é uma alegria alucinante nos bastidores. Alguns com 100 espectadores já estão no auge. E muitos aceitam 50 como uma dádiva celeste. Anualmente poucos espetáculos rompem a média dos 200 espectadores. E quais os que chegam até lá? É claro que na sua maioria, os melhores. E graças a Deus os melhores. Então se fizéssemos somente excelentes trabalhos, as eternas crises não existiriam?

Viveríamos mais realizados, mas a crise estaria presente. Porque há uma grande parte que nos foge. Senão vejamos: há 10 anos um sucesso, no teatro de comédia, podia contar com 80.000 a 90.000 espectadores. Hoje conta com trinta, quarenta, no máximo. E se disserem que alguém chegou à 50.000, eu gostarei de ver primeiro os "Bordereaux" na S. B. A. T. E olhe que nesses últimos 10 anos podemos dizer, com todo orgulho, que o nosso teatro realizou espetáculos excelentes e alguns até excepcionais.

Tudo nos atrapalha, a instabilidade econômica, o calor, os temporais, a falta de luz, de água, as férias escolares, as festas natalinas, o carnaval, o início das aulas, a Semana Santa, as eternas crises políticas. E sobretudo: a não necessidade de ver teatro — que o brasileiro tem.

Que fazer? "Sacode, levanta a poeira e dá volta por cima", como diz o samba. O que nos resta é trabalhar para essa minoria que ainda nos vem ver, e que num bom espetáculo nos procura como nós os procuramos — com a mesma ansiedade. Com o mesmo calor. E esperar melhores dias.

O desafio que a carreira teatral no Brasil nos oferece é enorme. As nossas armas são a nossa seriedade, a nossa capacidade profissional e o nosso orgulho de artesão. Em nosso clima teatral é duro manter a forma mental e física. No Brasil é mais fácil ser gênio aos 25 anos do que em qualquer outra idade. Aos 25 anos, sempre a primeira direção é genial. A primeira peça de um autor de 20 anos marca sempre um período novo na dramaturgia brasileira. Aos 20 anos, o primeiro trabalho de um ator é sempre o de Zaconi ou o da Sara Bernadt em primeira audição, como diz o Nélson Rodrigues.

O problema portanto não é estrear "genialmente" ou fazer o primeiro espetáculo com os seus 200 ou 300 espectadores. O desafio é continuar. É ser alguém diariamente. É ano após ano, tentar manter a sua qualidade de gente e de profissional, dentro deste anticlima.

É estar vivo aos 50, aos 60 e, se possível aos 70 anos.

Somos homens de teatro no Brasil porque praticamente nos impingimos. E por isso temos que ter uma crença absoluta em nós mesmos e na nossa coletividade. Com o nosso preparo técnico, tentando alcançar, pelo menos, uma cultura mediana, criando um interesse profundo sobre tudo que nos rodeia, romperemos as fases, os modismos, sacudiremos as dificuldades e os preconceitos.

Acho que cada geração tem o dever de revisar a geração que passou. Aproveitar o que de bom foi conseguido e jogar fora sem pena nenhuma o que caducou.

Quando falo nos 25 e nos 50 anos, não quero dizer que se é bom ou mal, porque se tem esta ou aquela idade. Se falo em geração é porque vocês são os mais jovens — no momento — e tentarão quebrar este jogo. E têm o dever de tentar quebrar. Como nós mesmos continuamos tentando.

Temos que ter claro dentro de nós que só existimos e nos impomos na medida em que atacamos.

Então, se querem esta profissão, não virem por favor montes de carne parasitas e amebas. Sejam, antes de mais nada, criaturas presentes.

Vejamos ainda a palavra profissão. Agora no sentido de ofício, rumo, vida.

Cada autor nos solicita de um jeito. Cada um de nós é ator também um pouco a seu modo. Mas há um terreno sobre o qual nós não podemos deixar de pisar. E sobre isso falaremos logo adiante.

Antes, se lhes interessa saber como trabalho, direi que nem sei bem como isso acontece. John Guilgud afirma que “os atores, no íntimo, são inseguros, embora possam parecer senhores de uma confiança ilimitada perante a platéia. Sua ciência é adquirida no curso de muitos anos e eles mal se atrevem a aconselhar-se uns aos outros, pois sentem que, para cada ator, o problema é outro”.

Posso lhes dizer que sou metódica. Avanço, quando avanço, aos poucos. Embora seja torturante a busca de uma personagem, procuro trabalhar num clima o menos neurotizado possível. Acho que os diretores e atores que ensaiam num ambiente histérico, com desmandos, crises de choro, berros ou coisa parecida, estão perdendo tempo. Ou pior, estão doentes.

Posso lhes dizer que tenho um grande prazer, uma grande alegria em exercer o meu ofício. Nessa profissão é fundamental um certo estado de aleluia interior. O teatro para mim não é um funeral. E muito menos um jogo crepuscular, cinzento e mórbido. Para se realizar um papel não é preciso se pôr a máscara do sério, do magister-dixit, ou do gênio caboclo incompreendido. É cretino ter a preocupação de bancar ser mais sério do que a seriedade e mais eficiente do que a eficiência.

Como vivemos agrupados (cada peça, por menos personagens que tenha, representa uma coletividade) temos que fazer do grupo uma parte de nós mesmos. Eu particularmente não consigo jamais trabalhar em clima de desagregação, mas ao mesmo tempo desconfio desses grupos que com o passar do tempo se atrofiam em torno de líderes (alienados ou enganados) que têm como lema a incomunicabilidade humana. Diálogo para eles não existe. Tudo fica resumido num turíbulo a fazer fumacinha de incenso e a obrigação do resto do grupo de fazer coro em volta e repetir: é o maior! É o maior!

Gosto de ensaiar. Eu acho até que gosto mais de ensaiar do que do espetáculo mesmo. Embora adore ver uma platéia cheia. Sou capaz de ensaiar horas e horas seguidas. Acho que sou disciplinada. Que me lembre nunca criei problemas com os diretores com os quais trabalhei. Sou obstinada no meu trabalho. Tenho grave defeito, entre

outros: depois de 2 meses de peça, faço um esforço terrível para continuar ligada à peça que estou fazendo. Se pudesse parar uns dias, alternar tipos de espetáculos diferentes! Qualquer coisa que quebrasse a rotina de ter que, diariamente, às 9 e meia, fazer do mesmo espetáculo algo eternamente novo. Há exercícios, há métodos de concentração e tudo mais. Eu sei. Mas, depois de 150, 200 representações, é duro. Num amém eterno, sem polêmica ou revisão.

Voltando ao terreno da representação, propriamente dita, não poderia deixar de lhes trazer não a minha experiência (que é modesta), mas, o testemunho de dois homens de teatro. São eles Copeau e Dullin. Ninguém melhor do que eles, na história do teatro, equacionou os problemas do ator como indivíduo e como artista. Qualquer um de nós que deseje falar sobre qualquer sistema, sobre métodos, sobre escolas e correntes, repetirá, no fundo, os conceitos desses dois mestres (querendo ou não). Porque nesse campo nada lhes escapou. Portanto, se tenho um material melhor para lhes oferecer, a esse respeito, do que a minha pobre bagagem, material com o qual eu me identifico, não vou fazer vocês perderem tempo. Bastam poucos anos de palco e logo vocês verão que o que eles disseram corresponde exatamente às necessidades fundamentais do nosso ofício. E em qualquer regra de jogo. São trechos de Dullin esses que vou ler. Diz ele: “Creio que é difícil em nossa arte desvendar a técnica de um ator sem levar em conta a sua natureza, o seu temperamento. A busca apaixonada das leis da criação do comediante, não tenho a louca pretensão de a ter descoberto, mas, tenho o desejo mais modesto de contribuir para facilitar a alguns a aprendizagem de uma arte difícil porque, precisamente, caminha por vias obscuras, entre o instinto e a inteligência, a intuição e a dedução, em que o nosso estado de alma, a nossa constituição física e a nossa vontade têm uma parte quase igual. A cabeça não basta. Ela sugere e controla. É muito, com certeza, mas, não é tudo.

Creio que o problema de uma técnica pessoal se porá para cada ator de uma geração nova. A estética varia, as modas influenciam o teatro mais do que as outras artes. Mas todas as variações se concretizam em dado momento, numa espécie de síntese.

A marcha do ator, que vai ao encontro da sua personagem, é uma corrente lenta de estabelecer. Se o diretor e o ator não têm longa prática da mecânica do intérprete, serão tentados a pensar: “Que idiota!”. “Não compreende

nada do que se diz”. Ao contrário, se eles conhecem o trabalho obscuro que se faz no interior de um bom intérprete durante os ensaios, saberão surpreender o momento favorável para ajudar o parto.

Durante o ensaio o ator é quase como um sonâmbulo. Titubeia, estrofia o texto, implexiona mal, parece desajeitado para executar os movimentos mais simples. Procura com um olhar inquieto a aprovação do diretor que, com um sinal de cabeça, lhe diz: “Não! Ainda não!”. Algumas vezes isso degenera em crise de mau humor e até em discussão com ameaça de rutura.

Não falo senão de atores dotados e artistas. Os outros ignoram este gênero de inquietação. Não são nem particularmente desajeitados nem fatalmente maus: são eles próprios, com gentileza ou fatuidade.

Para se chegar a uma personagem é necessário um primeiro tempo de incubação. Leio e releio várias vezes a peça. Procuo compreender, entender o autor. Escuto e armazeno. Tento ver cada situação da maneira mais realista. Direi mesmo: da maneira mais quotidiana. Tenho necessidade desse fundo humano, sólido, para não me desviar.

Nos primeiros ensaios não procuro fazer logo tudo. Procuo a maneira mais direta de responder ao meu colega. À noite, dedico-me ao trabalho de sondagem do texto. É nessa calma que ponho na cabeça, de uma vez por todas — as respirações do texto, o ritmo das cenas, o alcance lírico dos movimentos interiores, a variedade das situações e as gradações dos sentimentos. Aprendo as falas de cor mastigando as palavras.

Ganho assim muito tempo porque me desembaraço ao mesmo tempo das preocupações da memória e da dicção.

É ainda uma coisa difícil saber escutar uma indicação. Como é difícil para o diretor dá-la com clareza. Se um diretor é obrigado a dar uma inflexão, é preciso nos defendermos da imitação, que é sempre insípida.

É indispensável a interpretação pessoal.

Tanto quanto possível, ocupo-me da minha cabeleira, do meu guarda-roupa, de todos os pormenores que possam dar relevo à personagem que vou fazer. Sei que uma personagem conseguida é feita de pequenos cuidados deste gênero, mais do que de idéias transcendentais.

Se tenho ao meu lado um colega hábil, a tarefa é facilitada: há sempre vantagem em se ter como colega um

ator que procura nos dominar. Porque essa é a melhor maneira de nos servir.

Continua Dullin:

O que eu tenho por improvisação é um método vivo para ensinar a teoria e a prática da “representação dramática” e favorecer o desenvolvimento da personalidade de cada aluno. O ensino corrente do teatro é em grande parte baseado no mimetismo: o aluno imita o seu professor, os atores mais velhos e é assim que se deixa arrastar para o artifício e o convencional. A improvisação obriga o aluno a descobrir os seus próprios meios de expressão.

Há sempre um período duro de passar: durante alguns dias se levou o ensaio a um certo grau de acabamento. De repente uma malha foge e todo esse trabalho desaparece. Tem-se a impressão de vazio, de impotência. Há razão para se ficar fortemente perturbado, porque se este estado se prolonga, nós nos arriscamos a deixar escapar a personagem. Mas, em geral, é o momento em que a personagem vai entrar furtivamente em nossa pele.

Não sou um ator sujeito ao “trac”, diz ainda Dullin. Só me sinto verdadeiramente realizado ao fim de algumas representações: diante do verdadeiro público. No entanto, quando sinto o coração bater mais depressa e experimento um certo vácuo na alma, faço calmamente e com todo o meu tempo, alguns exercícios de respiração. Aconselho ao meu jovem camarada que empregue este método. Ele tem um poder de apaziguamento de que não se suspeita.

É preciso também aprender a conhecer os defeitos e as qualidades de uma sala de espetáculos, rapidamente. Depois de ter dito algumas réplicas, o bom comediante deve ser capaz de regular o seu diapasão e a sua representação. O comediante saberá por instinto perceber a presença de um bom ou de um mau público desde que entra em cena. Um veterano não terá mesmo necessidade de entrar em cena. Fareja dos bastidores, como um cão de caça, o seu público.

Para fazer o público entrar na representação, o melhor meio é dar a tudo que se faz um máximo de credibilidade. Muitos atores se aplicam em colocar bem os seus efeitos, mas falham, muitas vezes, precisamente porque se aplicam demasiado: desde que o público sinta o cordelzinho, é como um rato diante da ratoeira — dá meia volta — e a personagem também.

Porque o ator deve conservar bastante domínio sobre si para poder evitar falhas, mesmo nos transportes mais



desordenados. É um erro ou uma hipocrisia dizer que a verdadeira sinceridade não se acomoda a esse desdobramento.

Se numa cena de emoção se sente, de repente, a sensibilidade fugir, é preciso ter a coragem de não exteriorizar uma emoção excessiva. Se numa cena cômica, de repente, o verbo soa oco, é preciso não carregar grosseiramente a representação. Se o público de uma sala se mostra frio e incompreensível, é preciso que nos esforcemos por representar melhor para aqueles espectadores que formam a exceção — e os há sempre. Se o público é pouco numeroso, não se deve imitar aqueles atores que julgam inútil se fatigarem para tão pouca gente. Porque isso é desonesto. Há sempre na sala umas 50 pessoas que o percebem e no dia seguinte farão uma péssima publicidade.

Respeitar a nossa arte e respeitar o nosso público conferem a nós, atores, uma espécie de aristocracia.

Aliás, tudo se torna fácil se através de todas as contingências de uma representação, não nos deixarmos abandonar pela personagem que temos a missão de fazer viver. A sua presença ditará a nossa conduta. Não é nem uma entidade nem um caráter abstrato, mas, um ser vivo! Afirmando isso, tomo como testemunha todas aquelas personagens que conheci nesse mundo colorido do teatro onde, com um pouco de recuo, os vivos se reúnem mais facilmente do que se supõe aos seres de ficção.

Trago agora o nome de Jacques Copeau para finalizar esta visão geral sobre o nosso “*metier*”, encerrando assim esta nossa conversa de hoje. Tomei como base uma de suas obras: REFLEXÃO DE UM COMEDIANTE SOBRE O PARADOXO DO ATOR, DE DIDEROT.

No século 18, Diderot escrevia no seu famoso livro:

“A minha intenção não é caluniar uma profissão que amo e que estimo: refiro-me a do ator. Ficaria desolado se as minhas observações, mal interpretadas, lançassem sequer uma sombra de desprezo sobre homens de um raro talento e de uma real utilidade, que são os flagelos do ridículo e do vício, os mais eloqüentes pregadores da honestidade e das virtudes, a vara de que se serve o homem de gênio para castigar os maus e os tolos. Mas, corra os olhos à sua volta e verá que habitualmente os graciosos profissionais são homens frívolos, sem quaisquer sólidos princípios. Em sociedade, quando não são palhaços, acho-os delicados, cáusticos e frios, faustos, pródigos, interesseiros, mais sensíveis aos nossos ridículos do

que aos nossos males, isolados, vagabundos, de uma reduzida moralidade, sem amigos, quase sem nenhuma dessas ligações santas e doces que nos associam aos sofrimentos e aos prazeres de alguém que partilha também os nossos. O que é que os conduz para o teatro? A falta de educação, a miséria e a libertinagem. O teatro é um recurso, nunca uma escolha. Jamais alguém se faz ator por amor à virtude, pelo desejo de ser útil à sociedade e de servir o seu país ou a sua família, ou por qualquer outro motivo honesto que poderia conduzir um espírito reto, um coração e uma alma sensíveis para tão bela profissão. A arte do comediante exige um grande número de qualidades que a natureza reúne tão raramente numa mesma pessoa que se contam mais os grandes autores do que os grandes comediantes. Não conheço estado que exija normas mais puras e costumes mais honestos do que o teatro. Se vemos tão poucos grandes comediantes, é porque os pais nunca destinam os filhos ao teatro. E porque uma companhia de comediantes nunca é como deveria ser: um povo a que se atribuisse a função de falar aos homens reunidos para se instruírem, divertirem, corrigirem a importância, as honras, as recompensas que eles merecem, uma corporação formada (como todas as outras comunidades) de indivíduos saídos de todas famílias da sociedade e conduzidos para a cena como para o emprego, o palácio, a igreja, pela escolha ou pelo gosto e com o consentimento dos seus tutores naturais. Acreditais, pois, que as marcas de um aviltamento tão contínuo possam ser inofensivas? E que, sob o fardo da ignomínia, uma alma seja bastante firme para se erguer à altura de Corneille?”

Copeau, nas “Reflexões de um Comediante” comenta:

“Surpreende-nos ver um grande espírito como Diderot honrar os servidores da cena, exigindo deles, principalmente “uma nobreza que obriga”. Embora ache que Diderot desce ao extremo do pessimismo ao lançar o olhar sobre a condição do ator e sobre o seu caráter”. E continua Copeau: “toda a pessoa do comediante conserva neste mundo humano os estigmas de um comércio estranho.

A profissão do comediante tende a desnaturá-lo. É a consequência de um instinto que leva o homem a desertar — para viver aparências. É portanto uma profissão que os homens desprezam. Acham-na perigosa. Os homens lhe atribuem imoralidades e a condenam pelo seu mistério. Esta atitude farisaica, que nem mesmo as mais extremas tolerâncias sociais eliminaram, reflete uma idéia profun-

da: é que o comediante faz uma coisa proibida, joga a sua humanidade: e goza-se dela os seus sentidos e a sua razão, o seu corpo e a sua alma imortal para que ele disponha deles como de um instrumento, servindo-se deles em todos os sentidos.

Se o ator é um artista, é de todos os artistas o que mais sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce.

Nada pode dar que não seja ele próprio, não em efígie, mas em corpo e alma e sem intermediário.

Ao mesmo tempo sujeito e objeto, causa e efeito, matéria e instrumento. A sua criação é ele próprio.

Nisso consiste o mistério. Que um ser humano possa pensar e tratar a si próprio como matéria da sua arte.

Agir sobre si mesmo como sobre um instrumento com o qual é preciso que ele se identifique, sem cessar e sem se distinguir.

Ao mesmo tempo agir e ser o que é manobrado.

Homem natural e marionete.

Há qualquer coisa no ator que depende do que ele é. Que atesta a sua autenticidade. Que se impõe pelo seu acento, sem fraude possível, desde que aparece em cena, antes mesmo de abrir a boca, pela sua simples presença. É uma qualidade de natureza, que a arte pode servir para pôr em evidência, mas, que a arte não poderia imitar”.

Diderot afirma: “tenho uma alta idéia do talento de um comediante — este homem é raro”.

Ao que responde Copeau: “tanto mais raro de fato — e tanto maior quando ele aparece — levando-se em conta que o ofício que ele exerce, ameaça ainda mais a sua pessoa humana, a sua integridade, a sua elevação. O que é terrível no comediante não é a mentira, porque ele não mente. Não é a mistificação, porque ele não mistifica. Não é uma hipocrisia, porque o ator aplica a sua monstruosa sinceridade a ser o que não é — e não a exprimir o que não sente, mas a sentir o imaginário. Diderot aceita o comediante. Conhece-o. A maioria das observações que faz é justa.

Exige do “ato de representar” “muito julgamento”. De bom grado nos juntamos a ele nesse ponto, contra aqueles que pretendem rebaixar a nossa profissão, dizendo-a incompatível com as altas funções do espírito”.

É ainda Diderot quem escreve: “Preciso ver no comediante um espectador frio, tranqüilo. Exijo, por consequência, penetração. E nenhum sensibilidade. A sensibilidade é essa companheira da fraqueza de órgãos que

inclina a ter compaixão, a estremecer, a temer, a perturbar-se, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, a gritar, a perder a razão, a exagerar, a desprezar, a não ter qualquer idéia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco. É a falta de sensibilidade que faz o ator sublime”.

Mas, no seu paradoxo, Diderot acrescenta: “Nunca procure ir além do sentimento que tem. Procure torná-lo justo”.

E Copeau, com toda a sua percepção, esclarece o paradoxo destas duas frases: “Seria demasiado fácil fingir que não se vê o que Diderot designa sob o nome de “sensibilidade”. Não é a simples qualidade de sentir. E ainda menos essa grande “precisão” que se atribui, em física, a certos instrumentos. É evidente que a ação teatral exige órgãos sadios e fortes e que uma ternura excessiva da natureza, a facilidade nas emoções transbordantes oferecem uma matéria demasiado mole e informe para nela gravar essas imagens fortes que a arte do comediante tenta desenvolver. Portanto, compreendo que a palavra sensibilidade é empregada, por Diderot, no sentido de Justeza.

“A luta do escultor com a argila que ele modela não é nada comparada com as resistências que opõem ao comediante o seu corpo, o seu sangue, os seus membros, a sua boca e todos os seus órgãos”.

Que o ator não sente sempre o que representa, que representa o texto sem representar a personagem nem a situação, que chega a representar sem erro aparente, quero dizer, quase justa e corretamente — é verdade. É o seu fracasso. É o martírio a que os melhores se expõem todos os dias, porque eles sabem que de repente, poderão sentir devastados pela segura num desses horríveis momentos em que se ouve falar, em que se vê representar, em que se julga e, quanto mais se julga, mais se escapa.

“E eis que o comediante começa a trabalhar. Vê o que quer fazer, compõe e desenvolve. Põe nos respectivos lugares os encadeamentos, as transições. Justifica os seus movimentos, classifica os seus gestos, retoma as inflexões. Olha-se e ouve-se. Destaca-se. Julga-se. Parece nada dar de si próprio. Às vezes interrompe seu trabalho para dizer: “Não sinto isto”. Propõe, às vezes com razão, uma modificação do texto, um retoque na encenação. O ponto de partida talvez estará na mímica, ou no diapasão da voz, numa descontração, numa simples respiração. O ator está tratando de se conciliar. Organiza a captura de qualquer

coisa que compreendeu e pressentiu há muito tempo, mas que fica apenas no exterior, que ainda não entrou em si, que não o habitou ainda. Escuta as indicações que lhe dão sobre as emoções da personagem, todo o seu mecanismo psicológico. E, no entanto, a sua atenção está voltada para pormenores insignificantes.

É então que o autor toma pelo braço o seu ilustre intérprete e lhe diz, ao ouvido: “Mas, meu caro amigo, por que você não conservou o que fez no primeiro dia de ensaio? Estava perfeito”.

É que o que o comediante fazia no primeiro dia lhe escapa à medida em que se coloca em posição de representar o seu papel. Foi-lhe preciso renunciar à frescura, ao natural, às gradações e ao prazer que lhe causava a sua animação do primeiro ensaio — para realizar um trabalho difícil, ingrato, minucioso, que consiste em fazer sair de uma realidade literária e psicológica uma realidade de teatro.

Precisa dominar, assimilar, colocar todos os processos de metamorfose que são, ao mesmo tempo, o que o separa do seu papel e o que o conduz a ele. É somente quando terminou este estudo de si próprio em relação à personagem, articulados todos os meios, exercitado todo o seu ser a servir as idéias que formou e os sentimentos para os quais prepara o seu corpo, nos seus nervos, no seu espírito, até o mais profundo do seu coração, é então que se reencontrará transformado e tentará dar-se.

Enfim o ator enche o seu papel. Não descobre nada de oco nem de falso. Poderia viver sem palavras.

Eis o homem exposto ao teatro, oferecido em espetáculo, posto em julgamento. Assume a responsabilidade. Sacrifica ao teatro inquietação, mal-estar, tristeza, sofrimento ou antes, é por ele libertado.

Mas, a atitude de seus colegas em cena, uma reação da platéia, uma desordem de bastidores, uma alteração de luz, uma ruga num tapete, um erro do contra-regra, um acidente no guarda-roupa, um branco de memória, um gaguejo, uma queda passageira da sua força vital — tudo o ameaça, tudo é contra ele que, sozinho, tudo deve dominar. Em cada instante tudo pode-se desapossar do que ele pensava ter dominado por um longo trabalho, separá-lo da personagem que compôs, da sua substância. Tudo pode sofrer alterações profundas e súbitas. Ei-lo desunido. Bate em retirada. Procura um ponto de apoio. Respira profundamente. Pensa que vai-se refazer, porque conhece o seu ofício.

Creio que quanto mais sensível é um ator, mais sujeito está a estas vertigens.

Mas ele vai recomeçar a sentir... porque ele conhece o seu ofício.

Mas, suponhamos que ele tenha atingido a plenitude de sua representação. Porém, essa mesma plenitude é preciso medi-la.

Há uma medida para a sinceridade, como há uma medida para a técnica.

Pode-se dizer que um ator não sente nada porque sabe se servir da sua emoção? Que essa lágrima e esses soluços são fingidos porque ele não estrangulou, nem por um instante, a sua voz e mal altera a sua dicção?

Um tal jogo exige uma cabeça de “ferro”, como diz Diderot, mas não de “gelo”, como o próprio Diderot escrevera anteriormente. Precisa também de nervos flexíveis e resistentes, de operações interiores muito rápidas e muito delicadas. Quanto mais a emoção aflui nele e o arrebatava, tanto mais lúcido se torna o seu cérebro.

O todo do comediante é dar-se. Para se dar é preciso, em primeiro lugar, que se possua. Não apenas a técnica não exclui a sensibilidade, como a autoriza e a liberta. É o seu suporte e a sua vanguarda. É graças ao ofício que podemos nos abandonar, porque é graças ao ofício que podemos nos encontrar. O estudo, uma memória segura, uma dicção obediente, a respiração regular e os nervos distendidos, a liberdade da cabeça e do estômago nos dão uma confiança que nos inspira a ousadia”.

É neste grau de trabalho que germina, amadurece e se desenvolve uma sinceridade, uma espontaneidade conquistada, que age como uma segunda natureza, que inspira por sua vez, reações físicas, dando-lhes autoridade, eloqüência, naturalidade e liberdade”.

E, para concluir, acrescenta Copeau: “Onde está o segredo de uma imaginação que põe o comediante em pé de igualdade com os tormentos do príncipe Hamlet ou as desgraças de Édipo, incestuoso e parricida?

Pode-se dar uma resposta a esta questão, diz ainda Copeau. É a de Goethe:

“Se já não trouxesse o mundo dentro de mim por pressentimento, ao abrir os olhos ficaria cego”.

Polonês, premiado (duas vezes), ex-correspondente, ex-malabarista amador, ex-ator, ex-diretor, tradutor, professor de crítica teatral e jornalista com 17 anos de atividades ininterruptas: *Cadernos de Teatro* entrevista o crítico de teatro do *Jornal do Brasil*, Yan Michalski.

CT — Como foi sua formação, seu contato com o teatro e como virou crítico teatral?

YAN — Meu contato com o teatro foi como quase o de todo mundo, uma coisa que começou inteiramente ao acaso. Eu era um muito eventual espectador de teatro. Aos 23 para 24 anos, nunca tinha assistido um ensaio de peça, não sabia mesmo como funcionava o mecanismo do teatro. Um dia, um amigo meu que tocava clarinete num espetáculo do Tablado que estava sendo ensaiado — *O Baile dos Ladrões* —, me convidou para ir com ele a um ensaio.

CT — Nessa época você fazia o quê?

YAN — Eu trabalhava no comércio, numa firma de importação e exportação.

CT — Você era balconista?

YAN — Não, eu era correspondente.

CT — Balconista é brincadeira, hein...?

YAN — Não, meu primeiro emprego foi numa loja de sapatos onde eu era praticamente balconista. Depois eu ascendi a correspondente... Mas aí, nesse ensaio, o Geraldo Queiroz, que era o diretor, numa certa hora parou o ensaio e disse: — Se nessa cena tivesse alguém que soubesse fazer malabarismos com bolinhas... Eu não sei porque, mas eu sabia. Eu levantei o dedo e disse: — Eu sei. Aí eu fui contratado. Eu *sabia* muito amadoristicamente, e me lembro que na noite antes da estréia, so-

nhei que o Paschoal Carlos Magno estava sentado na primeira fila. Ele era crítico do “Correio da Manhã” naquela época, e costumava dormir... Eu abria o espetáculo fazendo malabarismo de um lado do proscênio e o Rubens Correia do outro lado levantando peso, e no sonho as minhas bolinhas escapavam, caíam na careca do Paschoal e ele acordava muito mal-humorado. Depois dessa brilhante estréia (e as bolinhas não caíram na cabeça do Paschoal) eu me enturmei no Tablado, comecei a me encantar com essa descoberta e fiz alguns espetáculos seguidos, sempre como ator. Inicialmente, inclusive, sempre como ator, mais do tipo *comparsaria*, sem fala, papel mudo, etc... .

CT — Maria Clara nessa época também era atriz?

YAN — Clara era atriz. Quer dizer, eu entrei no Tablado, no “Baile dos Ladrões”, que foi um espetáculo meio especial na história do Tablado, na medida em que Clara tinha saído para fazer “O Diálogo das Carmelitas”. Eu entrei quase sem ter contato com a Clara, mas logo depois ela voltou. Depois, como eu senti que isso estava assumindo uma certa dimensão na minha vida, eu quis estudar teatro. E por coincidência exatamente nessa época estava sendo criada a Academia de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro da Dulcina. Então me inscrevi na primeira turma de direção — não é que eu tivesse maior interesse naquela época por direção — mas também eu me achava muito prejudicado pelo meu sotaque.

CT — Você é de onde?

YAN — Eu sou da Polônia.

CT — E o sotaque te perturbava?

YAN — Eu achava que para o trabalho de ator, realmente era um problema sério. Em direção isso não iria atrapalhar.

CT — Até dava um certo status... .

YAN — Não, na geração anterior, Ziembinsky, Morineau, sim. Mas isso foi em 55 e já não havia essas frescuras, não... . Então durante três anos paralelamente eu fazia Tablado e estudava direção. E me formei então na primeira turma onde foram meus colegas, o Cláudio Correia e Castro, o Ivan Albuquerque, o Rubens Correia... .

CT — Todos faziam paralelamente Tablado e direção?

YAN — Tablado e direção. Nós e mais um rapaz, o Mário de Oliveira, que hoje é diretor do teatro Ar-

mando Gonzaga em Marechal Hermes. Depois continuei ainda algum tempo exclusivo do Tablado. Mais tarde comecei a ter ambições, enfim, o problema de profissionalização e não-profissionalização. Na medida em que surgiam outros grupos que também me solicitavam, fiz alguns trabalhos fora do Tablado. Por exemplo, no Teatro da Praça, na dissidência do Tablado, quando saíram Cláudio, Napoleão, Kalma, Carmete. Mas fiz a minha estréia de direção no Tablado dirigindo “O Mal-entendido”, de Camus. Depois entrei para um grupo que estava muito em evidência na época: o Teatro da Bibsa — Biblioteca Israelita Brasileira — Scholem Aleischem — teatro da A.S.A., que era um grupo que na época estava sendo dirigido pelo Grisolli e que tinha ganho um festival importante. Era um grupo de vanguarda, muito em evidência. Grisolli ganhou o festival e uma bolsa de estudos para a França e eu fiquei na direção do grupo por um ano, enquanto ele estava na França. Dirigi um espetáculo nesse grupo, mas nessa época eu já estava escrevendo sobre teatro na revista *Leitura*, uma revista literária de bastante prestígio e de vida muito longa (acabou no fim dos anos 60). Quem me levou para lá foi o Renard Perez. Foi uma coisa também ligada ao Tablado, na medida em que conheci o Renard na casa do Aníbal Machado. Fui crítico de teatro dessa revista durante três anos. Depois fiz dois filmes como ator e o meu último trabalho em teatro foi em 63: já era um trabalho realmente profissional. Era uma peça do Domingos de Oliveira, a “História de muitos Amores”, no teatro da Maison. Nessa época eu continuava ganhando a vida na mesma firma, mas a firma estava mal e eu precisava dar um jeito na minha vida. Por coincidência, a Bárbara Heliodora, que era muito amiga minha e era a crítica do “Jornal do Brasil” em 1963, foi passar um ano na Europa e me deixou como interino. Voltou, reassumiu por pouco tempo porque foi nomeada diretora do S.N.T., e de novo me deixou como interino. E quando ela deixou o S.N.T. não se interessou mais em voltar.

CT — Então você é crítico do “Jornal do Brasil” desde...?

YAN — Permanente, desde 1964.

CT — Dezessete anos?

YAN — É... sou *decano* da crítica carioca...

CT — Na época, no “Correio da Manhã” escrevia o Van Jafa, não?

YAN — E o Henrique Oscar no “Diário de Notícias”.

CT — Quem era do “Globo”?

YAN — No “Globo” foi sempre muito rotativo: Martim Gonçalves, Geraldo Queiroz...

CT — E o Paulo Francis?

YAN — Ele escrevia no “O Jornal” e na “Última Hora”. Tinha duas colunas. Aliás, eu fui muito criticado pelo Paulo Francis quando eu era ainda ator e diretor.

CT — Mas quem não foi? Parece que ele fazia um gênero um pouco... irado, não é?

YAN — Mas era muito competente e ao mesmo tempo tinha um grande talento como crítico.

CT — Bom, agora uma pergunta mais abrangente: Como é que você entende a função da crítica?

YAN — Bem, é preciso distinguir entre o que seria idealmente, em tese, o papel da crítica e o que está sendo por circunstâncias o papel da crítica no Brasil, hoje. Quando a gente fala no papel da crítica, em tese, a gente não pode abstrair da variedade dos veículos em que a crítica teoricamente se exerce, cada um dos quais com a sua finalidade, o seu papel específico. Assim, deveria existir uma crítica “jornalística” que dá aquela primeira opinião sumária e rápida, sobre o que está acontecendo, e teria que haver uma crítica ensaística em revistas especializadas, quer dizer, já dirigida a um público a priori interessado e informado, dispondo evidentemente de um espaço e de um tempo de elaboração impossíveis num jornal, e que aí sim permitiria realmente uma abordagem muito mais profunda e uma verdadeira discussão. Teria que existir também uma crítica — digamos assim — acadêmica, erudita, de pesquisas históricas e teóricas. Em suma, três grandes correntes, — o que existe enfim nos países “civilizados”. Cada um desses gêneros tem os seus canais de expressão e tem o seu público específico.

CT — Se a gente entendeu bem, o ideal seria uma crítica de jornal, uma crítica ensaística e uma crítica mais teórica ligada a livros ou ainda a publicações especializadas. E aqui você tenta fazer uma mistura dos três?

YAN — Aqui, o que existe, são as colunas dos jornais, e você não pode se abstrair do fato que se dirige a um leitor não especializado; não pode se abstrair do mecanismo de leitura que esse leitor faz, por exemplo, é o mesmo leitor que compra o jornal para ler esporte, economia, política e eventualmente também teatro;

mas ao mesmo tempo tenta-se preencher um pouco a lacuna e dar uma abordagem um pouco mais ampla, na medida do possível, e isso na verdade é muito ruim porque a gente tem noção de que o resultado é um produto híbrido, um meio-termo que não é mais nem uma coisa nem outra. E no entanto não pode deixar de se tentar fazer isso, embora eu ache que a tendência atual seja muito mais optar por uma abordagem realmente jornalística, porque os espaços estão diminuindo. Acredito que os jornais cada vez mais vão exigir este tipo de abordagem mais sumária, mais rápida.

CT — A crítica de jornais no mundo inteiro é geralmente assim, não é?

YAN — É. Isso é uma coisa que tem sido mal colocada em geral pelo pessoal da classe: “Tão pouco espaço nos jornais...” Se você compara com o espaço dos jornais de Paris, de Nova York ou de Londres, a verdade é que aqui há muito mais espaço.

CT — Mas lá eles têm alternativas.

YAN — Eles têm alternativas, exatamente.

CT — Outro dia você fez uma espécie de desafo, que nem era ligado a nenhum espetáculo especificamente. Você comentava que antigamente havia um espaço para produções amadoras — teatro em clubes, de bairro, igrejas, escolas, etc... que hoje não existe mais. E que em função disso, por falta dessas opções, muitos espetáculos de má qualidade acabam desemboçando no circuito profissional. Ou seja, trabalhos que antes se esgotariam em propostas menos ambiciosas se vêem competindo com produções, digamos assim, profissionais. Isso vem desde quando? É um fenômeno recente? (V. seção *Dos Jornais*, pág. 40).

YAN — Impossível dizer desde quando isso aconteceu. De repente, eu percebi que isso pode ter sido uma das causas desses maus espetáculos.

CT — É, e já foi mais um “ensaio” do que uma crítica, não é?

YAN — Claro, de vez em quando aparecem uns desabafos desses que ainda dá para se fazer...

CT — Foi até uma coisa meio ameaçadora, do tipo “Chega, eu não vou mais...” Você inclusive dizia uma coisa muito engraçada, que você antigamente se via obrigado a ver tudo, mas que agora, não. Você vai mesmo cumprir esta ameaça?

YAN — Acho que sim. Mas voltando ainda à pergunta: “Quais são as funções, na verdade, dentro dessa realidade”, eu não considero de modo algum que seja a função da crítica dizer: vá ver isso, não vá ver aquilo.

CT — Paternalisticamente?

YAN — Paternalisticamente. Eu sempre resisti a todos os bonequinhos, estrelas, etc. E me polio muito nesse aspecto de não *dirigir* o público. Realmente acho que a crítica não desempenha nenhum papel no Brasil no sentido de influir nas bilheterias, e digo mais: felizmente.

CT — A gente não sabe se concorda ou não contigo... Você tem uma idéia de quanto é lida sua coluna?

YAN — Tenho uma idéia, não posso quantificar isso.

CT — Com essa pergunta queremos dizer que a sua coluna é muito lida, e que influencia um certo público

YAN — A quantidade de pessoas que vão ver um determinado espetáculo por causa disso, eu considero estatisticamente desprezível.

CT — Nós diríamos que há certos espetáculos que são mais sensíveis à crítica, e outros menos. Para alguns espetáculos comerciais a resposta é evidentemente, não. Agora, certos espetáculos que são dirigidos a uma certa classe como a dos universitários, ou “intelectuais”, aí para essa faixa, a resposta seria sim.

YAN — Acho que pode ajudar um pouco, antecipar um eventual sucesso de um espetáculo, como, digamos “O Último Carro”, um espetáculo num teatro que pouca gente ia. O Opinião estava numa fase de decadência, não tinha nenhum nome conhecido no elenco, etc. Então acho que a crítica tendo falado muito bem do espetáculo, chamou a atenção logo. Mas era um espetáculo que tinha em si um potencial para fazer sucesso independente da crítica. Teria talvez demorado um pouco mais a ser descoberto pelo público.

CT — Você está “minimizando” um pouco, não?

YAN — Não é bem minimizar. Claro que até por uma questão de solidariedade, de uma natural vaidade, a gente fica muito contente quando vê que espetáculos que foram elogiados...

CT — Recomendados...

YAN — Elogiados. Eu não recomendo.

CT — Então está bem: elogiados.

YAN — Um exemplo que me deu muito prazer foi quando da estréia de *Mansamente*, um espetáculo de bonecos. Aconteceu essa coisa terrível, que a Maria José, minha mulher, e eu, éramos os dois únicos espectadores. Então nós não queríamos ficar e eles resolveram passar a peça para nós assim como um ensaio, de qualquer maneira. “Já que vocês estão aqui, fiquem”. Então ficamos. Fiquei tão encantado com o espetáculo, achei um espetáculo importante, realmente escrevi uma coisa bastante entusiasmada, e na semana seguinte me telefonaram exultantes porque tiveram uma média de 30 pessoas, que comparada com o zero da estréia, foi expressiva. É claro, acontecem essas coisas, não é? Mas, de qualquer maneira, não me interessa muito esse papel, nem me interessa quantas pessoas vão ou deixam de ir em função disso. O que me estimula é mais um tipo de diálogo que se tenta estabelecer com o leitor no sentido de talvez dar a ele elementos para uma fruição mais completa do ato de ir ao teatro: e sobretudo estimulá-lo a comparar a sua própria reflexão crítica com a reflexão crítica do crítico. Claro que isso nem sempre acontece, mas quando acontece acho que aí se cumpre uma função realmente importante. Acho que positivamente não faz parte da função da crítica jornalística estabelecer um diálogo com o criador do espetáculo. E isso muitas vezes me é cobrado. Eu acho que é evidente que tendo que entregar a matéria no dia seguinte, de manhã, com uma limitação de 60 linhas, e sabendo que eu tenho que fazer uma coisa que tem de ser assimilada por alguém realmente leigo, eu não posso entrar num tipo de cogitações que possam trazer alguma informação nova ao diretor, ao ator ou coisa assim. Isso seria o papel da revista especializada.

CT — E cobram isso de você de certa forma?

YAN — Existem cobranças que eu entendo, em certos aspectos. Quer dizer, acho até que talvez eu, quando trabalhava em teatro, fizesse esse tipo de cobrança: “O que você escreveu não contribuiu em nada para o meu trabalho...” Realmente não tem como contribuir. Você passou preparando o teu espetáculo 2 ou 3 meses da tua vida, não sei quantas horas por dia, e eu apenas fui lá, assisti uma vez e escrevi 60 linhas. É uma desigualdade de contato com o trabalho. Acho que a única contribuição nesse sentido é dar algum parâmetro de em que medida aquilo que você se propunha passar, passou. Averiguar a concretização das intenções, mas fora

disso, não. Radicalizando um pouco, ser professor do artista, *não!* Não há campo para isso na crítica jornalística. E ainda aí, acho que é o caso de acrescentar que as perspectivas para o futuro da crítica no Brasil me parecem bastante melancólicas, na medida em que muitos jornais que tinham coluna de crítica, ou os próprios jornais desapareceram ou deixaram de ter coluna, e realmente o espaço da discussão crítica do teatro está diminuindo muito. Quer dizer: não o espaço para o teatro, mas sim o espaço para a discussão crítica, aquela “parte opinativa”. De qualquer maneira se observa que dentro da atual crise econômica a imprensa se vincula inevitavelmente cada vez mais ao consumo, ela tem que veicular coisas, digamos, nos “segundos cadernos dos jornais”. O que pesa é o lazer, o consumível, é aparelho de som, é bicicleta, motocicleta. Realmente o que é tangivelmente consumível, passa a ser assunto, mais do que, digamos, a cultura...

CT — O que prejudicaria principalmente a crítica-ensaio, não?

YAN — Seria isso, mas eu acredito mesmo que também cada vez menos veículos vão manter uma coluna de teatro. Hoje em dia, veja por exemplo, um jornal como “O Estado de São Paulo”, que é uma *tradição*, um grande jornal, e que tem três críticos que se revezam — o Clóvis Garcia, Ilka M. Zanoto e Maria Angela Alves de Lima. Pois bem, o número de contribuições deles por mês foi reduzido a um mínimo, talvez quatro ou cinco pequenas matérias sobre teatro por mês. Acho que isso indica realmente uma tendência.

CT — Agora, uma pergunta mais abrangente: Haveria alguns problemas maiores do teatro brasileiro hoje em dia que você gostaria de apontar? Algum tipo de problema mais premente? Porque você costuma dar sugestões, desde o auxílio do metrô até questões mais amplas, como intercâmbio internacional, etc... Pois bem, você vê algum tipo de projeto que você consideraria mais prioritário, hoje?

YAN — Bom, eu acho que o grande problema do momento, não depende do S. N. T. O que me aflige agora é conseguir ver o teatro superar essa fase muito árida de transição desses quinze anos de repressão para uma liberdade de expressão maior. Talvez seja natural que isso aconteça, como aconteceu em Portugal, na Espanha, na Alemanha pós-nazista, etc. Mas o fato é que eu sinto o teatro que está sendo feito hoje, particularmente vazio,

Intimista e sem interesse. As pessoas tinham estruturado ao longo de quinze anos de sufoco uma linguagem, uma linha de resistência e uma motivação de resistência que deu margem a um teatro vivo. Não é que eu esteja com saudades daquele tempo, mas o fato é que o teatro daquele tempo era mais vivo do que o teatro hoje. Estamos quase no fim do ano, e se você for fazer uma reflexão, uma resenha sobre o teatro carioca de 81, e considerar o teatro carioca de 81 como idealmente deveria ser — um reflexo da realidade brasileira de 81 —, chegaria inevitavelmente a conclusão de que o grande problema do Brasil hoje é o homossexualismo, quando enfim, basta abrir o jornal para ver que não é bem esse o problema mais imediato. Então eu acho, e tem uma coisa inclusive que me impressiona, que é o fato de que de toda essa geração de autores que surgiu e se firmou na repressão, com gente do maior talento: José Vicente, A. Bivar, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Fernando Melo, Roberto Athayde, e sem falar no Flavio Marcio que já morreu, mas enfim, de toda essa geração, nos dois anos de abertura, não apareceu uma obra nova deles, o que se revela um sintoma significativo de que as pessoas estão procurando uma linguagem e um conteúdo adequados ao momento de agora e ainda não encontraram.

CT — Seria uma espécie de momento de perplexidade?

YAN — Eu acho que é um momento de perplexidade, em que se tem que retomar um novo fôlego e se reciclar para reaprender a trabalhar em condições de liberdade maior. Enquanto isso não acontece, o teatro está sendo sumamente chato.

CT — Então o problema de texto existe?

YAN — Eu acho que isso se manifesta no nível do texto. Há muito tempo que eu não tomo conhecimento de um texto novo interessante. Mas é também um problema de linguagem de um espetáculo, na medida em que com essa possibilidade de volta a uma discussão mais direta — ou desde aquele famoso apelo de Paulo Pontes da volta à palavra, da revalorização da linguagem verbal — a linguagem cênica poderia começar a crescer. Ou seja, haver a conscientização de que se pode discutir num nível mais direto e que isso pode ser feito talvez com menos fogos de artifícios cênicos. Antigamente esses fogos de artifício tinham que suprir toda a parte verbal que era proibida, mas agora parece que

ainda não há know-how para se elaborar uma linguagem cênica que seja atraente e adequada.

CT — Ao mesmo tempo sente-se que a gente acaba recebendo influência de fora e talvez o próprio teatro lá fora... porque quando estourou o movimento de corpo a gente incorporou o movimento de corpo e esquecemos a palavra. E parece que nesse momento em termos de linguagem também estamos num compasso de espera...

YAN — Pode ser, mas também se a gente depender só do que vem de fora...

CT — Não, não. A gente se refere às influências que sempre acabam “pesando”. Por exemplo, como aconteceu com o movimento hippie, de valorização do corpo, daquela filosofia específica... Houve uma época aqui no Rio de Janeiro, inclusive, que se você não fizesse expressão corporal, você era simplesmente alijado. Mas você tem viajado, você pode dizer melhor do que está havendo agora no teatro mundial.

YAN — Pode ser que você tenha razão até certo ponto, mas isso não diminui a dimensão do problema.

CT — Quer dizer que nós estamos então num momento em que não há textos, não há uma inovação de linguagem...

YAN — E ainda como agravante, há a própria expectativa do público cada vez mais condicionado pela linguagem da tele-novela, e cada vez mais exigindo do teatro uma linguagem linear. Os espetáculos que fazem sucesso hoje em dia são praticamente sem excessão, espetáculos de uma narrativa extremamente linear e convencional. O público volta a prestigiar muito aqueles espetáculos sólidos...

CT — De início, meio e fim...

YAN — De início, meio e fim e repudia — até mesmo o público jovem, público universitário — as propostas mais experimentais. O público tem cada vez mais dificuldade em assimilar uma linguagem experimental. O novo espetáculo do Antunes, em cima do Nelson Rodrigues está sendo um fracasso de público impressionante. Sem dúvida é uma experiência mais ousada, mas...

CT — Mas não seria um problema do espetáculo? É um espetáculo bom?

YAN — É. Não é o Macunaíma, é uma coisa mais árida, mas é um lindíssimo espetáculo.



CT — E o público não tem ido?

YAN — Não, não tem ido mesmo.

CT — Também o Macunaíma no Rio teve certos problemas, não é? Você até abordou uma vez. Mas quando vimos, estava cheio.

YAN — Macunaíma foi bem. Macunaíma supera qualquer coisa. Então esse é o problema que me aflige no momento. A falta da descoberta de um caminho que seja adequado ao momento de hoje. Agora, como que, por exemplo, o poder público pode contribuir para isso eu não sei... me parece duvidoso.

CARMINHA LYRA — Bem, eu estive fora (Europa) vendo espetáculos maravilhosos, mas de produções caríssimas. Você acha que isso atrapalha a criação? Ou não tem nada a ver com a criação? Fiquei impressionada com as produções. Eram peças muito manjadas, tipo "*Sound of Music*".

CT — E cheio?

C. LYRA — Cheio? O teatro estava lotado! Olhava assim em volta e não tinha uma cadeira vazia, em todas as peças que eu vi, desse tipo. E eram peças caríssimas! Esse aspecto financeiro influencia muito a criação?

YAN — Claro, influencia, sim. Mas eu acho que muitos espetáculos que marcaram história no Brasil eram assumidamente pobres. Por coincidência o público tem prestigiado no momento "os grandes espetáculos", — algo que já parecia um pouco superado — aqueles espetáculos que já vêm testados da Broadway, de Paris ou Londres: *Bent*, *Elephant Man*, essas coisas. De qualquer maneira essa crise de valores coincidiu com a crise de relacionamento do poder público com o teatro: os cortes de verbas, esse esvaziamento do S.N.T., que estava realmente fazendo um trabalho muito bom e que ajudou muito o teatro nos primeiros cinco dos sete anos da atual administração. Acho que isso se manifesta, sobretudo fora dos grandes centros, onde o teatro é mais frágil economicamente e talvez mais dependente de uma ajuda oficial. E paradoxalmente é onde eu acho que o teatro está mais vivo no momento.

CT — Ah, é?

YAN — Eu tenho viajado bastante pelo Brasil e vários dos espetáculos que mais me impressionaram nos últimos dois ou três anos foram espetáculos de grupos regionais. Há coisas muito interessantes sendo feitas agora.

CT — E a sua relação com a classe teatral? A sua profissão tem certas características peculiares que envolvem relacionamentos humanos numa perspectiva única. Como é que você vê esse problema? Você se sente pressionado? Porque você tem mantido, ou tem tentado manter, uma postura de um certo distanciamento crítico-“brechtiano”. Isso inclusive facilita o seu trabalho? E não te deixa meio sozinho, meio isolado?

YAN — Não vejo maiores problemas, não. Quanto a esse distanciamento, isso não existe. A maioria dos meus amigos mais íntimos são pessoas de teatro.

CT — Mas isso não acarreta problemas?

YAN — Quando a gente começa nessa profissão, depois de muito pouco tempo a gente assume uma certa carapuça e as coisas começam realmente a deslizar por cima dessa carapuça e não penetram mais. Tem um crítico inglês que disse uma vez que a nossa profissão se assemelha à profissão do dentista, porque não pode ser exercida sem eventualmente machucar as pessoas. Claro que a gente não faz com o intuito de machucar ninguém. É evidente que as pessoas se sentem machucadas e isso não pode deixar de existir esporadicamente. Na Europa tem muito isso, o crítico não deve ter nenhum relacionamento pessoal com...

CT — Como um psicanalista?

YAN — É. E isso é besteira. Evidentemente que há escaramuças, às vezes, chatas, sobretudo quando vira para o terreno pessoal. Mas em geral isso decorre talvez de uma compreensão um pouco equivocada da função do crítico por parte dos artistas. Por outro lado decorre também de um modo perfeitamente natural e inevitável, em função do ego inflado do artista, que faz parte da sua natureza. Posso dizer que ao longo desses anos todos isso não me criou nenhum problema sério, nunca. Pode ter criado um certo mal-estar pessoal durante algum tempo com uma ou outra pessoa, mas em geral sempre acaba bem.

CT — Talvez você saiba separar bem o aspecto pessoal do aspecto “trabalho”.

YAN — Não, é difícil separar *tanto* assim.

CT — Será que o pessoal da classe separa bem? Depois de alguma crítica já ligaram para você: “Mas como que você fez isso?” E coisas do gênero?

YAN — Ligam, discordam, questionam, ou então escrevem cartas para o jornal. Mas isso não é uma coisa que me afete muito. A classe talvez, no seu conjunto,

não se tenha conscientizado suficientemente de que a solidariedade que o crítico deve à classe é limitada. A solidariedade do crítico é para com a instituição teatral, para com o bom teatro e com um teatro cada vez melhor e não com os interesses internos da classe, ou seja, o crítico não é um participante da classe teatral e sim um jornalista. Ele é participante realmente da classe dos jornalistas.

CT — Isso é uma coisa interessante que não nos tinha ocorrido.

YAN — Enquanto que em geral as pessoas nos vêm assim, muito amavelmente, como fazendo parte “da classe”. Agora, a partir do momento que a gente fizesse parte, a nossa liberdade crítica ficaria talvez um pouco comprometida. Ninguém, por exemplo, pensaria em considerar o João Saldanha como integrante da categoria de jogador de futebol. Agora, é muito fácil as pessoas me considerarem como integrante da classe teatral.

CT — Mas você é egresso.

YAN — Bom, eu sou egresso. Mas fui, em priscas eras.

CT — Mudando de assunto, como você vê o ensino teatral no Brasil? E mais especificamente, como é que nasce o crítico? Nasce por acaso? O que é preciso estudar para ser crítico?

YAN — Com relação ao ensino em geral, eu acho péssimo. Esses anos todos que eu acompanho o teatro e em que eu participo do ensino, acho que não melhorou em nada. Houve uma aparente vitória, na medida em que o ensino ganhou um status com a lei de regulamentação da profissão. Quem começa agora tem que passar por uma escola, em tese. E ao mesmo tempo o ensino de teatro foi assumido pelas Universidades, quer dizer, isso também dá um certo status na medida em que não é mais aquela coisa marginalizada. Enfim, já é um curso universitário. Na prática, eu questiono muito se foi uma coisa boa essa vinculação do ensino de teatro à Universidade. Teve vantagens, essa do status que eu acho legítima, e de uma certa organicidade de informações, e de ter mesmo a parte teórica, cultural, etc. Mas ao mesmo tempo isso coincidiu com um momento muito ruim da universidade brasileira. Não só o problema diretamente político, mas sobretudo coincidindo com o momento de uma monstruosa burocratização do ensino universitário, que é incompatível com o ensino de artes. De repente o mecanismo da universidade — e não me refiro a nenhuma

universidade específica — é tão rígido e tão burocrático que não dá margem à flexibilidade de atuação necessária para um bom ensino de artes, e muito especialmente, de teatro. Começando pelo mais óbvio, quer dizer, você como professor universitário, no início do semestre, tem que entregar o teu programa do curso, aula por aula. Claro que você tem uma margem maior ou menor para cumprir esse programa detalhado, mas de qualquer maneira esse programa detalhado existe. Para um curso de Química, isso é perfeito. Acho que no início do semestre você sabe exatamente quais as aulas que você tem que dar para que o seu aluno no fim do período tenha adquirido tais e tais conhecimentos que correspondem a esse período. No teatro, na parte prática, se você está ensaiando uma peça como atividade curricular, um determinado ensaio pode mudar completamente o rumo do resto do trabalho, sem que você tenha a mínima possibilidade de prever isso, quer dizer, a parte do imponderável é tão grande que não se coaduna com a rigidez da previsão curricular, e os próprios currículos teriam que poder mudar a toda hora, mas dentro da estrutura universitária, isso não pode ocorrer.

CT — O currículo devia ser flexível, a priori?

YAN — Sim, mas isso dentro da universidade oficial brasileira hoje é impossível. Por outro lado, há todo o problema também do ridículo da titulação, que é se exigir do docente universitário uma titulação acadêmica que evidentemente o artista de teatro não tem. O melhor formador de novos artistas seria o artista experiente, e ele não tem acesso à carreira do magistério porque não tem os títulos necessários. Você vê que são pouquíssimos os artistas de destaque no teatro brasileiro que lecionam. Então eu hoje em dia me inclinaria mais a pensar em que a fórmula do curso livre atenderia melhor às especificações do ensino de teatro.

CT — Esse problema do status do teatro universitário acarretou problemas específicos como o do vestibular do Cesgranrio. Nós não imaginamos, por exemplo, o Grande Otelo fazendo a prova de física. Vários amigos nossos que são muito criativos não passariam no vestibular. Esse status universitário tem esse outro preço. O aluno precisa saber álgebra complexa, trigonometria, física. Matérias meio distantes do teatro, não?

YAN — Nós tivemos na Escola de Teatro um período de alguns anos em que a seleção era feita exclusivamente pelo Unificado da Cesgranrio. Foi a pior época da escola. Realmente foi um descalabro.

CT — E como é agora?

YAN — Depois então se lutou muito e conseguimos a prova de habilidade específica, antes do unificado. Melhorou um pouco, na medida em que isso permite eliminar aqueles candidatos obviamente inviáveis. Mas permanece o problema de que outros, talvez mais promissores e mais valiosos, sejam eliminados numa prova de biologia

CT — A gente sente isso no Tablado. O Tablado de repente virou um curso preparatório para o exame da Uni-Rio. E a gente vê pessoas muito boas e de grande potencial que não passaram na prova de física e de matemática. Outros piores, mas que estudam no colégio *a* ou *b* passaram. Não é justo.

YAN — Então o que a gente vê é que os alunos saem das escolas altamente despreparados.

CT — São três anos?

YAN — Quatro. É um curso universitário.

CT — E como é que saem despreparados depois de 4 anos?

YAN — Porque o ensino não é adequado em sua essência.

CT — Não haveria um jeito de encaixar atores (cenógrafos, iluminadores etc.) experientes como professores convidados?

YAN — Haveria, mas não é um problema específico de escola de teatro. Uma universidade é uma entidade amorfa, pouco dinâmica.

CT — Por que o curso de ator tem que ser universitário? Nos outros países é assim?

YAN — Em alguns é, em outros não é. No Brasil, por lei, não é. Por lei, o curso de ator é 2º grau. Mas uma vez que o ensino de teatro no seu conjunto passou a ser apanágio da universidade, é muito complicado burocraticamente para uma universidade manter um curso de 2º grau. A estrutura ficaria capenga. Então, como já tem que ter cursos universitários para direção e cenografia, é mais fácil em termos de estrutura da instituição, fazer também um curso de ator em nível universitário.

CT — Como é que você solucionaria esse problema do Cesgranrio? Acho que você já falou isso no jornal, não é?

YAN — Eu não tenho uma fórmula. Atualmente a Uni-Rio, que é a nossa universidade, saiu do Cesgranrio

e faz seu próprio vestibular unificado, mas igual. Junto com medicina, nutrição, etc. Nas escolas melhores lá fora que eu tenho visitado, há um consenso que selecionar é uma coisa muito difícil. O que se faz nas melhores são os chamados estágios, em que se convive com os candidatos durante uns quinze dias. Aí sim, durante esse estágio de algumas semanas, realmente se pode avaliar melhor. Mas outro desequilíbrio do ensino de teatro no Brasil, é que com essa política da universidade de favorecer a quantidade, o número de vagas que são abertas nas escolas de teatro não leva absolutamente em conta a realidade do mercado teatral, nem a especialidade do ensino.

CT — Quantas vagas são?

YAN — Por exemplo, a escola do Teatro Nacional de Strasburgo, que é uma escola excepcional, admite por ano 10 alunos para o curso de ator.

CT — E lá tem mercado?

YAN — Não sei, mas provavelmente deve ser maior do que o daqui. A Escola Nacional de Teatro de Varsóvia acho que admite 20, porque parte de um princípio que eu considero corretíssimo de que o ensino de teatro tem que ser um ensino quase individual. Quer dizer, a atenção de professor tem de ser individualizada, sobretudo na parte prática. Para você dar aula de voz boa, tem que ser uma aula quase individual. Qualquer aula ligada a corpo só pode ser bem feita em turmas pequenas e, interpretação muito mais ainda.

CT — E aqui são 120!?

YAN — Não entram 120, mas há 120 vagas.

CT — E como é que se faz um crítico? Ou não se faz?

YAN — A Escola de Teatro da Uni-Rio tem 4 cursos, quatro áreas de concentração: direção, interpretação, cenografia e teoria. Tem um curso de teoria teatral que é para aqueles que não querem ser atores nem diretores etc., mas que têm interesse em pesquisa ou história do teatro. A cadeira crítica teatral, que eu dou no momento lá, seria assim a cadeira eixo desse curso. Mas não é um curso de criação de críticos, tanto assim que quem se forma nesse curso não pode se registrar como jornalista, quer dizer, não pode sequer exercer a profissão. Quantos críticos profissionais de teatro existem hoje em dia no Brasil? Acho que não deve chegar a 10 no Brasil todo, então não justificaria a existência de um curso específico para formação de críticos.

CT — Qual o programa desse curso no qual você dá aulas de crítica teatral?

YAN — Eu dou inicialmente um pouco de técnicas jornalísticas, depois vou ampliando mais para a linguagem de ensaio, um pouco de entrevistas, quer dizer, é um curso bastante prático. São quatro semestres para esse curso. E nos dois últimos semestres eles fazem trabalhos de maior fôlego, monografias orientadas, um trabalho já mais independente. Historicamente acho que os críticos brasileiros nunca se formaram como críticos: ou sempre foram pessoas como eu, que saíram do teatro para essa atividade, ou pessoas estudiosas que se interessavam por teatro. Contam as más línguas que antigamente o editor escolhia na redação aquele cara que tinha um terno um pouco em melhores condições para ir ao teatro.

CT — A gente publicou um artigo aqui na revista chamado “Pode-se ensinar direção?” de Z. Hübner onde ele dizia que sim, que se pode, mas só para quem já sabe...

YAN — Eu me lembro desse artigo, é de um polonês, de uma revista polonesa, muito bom esse artigo...

CT — Com o crítico seria a mesma coisa? Só uma pessoa que tivesse características x?

YAN — O primordial é saber escrever bem. O instrumental primário é a linguagem escrita. E depois um certo conhecimento teórico de teatro. O fato de ter tido uma prática pessoal no teatro ajuda, mas não é fundamental. É um certo bom senso... o chamado espírito crítico.

CT — Existem parâmetros diferentes para criticar produções profissionais empresariais e produções cooperativadas?

YAN — Claro que existem diferenças. Agora elas não são apriorísticas, eu não saberia conceituar quais são elas. Eu nunca parto de critérios pré-estabelecidos. Eu tento me colocar aberto diante de cada espetáculo e escrever em função do que esse espetáculo me disse, mas é inevitável que pela própria natureza desses espetáculos haja diferenças. O espetáculo cooperativado, a sua natureza de ser cooperativado, já vai me dizer uma coisa diferente do que, por exemplo, uma super-produção do Teatro Villa-Lobos. Agora, não há diferença a priori, no sentido de passar a mão porque os coitados estão começando.

CT — Voltando ao ensino, você também sugeriria o quê? Se você fosse diretor você faria o quê?

YAN — Criar campo de trabalho com professores visitantes. Criar estímulos para que uma Fernanda Montenegro de repente resolva dedicar três meses da vida dela para o ensino, ou realmente para que um Celso Nunes possa dirigir um trabalho de alunos.

CT — Isso valeria mais que mil aulas, não é?

YAN — Claro, não há dúvida.

CT — E prêmios? Você já recebeu?

YAN — O único prêmio que eu recebi foi o prêmio do concurso nacional de monografias, em 78 se não me engano, no S.N.T. pelo trabalho que depois saiu publicado em livro, “*O Palco Amordaçado*”.

CT — Só isso?

YAN — Só, honestamente. Eu dei muitos prêmios, mas... (*risos*)

CT — Está vendo? Mais um aspecto negativo da sua profissão. Ninguém se lembra de dar prêmio para crítico...-

YAN — Ah, não, perdão! Tem um outro que eu estava me esquecendo. Mas foi um prêmio ganho em equipe. Em 1979 eu participei da equipe do *Caderno B*, que ganhou um prêmio de jornalismo do S.N.T. com a reportagem de lançamento da peça *Rasga Coração*. Foi uma grande matéria de mais de três páginas sobre o *Via-ninha*. Está vendo? Já tenho dois prêmios.

CT — Por falar em premiados, como você encara os novos grupos: Asdrubal, Despertar, Cabaré, etc...?

YAN — Justamente, eu acho que o trabalho mais interessante no momento é o desses grupos, sem dúvida, não de todos, mas desses mais “sólidos”: o do Asdrubal, do Pessoal do Cabaré, Pessoal do Despertar, Dia a Dia... Eles bem ou mal conseguem escapar dessas limitações do momento. Também acho interessante o trabalho que existe em São Paulo ligado à exploração mais sistemática da periferia, o teatro de periferia. O tipo de trabalho que o Cesar Vieira faz com o União e Olho Vivo há 12 anos, só com público operário, uma coisa de muito boa qualidade. Também há o trabalho do Amir — *Tá na Rua*, o grupo Pilão... Mas inegavelmente o Asdrubal criou uma tendência, embora no momento seja impossível avaliar se ela já se esgotou, ou se pelo contrário, tem fôlego para se ampliar e continuar.

CT — O Asdrúbal começou através de um texto. Hoje em dia o Asdrúbal não trabalha mais com textos. No entanto o pessoal do Despertar trabalha, o Buzza Ferraz, em certo sentido, também. Você vê alguma tendência nesse sentido de abandono ou revalorização da palavra em termos de futuro? Porque, do presente nós já falamos, não é?

YAN — Como já disse, acho que isso faz parte da indecisão do momento. Está também na moda a chamada criação coletiva que é uma faca de dois gumes, que pode ter uma importância muito grande e que de fato gerou nos países latino-americanos como a Colômbia, Cuba e Chile coisas muito boas. Mas a experiência também parece mostrar que a criação coletiva funciona bem na medida em que participa dela um escritor, quando não fica apenas na canalização das experiências avulsas do grupo. . .

CT — Bem, pelo menos aqui no Rio há sempre uma pessoa que “centraliza”; por exemplo, o Hamilton, o Buza, o Paulo Reis. Nesses três grupos eles claramente têm uma função normativa e diretiva. Esses outros grupos latino-americanos são totalmente, “puramente” coletivos?

YAN — Não, há sempre uma pessoa que funciona como “diretor”. Talvez o trabalho mais consagrado nesse campo seja o trabalho do grupo do Henrique Buenaventura, na Colômbia. — Ele é um escritor maravilhoso e um líder importantíssimo.

CT — A gente não tem acesso a uma literatura latino-americana. Lá na Escola vocês têm?

YAN — Não. Isso é uma das coisas que eu acho um absurdo e não vejo como resolver.

CT — No “Caderno de Teatro” a gente queria publicar alguns textos, mas como? Não se acha. Temos um do Cabrujas, e mesmo assim porque o Fayad traduziu (*Ato Cultural — CT nº 80*).

YAN — Lá na Escola, na cadeira História do Teatro (4 semestres) os alunos saem sem nunca terem ouvido falar no teatro latino-americano.

CT — Se você examina, por exemplo, essa revista, *Teatro Latino-Americano*: estão lá comentários sobre a peça de fulano de tal: mas quem é? Que peça é essa? A gente se sente meio ignorante vendo aquilo. . . Enfim. . . E já que estamos chegando ao fim há mais alguma coisa de que você gostaria de falar?

YAN — Não sei. Talvez a gente pudesse conversar até sobre o próprio *Cadernos de Teatro*, porque está ligado a esse problema de espaço, de veículos.

CT — Sobre revistas?

YAN — Sobre revistas. Acho importantíssimo os *Cadernos de Teatro*.

CT — Ah, muito obrigado. . .

YAN — Acho um milagre. Quantos números já saíram?

CT — 89. Essa entrevista vai sair no nº 90.

YAN — Quer dizer, isso é uma coisa absolutamente inédita. Talvez seja na verdade o único veículo com esse lastro, e cumprindo o seu papel com essa regularidade. E eu acho muito importante que saiam, como estão saindo, esses artigos transcritos de livros e de revistas estrangeiras. É uma maneira de se tomar conhecimento dessa literatura que não chega aqui. Acho apenas que vocês poderiam escrever e discutir mais sobre aspectos diretamente relacionados aos problemas do teatro brasileiro.

CT — Certo, certo. Sugestão anotada. E para terminar: nesses dezessete anos de labuta você mudou muito?

YAN — Acho que sim. A crítica vai a reboque do teatro que lhe é proposto. Então, digamos, a revolução dos anos 60 foi um desafio para nós, porque de repente todas as normas já consagradas etc. etc. estavam sendo abaladas e a gente tinha que se adaptar a isso muito rapidamente, o que por vezes foi muito difícil. Ao mesmo tempo, essas normas eram abaladas e substituídas por uma “verdade definitiva” que meses depois era desvalorizada por uma nova verdade definitiva, tudo muito depressa. Basta pensar na trajetória do Zé Celso, do Oficina, que aparecia a cada espetáculo novo com uma proposta totalmente inovadora que polemizava contra tudo que eles mesmos tinham feito seis meses antes. Então nós também precisamos mudar, não é?

CT — É.

# TRIÂNGULO ESCALENO

Silveira Sampaio

## PERSONAGENS:

CARNEIRINHA

CARNEIRO

SÉRGIO

CARNEIRO — Ué, querida, você está aí?

CARNEIRINHA — Não está vendo? E você, por que voltou da casa do barão?

CARNEIRO — O bridge ficou muito forte e eu vim buscar mais dinheiro.

CARNEIRINHA — Logo vi, querido. Sua carteira está no seu terno marrom... no seu quarto, querido... no seu quarto...

CARNEIRO (*sentando-se*) — Eu sei.

CARNEIRINHA — No seu quarto!

CARNEIRO — Eu sei... Eu encontrei o Nogueirinha lá em baixo no automóvel, esperando, para levar você à festa do Tatá.

CARNEIRINHA — Chato!

CARNEIRO — O que você está procurando, querida?

CARNEIRINHA — Não sei... a bolsa.

CARNEIRO (*levanta*) — Está aqui. (*Senta. Carneirinha continua procurando.*) E agora, querida?

CARNEIRINHA — Agora o quê?

CARNEIRO — O que você está procurando agora?

CARNEIRINHA — A pele.

CARNEIRO — Está aqui.

CARNEIRINHA — Obrigada. (*Buzina forte*)

CARNEIRO — Vai depressa, querida. O Nogueirinha está ficando aflito (*buzina*). Vai, querida, esse sujeito é meio maluco, fica aí buzinando, acorda a vizinhança... vai querida...

CARNEIRINHA — Ah... querido, pegue seu dinheiro depressa... nós deixamos você na casa do barão.

CARNEIRO — Não, querida... eu quero descansar um pouco... e depois... a casa do barão é para lá, a festa da Tatá é para cá... (*mímica*) e depois... meu carro está lá embaixo...

CARNEIRINHA — Ah... então... então... (*buzina*) Então até logo...

CARNEIRO — Vai querida, divirta-se. (*Beija-a. Ela sai. Faz cena com o armário, examina-o como se fosse um médico, percute-o, ausculta-o até abri-lo, cai Sérgio em seus braços.*) Dr. Sérgio! Dr. Sérgio! (*Reanima-o*)

SÉRGIO (*respirando com dificuldade*) — Hein? Onde é que eu estou? Como vim parar aqui?

CARNEIRO — Eu o encontrei preso dentro do armário de meu quarto. Quando abri a porta o senhor caiu em meus braços, desacordado... Está melhor? Sua cor já está voltando ao normal... o senhor estava roxo!...

SÉRGIO — Estava ficando asfixiado...

CARNEIRO — E agora?

SÉRGIO — Melhor, obrigado.

CARNEIRO — Quando sentir melhor, diga, porque preciso lhe fazer uma perguntinha.

SÉRGIO — Pois não.

CARNEIRO — Como é que o senhor foi parar dentro do meu armário?

SÉRGIO — Creio que não estou muito bom da cabeça... De vez em quando eu estou muito bem, me dá vontade de fazer uma coisa estranha, faço.

CARNEIRO — E por que veio o senhor escolher exatamente o meu armário que está dentro do meu quarto, que está dentro da minha casa, que está tão afastada da sua?... .

SÉRGIO — Coincidência. Eu vou consultar um psiquiatra. Creio que isso são fases de loucuras.

CARNEIRO — O senhor não levará a mal se eu me recusar a acreditar nessa explicação...

SÉRGIO — Peço que acredite, pois temo que não consiga arranjar outra.

CARNEIRO — Eu compreendo perfeitamente seu embaraço. Mas não pare de respirar profundamente... um, dois... um, dois... Acredita que a minha conversa esteja atrasando sua melhora?

SÉRGIO — Absolutamente. Eu lhe devo a vida. Se permanecesse mais 5 minutos naquele armário teria morrido.

CARNEIRO — Felizmente cheguei a tempo. Descanse mais um pouquinho e veja se consegue lembrar de todos os seus atos até o momento antes de entrar no armário.

SÉRGIO — Ah, não lembro... é uma espécie de amnésia... Outro dia eu fui parar debaixo de uma cama sem saber como...

CARNEIRO — É curioso. E o senhor ainda não foi encontrado nu na rua?

SÉRGIO — Por enquanto, não.

CARNEIRO — Prepare-se, porque no caminho em que vai a sua loucura, isso certamente acontecerá.

SÉRGIO — Se o senhor permite, eu vou me retirar. . .

CARNEIRO — Não, não, mais um momentinho apenas. . . O senhor ainda está com os lábios um pouquinho roxos. Queira respirar fundo. Assim. Uma nova perguntinha, posso fazer?

SÉRGIO — Pois não.

CARNEIRO — Como é que o senhor conseguiu se fechar por fora?

SÉRGIO — Eu estava fechado por fora? Eu não sei de nada, tudo isso para mim é novidade. . . Só estou acreditando que estive dentro do seu armário porque é o senhor que está me dizendo. Creia que se fosse outro, não acreditaria.

CARNEIRO — Eu agradeço muito essa prova de confiança. . . mas às vezes, bem conduzido, o indivíduo que sofre de amnésia é capaz de lembrar o sucedido. . . Quer fazer a experiência?

SÉRGIO — Não adianta, o meu médico já tentou em vão. . .

CARNEIRO — Talvez não estivesse tão interessado no seu caso quanto eu.

SÉRGIO — Agradeço de coração sua solicitude.

CARNEIRO — É natural. Eu lhe salvei a vida, agora quero completar a obra: curar a doença. . .

SÉRGIO — Mas eu preciso ir. . .

CARNEIRO — Creio que o senhor ainda não está em condições de andar. . . mesmo porque. . . se me permitisse, eu tinha vontade de lhe fazer mais uma perguntinha. . . Creio que é pedir muito pouco depois de lhe haver salvo a vida. . .

SÉRGIO — Claro.

CARNEIRO — Obrigado. Procure se lembrar então. O senhor tem certeza

de que não entrou no armário seguindo uma sugestão de alguém?

SÉRGIO — Não me lembro.

CARNEIRO — Faça uma forcinha.

SÉRGIO — Já fiz, não me lembro. . .

CARNEIRO — Talvez estivessem brincando então. . . de “Seu Lobo”. Vamos passear na praia, enquanto seu lobo não vem, e seu lobo está aí. . . Está, ih, seu lobo está batendo na porta. . . então corre, corre, corre, esconde, esconde, esconde. . .”, não?

SÉRGIO — Qual o seu sobrenome, doutor?

CARNEIRO — Carneiro.

SÉRGIO — Então não me lembro.

CARNEIRO — É uma pena, nós temos que encontrar uma chave para esse mistério. . . do contrário sou obrigado a denunciá-lo à polícia como ladrão. . . invasor de domicílio alheio. . .

SÉRGIO — No momento eu estou pleiteando uma situação no Itamarati e isso viria perturbar seriamente “ma carrière”. . . o senhor não podia se lembrar de outra coisa?

CARNEIRO — Fora da brincadeira de “Seu Lobo”, só encontro essa saída. . .

SÉRGIO — Já lhe disse que sofro de fases de amnésia.

CARNEIRO — Nesse caso eu o denunciaria ao Itamarati como sofrendo de amnésia. . . Independente disso, telefonaria ao governador informando-o.

SÉRGIO — E se eu confessasse a brincadeira?

CARNEIRO — Isso seria uma brincadeira, ninguém precisaria saber. . . ficava entre nós. . .

SÉRGIO — Nesse caso, eu me vejo constrangido a confessar que era uma brincadeira.

CARNEIRO — Seu Lobo?

SÉRGIO — Seu Carneiro.

CARNEIRO — Ah! E há muito tempo que o senhor brinca assim com a minha carneirinha?

SÉRGIO — Três meses.

CARNEIRO — Três meses. . . E tem brincado sempre aqui ou em outros lugares também?

SÉRGIO — Outros lugares também.

CARNEIRO — Eu espero que tenham tido o bom gosto de escolher locais perfeitamente dignos. . .

SÉRGIO — Certamente.

CARNEIRO — E essa brincadeira — o senhor desculpe eu estar fazendo essas perguntas todas, mas espero que compreenda a minha curiosidade — essa brincadeira é. . . à brinca ou à vera?

SÉRGIO — Como?

CARNEIRO — O senhor não jogou bolinha de gude? Pois então. Quando o vencedor fica com a bolinha do parceiro — O jogo é a vera. Quando não fica o jogo é à brinca. O seu jogo com a Carneirinha — É à brinca ou a vera?

SÉRGIO — No presente momento eu me sinto indeciso.

CARNEIRO — Eu sei. O senhor entrou na fase em que começa a ter ciúmes.

SÉRGIO — Exatamente. Como o senhor acertou?

CARNEIRO — Eu conheço a Carneirinha. Com três meses é exatamente essa a fase que ela proporciona aos seus parceiros de folguedos. Via de regra com cinco ela encerra a brincadeira.

SÉRGIO (*assustado*) — Hein?

CARNEIRO — É o seu hábito, eu não tenho culpa. . .

SÉRGIO — Mas não é possível... não é possível...

CARNEIRO — O senhor parece que quer continuar brincando...

SÉRGIO — A vida toda!

CARNEIRO — Mas para isso o senhor teria de comprar o brinquedo.

SÉRGIO — Compro, quanto custa?

CARNEIRO — É, mas eu não vendo. Só se eu fosse louco é que iria abrir mão da minha Carneirinha.

SÉRGIO — A Carneirinha não é mais sua!

CARNEIRO — O senhor vai dizer que ela é sua com certeza?!

SÉRGIO — Claro que é!

CARNEIRO (*ri, gargalha*) — Idiota! A Carneirinha é minha, muito minha. O senhor sabe há quantos anos já estamos casados?

SÉRGIO — E o senhor sabe quantos amantes ela já teve?

CARNEIRO — O senhor merecia que eu lhe partisse a cara. Mas, não se assuste, não vou estragar sua "carrière".

SÉRGIO — Desculpe, estávamos conversando por metáforas. Eu estou apaixonado.

CARNEIRO — Eu compreendo e até certo ponto respeito esse seu sentimento. Mas o senhor não deve esperar que eu me venha a sacrificar por ele.

SÉRGIO — Muito justo... Como vai ser então?

CARNEIRO — Mas o senhor está tão apaixonado assim?

SÉRGIO — Apaixonadíssimo.

CARNEIRO (*orgulhoso*) — Ela é realmente uma mulher excepcional.

SÉRGIO — Ela é única!

CARNEIRO — Eu sei, por isso mesmo eu não a abandono nem permito que ela me abandone. É a mulher de mais "charme" que eu conheci até hoje.

SÉRGIO — Como vai ser agora?

CARNEIRO — Bom, esse problema é seu. O meu é outro!

SÉRGIO — O que interessa é resolver o meu problema.

CARNEIRO — Eu vou dizer a Carneirinha que o encontrei dentro do armário asfixiado.

SÉRGIO — O senhor não irá fazer isso...

CARNEIRO — Claro que vou.

SÉRGIO — O senhor está me fazendo sofrer barbaramente.

CARNEIRO — Engraçado, o senhor não tem senso de humor, ainda não aprendeu a rir de si mesmo.

SÉRGIO — Eu detesto o ridículo.

CARNEIRO — Ninguém consegue se livrar dele. Tomar conhecimento do próprio ridículo e achar graça é a única maneira de atenuá-lo um pouco.

SÉRGIO — Por favor, não conte à Carneirinha a maneira pela qual me encontrou.

CARNEIRO — Mas não foi ela mesma que o guardou dentro do armário?

SÉRGIO — Não era para eu me deixar asfixiar daquele jeito, a ponto do senhor ter que me socorrer... Quase que provoquei uma tragédia com a minha falta de respiração.

CARNEIRO — Pior seria se o senhor tivesse morrido... O senhor já imaginou que transtorno nos causaria?

SÉRGIO — Mas não é por isso...

CARNEIRO — Então por que é?

SÉRGIO — Temo que o senhor dizendo à Carneirinha que está a par de tudo... ela não queira saber mais de mim, pois ela é incapaz de continuar comigo sabendo que o senhor sabe de tudo. Ela é uma mulher de muito caráter.

CARNEIRO — Nesse ponto eu estou de pleno acordo com o senhor. A Carneirinha pode não ter muita moral, mas é incontestavelmente uma mulher de grande caráter! (*Pausa. Outro tom*) — Para toda paciência existe uma explicação!

SÉRGIO — Então o senhor está me explicando sua paciência?...

CARNEIRO — Sim. Mas, não se abata, pode ser que eu lhe diga que estou a par de tudo, ela queira ficar com o senhor e não comigo.

SÉRGIO — Não nego que eu pensava assim. Mas agora o senhor está me dando um bruto complexo de inferioridade.

CARNEIRO — É o mal de todos os amantes da Carneirinha... Se atemorizam diante de mim.

SÉRGIO — O senhor é realmente muito forte. Escute, Dr. Carneiro... O senhor sabe perfeitamente que a sua Carneirinha não pode passar sem um amante...

CARNEIRO — Oh, oh, por favor...

SÉRGIO — Perdoe-me, mas é necessário falarmos com franqueza. Eu quero ser o amante permanente de sua senhora.

CARNEIRO — Isso não! Permanente basto eu. E nesse ponto não desejo sofrer concorrência.

SÉRGIO — Eu amo sua senhora.

CARNEIRO — Muito obrigado. Mas permanente, não.

SÉRGIO — Quer dizer que está tudo acabado para mim?



CARNEIRO — Isso não é a mim que compete decidir.

SÉRGIO — O senhor acha que eu podia ter uma chancezinha?

CARNEIRO — De acordo com a teoria do materialismo histórico, o senhor será fatalmente ultrapassado depois de cinco meses.

SÉRGIO — Mas isso é horrível.

CARNEIRO — Chore, meu amigo, chore à vontade... o choro por amor é próprio do homem...

SÉRGIO — O senhor não chora?

CARNEIRO — Chorador esgotado.

SÉRGIO — Como o invejo!

CARNEIRO — Para chegar ao meu ponto, o senhor tem que atravessar o seu. Se apoio moral lhe adiantar para alguma coisa, disponha.

SÉRGIO — Então... aquela idéia do permanente...

CARNEIRO — Inteiramente inviável. (*Sérgio chora*) — Eu lhe explico porque: Você já deve ter percebido que eu e a Carneirinha somos felicíssimos. Agora vou lhe contar como funciona a nossa felicidade. A Carneirinha arranja um amante. Eu percebo logo. Pequeninhas detalhes da intimidade do casal, que não me convém agora estar explicando. Entre outras coisas, ela se torna muito amável comigo. Começo a tomar certas providências. Tudo discreto. Depois a Carneirinha fica indócil, malcriada, provocadora. É quando está no auge do amor; seria um perigo atacá-la nessa ocasião. Faço-me o mais distraído possível. E aguardo a sua primeira gentileza: primeiro indício de seu aborrecimento fora de casa; Este é o momento de descobrir tudo e fazer a grande cena de ciúmes. A Carneirinha já espera por isso, dá graças a Deus e fazemos uma

nova lua de mel. Ora, o senhor compreende, se eu o admitir como o amante permanente de minha mulher... eu vou me privar desses períodos de renovação do amor conjugal e eu não estou absolutamente disposto a isto. Absolutamente!

SÉRGIO — Nesse caso nós poderíamos fazer uma combinação...

CARNEIRO — Combinação? Isso está parecendo enredo de peça de Andréa Roussin... Eu não sou um plagiário... absolutamente não.

SÉRGIO — Eu amo sua senhora.

CARNEIRO — Muito obrigado.

SÉRGIO — O senhor podia então me dar uma informação?

CARNEIRO — Conforme.

SÉRGIO — Sua senhora como o está tratando agora?

CARNEIRO — Ainda está na fase da grosseria...

SÉRGIO — Ah, muito obrigado. Está no auge do amor por mim então! Quem sabe dessa vez a história não se repetirá? O senhor sabe, o determinismo histórico está sendo muito discutido... Quem sabe, se dessa vez o senhor será definitivamente passado para trás? Pois estou decidido. Experimente dizer a ela que me encontrou aqui... e tivemos todo esse papo... Mas seja honesto, não esqueça coisa alguma. Ela adorará saber que eu lhe confessei o meu amor... E abominará a sua atitude calma e altruísta de me haver salvo a vida!... Ela raciocinará desse jeito: "Se Carneiro amasse de verdade a sua Carneirinha, deixaria fatalmente "Seu Lobo" morrer asfixiado dentro do armário. Que se danassem as conseqüências!" Mas não, o senhor me salvou. Foi ridículo me fazendo aí respiração artificial. — um, dois...

Ela fatalmente há de comparar as duas atitudes — eu, deixando-me sufocar dentro do armário para lhe poupar uma pequena mácula na honra, e o senhor maculando a mácula com a respiração artificial. Ela há de comparar a natureza do meu amor simples, puro, primitivo, força viva da natureza com o seu amor, requintado, supercivilizado, decadente...

CARNEIRO — Tudo, menos decadente, decadente não!

SÉRGIO — Eu me refiro à essência telúrica do amor...

CARNEIRO — A Carneirinha sabe o que é isso?

SÉRGIO — Não sabe, mas sente... E é isso que eu tenho certeza que ela ama em mim: — É a força genética sem artifícios brotando como seiva quente na vegetação dos trópicos...

CARNEIRO — Eu tenho a impressão que o senhor assim não consegue situação no Itamarati.

SÉRGIO — Mas é disto que o Brasil precisa... e eu represento bem o verdadeiro Brasil... meu amor é como a borracha escorrendo no tronco da seringueira...

CARNEIRO — Mas isto está freudiano... O senhor sabe que o senhor está falando numa linguagem simbólica?

SÉRGIO — Meu amor é como o café, brotando forte nas terras virgens do Paraná! (*Ouve-se barulho*)

CARNEIRO — Bonito, está ela aí...

SÉRGIO — Hein? Ela está aí? E agora? E agora?

CARNEIRO — Será de muito mal gosto se ela nos encontrar aqui de papo...

SÉRGIO — Eu preferia esclarecer tudo de uma vez...

CARNEIRO — Não seja idiota; esconda-se aqui dentro. . .

SÉRGIO — Hein?

CARNEIRO — Meta-se no armário. Não há outro jeito. . . esconda-se depressa. . .

SÉRGIO — Se eu me asfixio outra vez?

CARNEIRO — Eu faço respiração artificial. . . (*Tranca Sérgio no armário. Disfarça. Entra a Carneirinha*)

CARNEIRINHA — Ué, querido, você está aí?

CARNEIRO — Você não está vendendo?

CARNEIRINHA — Fazendo?

CARNEIRO — E você, querida, por que você deixou a festa da Tatá?

CARNEIRINHA — Eu vim mudar o vestido. Aquele idiota do Nogueirinha está bêbado como uma cabra. Disse que ia fazer nascer um rio no vale de Josaphat. . . e entornou uma garrafa de champanha dentro do meu decote. . .

CARNEIRO — Não vá você se resfriar. Quer um grog?

CARNEIRINHA — Sim, vai preparar um grog. . . enquanto eu mudo o vestido.

CARNEIRO — Acho que não é necessário, não molhou tanto assim.

CARNEIRINHA — Inutilizou o vestido.

CARNEIRO — Não quer que eu ajude você a tirar o vestido?

CARNEIRINHA — Não, vai preparar o grog. . . eu chamo a criada.

CARNEIRO — A criada está dormindo. Eu ajudo.

CARNEIRINHA — Não, você sabe que eu não gosto de me despir na sua frente. . .

CARNEIRO — Desde quando? (*Sérgio bate na porta do armário. Ambos correm para a porta. Farsa mímica. Abrem juntos.*)

SÉRGIO — Desculpem eu ter batido. Mas eu estava me asfixiando de novo. (*Carneiro e Carneirinha abafam a custo o riso.*)

CARNEIRINHA (*subitamente ofendida*) — Carneiro, será possível! Eu podia imaginar tudo de você, menos isso. . .

CARNEIRO (*assustadíssimo*) — Isso o quê?

CARNEIRINHA — E o senhor também. . . Não podia supor que o senhor tivesse paladar para essas coisas. . .

SÉRGIO — Que coisas? Que coisas?

CARNEIRINHA — Nunca me senti não desiludida dos homens como neste momento. . .

CARNEIRO — Mas querida. . .

CARNEIRINHA — Vergonha!!!. . .

SÉRGIO — Eu acho que. . . (*tosse*)

CARNEIRINHA — Vergonha! Fiquem os dois por aí, que eu volto para aceitar a corte do Nogueirinha.

SÉRGIO (*gritando*) — Não!!! Não se faça de desintendida. Você sabe muito bem que foi você quem me trancou no armário. (*Carneirinha pára, estática. Carneiro delicadamente sai de cena.*)

CARNEIRINHA — Psiu! Eu estou despistando o Carneiro, cretino.

SÉRGIO — Cretina é você.

CARNEIRINHA — Pssiu! Olha o Carneiro. . .

SÉRGIO — Ele já se retirou.

CARNEIRINHA — Mas é muito distinto o meu marido!

SÉRGIO — Cínico, é que ele é.

CARNEIRINHA — Cale a boca. Você não poderá ofendê-lo.

SÉRGIO — O Nogueirinha está dando em cima de você, não é?

CARNEIRINHA — Só agora é que você sabe disso? Há dois anos que ele me adora!

SÉRGIO — Cretino. (*Ameaça uma bofetada.*)

CARNEIRINHA — Respeita o Carneiro.

SÉRGIO — Respeita o Carneiro. . . Estou farto de respeitar o Carneiro. Saiba que foi ele que me encontrou dentro do armário. Eu estava morrendo asfixiado, só para respeitar o Carneiro. Chega o Carneiro, me encontra e bate. . . um papo. Ridículo.

CARNEIRINHA — Mas o que você estava fazendo de novo dentro do armário?

SÉRGIO — Foi o Carneiro que me forçou a entrar, para me esconder de você. . .

CARNEIRINHA — O Carneiro é muito distinto.

SÉRGIO — Bolas para o Carneiro. Você quer fugir comigo?

CARNEIRINHA — Fale baixo, você está louco?

SÉRGIO — Porque falei alto ou porque falei em fugir?

CARNEIRINHA — As duas coisas.

SÉRGIO — Eu te amo, sua idiota. Você quer casar comigo?

CARNEIRINHA — Sérgio, meu filho, vá embora, você está nervoso. Amanhã eu converso com você.

SÉRGIO — Não. Não saio sem uma resposta definitiva.

CARNEIRINHA — Não tenho que dar resposta nenhuma.

SÉRGIO — Eu exijo que você se defina.

CARNEIRINHA — Oh, meu Deus, a gente larga um bêbado, cai na mão de um louco. Por isso é que eu gosto do Carneiro. É de um equilíbrio!...

SÉRGIO — Equilíbrio! É isso que você é: — Uma equilibrista. Uma...

CARNEIRINHA — Fale baixo, respeite o Carneiro.

SÉRGIO — Eu não respeito mais nada a não ser o meu amor por você. Quer entender isso? Meu amor é telúrico... é genético... é como a seiva da seringueira...

CARNEIRINHA — Filhinho, deixa de amazonismo...

SÉRGIO — Meu amor é como a pororoca, que leva tudo de roldão...

CARNEIRINHA — Não, Sérgio, pororoca, não...

SÉRGIO (*agarrando-a*) — Sua estúpida, eu te amo, eu te adoro, te de-sejo...

CARNEIRINHA — Está bem, Sérgio, mas, de pororoca não. (*Telefone*) Não atenda, Sérgio (*Carneirinha, atendendo*) — Alô, Oh, meu amor...

SÉRGIO — Se for o Nogueirinha eu te esgano... (*Quer arrancar o telefone*)

CARNEIRINHA — Não é o Nogueirinha, não... pssiu, idiota... alô... ele está aqui sim... Um momento... Carneiro! Seu tio... (*deixa o fone*)

CARNEIRO (*entrando*) — Obrigado querida. Alô titio? Ah, o senhor pode completar a mesa do barão... Vou voltar sim... não, eu encontrei um amigo que tinha vindo me visitar... Volta Já. Té já. Té já. Titio. (*Isola o fone; para os dois*). — Desculpem. (*Sai*)

CARNEIRINHA — Tem muita classe esse senhor meu marido. Serginho, vai embora, querido, que o Carneiro está querendo voltar para a festa da

Tatá, e eu já vi, pelo jeito, que ele não está disposto a me deixar aqui sozinha com você.

SÉRGIO — Esse seu marido é um cretino...

CARNEIRINHA — Sérgio, não ofenda o Carneiro. E depois, você não conhece o Carneiro. Quando ele perde a paciência, vira uma fera.

SÉRGIO — Fera de feira. De uma vez por todas, você quer ou não quer abandonar esse idiota e casar comigo?

CARNEIRINHA — Você está falando sério?

SÉRGIO — Claro que estou falando sério.

CARNEIRINHA — Então ouça: — Você acha que eu vou trocar um marido como o Carneiro, por um marido como você? Você lá tem qualidades para marido que se comparem com as do Carneiro? Não é mais rico, nem mais importante, não é de melhor família, não é mais inteligente, não é nada compreensivo — que vantagem que eu ia levar nessa troca? Diga!

SÉRGIO — Eu te amo.

CARNEIRINHA — Isso o Carneiro também me ama. A seu modo, mas ama... E devo lhe dizer que de um modo muito conveniente para mim. Me permite flertar com o Nogueirinha.

SÉRGIO — Se você falar outra vez no Nogueirinha...

CARNEIRINHA — Um momento, Sérgio. Vamos parar com essas atitudes, você já me perdeu inteiramente. Não sinto mais nada por você...

Casamento, pororoca... isso liquidou definitivamente o meu amor por você... Foi melhor assim. Vamos acabar tudo, voltamos a ser amigos...

SÉRGIO — Amigos?

CARNEIRINHA — E por que não? Todos os meus ex-amantes são grandes amigos meus!

SÉRGIO — Você é uma...

CARNEIRINHA — Sérgio, não diga a palavra, senão sou obrigada a dizer que a sua mãe também é, e eu gosto muito dela!

SÉRGIO — Cretina!

CARNEIRINHA — Isso sim. Isso não ofende. De um modo geral a humanidade é toda cretina. Amigos?

SÉRGIO — Nunca!

CARNEIRINHA — É uma pena. Não nego que a sua companhia, antes de você estar com a pororoca, me divertia bastante. Eu vou sentir falta das suas besteiras!

SÉRGIO — Você é uma cínica, uma hipócrita, você não tem coração...

CARNEIRINHA — Sérgio, em vez de você estar me dizendo tudo isso na cara, faz a letra para um tango, querido...

SÉRGIO — Uma gozadora, é o que você é...

CARNEIRINHA — Só agora é que você descobriu isso?

SÉRGIO — Eu te esgano, sua idiota, eu...

CARNEIRINHA — Pára com isso! Se você quer continuar meu amigo, é melhor se retirar porque tudo quanto eu sentia pelo senhor desapareceu completamente. E eu não permito que me trate desse modo. Se insistir em me tratar assim eu chamo o Carneiro e ele o expulsará daqui a bofetadas...

SÉRGIO — Quem, o Carneiro? (*ri*)

CARNEIRO (*entrando com um revólver na mão*) — Querida, você sabe onde está a quinta bala do revólver?... Só tem quatro no tambor...

CARNEIRINHA — Está certo, querido, são quatro só. A quinta não foi aquela que você acertou de noite naquele gato preto que não estava nos deixando dormir?

CARNEIRO — Ah, foi! Desculpem. *(Sai)*

SÉRGIO — Vocês são mesmo um para o outro: — São dois chantagistas. Ainda bem que me livre de você... Você não merecia a franqueza do meu amor... Fique, fique com esse Carneiro. Eu sei que vou sofrer, sei que sou capaz de chorar... Mas que me importa se eu estou livre de você! Livre, entende? Eu fui um idiota! Quando eu percebi que você havia realmente me esquecido trancado no armário, eu devia ter ido embora, sem maiores explicações... Mas não, fiquei para assistir o espetáculo mais nojento de toda a minha vida... Cem anos que eu viva, não esqueço esta noite... A mulher que eu amava, que soluçava de amor em meus braços segredando que me amava... mancomunada com um idiota para se rirem de mim!

CARNEIRINHA — Oh, Sérgio, deixe de bobagens... vamos ficar amigos.

SÉRGIO — Amigos coisa nenhuma... Eu lá posso ser amigo de pessoas de sua laia? Eu sei que vou sofrer... eu sei que vou sentir saudade... e onde está esse cretino para ouvir o que eu vou dizer? Eu sei que vou ter saudade das noites que passamos juntos... porque eu te amei, eu sei que amo ainda mas há uma coisa que se chama hombridade, e que eu não sacrifico por coisa alguma nesse mundo. Eu é que tenho caráter, está ouvindo, eu é que tenho caráter... E depois, há muitas mulheres... Eu sei que neste momento minha vontade era meter uma bala no peito... mas há muitas mulheres e alguma

há de me dar o que dei a você e que você não me soube dar: — Amor. Você e seu marido que sejam felizes, porque eu de hoje em diante sei que nunca mais serei! E se algum dia se encontrar comigo por acaso em algum lugar, não me dirija a palavra, porque eu virarei a cara. *(Sai rápido)*

CARNEIRINHA *(angustiada, falando para fora)* — Sérgio! Sérgio! Vista o paletó. É preciso não perder o respeito diante do porteiro. *(Chamando na outra porta)* Carneiro!... pode vir... *(Começa a tirar o vestido. Entra Carneiro de robe. Falando de costas para o marido)* Querido, quer me desabotoar aqui atrás? *(Carneiro desabotoa e Carneirinha fica com o vestido desabotoado escorregando pelo busto abaixo; vira-se e vendo Carneiro)* — Ué, você está de robe? Não vai voltar para o Bridge do barão? *(Carneiro encara-a demoradamente. Ela encabula)* — Ah!

CARNEIRO *(fechando o pano de boca, dirige-se ao público)* — Com licença!...

## PANO

# A BICICLETA DO CONDENADO

Fernando Arrabal

Tradução: Virginia Mendes

Adaptação: Naldo Alves

Personagens:

TASLA

VILORO

PASO

DOIS HOMENS

## ATO ÚNICO

Tasla ao centro do palco imita a estátua da justiça, sem a venda nos olhos; à direita, por trás do muro, dois Homens com características de policiais, e à esquerda, sentado no banco do piano, Vilorro encara a plateia. Depois de algum tempo vê-se surgir das costas de Vilorro, como se fosse parte dele, Paso que ostenta uma coroa na cabeça. (Black-out)

Palco pouco iluminado. À direita, muito ao fundo, um pequeno muro de 1,30 m por 3 m. À esquerda, um piano. Vilorro toca piano apenas com um dedo, muito desajeitadamente. Ensaia a escala musical:

— Dó, ré, mi, fá, lá.

Gesto de contrariedade. Silêncio. Tenta recomeçar a escala. Toca muito lentamente para não se enganar.

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.

Grande alegria. Vilorro esfrega as mãos de contentamento, mas apesar de tudo, um pouco timidamente. Silêncio. Recomeça a tocar cheio de confiança.

— Dó, ré, mi, fá, sol.

Trejeito de contrariedade. Ouvem-se risos ao fundo. Vilorro volta-se reaciosamente. Ao fundo, distinguem-se dois homens por detrás do muro. Vilorro olha para eles. Os homens tornam-se bruscamente sérios. Olham também para Vilorro. Silêncio. Vilorro recomeça a tocar:

— Dó, ré, mi, fá, sol, ré.

Trejeito tímido de contrariedade. Risos dos dois homens por detrás do muro. Vilorro volta-se e timidamente olha para o fundo. Os homens deixam de rir. Vilorro olha para eles. Os homens olham para Vilorro seriamente. Silêncio. Vilorro tenta ainda fazer a escala:

— Dó, ré, mi, fá, si, ré.

Trejeito tímido de contrariedade. Os homens riem. Vilorro olha para eles. Os homens param de rir e olham-no muito seriamente. Silêncio. Vilorro prepara-se para recomeçar a tocar. Ao fundo, próximo aos dois homens e igualmente por detrás do muro, aparece um terceiro homem. É Paso — um homem de cabelos ruivos. Paso indica Vilorro descaradamente com o dedo e ri ruidosamente. Os três homens riem. Vilorro volta-se reaciosamente e contempla os homens. Os três deixam de rir. Encaram muito seriamente Vilorro, que tenta de novo fazer a escala:

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si.

Os três homens riem por detrás do muro e apontam descaradamente com o dedo. Paso, principalmente, ri muito alto. Vilorro volta-se reaciosamente e contempla os três homens.

Cessam de rir. Encaram-no seriamente. Silêncio. Paso desaparece por detrás do muro. Silêncio. Vilorro toca mais uma vez:

— Dó, ré, mi, fá, si, sol.

Os dois homens riem por detrás do muro. Vilorro volta-se para eles com ar zangado mas com timidez. Os dois homens param de rir. Encaram-no muito seriamente. Silêncio. Pela esquerda entra uma mulher — TASLA — montada numa bicicleta que transporta à maneira de reboque uma gaiola de madeira. A gaiola tem três pequenas rodas e transporta um homem ruivo. É PASO, com as mãos atadas. Traz uma mordaca. Tasla desce da bicicleta. Dirige-se para Vilorro. Os dois homens olham descaradamente para Tasla.

TASLA — Bom dia, Vilorro. (Vilorro com gesto de fadiga aponta o muro.)

VILORO — Não fale. Eles estão ali.

TASLA (Olha reaciosamente para os homens) — Ainda! (Silêncio. Risos dos homens. Tasla e Vilorro voltam reaciosamente o olhar para o muro. Os dois homens calam-se. Silêncio. Vilorro e Tasla olham um para o outro. Os homens desaparecem. Silêncio.)

VILORO — Vê se eles ainda estão lá.

TASLA — Olha você. Tenho medo.

VILORO — Eu também. (Silêncio. Vilorro olha reaciosamente para o fundo.)

VILORO (muito contente) — Eles já foram embora. (Tasla olha. O seu rosto ilumina-se.)

TASLA — Finalmente estamos tranquilos.

VILORO — Temos que esperar. Não vão eles voltar daqui a pouco como fazem algumas vezes?

TASLA (*Após um silêncio*) — Progrediste?

VILORO (*Muito contente*) — Oh! sim. Fiz enormes progressos.

TASLA — Toca para eu ouvir.

VILORO — Tenho um pouco de vergonha.

TASLA — Coragem! Não há motivo para ficar vermelho de vergonha.

VILORO (*Entusiasmado*) — É sem querer.

TASLA — De repente?

VILORO — Não é bem de repente... mas quase.

TASLA — Toca um bocadinho. (*Viloro toca piano: Dó, ré, mi, fá, lá — Gesto contrariado de Viloro.*)

TASLA — Muito bem, Viloro. Você fez um progresso espantoso!

VILORO — Enganei-me no fim. Não percebeste?

TASLA — Não. Realmente não percebi. Fiquei com a boa impressão do começo. Porque no começo se pode dizer que foste extraordinário.

VILORO — Vou tentar tocar tudo sem parar.

TASLA — Tenta. (*Viloro toca piano: Dó, ré, mi, fá, sol — Gesto de grande contentamento de Tasla e Viloro — lá — a mesma coisa — si — a mesma coisa. Tasla grita "bravo" — mi — gesto de contrariedade de Viloro.*)

VILORO — Errei por uma coisinha à toa.

TASLA (*Entusiasmada*) — Perfeito! Magnífico!

VILORO — Sim, saiu bem. Mas no fim enganei-me numa coisa de nada.

TASLA — Realmente, pode-se dizer que fizeste progressos espantosos.

VILORO — Isso é verdade.

TASLA — Nunca teria imaginado.

VILORO — Lembra do ano passado?

TASLA — Só conseguias tocar as duas primeiras notas.

VILORO — Isso mesmo.

TASLA — Sim, sim, eu me lembro disso.

VILORO — Não há nada melhor do que treinar todos os dias.

TASLA — E ter talento.

VILORO (*Timidamente*) — Também, é evidente. (*Silêncio. Viloro indica Paso, o homem encerrado na gaiola.*)

VILORO — Tens de levá-lo?

TASLA — Tenho.

VILORO — Vão matá-lo?

TASLA — Não sei, mas creio que sim. Eles sabem melhor do que eu.

VILORO — Pesa muito?

TASLA — Mais ou menos. Perdeu muito sangue.

VILORO — Bateram-lhe para o obrigar a confessar?

TASLA — Sim, acho que sim. Eles sabem melhor do que eu.

VILORO — E confessou?

TASLA — Não sei. Mas de qualquer forma isso vem a dar na mesma.

VILORO — Pode falar. (*Pausa*). — Ainda não me beijaste. (*Beijam-se*)

TASLA (*Indicando o muro*) — Aquilo me incomoda.

VILORO — Mas agora estamos sós. Pelo menos, imagino.

TASLA — Tenho pressa. Tenho que me livrar dele. Você sabe como eles são.

VILORO — Nunca se tem tempo para nada.

TASLA — É, nunca. Tenho que transportar os condenados.

VILORO — É verdade.

TASLA — Olha, trouxe este balão para você brincar.

VILORO — Obrigado, Tasla. (*Viloro coloca o balão azul sobre o piano.*)

TASLA — Adeus, Viloro.

VILORO — Adeus, Tasla. (*Tasla monta na bicicleta e sai pela direita. Viloro fica só em cena. Silêncio. Atira uma vez o balão azul ao ar. Puxa-o. Faz o balão saltar duas vezes. Foge-lhe das mãos. Gesto de contrariedade. Risos ao fundo. Viloro volta-se reaciosamente. Ao fundo, por detrás do muro, aparecem os dois homens. Encaram Viloro sem rir. Viloro olha para eles timidamente. Silêncio. Viloro prepara-se para fazer saltar o balão. Os homens riem. Viloro coloca o balão em cima do piano. Timidamente senta-se para tocar. Os homens deixam de rir. Silêncio. Viloro toca muito lentamente: — Dó, ré, mi, fá, si, ré. Gesto de contrariedade de Viloro. Risos ao fundo. Silêncio. Perto dos dois homens, por detrás do muro, aparece Paso que ri e aponta com o dedo descaradamente para Viloro, que se volta reaciosamente e olha para os três. Os três param de rir e olham-no seriamente. Viloro volta-se para o piano. Silêncio. Os três desaparecem por detrás do muro. Viloro toca: — Dó, ré, mi, fá, ré. Gesto de contrariedade de Viloro que olha reaciosamente para um lado e para o outro. Silêncio. Viloro toca com mais alegria: — Dó, ré, mi, fá, sol, lá, ré, sol. Enquanto Viloro tocou a nota ré, Paso e os dois homens entraram pela direita. Colocaram-se junto de Viloro, que parece não ter dado por nada; está muito aborrecido.*)

do por não poder tocar bem toda a escada. Silêncio. Viloro prepara-se para tocar mais uma vez. Paso tosse. Silêncio. Viloro levanta timidamente a cabeça. Olha um momento para os três homens que olham também para ele. Baixa rapidamente o olhar. Silêncio.)

PASO — Continuas a tocar? (Silêncio. Viloro baixa a cabeça cada vez mais.)

PASO — Fica em pé! (Viloro levanta-se rapidamente.)

PASO — Então? (Silêncio. Paso ao segundo homem) — Amarra-o! (O Homem põe uma algema de ferro à volta dos pés de Viloro. Amarram-lhe os dois pés.)

PASO — Você sabe muito bem que não tem o direito de tocar piano. (Silêncio. Viloro levanta receosamente a cabeça) — Da próxima vez será pior. (Silêncio. Os três homens saem pela direita. Silêncio. Viloro desce da cadeira e tenta andar. Vai. Pausa. Viloro começa a andar de gatas. Anda rápido. Ficou contente. Percorreu a cena de gatas e relativamente depressa de um lado ao outro. Ficou muito contente. Levanta-se e tenta caminhar devagarinho. Dá alguns passos. Ficou muito contente, avança um pouco mais, mas cai. Tem um ar infeliz. Pausa. Consegue chegar junto ao piano a andar de gatas. Levanta-se e de pé tenta andar apoiado ao piano. Consegue dar a volta ao piano sem cair. Está contente. Pausa. Dá a volta ao piano apoiando-se nele com as mãos e sem cair. Está contente, de pé. Levanta-se. Cai. Ar infeliz. Pausa. Viloro dirige-se para o banco do piano. Consegue atingi-lo. Endireita-se e senta. Muito contente, prepara-se para tocar. Toca: — *Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.* Grande alegria de Viloro. Olha para todos os lados cheio

de alegria, embora timidamente. — *Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.* Grande alegria de Viloro. Pausa. Toca ainda. — *Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.* Pára bruscamente. Continua a tocar. — *Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.* Pára bruscamente e volta: — *Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, d.* Esfrega as mãos de contentamento. Cheio de alegria, olha para todas as direções, embora com certa timidez. Toca de novo sem parar: — *Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.* Grande alegria de Viloro. Olha para todos os lados timidamente mas cheio de alegria. Pela direita, entra Tasla, com a mesma bicicleta, o mesmo reboque e o mesmo condenado da primeira vez.)

VILORO (Descobrimdo Tasla) — Ouve, Tasla. (Toca rapidamente) — *Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.* O contentamento e a alegria de Tasla crescem à medida que Viloro toca as escalas.)

TASLA — Como você conseguiu?

VILORO (Orgulhoso) — Sou um sujeito formidável, não é verdade?

TASLA — Sim. Você é um sujeito excepcional. (Viloro repara na presença de Paso.)

VILORO — É o mesmo ainda?

TASLA — Sim. Dizem que não o torturaram ainda o suficiente.

VILORO — E você é que o conduz à câmara de torturas?

TASLA — Sim. Foi o que me disseram para fazer. Com um pouco de sorte eles não o terão por muito tempo. Gostaria de levá-lo (Indica à direita) — ainda hoje mesmo.

VILORO — Claro, assim ficarás livre mais cedo. (Pausa) — Eles vie-

ram e (Aponta os pés) e me amarraram. Estás vendo?

TASLA — Nunca mais vão te deixar em paz?

VILORO — Bem sabes que não gostam que eu toque.

TASLA — Virá o dia em que seremos livres.

VILORO (Entusiasmado) — Acreditas, Tasla?

TASLA — Acredito. E não terei que transportar mais condenados.

VILORO — Sim, nunca mais.

TASLA — E você poderá tocar piano todas as vezes que quiser.

VILORO — Sempre?

TASLA — Sempre e facilmente.

VILORO — Facilmente? (Pausa. Com orgulho) Verás que nessa altura serei um grande pianista. Chegarei mesmo a compor.

TASLA — Você também quer compor?

VILORO — Claro! Quero escrever uma canção para você. (Ar envergonhado) — Uma canção nova e original.

TASLA — Que ótimo!

VILORO — Já fiz a letra.

TASLA (Cheia de admiração) — É mesmo?!

VILORO — É. (Pausa) — Estou certo de que você vai gostar muito. Quer que eu cante?

TASLA — Lógico!

VILORO — Estou um pouco envergonhado.

TASLA — Vamos, vamos, não fique envergonhado. Se quiser, não olhe para você.

VILORO — Está bem, não olhe para mim. (Pausa) — Põe a mão nos olhos. (Tasla executa o gesto) Não

estás vendo nada? Os olhos estão bem fechados?

TASLA — Estão, estão, vá, canta.

VILORO (*Envergonhado*) — À luz do luar, minha Taslazineha taralálálá, taralálálá. . .

TASLA (*Entusiasmada*) — Que linda canção!

VILORO — Gosta?

TASLA — Oh, sim, muito, muito.

VILORO (*Sério*) — Você me ama, Tasla?

TASLA — Amo, Viloro.

VILORO — Também te amo muito. (*Pausa*) Faz uma canção para mim?

TASLA — Mas não tenho talento nenhum!

VILORO — Se quiseres posso te dar uma idéia. Ouve: à luz do lu. . . Isso não te diz nada?

TASLA — Vagamente. (*Com ar resolutivo*) — À luz do luar, meu pequenino Viloro.

VILORO — Como a tua canção é linda! Você realmente tem inspiração! (*Pausa*) Mas podias fazer ainda melhor, ouve: “à luz do luar, meu grande Viloro.”

TASLA — Ah, é, está realmente melhor.

VILORO — Como vês, tenho idéias.

TASLA — Sim, você é formidável.

VILORO — Não vai embora, Tasla, fica comigo.

TASLA — Impossível, Viloro. Bem sabes como eles são.

VILORO — Você vai pensar em mim.

TASLA — Sim.

VILORO — Vais fazer outros poemas para mim?

TASLA — Vou.

VILORO — Para cada chicotada que derem no condenado, você me manda um beijo.

TASLA — Está bem.

VILORO — Não vais esquecer?

TASLA — Não, Viloro.

VILORO — Não me trouxeste nenhum presente hoje?

TASLA — Trouxe, sim, Viloro. Te trouxe um penico.

VILORO (*Muito contente*) — Um penico para mijar?

TASLA — Sim, para mijar. Como amarraram teus pés, isso vai te ser muito útil.

VILORO — Como você é boa. Pensa sempre em mim!

TASLA — E você o que vai me dar?

VILORO — Uma coisa muito bonita. (*Pega o balão azul e lhe dá*) Toma!

TASLA — Puxa, que surpresa, Viloro!

VILORO — Então, gostou?

TASLA — Gostei muito!

VILORO — Quando pudermos ir embora, seremos muito felizes.

TASLA — Extraordinariamente felizes.

VILORO — Mas será que podemos?

TASLA — Sim, havemos de poder. Mas agora tenho que ir embora.

VILORO — Não vai ainda. Eles ainda não se deram conta. (*Bruscamente*) Tasla, me diz, quando escaparmos, você me leva?

TASLA — Sim. Te levo.

VILORO — Mas ouve, Tasla. Se você se cansar, posso te substituir de vez em quando e você irá sentada na gaiola.

TASLA — Como você é amável!

VILORO — E em todas as aldeias por onde passarmos tocaremos piano: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Sei tocar tão bem! Assim todas as pessoas que encontrarmos ficarão contentes.

TASLA — E depois. . . se quiseres, poderás recitar o poema que escreveste para mim.

VILORO — Ah, sim, claro, o poema também.

TASLA — E dirás a toda a gente que o escreveste para mim?

VILORO — Claro.

TASLA — Ainda serás famoso!

VILORO — E compraremos soldados de chumbo para brincar.

TASLA — Sim.

VILORO — Sim.

VILORO — E Modess para quando estiveres menstruada?

TASLA — Sim, Viloro.

VILORO — Como vamos ser felizes! (*Silêncio*)

TASLA — Vou embora, Viloro.

VILORO — Adeus, Tasla. Não demora. Não esquece o balão.

TASLA (*Segura o balão*) — Obrigado, Viloro, até logo. (*Tasla sai de bicicleta pelo lado esquerdo. Viloro fica só. Silêncio. Viloro toca piano com grande velocidade. — Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Ar de vivo contentamento. Toca mais uma vez. — Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Grande alegria. Longa pausa. Recomeça. Para bruscamente. — Dó, si, lá, sol, ré. Trejeito de contrariedade. Recomeça: — Dó, si, lá, sol, fá, dó. Trejeito de contrariedade. Risos ao fundo. Viloro volta-se reaciosamente e encara os dois homens, que acabam de aparecer por detrás do muro. Os dois param imediatamente de rir e olham-no com ar sério. Silêncio. Ao lado dos dois homens aparece Paso.*



*Paso ri descaradamente e aponta Viloro com o dedo e recomeçam a rir. Silêncio. Viloro toca mais uma vez. — Dó, si, lá, sol, fá, lá. Trejeito de contrariedade de Viloro. Os três homens riem ruidosamente e apontam Viloro com o dedo. Viloro não ousa sequer mexer-se. Baixa a cabeça. Os três homens apontam para ele desesperadamente, rindo sempre. Saem detrás do muro e, continuando a rir, avançam para Viloro, que se volta receosamente. Olha-os por um instante. Os homens ficam de pé. Sem se mexerem, com ar sério. Viloro baixa de novo a cabeça. Os três homens começam a brincar de trem ao redor do piano. Paso é a locomotiva e os outros, os vagões. Riem os três e olham para Viloro que tem um ar amedrontado. Continuam a brincar de trem. Paso imitando os silvos. Os três rindo sempre, continuam a olhar para Viloro, que apavorado ergue a cabeça e olha para eles. Os três homens deixam de rir e olham-no com ar sério, sem se mexerem. Viloro baixa mais uma vez a cabeça com ar receoso. Os três recomeçam a brincar. Estão certamente cansados porque se sentam no chão olhando fixamente para Viloro. Silêncio prolongado.*

*Viloro olha para eles receosamente e baixa mais uma vez a cabeça. Imediatamente os três homens o apontam descaradamente com o dedo, rindo muito alto. Viloro olha outra vez para eles. Silêncio. Os outros continuam a rir indicando-o com o dedo. Silêncio.*

*Por detrás do muro aparece o braço duma mulher que segura na mão um grande balão azul. Os homens desviam o olhar para o muro. Paso não se interessa pelo espetáculo. Ouve-se atrás do muro o riso lascivo de uma mulher que começa a agitar*

*o braço insinuantemente. Os dois homens olham. Paso não presta nenhuma atenção ao espetáculo. Os dois homens correm para o muro. O braço e o balão desaparecem. Os dois homens voltam a colocar-se junto de Paso. Silêncio.*

*Riso lascivo de mulher. Por detrás do muro aparece o braço nu e insinuante que agita o balão. Os dois homens olham. Eles tentam se levantar, mas Paso os retém. O jogo insinuante do braço continua. Ouve-se o riso lascivo. Os dois homens tentam ainda dirigir-se para o muro: Paso não deixa. Riso lascivo de mulher. A perna nua da mulher aparece segurando o balão com o pé. Riso lascivo. Nova tentativa dos dois homens para se aproximarem do muro. Aparecem as duas pernas nuas da mulher. Segura o balão com os pés. Riso lascivo. Suspiros amorosos. Os dois homens tentam atingir o muro. Paso os impede. Longo Silêncio.*

*Expectativa: os dois homens olham para o muro. Paso desinteressa-se do espetáculo. Tasla aparece com o balão na mão e um vestido transparente, muito decotado e a saia arregaçada. Os dois homens olham para ela. Gestos de Tasla insinuantes e cheios de volúpia.*

*Riso lascivo. Viloro volta receosamente a cabeça para ela. Tasla deixa de rir e tenta pudicamente tapar as pernas nuas. Viloro baixa a cabeça. Silêncio.*

*Novo riso lascivo de mulher e novos gestos insinuantes e provocantes. Os dois homens olham, Paso não. Tasla faz saltar o balão e quando o agarra estreita-o voluptuosamente. Os dois homens tentam levantar-se para se juntar a Tasla. Paso retém-nos com dificuldade. Tasla voluptuosa-*

*mente ergue várias vezes o balão. Paso já não consegue reter os dois homens que se escapam e vão para junto de Tasla, que ao vê-los aproximar aperta com força o balão contra o peito. Os dois homens lançam-se sobre ela e fazem grandes esforços para lhe arrancar o balão. Tasla resiste. Caem os três no chão e ficam assim um bom tempo. Estão de tal modo envolvidos que já não se pode seguir bem o desenrolar da luta. Ouvem-se grunhidos.*

*Viloro volta a cara para eles com ar receoso. A luta cessa. Os três deitados no chão levantam a cabeça para olharem. Viloro com ar sério, que não os encara e baixa a cabeça. A luta recomeça. Ouvem-se grunhidos cada vez mais ofegantes. Continuam a revolver-se no chão, até que os dois homens conseguem apoderar-se do balão. Tasla fica deitada no chão, ofegante. Os dois homens brincam com o balão. Atiram-no um para o outro. Paso mistura-se ao jogo. Lançam o balão uns para os outros. Riem com ar feliz. Tasla levanta-se e se dirige para Paso estreitando-o com volúpia. Paso empurra-a. Um dos homens lança-se sobre Tasla. Rolam os dois pelo chão lascivamente. . . Durante esse tempo o outro homem joga o balão com Paso. Atiram-no agora por cima da cabeça de Viloro: um está à direita do piano, outro à esquerda. Atiram o balão e riem com ar feliz. À direita, Tasla e o homem espojados no chão e estreitamente enlaçados lançam grunhidos lascivos. Viloro olha receosamente para o balão que vai e vem por cima de sua cabeça. Paso e o outro homem deixam de brincar. Viloro olha-os e eles muito sérios olham para Viloro que timidamente baixa a cabeça.*

O homem que estava com Tasla levanta-se e vai jogar balão com Paso e o outro companheiro. Jogam e riem. Tasla mais uma vez tenta abraçar Paso voluptuosamente — sempre que Paso passa perto de Tasla, esta dá-lhe uma palmada na bunda.

Paso empurra-a violentamente. O primeiro homem aterra-se novamente sobre Tasla derrubando-a e ficam ambos deitados no chão de uma maneira obscena. O outro homem e Paso riem e jogam com ar feliz. Agora fazem passar o balão por cima de Vilororo. Este olha-os. O mesmo jogo. O homem que estava deitado com Tasla levanta-se e vai jogar com Paso e o seu companheiro. Tasla tenta tocar no ventre de Paso ao mesmo tempo que lhe dá uma palmada na bunda. Paso afasta-a várias vezes enquanto joga com os outros dois. Estes seguram Tasla e levam-na à força para trás do muro. Tasla desaparece. Os dois homens correm para buscar o penico de Vilororo. Voltam para o muro. O braço de Tasla aparece. Dão-lhe o penico. Os dois homens encostados ao muro (de costas para o público) observam o que se passa por trás do muro. Silêncio.

Ouve-se o barulho de alguém que urina demoradamente no penico. Vilororo volta timidamente a cabeça. O ruído pára bruscamente. Ouve-se de novo o barulho. Os dois homens num silêncio absoluto continuam a olhar o que se passa atrás do muro. Paso fica só em cena. Faz saltar o balão várias vezes. Vilororo volta-se para ele com ar decidido. Aponta-lhe o dedo e ri. Paso recua espantado e desaparece atrás do muro. Vilororo envergonhado baixa a cabeça à espera do castigo. Silêncio. Pausa longa. Vilororo olha com receio a sua volta. Vilororo toca piano.

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.  
Pára bruscamente, depois continua a tocar.

— Dó, si, lá, sol, fá, lá.

Gesto de contrariedade. Silêncio. Vilororo tenta apanhar o balão, que Paso ao fugir abandonou junto ao muro. Cai, as pernas estão entravadas pelas algemas. Tenta ainda caminhar. Cai. Ao cair no chão atinge o balão. Agarra-o e fá-lo saltar. Volta para o piano arrastando-se pelo chão. Coloca o balão no piano. Dá a volta ao piano, apoiado nele. Ar de contentamento. Senta-se em frente ao piano. Silêncio. Toca de novo.

— Dó, si, lá, sol, fá, mi, dó.

Trejeito de contrariedade. Toca:

— Dó, si, sol, fá, mi, ré, lá.

Trejeito de contrariedade. Continua a tocar.

— Dó, si, lá, fá, mi, ré, sol.

Enquanto ele tocava, apareceram à direita Paso e os dois homens. Colocam-se atrás de Vilororo. Este parece não ter dado por nada. Prepara-se para tocar. Paso tosse. Silêncio.

Vilororo ergue timidamente a cabeça. Olha os três homens, que também olham para ele, depois baixa a cabeça. Silêncio.

PASO — Continuas? (Silêncio. Vilororo baixa a cabeça ainda mais. Nunca teve a cabeça tão inclinada.)

PASO — Levanta. (Vilororo levanta-se rapidamente.)

PASO (Para o segundo homem) — Põe-lhe as algemas! (Este executa, amarra as mãos de Vilororo.)

PASO (Para Vilororo) — Sabes muito bem que não tens o direito de tocar piano. (Silêncio. Vilororo baixa timidamente a cabeça.) Da próxima vez será pior.

(Silêncio. Os três homens saem pela direita. Pausa demorada. Vilororo olha para todos os lados. Tenta tocar com as mãos algemadas. Martela com as mãos ao piano. Silêncio. Levanta-se de novo com muita precaução. Grande satisfação. Caminha. Cai. Pausa. Arrasta-se pelo chão com relativa facilidade. Pausa. Contentamento. Atinge o piano. Levanta-se. Dá a volta ao piano apoiado nele. Grande alegria. Senta-se. Com as mãos amarradas toca piano com um dedo. Com grande dificuldade. Toca:

— Dó, ré, mi, sol, lá, si, dó, dó, si, lá, sol, mi, ré, dó.

Muito contente, Vilororo toca ainda:

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.

Recomeça a tocar cheio de alegria e muito depressa:

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.

Cheio de alegria. Recomeça três vezes, sem parar. Tasla entra pela esquerda. Transporta Paso que está na gaiola. Grande alegria de Vilororo quando repara em Tasla.)

VILORO — Não vais acreditar.

TASLA — O quê?

VILORO — Ouve. (Com as mãos amarradas toca com um ar muito feliz.)

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, si, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.

TASLA (Entusiasmada) — Você é um sujeito formidável! Fez um progresso espantoso.

VILORO — Mesmo com as mãos algemadas!

TASLA — E ainda por cima com as mãos algemadas.

VILORO — Você já se deu conta que eu sou um sujeito espantoso?

TASLA — Sim, Viloro. *(Pausa)*  
Eles te algemaram as mãos?

VILORO — Sim. Mas você sabe  
que eu posso andar me arrastando.

TASLA — Verdade?

VILORO — É.

TASLA — Você é muito corajoso.

VILORO *(Indicando Paso)* — Já  
acabaram de torturá-lo?

TASLA — Sim, acredito que sim.

VILORO *(Com olhos muito abertos)* — É cada vez que o torturavam,  
você pensava em mim?

TASLA — Sim, Viloro, pensava em  
você.

VILORO *(Num sobressalto)* — Pen-  
savas em mim como? *(Desconfiado)*  
Não é verdade.

TASLA — É verdade, Viloro.

VILORO — Você é uma moça ver-  
dadeiramente inteligente: chega mes-  
mo a pensar.

TASLA *(Envergonhada)* — Bom...  
nem por isso.

VILORO — Bateram muito nele?

TASLA — Muito, mas cada vez que  
lhe batiam, ele botava a língua para  
os carrascos.

VILORO — Ateveu-se?

TASLA — E não ficou só nisso.

VILORO — Tentou fugir também?

TASLA — Não. Não chegou a tan-  
to. Não mexeu um dedo durante todo  
o tempo. Estava dobrado sobre si  
mesmo. Embora nunca deixasse de  
botar a língua para os carrascos. Ou-  
vi mesmo chamar-lhes “repugnantes”.

VILORO — E eles ouviram?

TASLA — Não, felizmente para ele.

VILORO — É um condenado. Não  
é realmente um santinho.

TASLA — É isso, temos que reco-  
nhecer.

VILORO — E a você, nunca pôs a  
língua?

TASLA — Não. *(Paso, o condena-  
do, que até aqui tinha estado imóvel,  
ergue-se de repente e põe desafortu-  
adamente a língua para Tasla e faz-  
lhe piruetas com a mão no nariz. Esta  
vira-lhe as costas, não dando por  
nada, assim como Viloro que na po-  
sição em que está não pode ver o  
condenado.)*

VILORO — Pois bem, pode se di-  
zer que tens tido sorte.

TASLA — Sim, é verdade, desde  
que o entregaram que ele está sosse-  
gado ali dentro.

VILORO — Achas que ele tentaria  
fugir?

TASLA — Na presença dos carras-  
cos não, mas agora, se pudesse, não  
hesitaria. É um bom ponto, mas a  
gaiola é sólida. *(Paso abre a porta da  
gaiola. Põe a cabeça de fora e faz  
muitas piruetas com as mãos no na-  
riz para Tasla e toca-lhe a bunda de  
leve. Tasla, inconscientemente, sacode  
a mão de Paso como se se tratasse  
de uma mosca.)*

VILORO — Vai levá-lo agora lá  
para baixo? *(Aponta para a direita.)*

TASLA — Sim. Vão matá-lo. *(Paso  
fecha a porta da gaiola e, como a  
princípio, parece mais adormecido.)*

VILORO — E depois, vais ficar li-  
vre?

TASLA — Sim, se não tiver outra  
coisa para fazer.

VILORO — E virás ver-me?

TASLA — Claro, Viloro.

VILORO — Sabe, Tasla, te arran-  
jei um presente que vai deixar você  
espantada.

TASLA — Eu também trouxe um  
presente que vai deixar você admi-  
rado.

VILORO — Adivinha qual é o meu  
presente.

TASLA — Não sei. *(Pausa. Pensa.  
De repente)* — Um penico.

VILORO — Não, não. *(Muito con-  
tente)* — Já sabia que ia te fazer uma  
surpresa. É exatamente o contrário.  
Vê se adivinha.

TASLA — Não consigo.

VILORO — Confessa que não adivi-  
nha?

TASLA — Confesso.

VILORO — Pois bem, é um balão  
azul. *(Tasla e Viloro olham um para  
o outro, entusiasmados.)*

TASLA — Como você queria que  
eu adivinhasse isso?

VILORO — Vê como te amo. *(Mos-  
tra-lhe o balão que está em cima do  
piano)* — Pega. É teu.

TASLA — Posso brincar com ele?

VILORO — Sim. Se quiseres.

TASLA *(Fazendo saltar o balão)* —  
É formidável.

VILORO — É preciso aprender a  
fazê-lo saltar bem para mostrarmos as  
nossas habilidades quando passarmos  
os dois pelas aldeias.

TASLA — Como?

VILORO — Muito simples. Jogas  
para o alto e tornas a apanhá-lo. Vais  
ver como é bonito.

TASLA — Conseguirei aprender?

VILORO — Evidentemente. Você é  
muito habilidosa. Para você, que até  
é capaz de pensar, isso não tem difi-  
culdade nenhuma.

TASLA — Você me ensina como é?

VILORO — Claro. E para que o  
número tenha ainda mais sucesso, en-

quanto joga o balão, eu tocarei dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, só.

TASLA (*De repente*) — Garanto que não consegues adivinhar o que é o meu presente.

VILORO — Não sou. (*Reflete. De repente*) Já sei: um balão azul.

TASLA — Não, não é. (*Muito contente*) Já sabia que ia te fazer uma surpresa. É exatamente o contrário, adivinha?

VILORO — Não.

TASLA — Confessa que não é capaz de adivinhar?

VILORO — Confesso.

TASLA — Pois bem, é um penico.

VILORO — Como você queria que eu adivinhasse uma coisa dessas? (*Os dois riem muito entusiasmados.*)

TASLA — Viloro, tenho que ir embora. Preciso levar o condenado.

VILORO — Não te demores.

TASLA — Volto logo.

VILORO — Bom, então até logo.

TASLA — Até logo, Viloro. (*Tasla sai pela direita, montada na bicicleta. Viloro fica só. Toca piano:*

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.

Vivo contentamento de Viloro. Barulho ao fundo. Entra em cena, pelo lado do muro, o homem número um que cai de costas. O homem número dois atira-se sobre ele. O combate é violento, mas os dois adversários não se mexem. Tasla, seminua, aparece por trás do muro. Segue o combate com ar voluptuoso. Riso lascivo. Aproxima-se dos dois homens que se batem. Dá-lhes palmadas na bunda e acaricia-os nas costas com volúpia. O combate continua. Tasla abraça-os no pescoço e nas pernas. O homem número um fica no chão. O

número dois aproxima-se de Tasla, abraça-a ferosamente e a acaricia. O homem número um dá um violento soco no dois. Riso lascivo de Tasla. O homem número dois cai e fica estendido no chão sem poder sequer se mexer. O homem martela-lhe a cabeça com o pé. Riso lascivo de Tasla. O homem número um lança-se sobre ela, abraça-a, rebola com ela pelo chão e acaricia-a. Paso aparece por trás do muro. Olha para eles.

O homem número um cheio de solicitude aproxima-se do número dois. Trata-o com muita atenção. Limpalhe o sangue, abraça-o com ternura. Reconforta-o. O homem número dois recupera pouco a pouco a consciência. Beija fervorosamente as mãos do número um. Prodigalizam um ao outro cuidados e manifestam calorosamente a sua recíproca afeição. Paso aproxima-se de Tasla, que se afasta dele com irritação. Paso aproxima-se novamente dela e lhe belisca as nádegas. Tasla se afasta violentamente dele. Viloro de repente olha para o grupo. Olham-no todos com ar sério. Viloro baixa timidamente a cabeça. Eles riem aponiando-lhe o dedo descaradamente. Os dois homens continuam a acarinhar-se.

Paso tenta agarrar Tasla e beliscá-la. Tasla escapa. Paso persegue-a. Correm à volta do piano. Fazem finitas. Param indecisos em frente um do outro de cada lado do piano. Viloro levanta a cabeça e os olha. Tasla e Paso olham-no com ar sério. Viloro baixa a cabeça.

Paso e Tasla continuam a correr ao redor do piano. Paso consegue agarrá-la. Rebola com ela pelo chão. Tasla consegue escapar. Ela dá-lhe um pontapé na cabeça. Paso fica no chão aturdido. Tasla escapa, sai e desapa-

rece por detrás do muro. Pausa demorada. Paso continua no chão e os dois homens na mútua troca de ternuras.

Tasla aparece por detrás do muro com o peito desnudado, dando a impressão de que está nua. Chama pelos dois homens com volúpia. Os dois levantam-se e olham-na com concupisciência. Tasla faz um gesto provocante para os convidar a se aproximar. Os dois correm. Saem e desaparecem por detrás do muro. Compreende-se que eles se lançaram sobre Tasla. Riso lascivo desta. Grunhidos obscenos dos dois homens. Não se vê nada do que eles fazem porque estão escondidos atrás do muro. Paso com dificuldade consegue por-se de pé. Olha a sua volta. Viloro volta-se para ele com ar decidido. Aponta-o com o dedo e ri. Paso recua espantado. Desaparece por detrás do muro. Viloro, envergonhado, baixa a cabeça esperando o castigo. Silêncio. Pausa demorada. Viloro olha receosamente à sua volta e toca piano — com as mãos atadas.

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, do, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.

Para bruscamente para depois recomeçar a tocar:

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, do, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.

Viloro toca no penico com as mãos algemadas. Olha-o atentamente e acaricia-o. Recomeça a tocar piano.

— Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, do, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.

Sem fazer nenhuma pausa recomeça a tocar a mesma coisa três vezes. Pausa. Toca várias vezes a mesma coisa, cada vez mais depressa. Enquanto ele toca. Paso e os dois homens entram e colocam-se atrás de

*Viloro que continua a tocar com um frenesi crescente. Paso tosse. Viloro continua a tocar.)*

PASO — Levanta! (*Viloro toca cada vez mais depressa.*)

PASO — Levanta! (*Viloro continua a tocar. Paso lança-se sobre ele e o assassina pelas costas. Viloro cai morto sobre o piano. Silêncio. Os dois homens olham para Viloro. Paso também. Ouvem-se risos ao fundo. Não se vê ninguém, mas são os mesmos risos de quando os homens estavam atrás do muro. Silêncio. Ouvem-se agora ao fundo o riso de Tasla. Paso e os dois homens que se encontram junto de Viloro olham-no, pelo contrário, com um profundo respeito.*)

PASO (*Para o homem número um*)  
— Diga a ela que venha buscar o corpo. (*O homem número um sai pela direita. Paso e o outro saem pela esquerda. Silêncio demorado. Tasla, montada na bicicleta, entra pela direita. À maneira de reboque trás um caixão. Tasla põe amorosamente Viloro no caixão. Tasla deixa o balão azul — que estava preso ao seu porta bagagens — sobre o piano. Tasla, antes de fechar o caixão abraça amorosamente a Viloro. Tasla sai pela direita com a bicicleta e o caixão. Silêncio prolongado. Ouvem-se risos de crianças. O balão começa a subir lentamente e desaparece no ar. Durante esse tempo ouve-se cada vez mais alto os risos infantis muito puros e, ao fundo, as escalas tocadas ao piano e perfeitamente executadas.*)

FIM



# O DEFUNTO

De René de Obaldia

## PERSONAGENS:

JULIE

MADAME CAVAN

*Nenhum cenário. Julie e Madame Cavan entram pelos dois lados do palco, cada uma trazendo uma cadeira. Mme. Cavan tem cerca de cinquenta anos e usa chapéu extravagante, cheio de pássaros. Julie, de luto, é uma viúva ainda mais jovem. Elas trazem cadeiras até o centro da cena. Colocam-nas lado a lado, sentam e ficam em silêncio alguns segundos.*

*Reconhecendo-se de repente, levantam-se como duas molas. (Abraçam-se e se observam durante algum tempo.)*

MME. — Que surpresa agradável! Como tem passado?

JULIE — Oh! A senhora sabe...

MME. — Eu sei. Eu sei. Breve vai fazer um ano que Vitor nos deixou.

JULIE — Três anos, Mme. Cavan.

MME. — Quer dizer, três anos. Como o tempo passa! Oh! Querido Vitor.

JULIE — São os minutos que são longos.

MME. — Pois é.

JULIE — São os minutos que são longos.

MME. — Realmente. Sobretudo à noite.

JULIE — Sobretudo à noite.

MME. — Nosso querido Vitor. (*Dá um suspiro*)

JULIE — Ele gostava muito da senhora. Antes de ficar mudo, falava na senhora.

MME. — Mas meu Deus! Que idéia a dele de ficar mudo!

JULIE — A paralisia, querida, a paralisia... Começou pelo lado direito...

MME. — O lado do fígado.

JULIE — Como é?

MME. — O lado do fígado. À esquerda é o coração, à direita é o fígado.

JULIE — É... Parece... Muito antes da primeira crise eu devia ter desconfiado...

MME. — Se eu pudesse saber!

JULIE — Nós tínhamos cada vez menos... menos... relações...

MME. — Ah! É? Me conta.

JULIE — Mas isto fica entre nós, hein, Mme. Cavan?

MME. — Julie, você conhece minha discricção. Mas você ia dizendo que suas relações...

JULIE — Enfim... Meu marido era o que se podia chamar de um coelho em brasa.

MME. — Coelho em brasa! (*Ri*) Adoro essa expressão.

JULIE — Muito quente mesmo. Acho que ele incendiou todo o combustível da redondeza.

MME. — Oh!

JULIE — O número de secretárias e de datilógrafas que fizeram carreira na seção dele...

MME. — Não é possível!

JULIE — Não pense a senhora que eu estou falando mal do meu pobre

Vitor... Eu seria capaz de lhe arranjar todas as mulheres do mundo, se isto pudesse fazê-lo saltar do túmulo.

MME. — Você seria capaz de chegar a este ponto?

JULIE — Mais longe ainda, Mme. Cavan, mais longe ainda. A paixão não se detém a pequenos detalhes. O pior é que enquanto ele vivia eu tinha precisamente que me conter. Quando eu penso na cena que eu fiz com a vendedora de leite, no velório, com cenas de ciúmes...

MME. — A vendedora de leite? (*Ela se deixa resvalar pela cadeira. Fica de joelhos e junta as mãos*) Vitor, pelo amor de Deus, me perdoa.

JULIE — Por favor, Mme., conte-nha-se. Se alguém nos visse agora... (*Julie se levanta*) A dor nos sufoca.

MME. — Se eu entendi bem, Vitor, digamos... a negligenciava?

JULIE — A mim? Absolutamente.

MME. — Mas então...?

JULIE — Sabe, antes da paralisia meu marido já não era o mesmo. A gente ficava às vezes dez, doze, treze dias sem...

MME. — Ah!

JULIE — A princípio eu me acusava: Julie você é fria, Julie você não alcança as alturas do teu Vitor. Julie, você não tem fôlego.

MME. — Ele era muito exigente?

JULIE — Exigente? Sim e não... Rafiné, sobretudo rafiné... O meu querido Vitor tinha sangue azul... Mas, depois de me acusar bastante, eu comecei a achar que estava exagerando. Afinal, eu era capaz de alimentar uma fogueira respeitável. Uma noite, depois que ele chegou, ainda mais tarde que de costume, fui falar com ele no banheiro. Fechei a

porta a chave e lhe disse: VITOR, PRÁ MIM JÁ CHEGA. ESCOLHE, OU EU OU O NICANOR.

MME. — Nicanor?

JULIE — É. O seu novo contador. (*Manipulando os dedos ironicamente*)

MME. — Mas o Vitor...

JULIE — Evidentemente o rapaz era lindo. Os olhos, sobretudo.

MME. — Mas minha pobre Julie, você não sofre com isso?

JULIE — Eu canso a senhora com as minhas estórias?

MME. — Me cansar? De jeito nenhum. Mas o que Vitor respondeu quando você falou no Nicanor?

JULIE — Nada. Foi a partir daí que ele ficou mudo. A terrível doença já lhe devorava a medula e eu o acusava com mesquinhas, com minúsculas questões, com pequenos pontos de vista. (*Cai de joelhos*) Vitor, me perdoa.

MME. — Por favor, Julie. Sente-se... Se alguém nos vê...

JULIE — Desculpe-me. O remorso me mata.

MME. (*Olhando com ternura para Julie*) — Meu querido anjo, minha pobre tulipa negra.

JULIE — Como a senhora é boa Mme. Cavan. (*Deixa tombar a cabeça nos seios da amiga*)

MME. — Ora, vamos, Julie. Eu não sou Vitor.

JULIE — É o que se diz.

MME. — Recomponha-se, Julie. Ainda é preciso um pouco de dignidade.

JULIE — Todas as vezes, que eu encontro um amigo de Vitor, é um pouco dele que eu reencontro. Há

um pouco de Vitor na senhora, Mme. Cavan.

MME. — Escute, minha amiga. Eu já passei por duras provas na minha existência. MAS, REALMENTE, EU NÃO ESTOU MORTA!

JULIE — Mas a senhora vai morrer, Mme. Cavan. Pode crer. A senhora vai morrer.

MME. — Sim, sim, vamos. Mas Julie, você não está no seu estado normal. Ora, Julie, você ainda é jovem. A Terra continua girando, as árvores nascendo, os pássaros cantando, o UNIVERSO...

JULIE — Os pássaros. Vitor amava os pássaros. (*Fixando com um ar distante o chapéu de Mme. Cavan*) Me dá esse chapéu.

MME. — Meu chapéu?

JULIE — É. Seu chapéu. Seu chapéu que é mais que um chapéu; é um bosque. Mme. Cavan, um bosque. Por favor...

MME. — Nem sonhando!

JULIE — Eu lhe dou o meu. Se isso lhe agradar.

MME. — Eu não preciso que ninguém me agrade. (*Afundando com firmeza o chapéu na cabeça*) Cada coisa em seu devido lugar.

JULIE — Ele amava tanto os pássaros. A primeira vez que ele esturpou uma menina, eu lhe perguntei, muito delicadamente, é claro, para não magoá-lo. — Vitor, por que você fez isso? A senhora sabe o que ele respondeu? (*Madame Cavan pálida diz que não com a cabeça*) “Ela parecia um passarinho”. Era um poeta o meu Vitor.

MME. (*Para si mesma*) — Não é possível! Um homem tão distinto, tão pontual, não gritava nunca.

JULIE — Por favor, querida... (*Terrivelmente, subitamente*) Vitor exige este chapéu.

MME. (*Tremendo*) — Toma. Já que isso deixa você tão feliz.

JULIE (*Saltando sobre a cabeça*) — Como é que você tem coragem de me falar de felicidade? (*Examinando ternamente o chapéu*) — Oh! que belos pássaros.

MME. — Fala mais de Vitor, do querido Vitor. A primeira vez que eu o vi, foi no enterro de sua avó. (*Alegre*) Você se lembra do enterro de sua avó? Bons tempos...

JULIE (*Pensativa*) — Lembro. Foi Vitor que matou vovó.

MME. — Hein?...

JULIE — Escuta, a partir de uma certa idade é indecente continuar vivo. É mais que indecente, é imoral.

MME. (*Aterrorizada*) — É muito justo.

JULIE — Quer que eu conte a história?

MME. — Eu tenho medo que fique muito tarde... A gente fala, fala, fala, as horas passam... Mas conte...

JULIE — Vitor seduziu vovó por um potezinho de geléia.

MME. — Meu coração me abandona. Eu sinto que meu coração me abandona.

JULIE — Imagine, aconteceu no porão. Vitor seduziu vovó e abusou dela. Quando nós chegamos já era tarde. (*Rindo maldosamente*) Ela foi envenenada. (*Com satisfação*) Nós a encontramos morta!

MME. — Morta?!!

JULIE — A gulodice é sempre punida. Naturalmente que ninguém da família disse nada. Em matéria de honra, são todos muito severos. E Vi-

tor tinha sido condecorado com a Legião de Honra.

MME. — Morta!

JULIE — Ei, Madame Cavan, o que a senhora está sentindo?

MME. — Ar. Ar. Abra as janelas.

JULIE — Mas o que que há? A viúva sou eu ou a senhora?

MME. — Abra as janelas. Deixe entrar os pássaros.

JULIE — É o seu chapéu que a senhora quer? Tome (*Madame Cavan repõe o chapéu*).

MME. — Quando eu penso que fui para a cama com esse monstro.

JULIE — O que a senhora disse, Madame Cavan?

MME. — Um homem tão pontual. (*Cai de joelhos*) Vitor, meu querido Vitor, diga que não é verdade!

JULIE — “Meu querido Vitor”. Agora percebo. Ah! Deve ter acontecido entre 21 de março e meados de julho. Eu lhe perguntava: O que você anda fazendo, meu herói? E ele sempre me respondia: “Cavando, Cavando”. Então era isso!

MME. — Ai, a minha cabeça. A minha cabeça (*Levanta-se*).

JULIE — Vitor, me perdoa. O que eu não devia andar fazendo prá você se consolar com essa velha coruja!

MME. (*Olha em volta com um olhar perdido*) — Quem falou em coruja?

JULIE — Perdão, Madame. Foi o meu herói, cuja sombra ainda cobre todas as coisas.

MME. — Quem é essa mulher? Como ela deve estar sofrendo! (*Aproxima-se de Julie*) Quem é a senhora?

JULIE — Quem é a senhora, Madame? (*Julie abismada na sua dor continua a falar assim*) Quem sou

eu... o cruel destino da mulher que não pode ser sem ser. Que não pode se encontrar sem se perder. Como posso eu não ser mais, desde que o objeto da minha perda não existe mais?

MME. — A senhora perdeu alguma coisa?

JULIE (*Continuando*) — Eu finjo ser. Mas fazendo assim, eu engano o Universo, a menor folha de erva, eu engano a mim mesma, eu engano a Vida, Vitor, meu herói, perdoa-me...

MME. — Vitor (*Esse nome parece lembrar algo doloroso na sua mente*) Eu acho que já ouvi esse nome em algum lugar. Mas vamos, vamos, levante-se. Você naturalmente está exagerando...

JULIE — A dor faz vacilar meu espírito. As sombras se abatem sobre mim, onde estou? (*Noutro Tom*) É verdade que os granadeiros de Napoleão foram à Espanha para comer pastel? Quem é a senhora, Madame?

MME. — Sua amiga.

JULIE — Eu acho que já a encontrei em algum lugar.

MME. — O mundo é tão pequeno.

JULIE — Sobretudo quando uma pena dolorosa e incomensurável habita este mundo. Diga-me Madame, é verdade que todo corpo afundado num líquido recebe um impulso vertical de baixo para cima, capaz de se jogar até as estrelas?

MME. — Sim, minha amiga.

JULIE — Então, eu vou me afogar.

MME. — Não diga besteiras, querida. Sente-se aqui. Olha, aqui tem duas cadeiras, que parece terem sido feitas para mim e para você. Sente-se aqui.

JULIE (*Observando as cadeiras*) — Elas parecem boas. (*Sentam-se frente a frente, na cena. Longo silêncio*)

MME. — Tudo em casa nos deixa supor que você atravessou por terríveis provas.

JULIE — Sim, desculpe-me... é que de repente eu fiquei tão lírica. Mas a senhora diz coisas tão estranhas...

MME. — Um clic... que me aconteceu às vezes... lá dentro.

JULIE — Clic?

MME. — É. Um Clic.

JULIE — Então é isso. (*Silêncio*) Mas a senhora está com um chapéu tão bonito!

MME. (*Tirando o chapéu*) — A senhora acha? Pode ficar com ele.

JULIE — Obrigada. Eu vou guardá-lo no meu viveiro de pássaros.

MME. — Como?

JULIE — Eu vou guardá-lo no meu viveiro de pássaros.

MME. — Como a senhora me toca!

JULIE — Pode ser... mas ninguém me toca... Eu não sou mais que uma simples aparência.

MME. — A senhora deve ter razão. “Uma simples aparência” (*Silêncio. Noutro tom*)

MME. — Fulano, traga meu chapéu.

JULIE — Seu o quê?

MME. — Sim, deve ser mais ou menos seis horas...

JULIE — Você acha, Beltrano.

MME. — Seis horas e quinze minutos.

JULIE — Ah, é uma pena. Fique cinco minutos mais.

MME. — Realmente, eu preciso.



JULIE — Não tão logo. Hoje esta-  
mos sublimes. Que diálogo! Sinto  
frêmitos...

MME. — Eu também. Mas o tem-  
po passa... e as obrigações...

JULIE — Obrigações...

MME. — A máquina de lavar...  
buscar a carne no açougueiro... do-  
brar os jornais... espanar o pó das  
janelas... *(Levantando-se)* Vamos  
Fulano, tenha nervos. Nós nos vere-  
mos amanhã. Amanhã como ontem,  
como depois de amanhã.

JULIE — E nós falaremos de Vi-  
tor?

MME. — Se você quiser. Vou tra-  
zer o meu gato.

JULIE — Ah Sim. Traga. Assim  
teremos uma audiência. *(Madame  
Cavan fazendo menção de sair)*. Po-  
rei meu vestido de casamento com  
um lenço negro.

MME. — Está bem. Até logo. Fu-  
lano.

JULIE — Até logo, Beltrano. *(Elas  
se abraçam. Saem cada uma para um  
lado e se voltam no mesmo momen-  
to)*

MME. Cavan — Amanhã...

JULIE — À mesma hora... *(Saem)*

FIM



## ESTÁ FÁCIL DEMAIS FAZER TEATRO

Yan Michalski

Não está mais dando pé. Está havendo teatro demais no Rio. No último fim de semana contei no *Serviço* 39 espetáculos teatrais com bilheteria funcionando. Não estão incluídos neste total nem os *shows* musicais, nem o teatro infantil, nem as realizações autenticamente *marginais* e/ou periféricas, que nem sequer encontram, e na maioria das vezes nem procuram, divulgação através da imprensa.

São muitas bilheterias querendo dividir o magro dinheiro do magro público disponível para o conjunto do teatro carioca. Mas não é que os teatros vão bem, que há filas na porta, às vezes até cambistas? Está bastante difundida imagem pode não estar errada, quando compararmos o atual comportamento do público com a recessão visível em tantos outros setores. Mas ela é formada a partir da ilusória realidade das salas e das produções mais em evidência, que não passam de uma dezena. O resto, bem mais da metade, da oferta total, vive às moscas. Com crescente frequência tenho passado pela experiência de assistir a um espetáculo na murcha companhia de cinco a 10 pessoas. Pode-se arriscar a afirmação de que pelo menos a metade dos trabalhos que estréiam está *a priori* fadada a não recuperar o dinheiro investido, por mais modesto que seja, e a não proporcionar qualquer remuneração digna deste nome aos seus executantes, que no entanto se dizem e se consideram, quase sem exceções, profissionais. É evidente a desproporção entre a oferta e a procura — ou seja, formulando mais cruamente, entre a quantidade de teatros de que a comunidade necessita e que ela pode absorver e, por outro lado, a quantidade que lhe está sendo oferecida.

Esta desproporção quantitativa não teria maior gravidade — a não ser para suas *vítimas* diretas, equipes dos espetáculos sem público — se não fosse acompanhada do fato de que muitas realizações lançadas no mercado não têm qualquer razão de ser, não só por excederem a capacidade numérica de absorção desse mercado, mas também por não possuírem o mínimo de qualidade que se possa razoavelmente esperar de uma produção que ocupa um espaço aberto, mediante cobrança de ingressos, à visitação pública, e se autodefine portanto como produto vendável. Indo ultimamente ao teatro, em média, quatro ou cinco vezes por semana, confesso a minha perplexidade e angústia diante da frequência com que o trabalho que eu era solicitado a analisar

não se apoiava em qualquer idéia conteudística capaz de acrescentar alguma coisa ao universo mental do espectador, em qualquer idéia formal capaz de provocar algum tipo de satisfação estética, em qualquer *know-how* artesanal exigível de quem se propõe a colocar seu trabalho à venda, em qualquer noção de entretenimento suscetível de criar pelo menos um escapista momento de lazer. Ou seja, parece existir um número cada vez maior de pessoas que se dispõem a fazer teatro só em nome de gratificação pessoal que o ato de fazer teatro lhes dá, sem proceder a um exame autocrítico do benefício ou interesse que o seu trabalho pode eventualmente representar para o consumidor convidado a investir algum tempo e dinheiro numa ida ao teatro.

Sob este aspecto, o teatro leva sobre a maioria dos outros veículos de comunicação artística a vantagem (ou desvantagem?) da aparente facilidade com que pode ser feito por pessoas inteiramente despreparadas ou desprovidas de uma idéia digna de ser comunicada. Para que um filme exista materialmente, é preciso um processo técnico que envolve utilização de equipamentos que não estão ao alcance de quem não disponha de um mínimo de domínio do artesanato específico. Um músico que não tenha passado por uma aprendizagem do seu instrumento e dos rudimentos da teoria e da leitura musicais simplesmente não vai poder dar um concerto. A publicação de um livro passa pelo crivo de um editor, que aplicará ao seu julgamento algum tipo de critério de qualidade. Já para realizar um espetáculo teatral o único instrumental indispensável é o corpo de que a natureza dotou qualquer ser humano. É claro que precisa existir algo que possa ser assimilado a um espaço cênico, capaz de comportar o próprio espetáculo e o público, bem como um mínimo ou um simulacro de produção, em termos de cenário, figurinos, acessórios, iluminação. Mas num nível muito elementar de competência, tudo isso pode ser realizado por pessoas quase leigas, e com um investimento bastante reduzido. Suficientemente reduzido para que muitas pessoas se disponham a fazê-lo, para proporcionar a si mesmas a satisfação de subirem no palco, serem vistas, gesticularem, emitirem voz — coisas de que qualquer um afinal, é capaz — sem que exista necessariamente por trás um *projeto*, uma idéia, a necessidade de dizer algo, a definição formal quanto a uma maneira artisticamente eficiente de dizê-lo.

Esse desequilíbrio do mercado, no qual muitos espetáculos chatos, tolos, bisonhos, incompetentes disputam, através dos meios de divulgação, o mesmo público solicitado pelos poucos espetáculos realmente válidos, talvez seja até certo ponto decorrência do virtual desaparecimento, aqui no Rio, do teatro assumidamente amador. Num passado não muito remoto, a vontade das pessoas de fazerem teatro apenas pelo seu próprio prazer, sem maiores compromissos com bilheteria, público, crítica, etc., encontrava seu desaguardo natural em dezenas de grupos constituídos em clubes, escolas, associações, etc. Suas atividades e suas pretensões circunscreviam-se ao âmbito do convívio com as comunidades das respectivas instituições que abrigavam seus trabalhos, os quais não comportavam uma ambição profissionalizante, salvo nos eventuais casos de autênticos talentos revelados através de tais atividades. Com a *glamurização* da carreira de ator, para a qual concorreu muito o conto de fadas da televisão, com o *status* econômico e social e a popularidade que ela proporciona a uma minoria de eleitos, o conceito de amadorismo entrou em declínio. Todo artista quer ser profissio-

nal e se considera profissional, buscando nessa afirmação um ilusório prestígio, mesmo que não tenha condições de viver daquilo que afirma ser a sua profissão. Paradoxalmente, um dos únicos grupos que continuam assumindo-se orgulhosamente como amadores, o Tablado, revela sempre nos seus trabalhos o *profissionalismo* que falta à maioria dos outros, em matéria de definição de uma linha de trabalho, qualidade artística, perfeito acabamento artesanal, ausência total de bisonhice.

Não deixa de ser irônico que nunca a profissão teatral esteve tão invadida por um amorismo precariamente disfarçado em profissionalismo como desde a implantação da lei que regulamentou a profissão de artista, e cujo objetivo maior, ou um dos maiores, consistia justamente em proteger o mercado de trabalho dos verdadeiros profissionais da invasão de *penetras* vindos de outras atividades, ou flagrantemente despreparados. Apesar de todas as limitações que a legislação impõe, e apesar de toda a crise que está aqui, aparentemente nunca foi tão fácil fazer teatro como agora. Os números — quer dos espetáculos ou dos indivíduos que estão em cena — não mentem. Ao mesmo tempo, porém, o índice de desemprego dos verdadeiros profissionais, e o índice de sua transferência para outras atividades, nunca estiveram tão elevados. A conclusão que se impõe é a de que o mercado está cada vez mais dominado quantitativamente por mão-de-obra artisticamente pouco ou nada qualificada — conclusão que o nível de muitas *barbaridades* que tenho visto ultimamente confirma de modo ofuscante.

Podê ser fácil, de um ponto-de-vista demagógico, taxar o raciocínio acima desenvolvido de *elitista*, e sustentar que o crescimento quantitativo da atividade constitui, quase que independentemente de sua qualidade, uma manifestação de vitalidade. Quem defende tais sofismas não freqüenta provavelmente, como eu por dever de ofício e excesso de zelo venho fazendo, as bobagens que proliferam em nossos palcos e cada vez mais se ramificam para os espaços e horários chamados *alternativos*. E não costuma observar, aflito, a decepção, o tédio, às vezes a revolta dos incautos espectadores que, levados por não sei que motivação, saíram de suas casas, enfrentaram as agruras do transporte, deixaram seu dinheiro na bilheteria, esperaram que o espetáculo começasse com o inevitável atraso, ficaram muitas vezes instalados no maior desconforto — todo este sacrifício para assistir a uma tolice escrita por quem não sabe escrever, dirigida por quem não sabe dirigir, interpretada por quem não sabe interpretar.

Que fique bem claro que a distinção acima estabelecida entre os *verdadeiros profissionais* e os incompetentes que hoje ocupam uma parcela tão considerável do espaço teatral carioca não equivale a nenhuma discriminação entre faixas etárias ou entre diversos gêneros do trabalho teatral. A competência e a incompetência, a inteligência e a falta do que dizer, a autocomplacência e o rigor artístico distribuem-se mais ou menos equitativamente entre os velhos e os jovens, os *quadrados* e os *experimentais*, o *teatrão* e o *não empresarial*, o drama e a comédia — embora seja lógico que uma dose maior de experiência de vida e de teatro tenda a constituir um certo antídoto contra os excessos mais crassos de falta de *desconfiômetro*.

No que me diz respeito, tendo iniciado minha atividade crítica quando o campo de oferta teatral girava em torno de 20%

do que é hoje, fiz durante muito tempo um ponto de honra de ver e comentar praticamente tudo que estreava. Nos últimos anos, tal pretensão tornou-se materialmente irrealizável, mas ainda assim continuei procurando ver e analisar o máximo que era humanamente possível. Hoje sinto-me, com crescente freqüência, assaltado pela sensação de uma flagrante inutilidade da minha presença numa proporção cada vez maior de espetáculos; e pela sensação da flagrante inutilidade de infligir aos leitores do jornal um comentário analítico sobre realizações tão desprovidas de um mínimo de gabarito e de interesse. Mais ainda: sinto-me cada vez mais estimulado a pleitear para o crítico o direito de legítima defesa traduzida por uma seleção mais rigorosa dos espetáculos sobre os quais vai escrever, e até pela decisão de retirar-se no meio de um espetáculo, quando a sensação de perda de tempo tornar-se por demais sufocante. Levei muito tempo para compreender o que agora me parece evidente: que se eximir de escrever sobre aquilo que nos pareça claramente *abaixo da crítica* é não só uma legítima tomada de posição crítica, mas também uma manifestação de respeito à inteligência do leitor. Nunca é tarde para aprender.

(Extraído do *Jornal do Brasil*, 30-09-81)

## TEATRO PARA LER

Macksen Luiz

Há uma reativação, ainda que modesta, do movimento editorial no setor do teatro. As publicações abrangem desde a edição de peças em cartaz até a de monografias e pesquisas, além de revistas. Em um ano particularmente desalentador para o teatro, registrar esses títulos já seria motivo de algum ânimo, especialmente quando o período registra o início da publicação das obras completas de Oduvaldo Vianna Filho e de Néelson Rodrigues. Mas no pinga-pinga editorial o teatro também não está mal-aquinhoadado. Algumas novidades:

*Família à Moda da Casa: Uma Trilogia de Flávio Márcio*, Espaço Produções Artísticas Ltda. — Flávio Márcio morreu aos 34 anos e com apenas seis peças escritas. Em *Família à Moda da Casa* estão reunidas três delas — *Reveillon*, *À Moda da Casa* e *Tiro ao Alvo* — que podem ser considerados os seus melhores textos. *Reveillon*, sem dúvida, é o que reflete o universo desse jovem autor: as pequenas e grandes falcatruas da vida em família na classe média. Nesta peça, cada personagem conhece a verdade do outro, mas todos procuram dissimular esse conhecimento, talvez para que não se revele a sua própria miséria. Ao contrário da maioria dos autores brasileiros que escolhem a classe média como tema, Flávio Márcio procurava remexer nas suas entranhas, mostrar-lhes as vísceras. Em *Reveillon* conseguiu plenamente. Já em *À Moda da Casa* preferiu analisar a família através da sua autofagia, no sentido literal e simbólico do termo. A situação-base da peça é exatamente o processo de devoramento dos personagens uns pelos outros. O escândalo e o choque que Flávio Márcio tentou imprimir ao texto obscurece bastante o seu diálogo sempre cortante e seu clima de insólita violência disfarçada em suave jogo social. Já *Tiro ao Alvo* se passa na

classe média ascendente, que mora num duplex, mas que reage na melhor tradição da pequena burguesia. Na verdade, a leitura das três confirma a impressão: *Reveillon* continua a sua melhor peça, que talvez pudesse ser superada, caso a morte não interrompesse uma carreira inquieta e polêmica.

*Teatro de Millôr Fernandes. Vidigal. Memórias de um Sargento de Milícias*, L. P&M Editores — Além de excelente tradutor e humorista, autor teatral e desenhista, Millôr Fernandes também se mostra um apurado adaptador. No caso, do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. O texto foi montado em 1966, ao ar livre, no Largo do Boticário, com um elenco de atores negros. A própria ambiência do Boticário contribuiu para que a leveza do texto ressaltasse, e a pretensão de Millôr foi exatamente a de trazer à superfície o tom divertido da história, mas sem abdicar de algumas marcas autorais indelévels: observações mordazes, um humor ferino e uma intransigente defesa dos injustiçados. Millôr Fernandes criou o texto talvez visando o espaço e o tipo de espetáculo que foi mostrado há 15 anos. Mas como um autor de qualidade e seriedade — não importa que ele se defina como um humorista — não há apenas encomendas que se fazem por dinheiro ou contingências de sobrevivência. Há trabalhos que devem buscar tão-somente a qualidade. E Millôr, fiel a esta premissa intelectual, recriou o romance do século XIX com vistas às injustiças do século XX. Mas tudo sem comprometer o original. Vidigal é o centro da ação, já que personifica, além de toda a repressão, o falso moralismo tão presente ainda hoje nos bem pensantes. A registrar as boas músicas especialmente escritas por Carlos Lyra.

*Circo, Espetáculo de Periferia. Pesquisa 10*. Departamento de Informação e Documentação Artística da Prefeitura de São Paulo, coordenação de Maria Thereza Vargas — Dentre as diversas pesquisas empreendidas pelo IDART — teatro de periferia, teatro operário, teatro paulista dos anos 60 e 70 — a de circo, se não é a mais extensiva, pelo menos aborda aspectos inusitados de uma atividade artística que tenta sobreviver à comunicação eletrônica com seu cada vez mais precário artesanato. A metodologia da pesquisa é até certo ponto simples: propôs-se aos artistas circenses que dissessem como são feitos os seus espetáculos. As entrevistas foram feitas com 32 pessoas, no período de janeiro a abril de 1976. A pesquisa abrange desde o modo de vida — moradia, relações e divisão de trabalho, a família, os problemas de escolas das crianças, a estrutura empresarial e o espetáculo. Esta última parte é a mais interessante, pois demonstra que mesmo com a avassaladora presença da televisão, os velhos dramalhões, os folhetins em estado bruto não desapareceram das tendas. O depoimento de Roberto Carvalho do Circo Paulistão é esclarecedor: “Tem praça que eles preferem mais drama. Tem praça que é mais comédia. A gente fala: Vocês querem drama amanhã? Não. Nós queremos comédia. Praça que tem muita malocaiada, a turma gosta é de ficar dando risada. Praça que tem gente de família, gosta de drama. O marido, a senhora, a avó, eles gostam mais de sentir o drama. Palhaçada eles vão ver na televisão.” E além da trama, algo tênue, muito pouco é ensaiado. “É na hora que sai”. Fica mais simples; o público de posses modestas e gosto simples se deixa envolver pelas histórias ingênuas de *A Menina Virou, O Morto Que Não Morreu* ou *O Macumbeiro da Vila Industrial*.

*Ensaio*. Revista Edições Muro nº 4 — Com as dificuldades típicas de uma publicação cultural no país, *Ensaio* atinge o seu quarto número, mantendo o mesmo padrão de qualidade das edições anteriores. Se em número passado tentou-se edição monográfica (o prédio da Praia do Flamengo, 132 foi o anterior), no atual os temas centrais são os diretores Augusto Boal e Peter Brook. Com uma equipe oriunda da Escola de Teatro da Unirio, *Ensaio* em seu curto tempo de existência revelou alguns bons ensaístas, especialmente Tânia Brandão e Fátima Saadi, além de preencher um vazio de publicações no gênero. Nesta edição *Ensaio* discute muito as teorias do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, contestando-as quase sempre. Mas talvez o melhor esteja no depoimento de Peter Brook que, sem paternalismos e falsas visões culturalistas, repõe várias questões fundamentais para o teatro, seja ele qual for e praticado onde for. “As três responsabilidades que considero essenciais ao teatro, a qualquer teatro, são as seguintes: A primeira é a responsabilidade do artesão no sentido de desenvolver o conhecimento de seu ofício. A segunda é a responsabilidade de sair, e apresentar, representar para as pessoas que nunca vão ao teatro, que não querem ir ao teatro, que talvez tenham sido desestimuladas pelo teatro tal como o têm visto anos a fio, ou para quem a barreira econômica é tão grande que nunca pensaram que o teatro possa ter alguma coisa a ver com eles. Mas você não pode encontrar essas pessoas ficando de braços cruzados dentro de seu teatro, mesmo que o seu trabalho seja bom, ficando à espera que elas venham vê-lo. Você tem de ir para o lugar onde essas pessoas vivem, conquistar a sua confiança, interessá-las. E a terceira responsabilidade é para com as pessoas que estão realmente interessadas em teatro, que são atraídas por essa atividade, precisam dela e querem de nós que lhes demos um teatro melhor do que aquele que recebem normalmente.”

(Extraído do *Jornal do Brasil*, 26-09-81)

## AVIGNON E VERÃO NO PAÍS DOS FESTIVAIS

Roberto Pontual

### I

AVIGNON — O sol chama a Europa inteira para o Sul. Julho e agosto, reunindo verão e férias, são os meses centrais dessa vasta, generalizada e ruidosa migração. Se a Leste a Grécia é cada vez mais o grande foco de atração, a Oeste continua cabendo à França, especialmente na Provence e na Côte d'Azur, abrigar a imensa massa dos que querem se dar a compensação do lazer e do calor. Desce-se para lá por todos os meios imagináveis de locomoção: bicicleta, moto, carro (muitos rebocando *trailers*, barcos ou com pranchas de *surf* na capota). trem, avião ou simplesmente a pé, de mochila nas costas, tentando de vez em quando uma carona. As estradas se engarrafam a nível de calamidade pública, as cidades receptoras passam a viver um clima de festa desordenada. Toda descontração é bem recebida, depois de um ano de obediência ao trabalho, ao estudo e ao frio. Os próprios franceses compõem o maior contingente desse vaivém. Mas os holandeses não lhes fi-

cam muito atrás, seguidos dos belgas, alemães, ingleses, suíços e escandinavos. Vê-se pouco italiano, espanhol ou austríaco, e praticamente nenhum português.

Ainda que a busca do ócio ao sol e ao mar atue como impulso básico da migração estival europeia, boa parte dela volta-se também para a animação cultural. Talvez por isto, a França não pare de crescer como pólo atraente. Países dos festivais, ela oferece como nenhum outro, nesta época do ano, a possibilidade de unir e equilibrar entre si o *dolce far niente*, a visão de belas paisagens, o encontro de diferentes camadas da História e o gozo de atividades culturais abertas a todos os gostos. Só na Provence e na Côte d'Azur, funcionam regularmente uns 30 festivais de verão. A maioria concentra-se na música, lírica, sinfônica ou de câmara. Mas, neles, o teatro, a dança, o jazz, o cinema, as artes plásticas e a fotografia têm igualmente a sua vez. Tanta é a oferta que o espectador mais disponível, em tempo e dinheiro, nunca poderá acompanhar sequer um quinto das manifestações acumuladas. Com bem menos, já arrisca uma indignação.

Para referir apenas os mais concorridos, e descendo disciplinadamente em direção ao Sul, há o festival de música, dança e teatro de Vaison-la-Romaine, agora na sua 29ª edição. Realizado no que resta de construções romanas, o deste ano teve como destaque a execução das nove sinfonias de Beethoven, pela Orquestra Filarmônica de Strasbourg. Também aproveitando o teatro que os romanos ali ergueram pouco antes da era cristã (hoje, o mais bem conservado de toda a Antiguidade, com sua enorme estátua do imperador Augusto e lugar para 7 mil pessoas), o festival de Orange dedica-se à música lírica. Em quatro únicas récitas, o de 1981 trouxe duas óperas — *A Flauta Mágica*, de Mozart, e *O Trovador*, de Verdi, — completadas pela *Paixão Segundo São João*, de Bach, e a *Sinfonia Fantástica* e o *Lelio*, de Berlioz. Em Carpentras, uma nova montagem da *Carmen* está valendo como ponto de efervescência de seu festival, até meados de agosto.

O festival de Avignon se destaca pela monumentalidade e importância de que se reveste. Mas, ali perto, em Villeneuve-Avignon, o oitavo dos Encontros Internacionais de Verão, de julho a setembro, propõe uma grande variedade de manifestações, inclusive uma Bienal de Dança e estágios de aprendizagem com instrumentos musicais. Em Nîmes, no anfiteatro romano para mais de 20 mil espectadores (e que serve também às corridas de touros), é o jazz que impera, trazendo agora, entre outros, Dizzy Gillespie, Lionel Hampton, Chick Corea e Martial Solal. Em mais um edifício da época de Augusto — o Teatro Antigo de Arles — desenrola-se um festival de dança. No entanto, o que vibra realmente em julho, nesta cidade que encantou o final da vida de Van Gogh, é um conjunto de eventos envolvendo a fotografia: exposições, projeções de slides ao ar livre, no Teatro Antigo, conferências e estágios.

Em Saint-Rémy-de-Provence, onde Van Gogh foi refugiar-se num mosteiro transformando em casa de saúde, o festival de verão concentra-se na música erudita. Mas em Salon-de-Provence — a cidade em que Nostradamus começou a dedicar-se à astrologia, morrendo ali mesmo, em 1566 — a terceira semana

de cada julho fica entregue ao jazz. Na última, que contava com a presença estelar de Al Jarreau, Tania Maria, a cantora brasileira fixada na França, somou mais um sucesso de público e crítica. E em Aix-en-Provence, berço de Cézanne e abrigo da Fundação Vasarely, há 34 anos, as óperas, os concertos e os recitais têm alguns de seus momentos áureos. Neste âmbito é, sem dúvida, o principal evento da região. Em 1981, além de uma nova produção do *Don Giovanni*, de Mozart, a cidade viu rivalizarem, no *Trancreco*, de Rossini, as vozes exponenciais de Marilyn Horne e Katia Ricciarelli. Fora da Provence, as praias da Côte d'Azur fazem diminuir o ritmo da prática cultural. Mesmo assim, há importantes festivais de música em Toulon e Menton, de dança em Chateaufallon e de jazz em Nice.

Feito o rápido giro dessa vastidão festivaesca no sul da França, voltemos a Avignon, onde, diferentemente do resto, é o teatro que reina durante todo o mês de julho, desde 1947. Ali, ao contrário de Vaison-la-Romaine, Orange, Nîmes, Arles e Saint-Remy-de-Provence, não são as ruínas romanas que estabelecem elo com o passado distante. Em Avignon, a história tem forte presença, porém suas marcas ficam mais próximas de nós: de 1309 a 1376, e ao longo do Grande Cisma da Igreja Católica do Ocidente, encerrado em 1449, ela foi sede do Papado (ou do antipapado, para melhor designar o segundo período). Clemente V, João XXII, Benoit XII, Clemente VI, Inocente VI, Urbano V e Gregório XI, os Papas do primeiro período, foram sucessivamente dotando Avignon de um esplendor arquitetônico do qual o Palácio dos Papas é o melhor dos exemplos restantes. Mas a Avignon dos pontífices nunca teve a vida recatada que para ela se poderia imaginar. Terra de asilo, a tolerância logo se expandiu até os aventureiros, os contrabandistas, os condenados de direito comum e toda uma multidão disposta a aproveitar-lhe a atmosfera de extrema liberdade. Documentos da época falam do frenesi a solto pela cidade. Claro, não tinha religião que agüentasse.

Mas com a volta definitiva dos papas à Itália, e até a Revolução Francesa, a vida em Avignon, administrada agora por um legado papal, continua alegre e fácil. Crescem-lhe belas residências e igrejas. A população chega aos 80 mil no início do século XVIII. E esse espírito animado e acolhedor atravessou o tempo para ser o mesmo que ainda hoje ali encontramos, sobretudo ao sol do verão, nas suas ruas estreitas e imprevisíveis, nos seus pátios de sombras generosas e nas suas praças onde tudo pode misturar-se e conviver pacificamente num imenso teatro de experiências cruzadas. Uma tal tradição subliminamente teatral um dia terminaria por fecundar exercícios mais ordenados e sistemáticos de criação no setor. Foi o que aconteceu a partir de 1947, quando Jean Vilar recebeu convite para remontar em Avignon *A Morte na Catedral*, a peça de T. S. Eliot com que ele acabara de fazer sucesso em Paris. Já preocupado em ampliar suas idéias de um teatro popular, Vilar contrapropôs, dispondo-se a ali encenar nada menos que três peças em uma semana.

Às sete representações de *Ricardo II*, de Shakespeare, *Tobias e Sara*, de Claudel, e de *O Terraço do Midi*, de Maurice Clavel, reuniram então 5 mil espectadores. E a Semana de Arte Dramática transformou-se, desde o ano seguinte, no Festival de

Avignon. Vilar continuou a ser, até a morte, em 1971, o seu principal animador e responsável, com uma equipe cujo maior segredo do êxito terá sido a completa recusa em burocratizar-se. O Festival, com Vilar e mesmo depois dele, sempre quis ter esse ar descontraído de uma festa de verão. Em 1951, tornando-se diretor do Théâtre National Populaire, em Paris, Vilar decidiu usar Avignon como o lugar privilegiado das criações estivais de sua *troupe* parisiense. Nesse mesmo ano, Gérard Philipe a ele se ligou, criando *O Príncipe de Hombourg*, de Kleist, e as inesquecíveis apresentações do *Cid*, de Corneille. Durante 12 anos, essa transferência do TNP, a cada verão, para Avignon, foi religiosamente mantida. E após 1963, quando Vilar deixou a sua direção, ele tentaria sempre contar com a colaboração do TNP no calendário do Festival de Avignon, à frente do qual continuou.

Em 1966, o Festival triplica a sua duração — agora, três semanas. E se abre pela primeira vez à dança; a Maurice Béjart, naquele ano e nos dois seguintes, iriam suceder-se, entre outros, Paolo Bortoluzzi (1969), Maia Plissetskaia (1971), Carolyn Carlson (1972) e Alvin Ailey (1974 e 1977). Em 1967, seria a vez do cinema e da música conquistarem ali o seu lugar, seguidos do teatro musical, a partir de 1969, com a criação de *Ordem*, obra coletiva de Pierre Bourgeade, Girolamo Arrigo e Jorge Lavelli. Em 1970, com impacto popular, as artes plásticas também ingressaram no conjunto do Festival através da apresentação de 200 pinturas e desenhos produzidos por Picasso nos dois anos precedentes. Em 1973, ele decide renovar a experiência, enviando para a cidade outras 200 telas, de 1971 e 1972 — as últimas na vida do pintor, para quem Avignon foi um importante ponto de referência. Uma obra como *Les Demoiselles d'Avignon*, do início do século, é apenas um dos muitos elementos de prova.

Todo esse conjunto monumental de atividades, renovado a cada ano, sempre se dispôs a privilegiar a visão contemporânea, mesmo quando utilizando os clássicos. Pois é a juventude que dá a Avignon a sua cor peculiar. Uma pesquisa de 1967 já o comprovava na composição do público: de 100 espectadores, 64 tinham menos de 30 anos. E isto só terá aumentado de então para cá, obrigando os organizadores do Festival a um verdadeiro malabarismo de inventividade, a fim de não estacionar no tempo e na glória passada. Para Jean Vilar, o fundamental era que a criação do novo não ficasse restrita a um grupo pequeno e fechado. Ele dizia, em 1961: “Quando o teatro pode e sabe abrir-se ao pobre como ao rico — pela escolha das obras, pelo preço dos ingressos e pela facilidade generalizada de acesso — descobre-se então que cada um, por mais ínfimo que lhe seja o salário, sabe conquistar o seu lugar entre os que lêem e os que julgam. Instruir-se é uma conquista pessoal.” Vejamos em seguida, através do que foi o Festival de Avignon de 1981, que eco têm ainda essas palavras pronunciadas há 20 anos.

## FESTIVAL DE AVIGNON 81

### OS CLÁSSICOS REVISTOS (MAS NEM TANTO)

#### II

Avignon — Desde a sua criação, em 1948, o Festival de Avignon nunca deixou de crescer e de ramificar-se. Sob o comando de Jean Vilar, começou como um evento estritamente dedicado ao teatro. Mas o próprio Vilar soube ampliá-lo, incorporando ao seu programa anual, a partir de 1966, atividades ligadas à música, dança, teatro musical, artes plásticas e cinema. Neste sentido, tornou-se o mais interdisciplinar de todos os festivais que o Sul da França abriga no verão. Mas cresceu também em termos de espaço utilizado. Se, de início, a montagem das peças se concentrava no Pátio de Honra do Palácio dos Papas, o aumento de âmbito do Festival levou pouco a pouco a uma extrema diversificação de locais a aproveitar, intactos ou refeitos. Hoje, toda Avignon parece incluir-se nessa complexa, volumosa e irradiante festa das artes que a toma de assalto a cada mês de julho.

O público, evidentemente, acompanhou o crescimento. Dos 5 mil lugares ocupados no primeiro Festival, passou-se a 150 mil na atualidade. Isto para falar apenas de seus espetáculos de teatro, música e dança, com entrada paga e nos recintos *oficiais* do evento. Porque a audiência a computar seria ainda bem maior se nela incluíssemos todos os que se distribuem, do meio-dia à meia-noite, entre as inúmeras salas mais ou menos simpaticamente mambembes onde se passa o *off*. Em julho último, 26 dessas salas apresentavam o rodízio impressionante de 70 espetáculos, indo do amadorismo insuportável à eletrizante invenção de linguagem. E como não mencionar um público ainda mais numeroso, este que a toda hora do dia e da noite, nas grandes praças de Avignon, faz círculos em torno de músicos, cantores, mímicos, malabaristas, faquires — os artistas anônimos do *off-off*? A cidade lhes dá o público mais compactamente popular e espontâneo do inteiro Festival. Como Vilar, por certo, teria gostado de ver em vida.

Mas fiquemos aqui com a parcela *oficial* do Festival — o que já não será pouco. Em 1981, dispendo de um orçamento de mais de 10 milhões de francos (quase Cr\$ 200 milhões) e ocupando 17 lugares fixos de espetáculos, seu programa acumulava nada menos que 26 criações puramente teatrais, quatro montagens de teatro musical, apresentações de 10 pequenos grupos ou companhias inteiras de dança, a leitura musicada da *Odisséia*, quatro ciclos de música erudita, duas séries de vídeo-teatro, três exposições plásticas e fotografia, e vários encontros cinematográficos, com foco na jovem cineasta alemã Helma Sanders. Sem esquecer as conferências, os debates e as prestações de contas diárias. Um colossal labirinto a percorrer até os limites de resistência do corpo e do espírito. Se, nele, predominavam as cores francesas, muitos espetáculos vieram de outros países, como os EUA, a URSS, o Japão, a Holanda e, sobretudo, a Alemanha Ocidental. Possível indício de que se quer reforçar esse tipo de prática cultural na França, o Festival de Avignon de 1981 teve para abri-lo o Presidente François Mitterrand e vários de seus ministros. A cena estava completa.

Claro, não há, no mundo, espectador capaz de agüentar a totalidade do percurso de um tal labirinto. Restava, então, escolher com certa tática, entre todos os espetáculos propostos, aqueles que permitissem compreender, resumidamente, o espírito do Festival em 81. Digamos que, assistindo a um terço do disponível, já se podia estabelecer o pretendido resumo. E verificar desde logo que o último Festival de Avignon procurou seguir escrupulosamente a trilha do equilíbrio entre tradição e renovação. Trilha que deriva de duas circunstâncias ali acopladas: o Festival quer-se livre para investir no novo, mas não deixa de ser uma instituição, com todas as amarras que isto supõe. Olha para a frente, porém conserva também um pé atrás. Essa tendência concretizou-se especialmente na recriação de três clássicos do teatro universal: *Medéia*, de Eurípedes; *O Rei Lear*, de Shakespeare; e *Andrômaca*, de Racine. Três grandes tragédias a desafiar ainda hoje a capacidade de invenção dos *metteurs-en-scène* de todas as alturas. Ser ou não ser fiel a elas, eis a questão. Em Avignon, a resposta de agora ficou no meio-termo.

*Medéia*, a cargo da Comédie-Française, se anunciava como um saudável ensaio de saída do círculo de conservadorismo que se transformou na marca registrada da mais antiga companhia teatral em exercício no mundo. Mas o peso de três séculos de vida terminou contando forte. E a vontade de redimensionar a violenta peça de Eurípedes reduziu-se à construção de um esplêndido cenário, criado por Alain Batifoulier — uma torre lembrando, em forma a do artista russo Tatlin na época da Revolução, toda em colunas e plataformas vermelhas como sangue recente, com panos e cordas a elas amarrados, à feição de enormes ataduras. Subindo e descendo nessa impositiva estrutura, a *Medéia* que Christine Fersen encarna, sob a direção de Jean Giliibert, tenta chegar mais perto de nós pela exacerbação de um feminismo apenas latente no texto original. E é tudo que Eurípedes ganha de aparente novidade. De qualquer forma, a beleza visual do espetáculo e a tarimba da Comédia não deixam que essa nova *Medéia* caia no inteiro desperdício. É irrepreensivelmente morna.

O mesmo não se pode dizer do *Rei Lear* e da *Andrômaca*, que andaram atraindo multidões e provocando discussões em Avignon. No primeiro caso, a concepção e a direção do espetáculo por Daniel Mesguich — o jovem ator e diretor francês colocado na crista da onda com alguns trabalhos recentes, como a ópera *O Grande Macabro*, de Ligetti — resultaram em puro fogo de artifício. Novamente no meio de um magnífico cenário (a miniatura do imenso e sóbrio muro do Palácio dos Papas, que os espectadores finham também à vista), *Lear* atravessa a peça numa loucura só, sem nuances, monocordicamente solta no ar do princípio ao fim. E, a seu lado, pró ou contra, todos os demais personagens, salvo o inseparável bufão, parecem possuídos por uma loucura epidêmica, cujas origens e generalização da atitude acaba banalizando e escondendo. É que em Shakespeare essa loucura tinha uma razão direta e clara de ser: refletia o desgaste no exercício do Poder. Com Mesguich, ela se transforma em pura seqüela da velhice e em trama freudiana entre pais e filhos. Cortado, embaralhado e recosido para servir a uma visão geral de hospício, o texto shakespeariano também entra em pane no palco. O berro e o brilho não escondem o vazios: acentuam o desastre.

Já o que se passa com a *Andrômaca*, de Stuart Seide, um americano há 10 anos na França, é a mediocrização do poder de corte de cada verso de Racine. Lapidados como um diamante, secos e crispados para transmitir economicamente o impacto da tragédia onde o Poder leva o Amor à Morte, esses versos em roldão perdem todo o seu afiamento se, ao enunciá-los, a eles se acrescentam uma gritaria e uma choradeira sem fim. Pois foi o que aconteceu com a *Andrômaca* em mira. Das três principais retomadas de clássicos no último Festival de Avignon, ela foi a que menos se importou em renovar o material de base. Deu apenas um ar intemporal a esses tempos difíceis e descon-solados que são todos os pós-guerra, como se quase nada se parasse Tróia e Alemanha. O muro meio em ruína do claustro do Convento do Carmo, onde se montava a peça, dava um bom reforço de desolação ao espetáculo. Mas, gritando muito e inventando pouco, o que restou de Racine foram as rimas.

Outros clássicos estiveram na berlinda em Avignon. O Teatro Rustaveli, da Geórgia, trouxe duas *mises-en-scène* de Robert Sturua — *Ricardo III*, de Shakespeare, e *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht — ambas apresentadas, sem maiores problemas de comunicação, em russo (bons atores, em textos conhecidos, podem perfeitamente superar a barreira da língua). O francês Bruno Boeglin conduziu a montagem de uma peça menos amada de Shakespeare, *Titus Andronicus*. E Shakespeare — ei-lo em todas, talvez porque os nossos textos são de uma violência bem sua — serviu ainda, com *Hamlet*, de material para uma das retomadas menos convencionais dos grandes textos antigos em Avignon: a que nos entregou à companhia itinerante Footsbarn, um verdadeiro circo familiar composto de 40 atores, palhaços, mímicos e músicos ingleses, que se adaptam, em tema e língua, aos países onde armam sua lona. No entanto, Avignon assistiu em 1981 a uma tentativa de utilização do texto clássico que merece ainda mais o comentário em destaque. Foi a da leitura quase integral da *Odisséia*, unida aos frutos de uma pesquisa musical de primeiríssima qualidade.

Adaptada por Bruno de la Salle e sob a coordenação musical de Jean-Paul Auboux, a narrativa homérica atravessou toda uma noite no que hoje resta do pomar de Urbano V, um dos papas de Avignon no século XIV. Cinco recitantes-cantores e cinco instrumentistas davam conta do estenuante recado. O espetáculo começou às 10 da noite, quando um resto de dia desaparecia no céu, para terminar às 6 e meia da manhã, dia novo já claro. E teria ido até depois das 8, se uma chuva fina, mas persistente, não o houvesse interrompido àquela hora, faltando apenas contar a vingança de Ulisses. Para o perfeito entrosamento de palavra e música, foi necessário reorganizar o texto original. A recitação passou a fazer-se, assim, através de 25 episódios, cada qual com cerca de 50 estrofes de três versos. Tudo isto armava um conjunto de cinco grandes partes: o retorno, as viagens de Ulisses, ainda essas viagens, Ítaca e a vingança final.

Quando se abriu a narrativa, havia umas 400 pessoas lotando os bancos distribuídos em semicírculos sobre a grama. A essa primeira lembrança incitante da forma do teatro grego

vinha logo juntar-se a sensação de estarem todos ali comungando no mais antigo dos modos de transmissão das sagas da humanidade: a pura e simples escuta de uma seqüência de peripécias saídas da visão e da imaginação de um rapsodo genial. Nenhuma sofisticação maior e dispensável nesse contato de quem conta com quem ouve. Mesmo a música, arcaica no seu ar ainda selvagem e contemporânea nos seus sons de síntese (de um lado, os tambores, bongos, sinos, címbalos, flauta, espineta e guitarra; do outro, uma complexa mesa de recursos eletroacústicos), se unia à palavra com uma naturalidade espantosa. Nada a ver com ópera, como Monteverdi fez com a sua *O Retorno de Ulisses à Pátria*.

O resultado, apesar dos tropeços dos recitantes (haja memória e resistência física) compensou amplamente a noite não dormida. De tal maneira que, se muitos foram embora lá pelas 3 da madrugada — quando Ulisses, vindo da descida ao país dos mortos, acabara de passar intacto pelo canto das sereias e aportava na ilha ensolarada de Calipso — a maior parte ali permaneceu até o fim. Sentados ou deitados pelos bancos, enrolados em cobertores, comendo sanduíches ou tomando café a cada intervalo, nem um inesperado episódio *bélico*, muito além da antena de Homero (o gás lacrimogêneo que a Polícia de Avignon lançou contra uma manifestação de camponeses, perto dali e tarde da noite), conseguiu abalar o encantamento desses resistentes. O nariz e os olhos arderam, mas tanto era a magia da *viagem* que uma dramática peripécia presente parecia enfileirar-se com toda a naturalidade na filtrada narrativa de heroísmos pretéritos. Tudo ajudando a compreender por que o Ulisses de James Joyce podia ser o mais comum dos seus contemporâneos e a *Odisséia* dele, um dia como qualquer outro na Dublin de algumas décadas atrás.

Enfim, para completar a menção aos usos de textos clássicos no último Festival de Avignon, há que comentar a série Oito Trabalhos de Atores, proposta pelo Centro Dramático Nacional dos Alpes, que funciona em Grenoble desde 1975. A idéia era simples, mas terminou valendo como alguns dos melhores momentos do Festival, sobretudo junto ao público desinteressado da mera *diversão*. Dois a dois cada dia, esses trabalhos se apoiaram, na maioria, em textos já com um certo passado, de Georg Buchner, Raymond Roussel, Tchecov, Kalfka e Pirandello. Texto para monólogos, no máximo diálogos, todos livremente adaptados de modo a ganharem — aí sim, finalmente — uma mecânica e um efeito de fatos contemporâneos. O sistema permitiu ao público não só gozar a agudeza desse material de base, como também assistir a uma gama surpreendente de *performances*. Entre elas, as de Marc Betton e Michel Ferber em *Perpetuum Mobile*, um doloroso, delirante e beckettiano recado tirado de Tchecov sobre a solidão e a incomunicabilidade ocorrendo no tempo. Ali, a vida é o trem que passa sem ser visto ao largo, deixa uma fumaça e não pára. Que distância do heróico otimismo encaixado no destino de Ulisses!



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

Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.  
Aman-Jean — *O Guarda dos Pássaros*, nº 64.  
Anônimo — *Mestre Pedro Pathelin e O Pastelão e A Torta*, nº 69.  
Anônimo (séc. XV) — *Todomundo*, nº 62.  
Andrade Oswald — *A Morta*, nº 52.  
Arrabal Fernando — *Guernica*, nº 50 e *Piquenique no Front*, nº 55.  
Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88  
Barros A. Inês — *O Jogo da Independência*, nº 54.  
Baccioni, Settimelli, Marinetti — *Teatro Futurista*, nº 62.  
Borges, J. C. Cavalcanti — *Em Figura de Gente*, nº 54.  
Brandão, Raul — *O Doido e a Morte*, nº 63.  
Brecht, Bertolt — *A Exceção e a Regra*, nº 61; *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não*, nº 71; *Quanto Custa o Ferro*, nº 72; *O Mendigo*, nº 76.  
Byron, L. — *Caim*, nº 89  
Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.  
Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.  
Casona Alejandro — *Farsa do Mancebo*, nº 53.  
Cervantes — *O Tribunal dos Divórcios*, nº 63; *O Retábulo das Maravilhas*, nº 67.  
Cocteau Jean — *Édipo Rei*, nº 58.  
Checov Anton — *O Jubileu*, nº 46; *Os Males do Fumo*, nº 46; *O Pedido de Casamento*, nº 85.  
França Júnior — *Maldita Parentela*, nº 55.  
Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.  
Ghelderode — *Os Cegos*, nº 68.  
Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.  
Kokoschka Oskar — *Assassino, Esperança das Mulheres*, nº 66.

Labiche, Eugène — *A Gramática*, nº 47.  
Largekvist, Paer — *O Túnel*, nº 82.  
Macedo J. Manuel — *O Novo Otelo*, nº 43.  
Machado de Assis — *Lição de Botânica*, nº 61; *Não Consultes Médico*, nº 72.  
Machado M. C. — *Os Embrulhos*, nº 47; *As Interferências*, nº 57; *Um Tango Argentino*, nº 56; e *Os Viajantes*, nº 47.  
Marinho, Luiz — *A Derradeira Ceia*, nº 59.  
Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60; *O Inglês Maquinista*, nº 67.  
Maeterlinck — *A Intrusa*, nº 65.  
Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.  
Millor Fernandes — *Do Tamanho de um Dejunto*, nº 75.  
Monteiro A. Carmosina — *Bumba-meu-Boi*, nº 52; e *Chica da Silva*, nºs 70-71.  
Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.  
O'Neill Eugene — *Antes do Café*, nº 81.  
Pinter, Harold — *Noite*, nº 82.  
Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.  
Qorpo-Santo — *Mateus & Mateusa*, nº 65; *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.  
Racine — *Os Advogados*, nº 73.  
Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89  
Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Só o Faraó Tem Alma*, nº 74; e *Treco nos Cabos*, nº 81.  
Strindberg August — *A Mais Forte*, nº 68; *Os Credores*, nº 78; e *Simum*, nº 83.  
Synge J. M. — *A Sombra do Desfiladeiro*, nº 51; e *Viajantes para o Mar*, nº 48.  
Tardieu Jean — *Conversão Sinfonieta*, nº 48; e *Um Gesto por Outro*, nº 64.  
*A Fechadura*, nº 89

Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.  
Valentim, Karl — *Sketches Cômicos*, nº 86.  
Valli, Virginia — *Morte Natural na Forca*, nº 76.  
Vian, Boris — *Construtores de Império*, nº 77.  
Wedekind, Frank — *A Morte e o Demônio*, nº 66.  
William, Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82.  
Wilder, Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.  
Yeats — *O Único Ciúme de Emer*, nº 43.



## ÍNDICE

A Profissão do Ator — <i>Fernanda Montenegro</i> . . . . .	1
Entrevista — <i>Yan Michalsky</i> . . . . .	10
Triângulo Escaleno — <i>Silveira Sampaio</i> . . . . .	20
A Bicicleta do Condenado — <i>F. Arrabal</i> . . . . .	27
O Defunto — <i>R. de Obaldia</i> . . . . .	36
Dos Jornais — <i>Está fácil fazer teatro, Teatro para ler, Festival de Avignon, 81</i> . . . . .	40

### À venda na Secretaria d'O TABLADO CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.os) . . . . . 160,00

Autora: MARIA CLARA MACHADO

<i>Clarinha na Ilha</i> . . . . .	90,00
<i>O Cavalinho Azul</i> . . . . .	70,00
<i>Embarque de Noé</i> (música-gravação) . . . . .	200,00
<i>O Patinho Feio</i> (música-gravação) . . . . .	200,00
<i>CARTAZES</i> . . . . .	50,00

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

