

113

cadernos de teatro

— VIOLÊNCIA — Martin Esslin

— ILUMINAÇÃO — T. R. Griffiths

— SOBRE O TEATRO — Groucho Marx

— CABARÉ VALENTIN — Karl Valentin

LIVRARIA

LER
E
VER

RIO DE JANEIRO - RJ
Av. Rio Branco, 179 - Térreo
CEP 20.040 - Tel.: 220-0257

SÃO PAULO - SP
Rua Teodoro Baima, 94
CEP 01.220 - Tel.: 256-9463

BRASÍLIA - DF
Setor Bancário Norte, Quadra 2
Projeção 14 - Bl. F - CEP 70.040 - BsB

CADERNOS DE TEATRO N.º 113

Abril, Maio e Junho 1987

PATROCÍNIO INACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES
CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

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

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redatores — BERNARDO JABLONSKI, CARMINHA LYRA
e RICARDO KOSOVSKI

Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI

Secretárias — SILVA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795
Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

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

VIOLÊNCIA

Martin Esslin

A ligação entre a violência e o teatro é óbvia. Um dos grandes clichês é a afirmação de que o teatro é sempre conflito, e que, por esta razão, a violência é de certo modo intrínseca ao teatro. Não concordo inteiramente com esta definição. Existem peças muito boas que são totalmente líricas e não contêm muito conflito. Mas, certamente existe um enorme componente de violência no teatro e ele não é, como em algumas outras artes, algo extrínseco, mas algo que é inerente à própria forma. De fato, o dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann achava que toda a tragédia se baseava no sacrifício humano. Não há provas para tudo isso, mas há, na minha opinião, um certo grau de verdade nisto, no sentido em que o teatro de certa forma mostra cenas de sofrimento humano a um público que se delicia ao vê-las. Neste sentido, o teatro é, de certa forma, um sacrifício humano. Pode-se aplicar isto não só à tragédia (como Hauptmann pensava), mas também à comédia, porque na comédia se ri do infortúnio dos outros, e na tragédia, se chora por causa deles.

Ao tentar abordar o assunto da violência no teatro moderno e não no teatro em geral, vou tentar definir que formas, que tipos de violência encontramos no teatro, e então, mostrar que estes funcionam no teatro moderno.

Se tomarmos como princípio de classificação os receptores da violência, então a forma óbvia é a violência que ocorre *entre os personagens de uma peça*. Isto é, o que um personagem de uma peça faz do outro,

ou da mesma forma, o que ele faz a si próprio; porque como veremos, no teatro moderno, um tipo de violência dirigida contra o próprio sujeito desempenha um papel particularmente importante. Este tipo de violência está, por assim dizer, dentro do mundo da própria peça. Mas esta não é a única forma que a violência pode assumir. De fato, acho que não é a mais importante. Também pode-se ter a violência do autor ou do produtor da peça em relação aos personagens. Pode ocorrer de um convite à violência dirigida aos espectadores partir do palco. E isto desempenha um papel importante em grande parte do teatro moderno mais sujeito a críticas. Em quarto lugar, há o aspecto da violência que o público desenvolve em relação aos personagens no palco. Este é um fenômeno extremamente interessante e muito relevante para o teatro moderno. Em quinto lugar, há a violência dirigida do autor ao público, que é também uma forma particularmente significativa no teatro moderno.

A violência dentro do mundo fechado da peça. Este aspecto da violência é o mais tradicional. Na tragédia grega temos os assassinatos na Orestéia, e Édipo vazando seus próprios olhos. No teatro elizabetano também há uma enorme quantidade de violência deste tipo, e o teatro elizabetano é particularmente cheio de lutas, de conflitos violentos — todas as peças históricas sempre culminam em cenas de batalha. Caso se tome a forma ainda mais selvagem de violência encontrada em Webster ou Tourneur, a agonia romântica do teatro da época de Jaime I encontram-se verdadeiras orgias de violência que os personagens dirigem uns aos outros. Na comédia isto também aparece para dar só um exemplo entre muitos, em episódios como a cena em que Malvolio é ridicularizado em *Twelfth Night (Noite de Reis)*, de Shakespeare.

No teatro moderno, isto é, no teatro moderno que tem valor literário, eu diria que este aspecto da violência não é tão importante quanto já foi tradicionalmente no teatro. A razão para isto é sociológica. Com o surgimento da televisão, dos filmes e do rádio — tornou-se cada vez mais difícil se produzir lutas e batalhas convincentes no palco. No teatro elizabetano (e peço desculpas se isto for um truismo para todos vocês), as lutas e os duelos eram considerados pelo público como o ponto culminante da representação. Havia até uma técnica de esconder pequenas bexigas com sangue de

touro escondidas debaixo dos seus trajes, e no momento em que o herói finalmente matava o vilão, esta bexiga era furada e um esguicho de sangue subia no ar, sujando todo mundo. Estes truques eram tão populares que os atores ingleses viajavam por toda a Europa e ganhavam muito dinheiro — de públicos que não entendiam uma palavra sequer do que eles diziam — simplesmente por causa deste tipo de espetáculo. Em uma época com meios de comunicação de massa fotográficos isto não funciona mais. Sempre me sinto constrangido com as lutas no teatro, porque sabe-se muito bem que os atores estão tomando cuidado para não se machucarem. Por causa disto, acho que este aspecto mais primitivo do teatro se desenvolveu quase inteiramente nos outros meios de comunicação. Isto, é claro, produz no teatro moderno uma necessidade de se obter formas de violência bem mais sutis e, na minha opinião, se olharmos para esta categoria de violência dentro da peça, descobriremos que a violência física tornou-se um aspecto relativamente sem importância, e que a violência psicológica entre os personagens tornou-se muito mais importante. Tomem por exemplo o que considero ser um exemplo clássico de violência no teatro moderno, *A lição* de Ionesco. Apesar da peça culminar com o professor enfiando a faca na garota, a violência real está na peça toda que precede este simples ato, que nesta circunstância, somente o consuma. Ele o consuma em mais de um sentido, isto é, a dominação psicológica exercida sobre a aluna pelo professor, que gradualmente suga toda a sua vitalidade de forma que no momento em que ela é morta, este ato já havia sido, de certa forma, representado — de uma forma psicológica, ou, pode-se dizer, talvez, de uma forma ligüística, porque há aí uma igualdade entre o uso da linguagem e dominação que é também muito interessante, porque aí se tem uma das formas sob as quais a violência aparece no teatro moderno. O fato de que a garota é morta não tem em si um impacto muito grande sobre o público, e é, na verdade uma coda simbólica do evento que já havia sido sugerido de outras formas. De forma que, na verdade, se tem uma situação (e isto é frequente quando a violência aparece desta forma no teatro moderno) em que a violência se dá sob a forma de dominação ou sujeição psicológica que é então, finalmente consumada — ou não é consumada, conforme seja o caso — em um ato de violência desse tipo. Um

outro exemplo de uma escola oposta vem de Brecht, se observarmos uma cena como o assassinato da moça retardada Katrin em *Mãe Coragem*. A moça ouviu dizer que os soldados querem atacar uma cidade vizinha. Ela não pode avisar à cidade que esta está cercada, e sabe que todas as crianças serão mortas. Ela sobe no telhado de uma cabana. Não pode gritar, porque é muda, mas ao invés disto, pega um tambor e começa a bater nele. Os soldados ameaçam atirar nela, a menos que ela desça, mas ela se recusa a descer, e continua a bater cada vez mais o tambor, até que finalmente os soldados atiram, e ela cai no telhado. Ai novamente, se tem uma situação em que o ato real de violência é meramente a culminação de uma forma de tensão realmente violenta, heróica e brutal que é produzida por meios psicológicos bem diferentes.

É claro que há ainda no teatro contemporâneo uma grande quantidade de violência no velho sentido shakespeariano. É, entretanto — se você tomar como exemplo um escritor como Tennessee Williams — uma violência com forte conotação erótica e sexual. Tomemos como exemplo o estupro no climax de *Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado desejo*). É violência — certamente — mas não temos simplesmente a violência entre duas pessoas lutando, e o público dizendo como eles brigam bem. O tema é sempre o da dominação e sujeição sexual. Há uma peça recente, que tenho certeza que terá impacto quando chegar a este país, que vi em Nova Iorque no ano passado — *The Brig* de Kenneth Brown. Esta peça é uma das mais violentas que já vi no teatro. É uma peça que foi feita pelo Living Theatre, e é um protesto contra a forma como os prisioneiros são maltratados em um campo de detenção do Corpo de Fuzileiros Navais. "Brig" é um termo americano que significa "estufa". Os pobres prisioneiros estão continuamente levando pancadas. Mas isto não chega a ser uma experiência aterrorizadora — pelo menos não para mim. O que angustia é o seguinte: O Living Theatre é como uma grande sala. Não há um palco propriamente dito, só a extremidade da sala. Esta extremidade ficava separada por uma grade de ferro, e atrás desta foi construída uma réplica exata de uma cela de detenção com cerca de dezoito pessoas e beliches neste minúsculo espaço. No chão, há linhas

colocadas em intervalos regulares. Toda vez que um prisioneiro quer atravessar uma linha branca, ele tem que pedir permissão ao guarda. Se derem uma ordem a um prisioneiro para apanhar um balde, por exemplo, ele tem que parar em cada linha branca e pedir permissão para atravessá-la. A metade da peça parecia consistir de prisioneiros pedindo para atravessar e guardas gritando "sim" ou "não". A repetição insistente destas falas estúpidas é bem mais brutal do que o fato de que, a sua frente, várias pessoas sendo esmurradas — no que ninguém acredita, embora os atores representem muito bem. Talvez seja um comentário terrível a respeito da época atual o fato de que, no teatro ao vivo, pelo menos, a violência real — para nós que já vimos tanta — na verdade não tem nenhum efeito. Conseqüentemente, ela tem que ser fortalecida por algum tipo de violência psicológica.

Como se sabe, a forma mais comum de agressão é a agressão verbal, a vituperação, o xingamento. Acho que este é o significado de toda uma escola de escritores como os conhecidos *Angry Young Men*. O impacto de *Look Back in Anger* de Osborne estava, como todos reconheceram, na eloqüência da sua vituperação e da determinação da sua agressão verbal. É este elemento que constitui o segredo de um escritor como Osborne e explica por que, se ele não escreve uma peça, ele escreve uma carta dizendo "Odeio este país". Há neste tipo de teatro (e não o estou depreciando — ao contrário, acho que é algo muito bom) uma violência de protesto, uma determinação de não a situação passivamente, que produz este tipo de vituperação. Tem havido algumas mudanças significativas que notei no meu trabalho na B. B. C. Há apenas cerca de dez anos atrás, não se podia usar a palavra "bloody" no rádio. Hoje não se poderia dirigir um departamento de teatro sem se ouvir "bloody" de todos os lados. As peças estão totalmente repletas destas palavras — e outras muito mais fortes que esta. Estou também totalmente convencido de que isto, em si, é um aspecto da violência. É interessante, também, o fato de que muitos ouvintes tomam estas palavras como uma agressão terrível contra eles próprios. É um truismo da psicologia que quanto mais se reprime e quanto mais comportada se torna a sociedade, maior é o desejo de liberar este tipo de coisa violenta reprimida. Acho que o modo como esta forma de violência está invadindo o

teatro é extremamente significativo tanto para a situação sociológica quanto para a psicológica deste país.

Um aspecto que eu já mencionei antes — e este é bem mais verdadeiro no teatro moderno do que no clássico — é a violência que toma a forma de violência através do personagem contra si próprio. Uma forma de violência dirigida para dentro de si, masoquista. Em Brecht, por exemplo, há pelo menos dois casos de auto-castração. O mais conhecido está em *Mann Ist Mann*, onde se tem a violência psicológica dirigida a um grau absoluto de perfeição — um homem é transformado pela violência em uma personalidade diferente — o que é, acima de tudo, a maior de todas as violências, a erradicação total da autonomia de uma pessoa. Mas, nesta peça, a qual é, obviamente sadomasoquista, se é que podemos dizer isto de uma peça, existe um grande e forte sargento do exército. Porém, ele tem uma fraqueza: é forte como as garras, mas sempre que chove, ele não resiste à isca das mulheres. Isto traz conseqüências sérias, porque, de repente, se torna um imbecil que implora para ser tratado gentilmente e difama o nome do exército. Chega ao ponto em que ele percebe que não pode continuar assim, porque perderá a sua reputação como militar, então, tira o seu revólver e se castra, atirando nos seus membros ofensivos, gritando: "Agora pode chover à vontade": Em uma outra peça de Brecht, *Der Hofmeister** (*The Private Tutor*) existe um professor particular que sempre se "perde" com as irmãs dos seus alunos. Foi expulso de uma casa onde engravidou uma garota e se encontrou na mesma situação no seu próximo posto. Ele se casou — e então, se casou alegremente com a garota. Na verdade, a auto-castração existe desde Bacchae, e o ritual grego, mas esta é uma forma curiosa de revivê-lo. E, é claro, em um dos mais violentos dramas modernos tem-se a mesma coisa — na obra de Genet, *The Balcony* (*O Balcão*).

A segunda forma de violência que listei inicialmente foi a do tipo que o autor usa em relação aos seus próprios personagens. Acho que isto se encontra sempre que os personagens são tratados realmente com um contentamento selvagem por parte do escritor. Isto acontece em *The Bald Prima Donna*, de Ionesco, onde os personagens são vivos como marionetes sem vida, que não têm absolutamente nenhum atributo humano sequer. Mas talvez isto possa ser observado em um es-

critor que é muito mais profundo que Ionesco, ou seja, Beckett. Em *Godot*, por exemplo, a crueldade do autor em relação aos seus personagens se mostra na forma pela qual não demonstra nenhuma simpatia por nenhum deles, na forma pela qual ele constantemente os empurra para situações extremas onde ficam sempre caindo. Foi listada uma dúzia de quedas de uma posição superior, simbolizando a dignidade do homem. Uma outra forma (e Beckett usa isto também) é a forma de violência onde o autor imediatamente mutila os seus personagens. Isto está ligado ao masoquismo que eu mencionei antes e é, na minha opinião, algo que expressa o tempo em que vivemos. Há uma peça de Adamov, *La Grande et La Petite Manoeuvre*, em que existe um homem que, toda vez que mostra algum tipo de fraqueza, perde um membro, de forma que ele, finalmente, tendo começado a peça forte e robusto, é um aleijado sem membros em uma cadeira de rodas — que é, então, empurrada para frente de um caminhão. Aqui tem-se uma forma de masoquismo por parte do autor, mas também uma forma de agressão em relação aos seus próprios personagens a quem ele trata impiedosamente. Uma outra forma é o uso de máscaras que Brecht faz e que John Arden usou em *The Happy Haven* — uma peça super-interessante que, sem razão, não obteve sucesso. São colocadas máscaras nos seus personagens, também se desumaniza os mesmos — assim como Ionesco em *The Bald Prima Donna* — e os despersonaliza e se diz bem abertamente: “estes personagens não são seres humanos — são monstros”. Este é um aspecto de violência que é, num todo, típico da nossa época — de um dramaturgo que se torna com tal agressão selvagem contra as suas próprias criaturas.

Em terceiro lugar, há a provocação da violência entre o público — isto se dá em peças destinadas a agitar o público para uma atitude de violência. Isto nos traz para a ampla área da propaganda política. Todos nós temos visto muitos exemplos disto atualmente. Certamente isto se aplica às peças nazistas sobre os judeus. Nunca vi nenhuma dessas peças, apesar de muitas terem sido representadas, mas vi alguns dos filmes. Durante a guerra, em um pequeno cinema que pertencia ao tribunal da Marinha em Londres, costumávamos ver filmes alemães que haviam sido tirados de navios que furavam o bloqueio. O interesse era no

uso calculado das técnicas psico-analíticas para incitar o público à violência. Lembro-me de um filme chamado *Jew Suss*, que era sobre um judeu, favorito da corte do século dezoito, que dominou a terra e era retratado como um devorador altamente sexuado das virgens do país. A heroína era tão pura quanto a neve e muito bonita, e seu marido era um homem fascinante e um poeta. A cena culminante mostrava a mulher sendo levada diante do judeu. Ele começa a abusar e, obviamente, é repellido indignadamente. Depois disso, este abre uma porta para mostrar o marido dela que está em algum tipo de roda de tortura. Ele diz que toda vez que acenar o seu lenço, os parafusos serão apertados. Ela ainda assim diz “Não”, então, ele acena e o marido grita — isto continuou por vários minutos com os gritos ficando cada vez mais horripilantes até que finalmente ela cede, e então há uma seqüência bem pornográfica dela se despindo. Então, há um corte bem rápido para um quadro dela, totalmente desarrumada e correndo feito louca para o rio, onde se afogou. A coisa extraordinária era que você podia ver, medir a atmosfera no cinema depois que o filme acabou. Todos lá eram rigorosamente liberais anti-nazistas, mas naquele momento todos pareciam estar querendo sair e matar o primeiro judeu que encontrassem. Obviamente, este tipo de coisa era, e ainda é, a técnica normal usada nos filmes patriotas de guerra. Esta é ainda a técnica reconhecida na Rússia Soviética. Há muitas peças em que os imperialistas perversos são seqüestrados ou mortos por causa de dinheiro e assim por diante. Tudo isto é extremamente relevante para o nosso assunto, porque é calculado para criar um sentimento de agressão no público. Mas todas as propagandas empregam esta técnica, esta não é um monopólio de um determinado país.

Em quarto lugar, o público sendo induzido à violência em relação aos personagens no palco. Isto talvez soe como uma classificação estranha, mas é, obviamente, o caso em todas as comédias, em toda a farsa. Ri-se de um senso de superioridade. Tira-se prazer dos infortúnios de outras pessoas até na farsa, quando alguém escorrega em uma casca de banana. Aí, acho que o riso é definitivamente uma expressão da violência organizada no público em relação aos personagens da peça. Este é, desde as farsas de *Keystone Cops* até as de *Whitehall*, um aspecto da comédia do qual deve-

se sempre estar consciente. Não acho que seja um aspecto ruim — este libera sentimentos de violência das pessoas de uma forma inofensiva. Mas o riso em muitas das comédias ou farsas violentas é deste tipo. Não quero ir muito fundo neste aspecto, mas é a liberação dos próprios medos das pessoas que se mostram neste tipo de violência.

Finalmente, o tópico de violência dado pelo autor em relação ao próprio público. Voltando a Ionesco: quando este escreveu a sua primeira peça, *The Bald Prima Donna*: (*A Cantora Careca*) o fim original da peça como ele descreveu era que, no final da peça, algumas pessoas gritariam "vergonha"; depois disso, o diretor viria e tentaria acalmar o público, mas o público continuaria gritando; a seguir, o diretor chamaria a polícia, que chegaria com uma metralhadora, a colocaria no palco e mataria o público! Quando foi colocado a Ionesco que esta era uma forma muito cara de se montar uma peça, o seu segundo final foi que o autor entraria no palco e, enquanto o público ainda estivesse aplaudindo, seriam despejados insultos para o público. A direção não ficou satisfeita com isto também, e então, finalmente, eles decidiram não ter fim nenhum e simplesmente voltaram ao início da peça que é, de fato, como a peça agora termina. Esta é uma impressão muito clara dos sentimentos que o artista freqüentemente tem em relação ao seu público. E acho que é uma grande homenagem a Ionesco que é tão sincero em relação a isto. A tentativa de ter pessoas lá e depois insultá-las é muito grande. Genet, como Sartre menciona, e como fica perfeitamente claro a partir de tudo que escreveu, tem exatamente a mesma atitude. De fato, tem-se discutido o fato de que todo o teatro de Genet é uma vingança; que Genet, um exilado, a planejou contra a burguesia, isto é, ele os leva ao teatro, faz com que eles paguem, e então derrama insultos escatológicos neles. Na verdade se procurarmos o fim de *The Balcony* (*O Balcão*) onde um mundo de falsidade total e onde a fantasia sexual imoral foi mostrada, encontramos a última fala (e eu parafraseio), insistindo que as pessoas se voltem para as suas próprias casas onde tudo é muito mais falso do que qualquer coisa que se viu neste teatro. Estes são casos bem claros de agressão contra o público, e o fato de que estas peças têm tanto sucesso mostra que tem que haver um fator forte de violento masoquismo no público.

Agora vou continuar a falar sobre os vários tipos de agressão e, os efeitos de impacto; geralmente se ouve as pessoas dizerem: "Bem, se são impactos, são mínimos". Eu diria que os efeitos de impacto, e aqui chegamos ao ponto central de todo o problema, fazem parte da própria experiência artística. Só recentemente Ionesco, em uma palestra em Londres, em que ressaltou um ponto muito interessante que tenho certeza que está correto apesar de nunca ter sido colocado de uma forma bem clara: isto é, se um escritor quer produzir impacto, obviamente não vai conseguir impacto dizendo o que já foi dito antes — senão seria meramente um papagaio, e não um escritor criativo — por isto o que diz tem que surpreender, ou parecer algo novo para o público. Mas se a intenção foi esta, tem que agir como um tipo de impacto. Tem que ser algo que os faça ficar atentos. E, então, chegamos finalmente à conclusão de que, de fato, toda a arte que está viva, enquanto está viva, tem que produzir um efeito de impacto. É claro que se observarmos a história da arte, caso seja Ibsen ou Wagner ou quem quer que seja, esta é precisamente a impressão que ela cria. Chegamos próximo ao ponto em que se pode dizer que qualquer coisa que cria um impacto é uma forma de violência. Certamente no teatro, a violência é um fator integrante ao efeito artístico de qualquer tipo. Não, na verdade, nenhum efeito que não seja, de alguma forma, violento. Obviamente, temos públicos que na verdade não querem arte, mas querem meramente sonolência — o que Brecht chamou de "teatro culinário o qual se pode ingerir e excretar sem que este deixe qualquer marca dentro de nós — então, não temos estes efeitos, mas também não temos arte. Artaud, que é uma das grandes influências produtivas do teatro moderno inventou esta frase, "O teatro da crueldade", e é sobre este ponto que ele está se referindo. Pode-se ter dois tipos de teatro — o tipo bonito, fácil de se entender, destinado aos exaustos homens de negócios, ou o tipo onde os impactos são administrados para você. E se Artaud chama de crueldade, não é porque ele é um homem cruel — ao contrário, ele era um homem muito gentil — mas, porque acreditava que para se produzir qualquer tipo de efeito artístico, tem que se fazer com que as pessoas fiquem alertas. E, se possível, fazer com que elas saiam do teatro tendo passado por uma experiência realmente afligente, porque isso é que

é arte — é um processo de colocar as pessoas em atividade e não em letargia. Neste sentido, todo o teatro moderno é um teatro de impacto. É interessante o fato de que tanto Brecht, quanto os adeptos do Teatro do Absurdo, por mais que diferissem de todas as formas possíveis, estão de acordo neste ponto, isto é, que se tem de tornar o público alerta de uma forma ou de outra. Os métodos usados são infinitos e podem ser muito drásticos. Os efeitos de impacto na obra de Artaud, por exemplo, são cores violentas, sons estridentes, mas estes podem ser simplesmente aquelas coisas inesperadas que acontecem. O amigo de Artaud, Vitrac, produziu um efeito de impacto maravilhoso na sua peça *Victor* onde uma mulher admirável e lindamente vestida anda no palco, sofrendo por causa de uma terrível desgraça que é a de não poder conter uma sua tendência.

Uma outra forma de agressão bem próxima desta, que é também bem predominante, e digo mais uma vez, é uma forma na qual existe a questão da moralidade, é o uso dos efeitos que o público não pode ajudar, mas com os quais se torna fisicamente envolvido. Os impactos óbvios são os efeitos pornográficos ou intensamente eróticos. A maior parte do nosso teatro moderno e especialmente o teatro *Kitsch* da televisão, emprega esta forma.

Há no teatro moderno, e na teoria por trás deste, uma discussão sobre este tipo de efeito. Será que devemos atacar diretamente o público em termos hipnóticos ou no sentido de Brecht, será que devemos buscar a não-identificação do público com os personagens, a indiferença, a frieza do público? E há um paradoxo interessante nisto. Porque Brecht era essencialmente um puritano, e detestava todas as formas de identificação com o público, todas as que aumentassem a atenção do público até um certo ponto em que perdiam a capacidade de se destacar dos personagens — Brecht considerava isto uma indecência, algo obscuro. Há uma passagem em *Little Organum of the Theatre* (Manual de Teatro), de Brecht, que diz que a cena mais obscena que se pode ver é quando se vai ao teatro ver uma produção de, por exemplo, *Romeo and Juliet* (Romeu e Julieta) e quando olhamos para o público, vemos todo mundo, por assim dizer, totalmente desespiritualizado, vivendo de modo vicarial, as experiências dos personagens no palco. Ele achava isto o cúmulo da

obscenidade — da obscenidade pública. Acreditava que o público devia ser protegido disto, porque isto era uma forma de agressão em relação a eles. Então, desenvolveu esta curiosa teoria da alienação — de que não deve-se manter a identificação do público, afirmando constantemente a este que o que vêm não é real. Neste sentido, todos os efeitos que faz com que se perca o sentido da separação e identifique a sua experiência com aquela dos personagens são uma forma de violência — uma agressão. O paradoxo que vejo é o seguinte: com a finalidade de impedir a tendência natural da identificação, que é um arquétipo psicológico (não se pode escapar dela, se assistimos um jogo de futebol, estamos, de forma vicária, chutando a bola), e, para impedir isto Brecht usou outras formas de agressão contra o público. Os artifícios utilizados, para livrar o público de qualquer tendência normal de se envolver, tiveram que ter um determinado efeito de impacto. Isto me faz voltar ao ponto que mencionei antes, de que qualquer abordagem artística autêntica envolverá uma quantidade bastante considerável de agressão, violência e de impacto em relação ao público.

Para tentar resumir, estivemos falando aqui de violência. Sou um destes empíricos que acreditam na identificação dos seus termos depois de se ter feito uma pesquisa do seu assunto melhor do que antes. Na verdade, temos encontrado vários usos da violência nos termos que tracei. O que a violência envolve? Se eu influenciar a mente de uma pessoa, o que eu fiz? Eu o privei da sua autonomia como ser humano — ele queria seguir este caminho e eu o confundi deste jeito. Isto parece ser, na minha opinião, a essência real de um ato originalmente violento. A violência consiste em privar uma pessoa da sua autonomia e da sua liberdade de escolha. Neste sentido, acho que se verá que uma boa parte da violência está sendo usada e isto sobre o que falei, na verdade, não é a violência no sentido real. Talvez seja uma violência a curto prazo, mas não é uma violência a longo prazo. Se Brecht agir contra a tendência à identificação, na verdade estará impedindo as pessoas de seguirem em uma certa direção. Estará colocando uma mão na frente das pessoas e dizendo: "Pare!" Nesse sentido, ele usou a violência contra as pessoas a curto prazo. Mas, a sua finalidade última, pelo menos se acreditamos nele, é de libertar o público para que este chegue às suas conclusões sobre a

situação, e então, na verdade, ele não está usando a violência, porque está tentando preservar a autonomia individual do público. Por outro lado, o artista que faz *strip-tease* ou o propagandista político, que empurra você em uma certa direção, está cometendo um ato real de agressão, porque está privando as pessoas da sua autonomia, as está privando da sua livre escolha e forçando-as a agir de uma certa forma. Se o público que saísse de *Jew Suss* fosse, antes de entrar, formado de inofensivas donas-de-casa que depois chegassem em casa e dissessem: "A gente devia matar este destino sangrento", elas teriam sido transformadas em robôs, em escravas do manipulador que manipulou as suas respostas psicológicas. Para mim, é esta a distinção entre o uso legítimo da violência no teatro. Se a violência é usada para aumentar o seu senso de consciência do mundo, de tal forma que o impacto que foi aplicado vai, de fato, tornar as pessoas *mais* capazes de avaliar a realidade da situação em que estão vivendo — então, esta violência foi usada de forma correta, e é justificável eticamente. Se a violência priva as pessoas da sua autonomia, estas são forçadas a agir de determinadas maneiras que, caso contrário, as pessoas agiriam — é ilegítima. Se Ionesco andasse no palco e xingasse o público de "Salauds", seria bom, porque talvez fizesse com que este se examinasse mais intimamente para ver se poderia haver alguma verdade nisto — especialmente porque a peça que precedeu o xingamento exemplificou todas as falhas de uma forma de vida tradicionalmente burguesa. Esta violência foi usada para acordar as pessoas, ao invés de fazê-las dormir e aumentar o sentido de autonomia das pessoas, ao invés de diminuí-lo. Se, ao contrário, e aqui entramos em uma área que ainda não falei, estamos usando formas vazias de arte para aplicar sedativos ou pílulas para dormir, então, estamos, na verdade, privando as pessoas da sua autonomia e cometendo um ato de agressão ruim e repreensível. A minha tese é que o teatro mais agressivo é, de fato, aquele que produz este tipo de efeito e que encobre e embeleza a situação humana que derrama uma calda de chocolate de contentamento e complacência nas vidas das pessoas. Nesse sentido, o teatro mais agressivo e imoral é o teatro comum de diversão do bairro residencial de Londres e a televisão. E, confesso, que até certo ponto, o rádio. Este, para mim, é o uso mais imoral da violência. Na nossa si-

tuação, em particular, somos afrontados por uma era dos meios de comunicação de massa, permitindo a manipulação das respostas dos homens. Estamos na situação que Huxley previu há muito tempo atrás no *Brave New World* (*Admirável Mundo Novo*) com as pessoas em um constante estado sedativo no qual elas perdem totalmente os atributos da humanidade e tornam-se exatamente os robôs que Ionesco ataca em *The Bald Prima Donna* (*A Cantora Careca*) — as pessoas que estão em um estado constante de ligeira hipnose — e a realidade e a condição humana da forma que realmente existem em toda a sua glória e na sua totalidade são eliminadas. A Arte, na minha opinião, sendo a tentativa do homem de aumentar a consciência da sua própria situação, tem desta forma a obrigação de causar impacto nas pessoas para que elas saiam deste tipo de complacência. E se olharmos para o teatro como é hoje, os campos se dividem. Por um lado, temos aqueles artistas que por mais agressiva, violenta e amarga que soe a sua mensagem, tentam causar impacto nas pessoas para que tenham uma consciência autêntica da realidade. Por outro lado, temos o vasto aparato dos meios de comunicação de massa que usam as formas aparentes de arte como uma forma de hipnose o que é, de fato, uma negação à arte. E este é o tipo de violência que eu mais lamento.

Este artigo foi originalmente utilizado em uma palestra no Instituto de Arte Contemporânea, em Londres.

(Extraído de *Encore*, vol. 11, nº 3, 1964, May/June. Traduzido por Eliana Cristina M. da Silva. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC/RJ.)

T. R. Griffiths

A iluminação é um elemento crucial em qualquer espetáculo cênico. Sem uma abordagem criativa e tecnicamente eficiente de iluminação, a platéia não pode apreciar completamente os cenários e figurinos, nem o que é mais importante, os atores no palco.

O equipamento de iluminação é caro e complexo. Grupos de teatro amador que têm um teatro ou salão onde montar seus espetáculos sabem que um dos mais importantes investimentos será providenciar um sistema de iluminação flexível e adequado para esse espaço. Aqueles que não possuem um lugar fixo terão que arranjar um sistema de iluminação que se adapte a vários locais diferentes; apesar da compra de um equipamento provocar um grande rombo no orçamento, ele servirá por muitos anos.

Um bom electricista é um membro essencial em qualquer grupo, como também alguém que conheça princípios da iluminação de palco e que possua a capacidade criativa de produzir os efeitos requeridos e de interpretar as necessidades dos diretores e projetistas. Poucos grupos têm técnicos de iluminação propriamente ditos, mas se alguém que entenda de equipamentos elétricos for estimulado a trabalhar com iluminação e puder trabalhar em conjunto com um cenógrafo, então a responsabilidade pela iluminação estará mais do que adequadamente coberta.

Hoje em dia, a iluminação de palco é vista geralmente como muito mais do que o mero fornecimento de iluminação básica para o palco. Em linhas gerais, os requisitos para o iluminador variam um pouco apenas,

se o projeto for para um grande teatro cívico ou para um espaço pequeno e informal. O iluminador precisa trabalhar em conjunto com outras pessoas envolvidas com a produção — o diretor, os aderecistas e figurinistas e, até mesmo, o maquiador, assim como os atores e pessoal da técnica. O trabalho do iluminador é iluminar o que os outros decidirem. Em companhias menores, uma pessoa pode fazer vários desses trabalhos ou até todos, mas as funções em si são separadas.

Princípios gerais

O olho humano não funciona sem luz. Uma iluminação insuficiente obriga a platéia a se esforçar para ver o espetáculo, mas o excesso de luz prejudica sua capacidade de visão, provocando uma ofuscação perturbadora. O olho é sempre atraído para o objeto mais brilhante do palco. Um foco movendo-se pelo palco atrai a platéia para o que quer que ilumine. Se o palco estiver iluminado de modo uniforme, a platéia perceberá primeiro o palco como um todo e depois será atraída para aquelas áreas onde a luz é mais intensa. Por exemplo, um foco de seguimento brilhante movendo-se através de um palco pouco iluminado determinará o que a platéia vê porque o olho naturalmente olha para a área mais clara do palco.

Intensidade — A intensidade de luz no palco é determinada pelo poder das lâmpadas utilizadas, pela quantidade e distribuição das mesmas, pelo ângulo em que os feixes de luz atingem os objetos e atores, pela cor das luzes e pela qualidade de reflexão dos objetos iluminados.

Se um cenário é pintado com cores esmaecidas a luz se reflete e um número excessivo de lâmpadas, ou lâmpadas demasiadamente fortes ofuscam a visão. Isto resulta na perda de detalhes, de modo que o cenário e figurinos — e o que é mais importante, os rostos dos atores — não serão vistos claramente. Qualquer coisa pintada de branco sobressairá quando iluminada, e, inversamente, quanto mais escura uma área do palco, menos chamará atenção. Conseqüentemente, as peças móveis ou cortinas usadas para disfarce são normalmente pretas. Da mesma forma, se um cenário é pintado com cores escuras, ele se confunde com o fundo por mais iluminado que esteja.

É importante compreender que a luz se espalha tridimensionalmente. Um ator com uma roupa branca contra um fundo escuro reflete muita luz. O ator sobressai imediatamente quando o palco é iluminado por causa do contraste violento entre o objeto iluminado — o ator — e o fundo — um cenário escuro. Um ator cuja roupa se confunde com o cenário corre o risco de ter a cena roubada pelo cenário por causa da ausência de contraste entre os dois elementos. Entretanto, aumentar a iluminação do palco inteiro não ajuda o ator, pois um cenário claro reflete a luz e mergulha o ator em um clarão, enquanto que um cenário escuro absorve a luz extra, de modo que a platéia continua sem um ponto de atração.

Uma solução para esse problema é iluminar diferentes áreas do palco cuidadosamente de maneiras diferentes, de modo que o ator fique mais iluminado que o cenário. Conseguir um equilíbrio entre o objeto iluminado e o fundo é uma tarefa fundamental do projetista e do técnico de iluminação.

Ângulo — O ângulo é o segundo fator vital na iluminação. Em linhas gerais, 45 graus é um bom ângulo básico, que produz um efeito razoável. Uma luz posicionada a 45 graus ilumina suficientemente de cima para evitar sombras desnecessárias do ator no cenário e é baixa o suficiente para iluminar satisfatoriamente o rosto do ator. Para iluminar um rosto completamente, ou seja, dos dois lados, basicamente são necessárias duas luzes. Se forem colocadas de maneira que ambas fiquem a 45 graus e estejam afastadas por um ângulo de 90 graus, elas iluminam o ator e permitem algum movimento dentro dos limites dos feixes de luz das lâmpadas usadas.

Diferentes tipos de luz podem ser usadas em ângulos variados. O ator pode ser iluminado por uma luz forte que não incida sobre o cenário. Com o equipamento correto, as possibilidades são quase infinitas.

Um palco italiano tradicional deve ser iluminado de cima, dos lados e da área da platéia, permitindo grande flexibilidade. Ao iluminar palcos abertos ou elisabetanos, precisa-se tomar o cuidado para que as luzes não vão na direção, ou nos olhos da platéia. Além disso, devem ser cuidadosamente localizadas de modo a não obscurecer uma parte do palco.

Equipamento de iluminação

O equipamento de iluminação consiste basicamente das próprias luzes e de um sistema de controle. O número de luzes e o grau de sofisticação do controle do sistema dependerá dos recursos financeiros do grupo e das necessidades de suas produções. A aquisição de luzes é, obviamente, cara, mas luzes e outros equipamentos geralmente podem ser alugados ou contratados. Isto é particularmente útil para efeitos especiais ou fora do comum. Existem quatro tipos principais de luzes.

Panelões

São usados para a iluminação geral, tal como uma luz suave vinda de cima, iluminação de cicloramas ou telas de fundo. A amplitude da luz varia, mas, em geral, produzem um feixe muito amplo que é difícil de controlar.

Fresnel

Estas luzes são relativamente versáteis, produzindo uma luz mais suave que as luzes de perfil. O feixe pode ser ajustado por meio de *guilhotinas* que cortam o foco chamadas *palhetas*, e movendo a lâmpada em relação à lente. Os tamanhos mais comuns para teatro amador são as de 250W e 500W, que são adequadas para a iluminação geral de pequenos teatros. A versão maior de 1000W pode ser usada para iluminar bem da frente, para luz de fundo e para efeitos fora do palco. Existem também em tamanhos de 2000W e 5000W, mas esses são usados apenas em teatros maiores, profissionais.

Refletores Elipsoidais

— Estas luzes, geralmente chamadas *lekos* nos Estados Unidos, produzem um feixe de luz forte que pode ser ajustado através de *palhetas* ou tipos especiais de máscaras chamadas *iris* e *gobos*, existentes no refletor. A intensidade da luz depende da largura do feixe. Quanto mais estreito — e menor o ângulo — mais brilhante a luz. São usadas geralmente para qualquer cobertura ampla do palco como também para a iluminação lateral ou especial do palco. Estas luzes

podem ser controladas com precisão graças às maneiras como o feixe pode ser ajustado.

Sistema de controle — Existe uma grande variedade de sistemas de controle para teatros hoje em dia. A introdução da tecnologia baseada em computador e a miniaturização têm levado a avanços constantes na sofisticação e na capacidade técnica. Entretanto, os requisitos básicos para a iluminação do palco são as resistências e a mesa de luz. O nível de iluminação visto no palco é controlado do sistema de controle, e o grau de flexibilidade disponível para o iluminador depende, naturalmente, do equipamento.

Um sistema de controle básico consiste de uma ou mais resistências sendo que cada uma contenha um certo número de canais. Cada canal é ligado à mesa de luz e pode ser operado independentemente. Os canais, cada um, têm uma carga máxima de, digamos, 2000W ou 5000W. Isto significa que a luz ou a combinação de luzes alimentadas por aquele canal não pode ultrapassar esses limites. Dentro desses limites, os canais da resistência podem ser usados em uma variedade de maneiras, dependendo das necessidades da produção. O iluminador decide que combinação de luzes ligar a que canais no sistema de controle.

Um fator vital na iluminação de palco é que, ao contrário da maioria das iluminações domésticas, ela não está simplesmente ligada ou desligada. A iluminação de palco depende de ser usada em vários níveis. Esses níveis são determinados de duas maneiras. A mesa de operação de iluminação básica consiste de um número de *potenciômetros* cada um ligado a um canal na resistência. Eles podem ser regulados em uma escala de níveis específicos, geralmente de 1 a 10, marcados na mesa. Além disso, existe um *potenciômetro* mestre que opera todos os canais simultaneamente.

A maioria das peças envolve várias deixas de iluminação, cada uma podendo usar uma combinação diferente de luzes e portanto diferentes canais no sistema de controle. Por isso os sistemas de controle incluem um sistema de sub-grupos. Um sistema básico possui dois ou três sub-grupos. Por isso é que a mesa de luz não consiste de apenas uma fileira de controles, mas vários. Cada fileira de controles correspondem a um sub-grupo. Isto significa que os níveis para as luzes podem ser estabelecidos uma ou duas deixas antes, tor-

nando muito mais simples a operação da iluminação. Normalmente, os níveis das luzes para uma deixa particular são estabelecidos em um dos sub-grupos, e a combinação de canais é trazida para a deixa através do *potenciômetro* mestre. Mesmo um sistema de controle muito básico permite flexibilidade suficiente para, digamos, apenas um canal ou, ao contrário, muitos canais serem usados ao mesmo tempo.

Muitas companhias acham que seu sistema de controle básico não corresponde à variedade que suas produções requerem, especialmente se mais luzes precisam ser usadas do que a capacidade dos canais das resistências. Uma mesa de PABX é uma maneira simples de alterar as luzes em cada canal do sistema de controle durante a apresentação. Hoje em dia não existe normalmente um PABX separado, mas cada canal da resistência tem normalmente duas ou mais saídas nas resistências. Este método é mais simples do que usar um PABX tradicional, mas é ainda chamado agrupamento.

Cor — A cor é outro elemento básico em iluminação. Pode ser usada para realçar os efeitos da iluminação geral ou para conseguir efeitos especiais. A cor pode ser introduzida na luz por meio de filtros, chamados gelatinas que são postas na frente das lentes. Os fabricantes produzem uma grande variedade de gelatinas coloridas. Os efeitos conseguidos com as gelatinas podem variar enormemente, de uma sutil aquecida da luz usando uma gelatina cor de palha a um vermelho intenso e misterioso, ou um efeito frio usando gelatina azul ou cor de aço.

Gobos e Iris — Se um *gobo* ou *iris* for inserido nos porta-gelatinas de um refletor elipsoidal, a forma do feixe de luz será determinada pela forma do *gobo* ou da *iris*. Por exemplo, um efeito de uma floresta levemente manchada ou uma forma recortada violentamente pode ser conseguida com diferentes formas de *gobo*. A *iris* é usada para limitar a área do feixe.

Outros efeitos especiais — Efeitos especiais interessantes podem ser obtidos através de luzes mais especializadas. Projetores podem produzir efeitos estáticos ou dinâmicos, por exemplo. Entretanto, para companhias amadoras, um pouco de criatividade pode

dar bons resultados. Um projetor de *slides* caseiro, por exemplo, pode produzir efeitos interessantes quando usado em conjunto com a iluminação de palco.

Segurança — A segurança é a primeira preocupação com o equipamento de iluminação. Ao utilizar um equipamento novo ou desconhecido, cheque as instruções e os regulamentos de segurança com cuidado. Todo equipamento deve ser checado regularmente, principalmente antes de ser usado. Ao usar um teatro novo ou desconhecido, é bom checar a força elétrica e a fiação antes de pendurar as luzes. Tanto o iluminador como o operador devem estar atentos à segurança não só por si próprios como também por todos envolvidos na produção, e pela platéia. Os fabricantes de equipamento de iluminação de palco são normalmente presstativos com relação a dúvidas sobre segurança de seus equipamentos e outros problemas.

Iluminação geral

O meio mais simples de iluminar a área de atuação, que inclui o palco e o cenário, é estender os princípios estabelecidos para iluminar uma só figura e dividir a área de atuação como uma grade. O tamanho dos quadrados da grade deve basear-se na melhor iluminação possível obtida com as luzes usadas. Em média, um foco refletirá um feixe de luz de aproximadamente 3 metros de diâmetro. Entretanto, como a intensidade do feixe diminui nas bordas, é melhor calcular entre 2 e 2,50 metros como o limite máximo de iluminação de um foco.

Assim, uma área de atuação medindo 7,50 metros de largura por 5 metros de profundidade pode ser dividida em quadrados de 2,50 metros. Haverá um total de seis quadrados, três da direita para a esquerda do palco e dois da frente para o fundo do palco. Para desenhar o plano de iluminação, rotule cada quadrado com uma letra, nesse caso de A a F.

Para fazer a iluminação básica do palco, as luzes serão penduradas na grade de iluminação acima do palco. Serão penduradas em barras, chamadas *battens* nos Estados Unidos e *pipes* na Inglaterra. O ângulo no qual a luz deve ser pendurada de modo a atingir o ator a 45 graus depende de sua posição e altura em relação ao palco. Depende também do ângulo do feixe emitido

da lâmpada. Um ângulo de feixe comum é 20 graus, e, obviamente, a área que a luz vai iluminar varia consideravelmente dependendo da altura da luz sobre o palco. Logo, se a barra está a 5,50 metros de altura do palco e um pouco à frente do mesmo, uma luz com um ângulo de feixe de 20 graus dará uma boa área de iluminação, e duas luzes posicionadas a 90 graus uma da outra iluminará um quadrado de 2,50 metros da grade. Para iluminar as outras áreas, repita o processo para cada quadrado.

Obviamente, nem sempre é possível conseguir um ângulo exato de 45 graus, mas procure obter o máximo de aproximação. Quando estiver focalizando, o que normalmente acontece antes dos ensaios técnicos, os quadrados devem ser ajustados e juntados cuidadosamente de modo que não haja falhas na cobertura da luz e que toda a área de atuação esteja iluminada por igual.

Uma vez que a área de atuação tenha sido basicamente iluminada, requisitos mais específicos podem ser considerados. Os atores são tri-dimensionais, e iluminá-los da frente ignora isso totalmente. Logo, se a produção e o orçamento permitirem, os atores, e mesmo o cenário, devem ser iluminados de tantos ângulos quanto possível. Tendo estabelecido uma iluminação uniforme, lembre-se de que a luz de cada quadrado da grade pode ser controlada individualmente de modo que a iluminação de cada área pode ser diminuída, intensificada ou eliminada independentemente.

Iluminando um espetáculo

O fato de que um grupo amador dificilmente terá uma pessoa cujo único interesse e talento fosse iluminação pode ser visto como uma vantagem definitiva. Uma produção sempre sofrerá se a iluminação não for encarada como uma parte integrante do projeto, portanto, se uma só pessoa projeta tanto os cenários como a iluminação, esse problema deve ser evitado. O que é essencial é que ao menos uma pessoa entenda completamente do equipamento de iluminação e possa mantê-lo. Se puder ser encontrada uma pessoa com talentos técnicos e criativos, tanto melhor.

A iluminação bem sucedida de uma produção afetará todos os elementos dessa produção. É essencial manter discussões constantes e troca de idéias entre o

diretor, o projetista, estilista e técnicos. A pessoa que projeta a iluminação deve saber o texto do espetáculo tão bem quanto qualquer outro membro da companhia, logo o primeiro passo é sempre ler e compreender bem a peça. É vital obter uma cópia da peça o mais cedo possível.

Em uma segunda leitura, tome notas de quaisquer requisitos de iluminação que se relacionem à ação e cenário da peça. Então discuta o texto e como ele será interpretado detalhadamente com o diretor e demais projetistas. O projetista de iluminação deve ir a essa reunião sabendo com exatidão o equipamento disponível para o espetáculo e em que posições essas luzes podem ser montadas no teatro a ser utilizado. A fiação elétrica do teatro é também importante, na medida em que a mesa de luz pode ser re-dimensionada, e, com isso, o grau de flexibilidade e controle possíveis durante as apresentações. A iluminação será discutida quanto aos projetos de cenários propostos e à medida que idéias foram sugeridas, o projetista de iluminação deve saber se são possíveis na prática.

Um plano básico de iluminação deve ser feito o quanto antes juntamente com o diretor e projetistas. Fazendo isto, as exigências do plano devem ser confrontadas com o equipamento disponível e com o traçado exato do teatro e cenário. Os cenários e trajes devem ser cuidadosamente considerados para a iluminação. Cada produção tem suas próprias necessidades de iluminação que devem ser atendidas. Por exemplo, o cenário pode ser um interior de época que deva parecer iluminado pela luz do dia, velas e lâmpões. Pode ter um cenário externo que varie de um bosque pastoral a uma rua urbana. O desenho de cenário pode ser futurista ou abstrato. Pode haver várias mudanças de ambiente da luz do dia à escuridão durante a peça e cada uma requer efeitos diferentes.

Seja o que for que uma determinada peça exija, uma coisa sempre permanece. Os atores devem ser a principal atração da platéia e devem ser vistos claramente o tempo todo. Se uma platéia não pode ver as expressões faciais de um ator, ela não poderá compreender os sentimentos e emoções que o ator está comunicando.

O iluminador deve assistir a tantos ensaios quanto possível de modo a tornar-se familiarizado com a ação

no palco e com o espírito da produção, podendo acompanhar qualquer mudança na peça que afete a iluminação. Será necessária também a cooperação do diretor de cena, carpinteiros e construtores de cenários, figurinistas e técnicos, de forma que os problemas sejam resolvidos à medida que ocorram e que todos saibam o que os outros querem. Isto também é importante para se ter a certeza que há ajudantes suficientes para infinitas tarefas, desde trocar fusíveis até improvisar luzes.

À medida que os ensaios avançam, o iluminador deve traçar o plano de iluminação deve mostrar a posição exata de cada luz, seu ângulo, circuito e qualquer outra informação relevante tais como gelatinas, gobos ou outros acessórios necessários. Esse plano deve, idealmente, permitir que todas as luzes sejam montadas sem a presença do projetista.

A última parte importante do trabalho do iluminador no período de ensaios é fazer a sinopse das deixas. Isto deve ser feito normalmente durante os ensaios corridos da peça perto do fim dos ensaios. Deve listar o número da deixa, sua duração e lugar no *script*, juntamente com uma pequena descrição de cada mudança de iluminação. Esta sinopse deve ser feita pelo iluminador em cooperação com o diretor e a pessoa que irá operar a mesa de luz durante o *espetáculo*. Obviamente, deve basear-se na capacidade técnica do equipamento disponível.

Montagem

A montagem envolve a construção do cenário e a colocação das luzes, e normalmente acontece antes do ensaio técnico. Um bom planejamento e coordenação com os outros ajudará a economizar tempo e energia no que pode ser um processo longo e frustrante. Certifique-se com o diretor de quando você terá acesso ao palco e se as luzes poderão ser montadas antes do cenário completo. As luzes têm que ser penduradas na posição e ajustadas aos ângulos devidos. O iluminador provavelmente precisará da ajuda de algumas outras pessoas para montar as luzes, já que ele deve supervisionar e ter certeza de que a montagem manteve-se fiel ao projeto.

Escadas altas ou plataformas serão necessárias para alcançar a grade de iluminação sobre o palco, de

modo que a segurança é mais uma vez uma preocupação importante. Nunca coloque alguém ou você mesmo em uma situação insegura ou perigosa. Quando trabalhar sobre o palco, avise a todos em volta *antes de subir*. Tenha consideração pelo que as outras pessoas estão fazendo em geral, e é de se esperar que a recíproca seja verdadeira.

Se você não tiver acesso ao palco, o tempo não deve ser perdido. Todo o equipamento deve ser checado antes da montagem. Isto inclui não só as lâmpadas mas também as guilhotinas, palhetas ou outros acessórios. Presilhas e correntes de segurança devem também estar em bom estado, com também o cabo de alimentação que vai até a luz. Isto deve também ser marcado com o número do circuito. A montagem envolve também o disfarce das luzes se o diretor as quiser escondidas da platéia. Procure saber disso com antecedência.

Foco

Antes de começar a focalizar, o iluminador deve saber a função exata e o destino de cada luz. É vital comunicar-se claramente com o operador do painel e com as pessoas nas escadas focalizando as luzes. Uma combinação de palavras e sinais com as mãos é geralmente o melhor. Para o foco básico, cada área na grade original deve ser iluminada continuamente e a luz deve focalizar o meio do quadrado. O iluminador deve checar e avaliar o efeito de cada lâmpada. Estar atento a quaisquer irregularidades, desperdício de luz, o efeito da cor, a projeção de sombras, e assim por diante. Quando for para a próxima área, mantenha a anterior acesa de forma que você possa checar se os feixes se sobrepõem suficientemente e se iluminam uniformemente.

Verifique o quanto as luzes devem ser dirigidas para dentro do palco e tente achar um equilíbrio entre muito alto e muito baixo. Se ficarem muito baixas, uma falha vai aparecer na cobertura da área de atuação, e se ficarem muito altas podem causar um efeito de achatamento na parede do fundo e produzir sombras feias. Esse processo pode tomar muito tempo porque cada circuito e cada deixa têm que ser focalizados e avaliados.

Neste ponto um plano de foco é útil. Ele lista a designação de cada instrumento ao lado de sua representação no mapa de luz, junto com detalhes das luzes laterais e assim por diante. Isto possibilita as luzes serem focalizadas rapidamente se levarem um esbarrão ou forem mexidas.

Ensaio da iluminação

A sessão da iluminação geralmente acontece depois que a focalização está completa. O tempo levado normalmente para a montagem e foco requer um intervalo antes que o ensaio da iluminação possa começar. Primeiro certifique-se de que você pode comunicar-se claramente com o operador na mesa de iluminação e de que o teatro está pronto para apresentação. Isto significa acender as luzes das saídas e apagar as luzes de trabalho.

O objetivo do ensaio da iluminação é checar as deixas de iluminação em conjunto com o diretor e o projetista de modo que eles possam comentar sobre as luzes. Isto é chamado trabalhar "deixa por deixa". O diretor quer ser capaz de ver os atores, o cenógrafo quer ver o cenário bem. O projetista de iluminação deve ser prático e construtivo e tentar manter um equilíbrio entre exigências que podem ser conflitantes. Entretanto, a aparência final do espetáculo é de responsabilidade do diretor. Como o ensaio de iluminação geralmente acontece sem a presença dos atores, a primeira vez em que todos os elementos do espetáculo estão juntos é no ensaio técnico.

Ensaios finais e estréia

Ajustes na iluminação podem ser ainda necessários no ensaio técnico. Entretanto, para a iluminação, o principal objetivo do ensaio técnico é que as deixas e sub-grupos possam ser verificados com o elenco no palco. Algumas vezes, o ensaio da iluminação e o técnico podem ser combinados. Isto não é muito satisfatório já que todo o processo fica mais lento enquanto as luzes são alteradas.

Todas as mudanças nas luzes e deixas, ensaios técnicos e de vestuário devem ser cuidadosamente anotados e incorporados à sinopse de deixas. É importante que não só o projetista de iluminação mas também

o operador na mesa saibam exatamente que mudanças foram feitas. O ensaio de vestuário pode vir a ser a primeira vez que o operador tem que fazer todas as deixas no tempo e na seqüência da apresentação verdadeira. Tempo e exatidão são cruciais, é preciso ter cabeça fria para ajustar os sub-grupos corretamente.

Após o ensaio de vestuário, tudo o que resta é a apresentação. O equipamento de iluminação deve ser checado antes que a platéia entre no teatro. A pessoa que opera os *potenciômetros* e os *potenciômetros* mestres do painel de iluminação carrega durante semanas a responsabilidade de planejamento e trabalho pesado e desempenha um papel vital durante a apresentação. As deixas devem ser exatas e no tempo certo. A iluminação provavelmente não será notada pela platéia, mas isso não deve preocupar o projetista de iluminação ou o operador. Se a iluminação for percebida, geralmente é porque estava errada.

PLANO DE TRABALHO DO ILUMINADOR

Período pré-ensaio: Ler a peça; discutir a produção com o diretor e o diretor de cena; estudar o teatro e obter planos detalhados; averiguar com precisão quais os equipamentos disponíveis; discutir o modelo do cenário, tapadeiras, linhas de visão e outros detalhes com o cenógrafo; discutir os figurinos; começar a planejar a iluminação usando a rede de iluminação do palco e estudando a peça.

Durante os ensaios: Passar a peça cena por cena com o diretor para planejar com precisão os detalhes da iluminação; trabalhar as cenas e as deixas e ajudar o diretor de cena a fazer as anotações na cópia da peça; comprar e alugar equipamento à medida que necessário; preparar uma sinopse da iluminação com o diretor.

Semana de produção: Montar e focalizar as luzes; acompanhar o ensaio técnico para testar a iluminação e resolver os problemas; fazer os ajustes finais e preparar os controles.

ILUMINAÇÃO DO ATOR NO PALCO

Uma figura no palco é geralmente iluminada por um feixe, ou feixes de luz, formando um ângulo de 45°. Esta inclinação é alta o suficiente para reduzir as sombras do ator que se projetam no cenário, e baixa o bastante para iluminar-lhe o rosto (1). Para que o ator seja iluminado inteiramente, pelo menos duas luzes são colocadas a 45°, formando um ângulo de 90° uma com a outra (2). Isto permite alguma movimentação dentro da área iluminada (3).

USO DA ÁREA DE ILUMINAÇÃO

Antes do palco ser iluminado, a área de atuação é geralmente dividida em quadrados para que cada parte possa ser iluminada satisfatoriamente. Se cada parte é um quadrado de 2,50 metros, o ator naquele quadrado deve estar inteiramente iluminado e um ator posicionado no quadrado detrás receberá alguma luz vinda do quadrado da frente (1^a). O quadrado de trás deverá ser iluminado para que os dois atores sejam iluminados inteiramente (2^a).

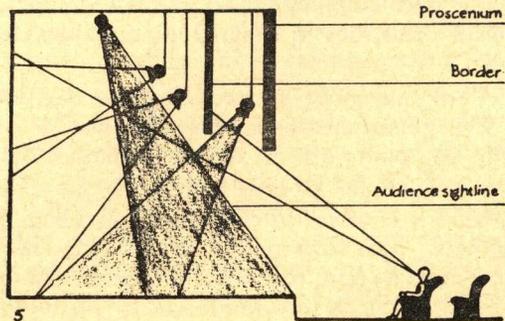
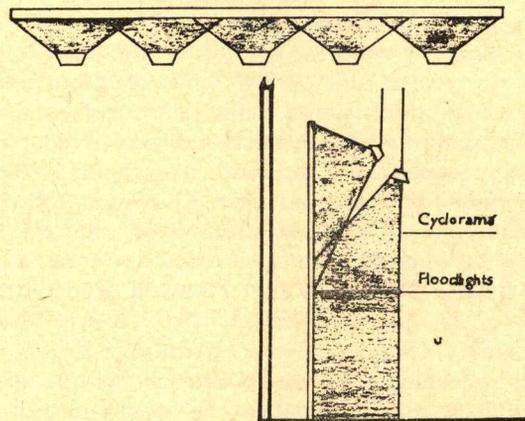
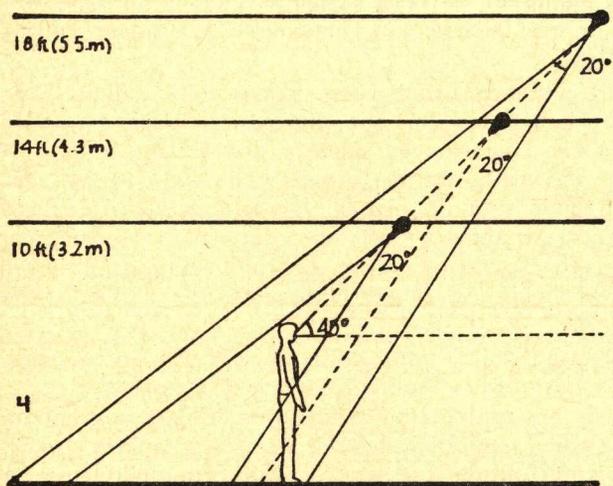
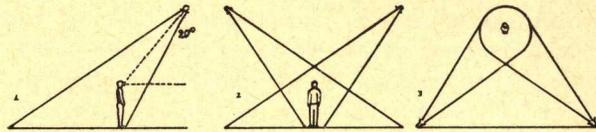
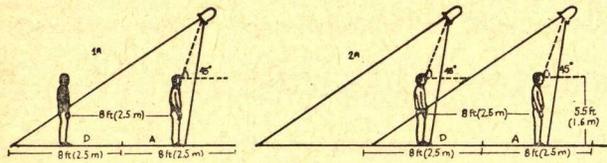
POSIÇÃO DOS REFLETORES

O ângulo de um feixe de luz permanece fixo. Em decorrência disso, a área coberta por esse feixe varia consideravelmente dependendo da altura da luz. Quanto mais baixa a luz, menor a área coberta por seu feixe. O diagrama (4) demonstra algumas possíveis variações de uma luz com um ângulo de feixe de 20° posicionada em níveis mais altos e mais baixos.

Os refletores mais comuns para iluminação de telas de fundo e cicloramas são os refletores de cicloramas. Eles podem ser alçados individualmente ou ficarem apoiados nos *battens*, varas de iluminação onde ficam pendurados os refletores (5). Esse apoio propicia uma luz mais uniforme, porém menos intensa. Os refletores de ciclorama individuais são usados de maneira mais correta se houver mais de 2 metros entre a posição do refletor e a tela de fundo. Se a luz estiver mais próxima, os feixes tendem a se refletir com menor alcance de campo. A parte mais alta e a mais baixa do ciclorama precisam ser iluminadas. O efeito de máscara é sempre necessário e como demonstra o diagrama, uma bambulina profunda é suficiente para posicionar as luzes de máscaras em diversas alturas.

(Legendas das figuras da página 15)

(Extraído de *Practical Theater*, Chartwell Books, Inc., 1982. Traduzido por Suzana A. Velloso. Ilustrações traduzidas por Marta Rita C. Bouças. Reprodução dos desenhos realizada por Ana Camara e Silvia Camara Sotter. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ)



MARX, SOBRE O TEATRO

Groucho Marx

ATORES CÔMICOS E SÉRIOS

Quando um ator cômico interpreta um papel sério, me dá sempre muita pena ver como os críticos lançam ao ar seus chapéus histericamente, dançam pelas ruas e oprimem o ator com as suas congratulações. Sempre me intrigou bastante o fato de que tal coisa provoque o assombro e entusiasmo dos críticos. Não existe nenhum ator cômico vivo que não seja capaz de realizar uma grande atuação num papel dramático. No entanto, há muito poucos atores dramáticos capazes de desempenhar um papel cômico com destaque. David Warfield, Ed Wynn, Walter Houston, Red Buttons, Danny Thomas, Jachie Gleason, Jack Benny, Louis Mann, Charles Chaplin, Buster Keaton e Eddie Cantor são todos comediantes de primeira linha que vêm interpretando papéis dramáticos, e são quase unânimes ao afirmar que, comparado ao esforço de fazer rir, uma situação dramática é como duas semanas de férias no campo.

Para que você se convença de que esta opinião não é exclusivamente minha, eis aqui as palavras de S. N. Behrman, um de nossos melhores dramaturgos:

— Qualquer escritor teatral que se tenha confrontado com a enorme dificuldade de escolher atores para uma peça, lhes dirá que o ator capaz de interpretar uma comédia é o tipo que interessa. A intuição do comediante chega ao ponto mais profundo de uma situação humana, com uma precisão e uma velocidade inalcançável por qualquer outro meio. Um grande ator

cômico realçará a peça com uma inflexão de voz tão destra quanto o movimento de pulso de um professor de esgrima.

No entanto os críticos sempre ficam surpresos.

DA REPUTAÇÃO DA CLASSE TEATRAL

Na época em que comecei a trabalhar no teatro, a posição de um ator na sociedade estava entre a de um cigano cartomante e um batedor de carteiras. Quando um espetáculo de cômicos itinerantes chegava a uma pequena cidade, as famílias encarceravam suas filhas, corriam os ferrolhos e escondiam seus objetos de prata. Para lhes dar uma idéia do nível social dos atores, um plantador sulista de Shreveport, Louisiana, comunicou uma vez a um de meus irmãos que o mataria se o voltasse a ver falando com sua filha. Só o fato de que o plantador estivesse ocupado, naquela tarde, assistindo a um linchamento, impediu que atirasse contra meu irmão.

O pretensão brilhos dos palcos não chegava aos teatros e cidades em que atuávamos. Para se poder entrar nos camarins da maioria dos teatros de variedades, devíamos, antes de mais nada, procurar a passagem mais suja da cidade. Em algum lugar daquela passagem se abria a porta que dava para os cenários. Não raro descíamos vários degraus imundos e quase sempre cheios de ratos, onde estavam instalados os camarins.

Devo admitir que havia uma certa justificativa para a desgraçada reputação social dos atores. A maior parte de nós roubava um pouco — coisinhas sem importância como toalhas de hotel e pequenos tapetes. Havia uns quantos atores que se atracavam com qualquer coisa que pudessem colocar em seu baú. Um ator foi surpreendido tentando escapar com um anão que formava parte de outro número. Nada estava a salvo. A maioria dos atores podia explicar onde havia atuado durante toda a temporada apenas com um passar de olhos sobre os nomes das toalhas roubadas dos hotéis. Felizmente para estes (os hotéis), a maioria tinha preços muito caros para nós. Geralmente vivíamos em casas de hóspedes. Comida e alojamento por sete dólares a semana, em caso de haver quarto individual. Com habitação dupla, seis dólares por cabeça. Com três em um quarto, cinco e cinquenta cada um. Conheci uns atores que

não freqüentavam os hotéis nem as casas de hóspedes. Dormiam em seus camarins, em leitos de campanha do exército e preparavam sua comida em um fogão portátil.

UM HOMEM PEQUENININHO COM UM DIMINUTO BIGODE...

Saindo de um teatro, retornei a casa para me encontrar com meus irmãos. Disse a eles que acabara de ver um grande comediante. O descrevi... Um homem pequenininho com um diminuto bigode, um bastão, um chapéu de feltro e uns sapatos muito grandes. Em seguida comecei a andar imitando-o o melhor que pude. Quando terminei de louvar suas excentricidades, meus irmãos mal podiam conter o desejo de vê-lo.

Os circuitos Sullivan-Considine e Pantages correm paralelos à costa, e finalmente nos encontramos com ele em Vancouver. Eu o havia elogiado tanto que meus irmãos se mostraram um pouco descrentes. Depois ele apareceu em cena, e em menos de cinco minutos todos reconheceram que era como eu o havia descrito e até mesmo melhor.

Depois da representação fomos a seu camarim e nos apresentamos. O encontramos num sujo quartinho que dividia com outros três comediantes. Em seguida às apresentações preliminares, lhe dissemos o quanto nós tínhamos gostado. Durante a conversa que tivemos depois, nos explicou que ganhava cinqüenta dólares por semana e que, apesar de terem-lhe prometido sessenta, nunca os havia ganho.

O homenzinho havia criado uma comoção considerável na indústria cinematográfica. Na realidade, nos explicou que um magnata do cinema lhe havia oferecido quinhentos dólares por semana, a fim de que trabalhasse para ele. Nós lhe demos os parabéns.

— Quando começa? — perguntei.

— Não vou aceitar — respondeu.

— Por que não? — inquiri atônito —. Agora só está ganhando cinqüenta por semana! Não gosta de dinheiro?

— Eu acho que sim — respondeu (e, amigo, mais adiante o demonstrou bem). Mas, olhem, rapazes: eu sou capaz de ganhar cinqüenta dólares por semana, mas nenhum comediante vale quinhentos. Se eu assino

com ele e não tenho sucesso, irão me despedir. E aí, o que vai ser de mim? Eu digo: ficarei na miséria.

Era um homenzinho muito estranho aquele Charlie Chaplin. Quando o vi pela primeira vez, usava o que outrora teria sido um colarinho branco e uma gravata borboleta preta. Não posso descrever bem seu aspecto, mas de certa forma parecia um padre que tinha sido excomungado, mas que resistia a renunciar a seus hábitos.

Nas semanas que se seguiram, nós ficamos muito amigos. Ele era terrivelmente tímido, e me lembro em especial de uma noite em que fomos todos a um prostíbulo de Salt Lake City, somente para rir. A *madame* se enrabichou por Charlie, mas ele não quis saber de nada, nem com ela, nem com nenhuma das outras garotas mais novas. Ao contrário, passou todo o tempo estendido no chão, com o bulldog inglês da *madame*.

Quando fomos embora, já noite, descobrimos três latões em frente à casa. Nos alinhamos e passamos a maior parte da noite brincando de saltá-los, com apostas que iam de um a cinqüenta centavos.

Voltei a me encontrar com Charlie enquanto atuávamos no Teatro Orpheum de Los Angeles, alguns anos mais tarde. Ele continuava usando o colarinho e a gravata característicos. A única diferença é que não estavam sujos. Ah, sim, havia outra pequena mudança. Ele tinha se tornado o comediante mais famoso do mundo.

DA SAUDÁVEL CONCORRÊNCIA

Não me recordo do nome, mas um famoso filósofo misantropo, depois de uma noite de pensamentos profundos, levantou-se de manhã e (depois de se cortar três vezes enquanto se barbeava) anunciou a um mundo indiferente que ninguém fica completamente infeliz diante do fracasso de seu melhor amigo. Há verdade suficiente nesta ampla generalização para fazer com que a maioria de nós se sinta culpado, e certamente pode ser aplicada ao mundo do espetáculo. No transcorrer dos anos, tenho observado muitos exemplos da desumanidade do homem para com o homem, o suficiente para não discutir a afirmação do filósofo. E, de todo mundo, o sábio que fez essa afirmação esticou as canelas faz muitos anos e, para citar *Os dois corvos negros*, "não gostaria de desenterrá-lo só para isso".

Tendo pertencido unicamente à profissão teatral, ignoro como reagem diante do sucesso ou fracasso as pessoas que se dedicam a outras atividades. Tenho porém certeza de que uma grande parte de inveja cabe na maquiagem de quase todo mundo.

Teatro é um negócio muito instável. A estrela de hoje é, amiúde, o mendigo de amanhã e vice-versa. Provavelmente serei apedrejado pelo que vou dizer, mas tenho a impressão de que um retumbante fracasso na Broadway proporciona alegria e alívio a uma parte substancial do mundo-do-espetáculo. Isto não significa necessariamente que, na manhã seguinte de um acachapante fracasso, todos os produtores, diretores e atores saiam à rua para dançar um fandango (ou, se são comunistas, uma mazurca), mas a verdade cristalina é que quase todo mundo se sente inquieto quando um produtor rival não só se destaca da massa, mas também o continua fazendo. No mundo das artes, o êxito permanente é imperdoável. O fracasso demonstra de maneira conclusiva que aquele que acaba de cair não tem nem um pingo de talento a mais que o resto da manada, e que a maioria de seus sucessos foram pura sorte.

Assisti a banquetes em Hollywood e tenho observado os mal dissimulados brilhos dos olhos de alguns de meus amigos enquanto comentavam alegremente a crítica de um novo filme ruim, ou a notícia de que, por causa do baixo, índice de audiência, o espetáculo televisado de Joe Blow tinha deixado de ser patrocinado por X. À excessão das pessoas afetadas, ninguém se atira ao chão e se põe a chorar. Tenho visto atores (homens que andaram vigiando sua dieta durante meses) romper repentinamente a contenda e devorar um banquete que teria honrado a Henrique VII, só porque ouviram uma notícia ruim a respeito de um concorrente.

Tenho que confessar com vergonha considerável que a minha reação ante o fracasso de alguns de meus contemporâneos não tem tido tons tão elevados como, digamos, os pensamentos do doutor Schweitzer. É muito desconcertante para um comediante estar sentado em seu camarim e escutar um outro comediante que mata o público de rir. *Bravo* é uma palavra magnífica quando dirigida a nós mesmos, mas uma exclamação bastante desagradável quando lançada a um concorrente. Se eu fosse um linguarudo, poderia lhe contar de uma estrela

que costumava fechar a porta de seu camarim e abrir, em seguida, a torneira do lavabo, somente para se assegurar que o som dos aplausos ou risadas que um seu rival arrancava, não chegariam aos seus inseguros ouvidos.

Em resumo, nenhum ator deseja que outra pessoa triunfe mais do que ele. Isto será negado com veemência pela maioria dos meus irmãos e irmãs de profissão, mas não se deixe enganar por seus protestos. Eu os tenho visto, observado e escutado.

Até agora estive fazendo referências unicamente à profissão teatral, mas todos vivemos numa selva grande e perigosa. E a primeira lei da natureza é a sobrevivência. A melhor maneira de sobreviver é esperar que seu concorrente se estrepe. Desgraçadamente para a raça humana, tenho certeza de que esse aspecto vergonhoso da natureza humana pode ser encontrado em qualquer outro negócio ou profissão.

Certamente, ninguém da Organização Chrysler fica abatido ou começa a chorar se, um ano, a General Motors produz um carro cuja estrutura começa a se desintegrar a uma velocidade de cinqüenta quilômetros por hora. Nem tampouco se ouviriam gemidos na fábrica Ford se a Chrysler lançasse um novo modelo que parecesse ter sido colado com cola branca. Somente cito estes exemplos para demonstrar que, desgraçadamente, ninguém é completamente infeliz diante do fracasso de seu melhor amigo.

CRITICANDO A CRÍTICA

Não vou defender os críticos. A verdade é que ignoro para que servem. Mas, seja para que for, têm o direito de cumprir a sua missão no teatro de qualquer empresário, por mais desastrosas que sejam as consequências.

Durante anos venho meditando sobre os críticos. Uma peça foi escrita ostensivamente para certo público, mas se os críticos a repudiam, esse público jamais terá a oportunidade de vê-la. Quem foi que decidiu que a função do crítico é educar o público? Se a platéia na estréia sai satisfeita da peça, por que não se pode permitir que o resto dos espectadores possíveis a veja?

No *The Summing Up*, perguntaram a Somerset Maughan por que havia deixado de escrever para o teatro. Disse que era muito difícil agradar simulta-

neamente à criada que se sentava no terceiro andar e ao crítico do *Times*, de Londres. "Creio que posso escrever para os dois — declarou —, mas não posso agradar a ambos. Seus gostos são bastante diferentes."

Na cidade de Nova York costumava haver entre noventa e cem teatros. Agora só existem uns vinte. As peças cômicas e as de grande público vêm desaparecendo virtualmente dos cenários. Há um monte de peças sobre os problemas raciais, sobre a homossexualidade, sobre a geração beatnik, sobre a dipsomania e sobre a loucura. Mas em cena restam muito poucas coisas divertidas. Creio que a ausência de umas sonoras gargalhadas é parcialmente responsável pelo atual estado do teatro. A maior parte da sua alegria foi eliminada, e os críticos foram os responsáveis.

Um renomado crítico (não há necessidade de mencionar seu nome) escreveu recentemente sobre uma peça chamada *Ganhei um Milhão*, protagonizada por Sam Levine. Eis aqui o que escreveu: "Isto não é tanto uma crítica, mas uma confissão. Passei boa parte da noite passada rindo com uma peça muito ruim."

Aí está! Esse crítico passou a noite rindo, mas finalmente decidiu que era uma peça "muito ruim". A única pretensão da peça era fazer com que as pessoas rissem, e conseguiu. Não anunciava a representação de *O Rei Lear* ou *A morte do caixeiro viajante*. A única coisa que prometia era uma comédia divertida, mas isso não era suficiente para o referido crítico.

Seria interessante saber quem decidiu que esses seis cavalheiros de Nova York e outra dúzia de assassinos espalhados por este país fossem escolhidos para se transformarem em guardiães oficiais do gosto do público. Por que não se mantém alijados do teatro durante uns quantos séculos e dão ao público a oportunidade de ver o que deseja?

Observe que eles não atacam a indústria automobilística. Sabe por quê? Porque a companhia prejudicada lhes retiraria imediatamente toda a publicidade. Nenhum jornal publica em letras destacadas o seguinte aviso: "Não compre essas repugnantes camisas que os Armazéns Delaney vendem a 1,78 dólares." Ninguém o aconselha a não ler a última edição do *Saturday Evening Post* porque "não está à altura do número da semana passada".

Se perguntamos por que não criticam aos novos automóveis ou às novas torradeiras elétricas que a Ge-

neral Electric está fabricando, sempre nos dão a mesma velha resposta: "Bom, esses são produtos industriais e nós não criticamos mercadorias ou negócios. Somente fazemos críticas artísticas". Bem, o teatro não é uma arte. É um negócio. Se não pensam assim, é só perguntar a algum produtor que acaba de perder trezentos mil dólares num espetáculo que tenha agradado ao público, mas não aos críticos.

Creio que se os críticos de Nova York empacotassem as suas máquinas de escrever, se mudassem para a Mongólia Exterior e lá permanecessem durante uns dez anos, o teatro voltaria a florescer como no começo do século, apesar da concorrência da televisão, dos filmes, do boliche e do sexo.

(Depois deste inflamado discurso eu não me atreveria a me apresentar em Nova York nem com a melhor peça que jamais se há escrito!)

DOS CUMPRIMENTOS

No teatro há uma lei não escrita afirmando que quando duas pessoas se encontram (ator e atriz, atriz e atriz, ator e ator, ou qualquer outra das variações e desvios do sexo) devem evitar cuidadosamente as saudações habituais entre pessoas normais. Ao contrário, devem inebriar-se mutuamente com frases de carinho que, em outros setores da sociedade, costumam estar reservadas para o quarto de dormir. Até quando o assunto é dinheiro:

— Encanto, prosseguiu Cantor —, o que você achou do meu espetáculo?

Olhei para trás, supondo que devia ter entrado alguma garota. Desgraçadamente, não era isso, e compreendi que falava comigo.

— Eddie, carinho — respondi com entusiasmo verdadeiro —, você esteve soberbo!

Me dispunha a lançar-lhe ainda uns quantos elogios, quando me olhou afetuosamente com aqueles olhos grandes e brilhantes, apoiou as mãos em meus ombros e disse:

— Precioso, tens algumas Goldman-Sachs?

— Doçura — respondi (a este jogo podem jogar dois) —, não só não tenho nenhuma, como também nunca ouvi falar delas. O que é Goldman-Sachs? Uma marca de farinha?

Me agarrou por ambas as lapelas e me trouxe até bem junto de si. Por um momento pensei que fosse me beijar.

— Não me digas que nunca ouvistes falar das Goldman-Sachs! — exclamou incerdulamente —. É a companhia de investimentos mais sensacional de todo o mercado de valores.

Em seguida olhou o relógio e disse:

— Hum. Hoje já está muito tarde. A bolsa já está fechada. Mas, amanhã de manhã, neném, a primeira coisa que tens a fazer é apanhar o chapéu e correr até o escritório de teu corretor para comprar duzentas ações da Goldman-Sachs. Acho que hoje fechou a 156... e a 156 é um roubo!

Em seguida Eddie deu um tapinha em minha bochecha, e eu dei outro na dele e nos separamos.

UM DIA NA VIDA DE UM ATOR DE CINEMA

Os filmes mais difíceis de realizar são as comédias. Se você não acredita, dê uma olhada por aí e repare as que andam fazendo. Andam tão escassas quanto os dentes das galinhas. (Por que insistem as pessoas em usar essa comparação tão tola, quando inclusive o galo sabe que as galinhas não têm dentes... e muito pouco de todo o resto?)

Deixe-me agora descrever um dia típico na vida de um comediante do cinema. Recebes a ordem de estar no estúdio às oito da manhã, alegre e espirituoso. Essa é uma ordem muito dura. De fato, também seria para as três da tarde. Arrastando-te fora da cama às seis da madrugada, apanhas uma toalha encharcada e te atracas com ela até recobrar a consciência. Depois de consumir um café da manhã à base de cereais frios e de yogurt, dirige-se o carro até o estúdio com os olhos semi-fechados. Cada vez que os sinais te detêm, lanças um olhar apressado para os textos colocados no assento ao lado. Esta distração te permite às vezes bater no carro que parou na tua frente. Mas isso não é importante; engulirás aquele diálogo imortal, diálogo que se apagará da memória tão logo o diretor dê seu grunhido: "Ação!"

O *platô*, onde deves te mostrar fantástico e cheio de graça, é um armazém debilmente iluminado, com a forma de um antigo mausoléu. No chão há centenas de cabos e arames, todos deliberadamente situados em

posições estratégicas para que tropeces neles tão logo tentes arrastar o teu corpo fatigado para o camarim que a mulher da limpeza se esqueceu de limpar.

No *platô* não existem possibilidades de ir ao lavabo; em nenhum *platô* de nenhuma parte do mundo. Essa omissão vital sempre me intrigou muito. Foi feita por motivos de economia, ou devemos supor que os arquitetos nunca levaram em consideração que os atores são seres humanos, e que portanto não vêem razão para tal necessidade? Nestes meus vinte anos de trabalho em cinema tenho andado centenas de quilômetros em todo tipo de temperaturas, ao largo de falsas ruas, através de torres da Babilônia, por móveis de Marsella, por desertos de areia, em quiosques do Metrô — todos cenários cinematográficos —, buscando freneticamente, não o amor, mas um pequeno lavabo confortável, cálido e acolhedor.

A filmagem prossegue das nove até às seis, com uma pausa para um almoço apressado. Depois todos regressam ao *platô* mal-humorados e rabugentos, com excessão dos operários, que consideram a produção como uma intromissão pessoal nos seus jogos de carta.

A tarde transcorre e, às seis, já ninguém mais se preocupa nem como, nem o quê se filma. A única coisa que os artistas desejam é se mandar dali, ir para casa, jantar e enfiar-se na cama para esperar as tomadas do dia seguinte.

Às seis todos correm até a saída... todos à exceção dos protagonistas, do produtor e do diretor. Este cansado grupo sobe dois lances de uma escada de ferro, até a sala de projeção, para assistir às cenas que o diretor assassinou no dia anterior. (Há uma lei não escrita na indústria do cinema, na qual uma sala de projeção deve estar sempre situada em algum lugar alto cujo acesso será subindo dois lances de uma escada de ferro). A primeira cena que se assiste não é de todo má. De fato até que é boa. Só tem um defeito. Falta a cabeça de Chico. Ao que parece, o operador que filmou Chico estava de ressaca e não conseguia muito bem enfocar a câmara no lugar desejado, no caso a cabeça de Chico.

Quando todas as cenas já foram projetadas, as luzes se acendem e todos se olham acusando-se mutuamente, exceto o produtor, que já se mandou um tempo atrás com o firme propósito de mudar de profissão.

DA TELEVISÃO

Quando se considera que a televisão funciona entre doze e quatorze horas por dia, há que se reconhecer que constitui um fato social importante. Se tens alguma crítica contra ela, por favor modera-a com a tua benevolência. É bem verdade que muitas dessas horas são dedicadas a programas aborrecidos e inconsistentes, mas apesar das suas limitações e restrições, durante o correr do ano proporciona ao público muitas horas de satisfação e alegria. Às vezes, por exemplo, aos domingos de tarde, inclusive na Tv Educativa.

Para o ator é um paraíso. Nada de viagens, nem de sórdidos hotéis, nem de trens bloqueados pela neve, nem de empresários que fogem com o dinheiro da bilheteria. O dinheiro ganho é razoável (na proporção do que se consegue conservar) e, o que acaba sendo o mais apreciado pelo ator, é ser admirado e querido por milhões de pessoas.

Acho que a melhor maneira de resumir isto é mediante o relato do que aconteceu, não faz muito tempo. Estava passeando por State Street de Chicago quando um casal de média idade se aproximou e começou a dar voltar ao meu redor. Passaram pela minha frente umas duas ou três vezes, examinando-me como se eu fosse um ser extraterreno. Finalmente, a senhora, vacilante, se aproximou mais e me perguntou:

— É o senhor, não é verdade? É Groucho?

Assenti com a cabeça.

Então ela me tocou timidamente no braço e disse:

— Por favor, não morra. Continue vivendo sempre.

Quem poderia pedir alguma coisa a mais?

Tendo passado toda a minha vida no ambiente teatral, sempre senti um profundo respeito pelo relógio e pelas virtudes da pontualidade. No mundo das artes, apesar de todas as bobagens que se comentam acerca da fidelidade ao teatro, se você não está lá, na hora de abrir a cortina, a representação continua sem a tua presença. Além disso, descobre-se, quase sempre, que sem a tua presença, o espetáculo melhorou consideravelmente.

O sucesso do espetáculo demonstra o que tenho sempre sustentado. Não basta o talento. Tem que haver sorte. Acho que se pudesse escolher, preferiria a sorte.



O DILEMA DO PACIENTE

Groucho Marx

(Palco dividido em dois. Num lado da cena, o paciente. No outro, o doutor)

Paciente (no telefone) — Alô doutor?

Médico (no telefone) — Sim, pois não?

Paciente — Sou eu, doutor!

Médico — Ah, sim, como vai?

Paciente — Bem, obrigado. Só que eu estou ficando azul.

Médico — Hum... Azul, ah?

Paciente — Eu estou aqui morrendo de frio, sem roupa.

Médico — Bom, isso é simples. Bote a roupa que o frio passa.

Paciente — Eu sei que deveria por a roupa, mas é que meu corpo ficando azul me fascina.

Médico — Sei.

Paciente — Bom, doutor, e então, que que eu faço?

Médico — Venha me ver amanhã.

Paciente — Doutor, acho que o senhor não entendeu bem: eu estou ficando azul. Eu vou aí agora, de acordo? (cruza a cena e já está no consultório médico. Não é o teatro um milagre? Antes, em algum mo-

mento, ele põe a roupa, ou não: nunca se sabe o que diretores têm em mente.)

Médico — Então, qual é o problema?

Paciente — Ah, nada de mais. Só que estou ficando azul.

Médico — Azul, ah? Vamos dar uma olhada nisso aí.

Paciente — Vamos? Vamos quem? Eu e o senhor, eu e a enfermeira ou o senhor e a enfermeira?

Médico — Bem, pelo menos a enfermidade não afetou o seu humor, que continua péssimo. Sente-se (procede um exame exemplar. Aparentemente há uma enfermeira em cena.) É, há algo errado. Você está cheio de manchas azuis.

Paciente — Não diga! O porteiro, a quem devo algum, também me disse isso.

Médico — Vou direto ao assunto. Não posso fazer nada pelo senhor. O que o senhor necessita é de um especialista. Um especialista em alergia.

Paciente — Um especialista em alergia? Mas eu pensei que o senhor fosse médico!

Médico — Sou médico, mas essa não é a minha especialidade. E é evidente que há algo errado, alguma coisa não combina com você.

Paciente — Não meta minha mulher no meio disso!

Médico — Não é uma piada muito boa.

Paciente — O senhor como médico também não é lá essas coisas, e no entanto...

Médico — De qualquer maneira eu estava me referindo a algo que você come e não lhe cai bem.

Paciente — Nada do que eu como me cai bem. Mas o que tem a

ver isso com o fato de eu estar ficando azul?

Médico — Acho que vai ser necessário proceder a alguns testes para descobrir o que você deve evitar.

Paciente — Vou começar pelo senhor.

Médico — Vou fingir que não ouvi esta. O nome do especialista é Dr. Hugo Baralgin. Ele é um dos maiores especialistas em alergia vivos.

Paciente — Não pensava mesmo me consultar com um médico morto. Dizem que dá azar.

Médico — E não se esqueça de dizer que fui eu que o recomendei.

Paciente — (saindo) Não quer perder os 10 por cento, hein, sabidão? (cruza a cena e... oh, a magia do teatro, está diante do famoso Dr. Baralgin).

Médico — Boa tarde, senhor. O que o traz aqui?

Paciente — (entredentes) Hum... Bom começo para um especialista de fama mundial! (alto) Alguns pequenos problemas.

Médico — Por que não tira a roupa pra gente dar uma olhada? (paciente olha significativamente pros lados procurando os outros) Quais são os sintomas?

Paciente — Ah, nada de mais. Só que estou ficando azul.

Médico — (com ar grave) Azul, ah?

Paciente — Pelo tom de voz, posso supor que suas experiências anteriores com pacientes azulando não foram muito boas, ah?

Médico — O que você comeu?

Paciente — Bom, de manhã eu acordei e comi pão, requeijão...

Médico — Não, fale-me do jantar de ontem à noite.

Paciente — O senhor acha mesmo necessário?

Médico — Lógico.

Paciente — Bem, esteve lá em casa o Ronald com a irmã, minha cunhada com uma amiga, Tia Clara e Tia Vânia...

Médico — Acho que eu não me expressei bem. Eu quero saber o *quê* o senhor comeu ontem.

Paciente — Ah, claro. Comi espaguete com almôndegas, filé de linguado e uma salada de pepinos.

Médico — O senhor costuma comer pepinos com frequência?

Paciente — Com salada (*médico faz cara feia*) Não sei, não me lembro.

Médico — (*pensativo*) Filé de peixe e pepinos. Filé de peixe e pepinos.

Paciente — Bom nome para um conjunto de rock...

Médico — Quando o senhor pode voltar aqui?

Paciente — Se o senhor observar bem, vai verificar que *eu ainda não sai* daqui.

Médico — Sei.

Paciente — O senhor está me escondendo algo? Houve outros azuis antes de mim? Eu preferia que o senhor não me escondesse nada. O que eu tenho afinal?

Médico — Calma, meu senhor. Antes de mais nada, vamos precisar realizar alguns testes, provas de alergia.

Paciente — Se eu não passar nas provas, fico em recuperação? Tem segunda chamada? É prova oral? É uma banca ou só o senhor?

Médico — Vou lhe dizer uma coisa não muito agradável.

Paciente — É múltipla escolha!

Médico — Talvez o senhor tenha que vir aqui todos os dias durante um mês.

Paciente — Todos os dias? Mas o senhor não disse que foram os pepinos?

Médico — De modo algum. Você disse que comeu pepinos, mas isso não significa que por causa disso, o senhor esteja ficando azul.

Paciente — Faz sentido. Todo mundo sabe que pepinos são verdes. Mas que tal eu parar de comer pepinos?

Médico — O senhor não entendeu. Pode ter sido o pepino. Por outro lado, pode ter sido a almôndega. E pode ter sido o linguado. E...

Paciente — E...?

Médico — Uma combinação de linguado com pepinos. Ou uma reação alérgica de almôndegas com pepino! Ou com linguado!

Paciente — Ou coma Tia Clara! Ou com as almôndegas e Tia Vânia! Ou com o linguado e o Ronald!

Médico — (*grave*) Vê como é complexo o problema que enfrentamos?

Paciente — Meu Deus! Estou sofrendo de um caso grave de análise combinatória! Agora... desculpe a franquesa, doutor, mas quanto o senhor cobra por visita?

Médico — Bom, meu preço por consulta é de 3 mil cruzados. Mas como o senhor terá de vir aqui diariamente por um mês, eu posso fazer por um e quinhentos cada visita.

Paciente — Momentinho! Vamos supor que lá pelo terceiro dia, a gente descubra a causa do que me faz mal. Para que vou precisar vir o resto de mês?

Médico — Não se preocupe com isso. O senhor não faz idéia do número de coisas que dão alergia hoje em dia.

Paciente — Bem, neste caso, eu agradeço. Mas a partir de amanhã quando me perguntarem como me sinto, vou poder dizer — ah, tudo azul!

Médico — Então o senhor não fará o tratamento?

Paciente — Não. Já basta ter de sustentar uma mulher, dois filhos, dois analistas e um dentista. De qualquer modo, obrigado. Nunca mais vou convidar minhas tias pra jantar!

Groucho Marx

Filha — Paiê! Paiê! Paaaaaiiii!

Pai — Sim, filha. Que é que há?

Filha — Papi, queria te pedir uma coisa.

Pai — Sempre que você me chama de papi, você quer pedir alguma coisa.

Filha — Papi, eu tenho que dar uma festa!

Pai — Muito bem. Convide aí um par de amigos uma noite dessas. Que tal sexta-feira?

Filha — Não, pai. Você não entendeu. Quero dar uma festa de verdade.

Pai — Bom, então convide quatro amiguinhos. Vê como seu pai é generoso?

Filha — Quatro amiguinhos não me interessam.

Pai — Melinda, a mim não me interessa nem *um* amiguinho. Mas então me diz, que é que você quer que seu querido e único pai faça, ãh?

Filha — Olha, papi, quero que na próxima sexta-feira venham aqui vinte e dois amiguinhos. E você vai ter de ficar no seu quarto até que a festa acabe.

Pai — Pra começar, vamos separar as duas ordens. Calma. Bom, por que você quer vinte duas crianças na minha casa?

Filha — Na nossa casa. Não são mais tão crianças.

Pai — Não entendo qual o problema de se ter *quatro* crianças. Você se importaria em desligar o rádio antes que eu o destrua a pontapês? Você está fazendo o dever de casa com o rádio ligado e a televisão ligada.

Filha — Papi, você sabe muito bem que eu não posso fazer o dever de casa sem o rádio. E a tv está sem som.

Pai — Melinda, o que você não pode fazer é os deveres *com* o rádio, mas sobre isso falamos mais tarde. Bom, mas por que você quer convidar vinte e duas crianças *não-tão-crianças*?

Filha — Porque faz mais de um mês que eu não vou a nenhuma festa!

Pai — Eu também não, e nem por isso eu deixo a tv e o rádio ligados ao mesmo tempo. E por que você há mais de um mês não vai a nenhuma festa? Você está com alguma *neurose rara*? Não é mais popular? Meu Deus, que graves defeitos terá minha filha para ser condenada ao ostracismo pelas coleguinhas?

Filha — O que que é ostracismo?

Pai — Vê? Vê? Vê o que dá estudar com o rádio e a tv ligados?

Filha — Ih, papi, não tem nada de errado comigo. Só que se eu não der uma festa de vez em quando, nenhum dos meus amigos vai mais me convidar pras festas deles!

Pai — Rancorosos, hein? Tem certeza que são mesmo *amigos*?

Filha — Pôxa, papi!

Pai — Está bem, também não é preciso chorar! Bom, o que é que vai ser preciso comprar?

Filha — Praticamente nada. Só uns salgadinhos, coca-cola e uns docinhos.

Pai — Se é assim, negócio fechado!

Filha — Óba, pai! Que bom! Amanhã você me pega na saída do colégio e vamos à loja de brinquedos lá do Shopping Center!

Pai — Loja de brinquedos? Que loja de brinquedos? Por que nós vamos na loja de brinquedos?

Filha — (*pacientemente*) Pai, nós vamos comprar coisas pra festa.

Pai — Melinda, eu sei que você só tem onze anos e meio, mas você não sabe que em lojas de brinquedos não se vende coca-cola, salgadinhos e docinhos?

Filha — Claro que sei. Mas sem enfeites, bandeirinhas e uns jogos divertidos, a festa vai ser um desastre. E depois a gente ainda vai ter de comprar carvão pro fogo.

Pai — Claro, carvão pro fogo. Que fogo?

Filha — Olha, papi. A gente vai brincar, correr, dançar e tudo. Lógico que vamos ficar morrendo de fome. Ai eu tive a idéia de usar a churrasqueira e fritar umas linguças e salchichas na brasa. E a gente aproveita e vai no mercado comprar sucos, sorvete e pastéis.

Pai — Um momento. Você está esquecendo os charutos!

Filha — Não, não estou. É que quase nenhum amigo meu fuma charutos.

Pai — Bom, isso é tudo? Só isso?

Filha — Só isso. E os discos.

Pai — Discos! A casa está cheia de discos!

Filha — Mas eles não gostam de música clássica!

Pai — Mas na semana passada, para não ir mais longe, te comprei uns dez discos! Não vai me dizer que aquelas guitarras todas também são de música clássica!

Filha — Isso foi na semana passada. Esses discos são todos antiquados. Meus amigos já ouviram eles todos. Cada semana sai uma porção de discos novos, e ninguém que eu conheço gosta de dançar músicas velhas.

Pai — Bom, tudo pelo sucesso social da filha. Se você fosse homem não teria essa sopa toda. Tudo certo, certo?

Filha — Tudo. E não se esqueça também do que você prometeu!

Pai — Curioso, já esqueci. O que foi?

Filha — *Pôxa*, pai! Que você vai ficar trancado no seu quarto até que a festa acabe e meus amigos tenham saído!

Pai — *Pôxa*, digo eu! Que é que há? Você tem vergonha do seu velho papai? Talvez você ainda não se tenha dado conta, mas o papai ainda desperta admiração incontida... inclusive, é bom que sua mãe também não se dê conta.

Filha — Claro que eu não sinto vergonha do senhor, papai. Mas se meus amigos souberem que há adultos em casa — além da empregada — eles não vão ficar à vontade e a festa será um fracasso!

Pai — Deixe-me ver se entendi bem. Você está querendo dizer que eu devo ficar trancado no meu quarto, na minha própria casa, só porque vinte dois amigos seus vem pra

cá empapucar-se com a comida e a bebida que eu mesmo lhes comprei?

Filha — Eu te adoro, pai (*beijo*).

Pai — *Êi*, você sempre faz isso quando fica sem resposta. Seus amigos não se sentiriam mais à vontade se eu ficasse preso em uma camisa de força?

Filha — (*pensativa*) Não, acho que não vai precisar. (*sai, mas volta*) E depois você me explica que que é ostracismo, tá?

RENDA DE AMOR

Robert Patrick

Renda de Amor, de Robert Patrick, foi pela primeira vez publicado em PLACES, vol. 1, nº 2, 1973, e produzido em Los Angeles pela Burbage Company, como parte de um teatro revista intitulado Robert Patrick's Cheap Theatricks em 22 de março de 1974.

(O cenário é um palco despojado. Um homem e uma mulher entram vestindo trajes modernos).

ELE — Este lugar. Este lugar é um beco sem saída.

ELA — Este lugar é uma sala de emergência onde a gente traz pessoas que dão ataques em público.

ELE — Este lugar é o ponto de reunião da Máfia para onde você me trouxe para me matar porque você não pode se apaixonar por pessoas de fora.

ELA — Este lugar é o consultório de um psiquiatra onde eu tenho que ouvir as suas loucuras.

ELE — Este lugar é um museu onde eu estou exposto como a peça A, a primeira das suas obras antigas.

ELA — Este lugar é o banheiro das senhoras em uma boate sofisticada onde você, uma loura bêbada foi trazida por sua amiga, chorando, depois do porre de Martini.

ELE — Este lugar é um laboratório subterrâneo de uma organização lésbica militante onde você me trouxe para me castrar.

ELA — Este lugar é uma esquina de uma rua aonde você está parado com um bonezinho, dizendo gracinhas para toda garota que passa.

ELE — Este lugar é um consultório de terapia de família onde botamos tudo pra fora, acusando uns aos outros.

ELA — Este lugar é um elevador parado a caminho de um tribunal de divórcio, onde você faz a sua última e desesperada tentativa para me ganhar de volta.

ELE — Este lugar é uma festa em um terraço, onde você fica debochando de um gigolô desprezado.

ELA — Este lugar é a sala de espera de um hospício muito caro onde eu, desamparada, estou esperando que eles venham e levem você.

ELE — Este lugar é uma sala de espera de um hospício muito caro onde eu trouxe você e onde você pensa que me trouxe, causando-me uma dor terrível, uma dor que só um sincero e confuso apaixonado pode entender, ao ver a única mulher do mundo para ele, se desintegrar diante de seus olhos.

ELA — Este lugar é um barzinho no campus da universidade onde o rapaz mais inteligente em Introdução à Literatura I se desgasta em

parecer inteligente para toda garota nova que aparece.

ELE — Este lugar é uma câmara de tortura no subsolo de um desses prédios enormes que aparecem em revistas, onde você está tentando extrair os segredos da minha inteligência.

ELA — Este lugar é um sótão onde um louco trouxe uma fã ingênua que ele, bêbado, de repente ameaça e mata.

ELE — Este lugar é um bar de negros onde uma mulher branca exausta se emociona com um tremendo garanhão de um grupo de uma raça subjugada.

ELA — Este lugar é um hospital da I Guerra Mundial, onde um te-nente louco pelo gás castiga e zomba da enfermeira que nunca tinha ouvido aquela língua antes.

ELE — Este lugar é um hotel-fazenda onde uma mulher que espera o divórcio paquera um nativo, enquanto segura um chicote trançado.

ELA — Este lugar é uma suite de um hotel caro onde uma moça, tentando agradar um amante passageiro, se vê forçada a fazer jogos de amor doentios e sado-masoquistas.

ELE — Este lugar é uma favela ordinária, onde uma empregada tenta persuadir o seu admirador apaixonado e sincero a satisfazer as suas fantasias de grandeza.

ELA — Este lugar é um teatro de revista de Ziegfeld Follies da década de vinte, onde um comediante de calças largas se atraca com a artista e aperta o nariz.

ELE — Este lugar é um campo inglês onde Joan Fontaine está arrastada com as suspeitas incontroláveis

com relação ao homem maravilhoso com quem vai se casar.

ELA — Este lugar é uma peça ruim sobre uma mulher corajosa que percebe que amadureceu mais que um homem com quem foi cruel, por deixar que ele a amasse.

ELE — Este lugar é um penhasco deslumbrante ao lado de um lindo pôr do sol onde Kim Novak luta contra sincera paixão por um homem com quem ela só queria brincar e a quem só queria enganar.

ELA — Este lugar é uma sala de visitas onde duas pessoas decentes, purificadas pelo sofrimento, se encontram pela última vez e rompem o relacionamento conscientemente como dois adultos.

ELE — Este lugar é um salão onde uma senhora graciosa e encantadora procura a forma mais educada para dizer a um jovem poeta que ela não pode aceitar a sua paixão.

ELA — Este lugar é um canto da cidade onde uma moça trabalhadeira e um rapaz ambicioso tentaram muito ser muito felizes, mas não encontraram papéis adequados para poder confortar um ao outro.

ELE — Este lugar é um marco famoso do século vinte e um, com uma placa que diz: "Aqui Ele e Ela, apesar da queda envolvendo uma cultura corrupta, chegaram a um novo e proveitoso entendimento que ultrapassa todos os papéis e todas as diferenças; aqui a batalha entre o homem e a mulher acabou em um compromisso histórico, e um novo milênio foi fundado a partir de um amor que inspirou todo o mundo lamentoso. *Gloria in Excelsis Amo Perpetuum.*"

ELA — Este lugar é um teatro onde nos apaixonamos um pelo outro como os protagonistas de uma peça romântica.

ELE — Este lugar é o camarim depois dessa peça, onde nós descobrimos que acima de tudo nós estávamos apaixonados um pelo outro.

ELA — Este lugar é um motel para onde nós fomos depois da última apresentação e descobrimos que foram somente os papéis que amamos.

ELE — Este lugar é a capela onde nos casamos sob a estranha e fria luz caledoscópica de uma lua cheia que passava através de uma janela enfeitada com rosas.

ELA — Este lugar é um teatro que alugamos para encenar a peça toda de novo, só para percebermos que a nossa ilusão acabou.

ELE — Este lugar é um templo sagrado de Vênus, onde cortinas de voal bordado balançam com o vento fraco de alaúdes mal tocados, e onde uma fonte perfumada e serena esguicha e dá risinhos como as odaliscas coloridas que dançam e nos sussurram palavras de amor, servindo ao nosso amor, falando sobre ele.

ELA — Este lugar é um prostíbulo onde Svengali hipnotiza Trilby, tranzendo-a de volta à beira da ilusão.

ELE — Este lugar é um refúgio primordial, uma caverna imemorial onde um viajante ferido, cambaleando, cai de joelhos diante da imagem da mulher triunfante, deslumbrante, feminina, conquistadora, corajosa.

ELA — Este lugar é um ninho calmo, pequeno e seguro longe da cidade suja, tumultuada, onde uma mulher descansa por mais um minu-

to, talvez por momentos que vão dar em algumas horas, com um homem carinhoso que não tem nada de mal dentro de si, para sair da sua vida de manhã, não importa o que aconteça.

ELE — Este lugar é uma máquina do tempo imóvel, destinada a conduzir um homem e uma mulher pela noite até o amanhecer, e levá-los de volta da onde partiram, eternamente reconciliando as diferenças insignificantes na busca de uma união tranqüila, eternamente jovem e apaixonada.

ELA — Este lugar é um grande depósito de sabedoria, onde um bibliotecário oportunista seduz uma jovem comovida pela poesia.

ELE — Este lugar é um vale de uma floresta, totalmente emaranhado pelos galhos das árvores, onde uma princesa acaricia um mendigo, e percebe que se desencantou da frieza em relação aos sentimentos dos outros e que ele sempre foi seu príncipe.

ELA — Este lugar é um local para punição religiosa, onde uma garota super orgulhosa e inexperiente demonstrou ser humana, necessária e afetuosa.

ELE — Este lugar é um local de revelação psicodélica onde os grandes desenhos flutuantes dos psicodélicos que formam o mundo, são testados, assim como os tapetes mágicos são testados por amantes apaixonados, e são desafiados e descartados até que eles descobrem finalmente o modelo adequado para cobri-los, afagá-los e controlá-los.

ELA — Este lugar é uma baunilha.

ELE — Este lugar é o início místico e modular da ordem.

ELA — Este lugar é um pequeno vale onde os amantes se ajoelham.

ELE — Este lugar é um monumento.

ELA — Este lugar é uma invenção confusa de um mágico.

ELE — Este lugar é um ninho construído por um pretendente.

ELA — Este lugar é seu.

ELE — Este lugar é seu.

ELA — Este lugar é nosso.

ELE — Este lugar é frio.

ELA — Este lugar é quente.

ELE — Este lugar é qualquer lugar que na verdade a gente quer estar.

ELA — Este lugar é onde eu quero estar.

Cortina

(Traduzido por Eliana Cristina M. da Silva. Adaptado sutil e respeitosamente por Bernardo Jablonski. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ.)

Atendendo a inúmeras solicitações de leitores, tornamos a publicar os *sketches* de Karl Valentin, que saíram pela primeira vez nos C.T. nº 86, já esgotado.

"CABARÉ VALENTIN"

De Karl Valentin

Seleção de *sketches* cômicos

Tradução e Adaptação: Buza Ferraz e Caique Botkay

A RESPEITO DE KARL VALENTIN

Berthold Brecht, outubro de 1922

"Assim que Karl Valentin, na algazarra de qualquer cervejaria, se aproximava com seu ar mortalmente sério, entre os barulhos de canecas de chope, de cantorias do público, a gente tinha imediatamente a sensação profunda que esse homem não vinha ali fazer graça. Ele próprio era uma piada ambulante.

Uma graça tão complicada, com a qual a gente não consegue brincar. Ele é um cômico inteiramente seco, interiorizado, em cujo espetáculo a gente pode continuar a beber e fumar e que nos sacode o tempo todo com um riso interior que não tem nada de pacífico.

Quando esse homem, uma das figuras intelectuais mais penetrantes desta época, nos apresenta a simplicidade, em carne e osso, juntamente com tranqüilidade, besteiras e prazer de viver, a velha besta que dorme dentro de nós acorda e nos faz rir no mais profundo de nós mesmos."

Brecht era ainda um jovem quando a I Guerra Mundial acabou. Ele estudava nessa época medicina no Sul da Alemanha e foi aí que ele recebeu a influência de dois poetas e de um cômico popular. O poeta Buchner, com uma obra escrita em 1830, foi representado pela primeira vez nessa época; a peça era *Woyzeck* (que marcaria profundamente o seu Baal). O outro poeta, Wedekind, produzia suas obras segundo um estilo que ele desenvolveu nos cabarés. Wedekind foi cantor ambulante e cantava baladas no seu violão. Mas

foi do cômico Valentin, que se apresentava numa cervejaria, de quem ele aprendeu mais. Em rápidos esboços, Valentin representava empregados teimosos, músicos de orquestras ou fotógrafos que detestavam seus patrões e os tornavam ridículos. O patrão era representado por sua assistente Liesl Karlstadt, uma cômica popular, que botava uma barriga postiça e falava com voz grave. Quando Brecht montou sua primeira peça, onde havia uma batalha que durava quase meia hora, ele perguntou a Valentin como deviam se comportar os soldados: "como são os soldados numa batalha?" Valentin respondeu sem refletir: "eles estão brancos, eles têm medo".

A FORÇA CÔMICA DE KARL VALENTIN

As diferentes formas de intervenções cênicas, justapostas, intercaladas, de Karl Valentin, geram o clima de cabaré que fizeram a celebridade do grande cômico de Munique. Monólogos, pequenos e grandes *sketches* se encaixam ou se desenvolvem como fragmentos de um todo; o que passou é sempre retomado num incansável trabalho artesanal de montar e desmontar. A mobilidade desse material não é gratuita: ela permite aos espetáculos de Karl Valentin os mosaicos mais diversos — o que permite a cada espetáculo uma composição segundo a hora e o lugar — com essa ciência de improvisação sem a qual não há nem teatro público nem arte popular.

Nesses *sketches* ele costura as palavras e as situações com a raiva, a malícia e a angústia de quem procura. Conseqüentemente, o cotidiano é distorcido, e o naturalismo é levado à abstração. Nunca definitivamente, é verdade, pois nenhuma regra é definitiva em Karl Valentin, mesmo a falta de regras. Valentin não penetra diretamente em um assunto, ele contorna, se prendendo a detalhes, pois é um virtuose da complicação; nos seus *sketches* tudo se confunde e finalmente se desfaz. Como num labirinto ele volta aos mesmos obstáculos, avançando sem avançar, recuando ao mesmo tempo de partida, subvertendo o processo natural de evolução do cotidiano.

I — PORQUE OS TEATROS ESTÃO VAZIOS

Por que todos estes teatros vazios? Simplesmente, porque o público não vem. Culpa de quem? Unicamente do Estado. Se cada um de nós se visse obrigado a ir ao teatro, as coisas mudariam completamente. Por que não instituir o teatro obrigatório? Por que instituímos a escola obrigatória? Por que nenhum estudante iria a escola se não fosse obrigado. É verdade que seria mais difícil instituir o teatro obrigatório, mas nós não podemos ter tudo se tivermos boa vontade e no senso do dever?

Além disso: o teatro não é uma escola? Então... O teatro obrigatório poderia começar na infância com um repertório de contos próprios para crianças como: "o grande anão malvado" ou "o lobo e as sete Brancas de Neve".

Numa grande metrópole temos umas cem escolas e mil crianças por escola cada dia, o que faz cem mil crianças diárias. Essas cem mil crianças irão de manhã à escola e, de tarde, ao teatro obrigatório. Preço de ingresso por espectador-criança: cinquenta *pfening*, às custas do Estado, certamente, isso nos dá cem teatros

cada um com mil lugares ocupados: 500 marcos por teatro, 50.000 marcos e cem teatros na cidade.

Quantos atores teriam empregos? Instituído Estado por Estado o teatro obrigatório, nós transformariamos completamente a vida econômica. Porque não é absolutamente a mesma coisa se perguntar: "Será que eu vou ao teatro hoje?" ou dizer: "Eu tenho que ir ao teatro." O teatro obrigatório levaria o cidadão a renunciar voluntariamente à todas as outras distrações estúpidas como, por exemplo o jogo de peteca, de cartas, as discussões políticas de boquete, encontros amorosos e todos esses jogos sociais que tomam e devoram nosso tempo.

Sabendo que *tem* de ir ao teatro, o cidadão não teria mais que escolher seu espetáculo, ele se perguntaria se iria ver essa noite Tristan ou outra coisa? Não! ele terá que ir ver Tristan e outras coisas, pois será obrigado: ele terá que ir, gostando ou não gostando, 365 vezes por ano, ao teatro. O estudante, por exemplo, também não gosta de ir à escola, mas vai assim mesmo, porque a escola é obrigatória. Obrigatória. Por lei. É somente por lei que podemos obrigar nosso público a ir ao teatro. Nós tentamos anos à fio convencê-los com boas maneiras, e eis o resultado. Golpes publicitários, para atrair a multidão, como: "Ar refrigerado perfeito", ou então: "É permitido fumar durante o intervalo", ou ainda: "Estudantes e militares, do general ao raso pagam meia." Com todos esses truques não conseguimos encher salas, vejam vocês.

E tudo que iríamos gastar para fazer publicidade será economizado, pois o teatro será obrigatório. Quem

precisa de publicidade para mandar as crianças para a escola?

Não haverá mais problemas com o preço dos ingressos. Ele não dependerá mais da condição social, mas das debilidades e doenças do público.

Da primeira à quinta fila, teremos os surdos e os míopes.

Da sexta à décima fila, os hipocôndriacos e os neurastênicos.

Da décima à décima quinta fila, os doentes de pele e os doentes da alma.

E as frisas, camarotes e galerias seriam reservadas aos reumáticos e asmáticos.

A nossa experiência nos ensina que não seria nada bom se os bombeiros fossem somente voluntários, e por isso constituímos um corpo de bombeiros. Por que o que é bom para o corpo de bombeiros não é bom para o teatro? Há uma relação íntima entre os bombeiros e o teatro.

Eu que estou nos bastidores desse *metiê* há tantos anos, nunca vi uma peça sem que houvesse um bombeiro na platéia.

O teatro obrigatório universal, a que nos propomos, o T.O.U., levará ao teatro, numa grande cidade, cerca de dois milhões de espectadores. Será necessário, então, que haja nessa cidade vinte teatros de 100.000 lugares; ou 40 salas de 50.000 lugares; ou 160 salas de 12.500 lugares; ou 320 salas de 6.250 lugares; ou 640 salas de 3.125 lugares; ou dois milhões de teatros de 1 só lugar.

É preciso ser ator para se dar conta da força que isso pode ter quando somos tomados pela presença, numa sala monumental, de um público de, digamos, 50.000 pessoas.

Eis o verdadeiro modo de ajudar os teatros que estão à beira da fa-

lência. Não se trata de distribuir filipetas, cartazes e convites. Não. É preciso impor o teatro obrigatório. E quem pode impor senão o Estado?

II — A IDA AO TEATRO

Marido, na mesa, lê o jornal; mulher entra precipitadamente.

MULHER — Adivinha só meu velho, quando eu tava subindo as escadas, eis que a nossa senhoria deu de cara comigo e me ofereceu uma coisa. Adivinha o que ela me ofereceu?

MARIDO — Deixe de bancar a criança. Diz logo.

MULHER — Toma, olha. Dois ingressos de teatro para o *Fausto*. Que que você me diz?

MARIDO — Muito obrigado, mas por que não vai ela mesma, essa velha coruja?

MULHER — Ah, sem dúvida ela não tem tempo.

MARIDO — Ah, ah. Ela não tem tempo e, nós temos de ter tempo.

MULHER — Não seja tão mal-gradecido.

MARIDO — Você sabe muito bem que essa mulher tem uma pinimba com a gente, senão ela não teria oferecido os ingressos justamente para nós.

MULHER — Mas ela só queria nos fazer uma gentileza.

MARIDO — Ela? Para nós? E por acaso nós já lhe fizemos alguma gentileza? Nunca.

MULHER — Então, você vai comigo? Sim ou não?

MARIDO — É quando é que isso começa?

MULHER — Eu não sei. Vou descer e perguntar pra ela.

MARIDO — Tá bom, começa às sete e meia.

MULHER — Já são quinze pras sete. A gente não vai estar pronto na hora, nunca. Mas, geralmente os teatros só começam mais tarde, às oito horas.

MARIDO — Começam entre sete e meia e oito horas.

MULHER — Antes das oito horas, certamente não. Os teatros começam sempre mais tarde.

MARIDO — Bom, então que que a gente faz?

MULHER — Não fica pensando muito, vamos.

MARIDO — E depois nós ainda não jantamos.

MULHER — O jantar está pronto.

MARIDO — Eu me apronto rápido. É só o tempo de me pentear.

MULHER — Você pode fazer isso depois, primeiro vamos comer.

Ela sai, o marido pega um espelho e o põe à mesa; o espelho cai sempre. A mulher chega com pratos e talheres.

MULHER — Bom, agora não vamos mais perder tempo. Ah, mais essa! Põe ele direito.

O espelho fica em pé, mas ao contrário.

MARIDO — Mas eu não posso olhar nele assim.

MULHER — Pois bem, vire ele.

O marido vira o espelho mas ele continua caindo. A mulher conserta, o marido se penteia, barba e cabelo.

MULHER — Eu gostaria de saber o que você tem pra pentear? Você não pode nem sequer repartir essa vegetação que você tem.

MARIDO — É um hábito que eu tenho e mantenho.

MULHER — Como esse homem pode ser tão vaidoso? Pra quem que você quer ficar tão bonito? Você me agrada e não precisa agradar mais ninguém.

MARIDO — Pode ser que no teatro sente uma garota interessante do meu lado.

MULHER — E você acha que ela vai te olhar? É pro *Fausto* que ela vai olhar.

MARIDO — Eu quis dizer no intervalo.

A mulher sai e volta com um jantar: um prato de chucrute e pequenas salsichas.

MARIDO — Prato feito novamente.

MULHER — Mas aqui nunca tem outra coisa.

Tem uma salsicha pra cada um. Ele pega ambas, tira um metro do bolso da calça, mede as salsichas, dá a menor pra mulher e fica com a maior. Depois os dois enfiam precipitadamente os garfos nos chucrutes, e eles se prendem. Eles puxam dos dois lados. Por fim, com um golpe de faca, ele separa os garfos. Durante esse vai e vem, ele olha o relógio na parede.

MULHER — Pronto, agora ele entortou. Mas ao menos eu sei quem entortou os nossos garfos. Agora vamos comer depressa.

MARIDO — Comer depressa faz mal à saúde.

MULHER — Toma: chucrute.

Ela se levanta e põe chucrute no prato dele. O marido, furioso a impede com a mão.

MARIDO — Eu posso muito bem me servir.

Ele se olha no espelho.

MULHER — Chega de fazer caratas, você não precisa ficar se olhando no espelho enquanto come.

MARIDO — Justamente. Assim eu como duplamente.

Os dois comem ruidosamente.

MARIDO — E o menino? O que que a gente faz com o menino quando ele voltar do trabalho?

MULHER — Já pensei nisso. A gente já deixa o jantar quente e antes de sair escrevemos um bilhete. Você continua só a comer; eu vou escrever. (*Pega papel e lápis.*) Então vou escrever que nós não estamos em casa.

MARIDO — Não precisa escrever isso; ele vai ver. É preciso que você escreva que nós saímos.

MULHER — Mas, é o que eu queria dizer. Eu vou escrever que nós não estamos aqui, porque saímos.

MARIDO — Escreva: "Munique, 19 de junho..."

MULHER — Não, eu vou escrever: "Querido..."

OS DOIS — Mas como é que ele se chama mesmo?

MULHER — Você, o pai dele, devia saber como é que se chama o garoto.

MARIDO — Você é a mãe dele. Você é que devia saber.

MULHER — É que a gente sempre chama ele de "garoto". Mas, como é que ele se chama?

MARIDO — Espera, eu vou perguntar à vizinha.

MULHER — Não. Nós vamos conseguir nós mesmos; Jesus... Maria... José... Ah. É José o nome dele. Bom... "Meu caro José..."

MARIDO — Você não pode escrever isso porque ele é meu também.

MULHER — Nesse caso eu vou escrever: "Nosso caro José..." para

que você nos deixe em paz. "Nosso caro José..."

MARIDO — "Muito honrado senhor nosso caro José..."

MULHER — "Teu jantar está na cozinha, no forno. Aqueça novamente porque pode esfriar."

MARIDO — Já estamos no inverno.

MULHER — Mas eu estou falando do jantar, que pode esfriar e nós temos que ir ao teatro.

MARIDO — Mas se a gente não tem vontade, nós não temos de ir.

MULHER — Então eu vou escrever: que nós podemos... temos a oportunidade... queremos... devemos...

MARIDO — Que nós vamos.

MULHER — Mas quando ele ler esse bilhete nós já teremos saído.

MARIDO — Então, escreve: "...nós fomos..."

MULHER — "No caso do teatro estar fechado, nós voltaremos, talvez certamente, pra casa. Receba as saudações..."

MARIDO — "As mais respeitadas..."

MULHER — "... dos teus pais que saíram, assim como da tua mãe."

MARIDO — Mas a mãe já está incluída nos pais.

MULHER — E agora eu vou botar um ponto final, senão aquele imbecil vai continuar lendo.

MARIDO — Acrescente: "No caso de você preferir seu jantar frio, você não precisa esquentá-lo."

MULHER — "Porque senão ele ficará muito quente." Agora vamos deixar o bilhete na mesa. Mas, pode ser que na mesa ele não veja logo, normalmente ele entra pela porta... Bem, vamos deixar o bilhete no chão.

com as botas sujas e não vai poder mais ler.

Ele põe o bilhete na mesa e coloca o vaso por cima.

MULHER — Ai, não pode. Com o jarro de flores ele vai pensar que é o aniversário dele.

MARIDO — Mas não é o aniversário dele.

MULHER — Mas isso vai confundir-lo. Não, aí não pode.

O marido põe a carta no espelho.

MARIDO — É sensacional, olha: ele entra, vai até ali, se olha no espelho e diz: o que será esse bilhete? e então ele o vê.

MULHER — Nós, é claro, vemos porque nós sabemos que ali tem um bilhete, mas ele não tem a menor idéia. E se ele não olhar no espelho?

MARIDO — Mas é absolutamente necessário que ele olhe.

MULHER — Mas se ele não olhar, você terá posto o bilhete à toa.

MARIDO — Bem, espera. Eu continuo. Agora você escreve um outro bilhete: "Quando você chegar, olha logo no espelho."

MULHER — Eu vou escrever: "Quando você chegar, olhe logo no espelho que você vai ver uma coisa." Bem, agora que nós perdemos tanto tempo com esses bilhetes, já vão dar sete horas. Felizmente o teatro só começa às oito horas.

MARIDO — Começa às sete e meia.

MULHER — Eu acho que eu vou lavar a louça só amanhã de manhã, senão vai ficar muito tarde. (*Ele tira a mesa. O marido procura por todos os lugares, abre as gavetas e levanta a cabeça.*)

MULHER — Pronto, vai recommençar a caçada ao botão do colarinho. Mas, eu te dei cem mil botões.

MARIDO — É muito. Eu só preciso de um.

A mulher dá uma caixa de botões, ele encontra um que esfrega triunfalmente no nariz da mulher.

MULHER — Bem, então eu vou me preparar. Ah, é preciso ir de novo à cozinha. *(Ela sai.)*

MARIDO *(Gritando)* — Onde você botou meu maldito colarinho?

MULHER — No mesmo lugar que você deixou ontem.

Marido se tortura para fechar o colarinho mas não consegue fechar o botão.

MARIDO — Fanny, fecha meu colarinho, pelo amor de Deus, antes que eu fique louco.

Mulher volta para apertar o colarinho.

MULHER — Depois eu vou me vestir. Assim pelo menos um vai ficar pronto na hora. Ponho meu vestido preto?

MARIDO — Sim.

MULHER — Ou será que eu boto o marrom?

MARIDO — É.

MULHER — Eu não posso botar os dois ao mesmo tempo. É perda de tempo te perguntar alguma coisa. Bem eu vou botar o marrom mesmo. Numa outra oportunidade eu uso o preto.

Ela sai. O marido, nesse tempo põe o colarinho e a gravata. Depois ele procura os sapatos, encontra e enquanto ele tenta amarrar um, coloca o outro em cima da mesa. Os laços do sapato começam a dar nós e ele fica louco. A mulher volta com o vestido marrom.

MULHER — Será que dava para você fechar meu vestido que eu não posso fazer isso sozinho.

MARIDO — Ah, ô-la-lá, de novo os quinhentos colchetes. Quando a gente consegue botar um maldito colchete, o outro já soltou.

MULHER — Para de resmungar e acaba logo com isso.

MARIDO — Mas isso não é roupa que se faça.

Mulher com dois chapéus na mão, experimentou um.

MULHER — Acho que esse chapéu não combina com meu vestido marrom.

MARIDO — Põe um outro, anda logo.

MULHER *(Faz que vai mas não vai.)*

MULHER — Ai, antes de sair ainda tenho que dar um jeito na casa.

MARIDO — No teu lugar eu ainda lavaria a escada e limparia o chão da cozinha, empregadinha caprichosa!

MULHER — Não seja tão estúpido. Da outra vez que vá ela mesma ao teatro e não venha encher o saco dos outros. É, toda vez que aparece alguma coisa que pode me dar um pouco de distração, é sempre assim. Para trabalhar o ano inteiro, para isso eu sirvo.

MARIDO — E eu para ganhar dinheiro.

MULHER — Pronto, vai começar tudo de novo. Eu já conheço essa história. Agora nada mais vai te parar. Agora, daqui até o teatro a gente vai discutir. No teatro a gente vai continuar discutindo. E daqui até o fim da noite nós não vamos fazer outra coisa senão discutir. Mas eu vou te dizer uma coisa. Eu por

mim prefiro ficar em casa e você vai sozinho ao teatro.

MARIDO — Como é que posso ir sozinho ao teatro com dois ingressos?

Mulher se senta e chora.

MULHER — Mas meu Deus, que culpa tenho eu se me deram dois ingressos?

MARIDO — Eu já esperava por essa. Ao teatro!

MULHER — Eu estou tão irritada, você sabe que eu não suporto essas discussões. Eu não quero mais sair, eu não posso mais sair. Você pode ir ao teatro com quem você quiser. Agora eu vou tirar minha roupa e vou para a cama. Ai que enxaqueca infernal.

MARIDO — Ora, toma um comprimido para dor de cabeça.

Ele dá o remédio para ela.

MULHER — Para isso eu não preciso de você. Vai embora, já que você quer ir.

Ela toma o comprimido e sai. O marido vê que comprimido deu.

MARIDO — Alto! Você já tomou? Cospe ele de volta.

MULHER — Você não deu o comprimido certo?

MARIDO — Mas também você engole qualquer coisa que a gente dá para você.

MULHER — Mas fala, o que você me deu?

MARIDO — Pílulas laxativas.

MULHER — Você me deu um purgante? Deixa eu ver essa porcaria. Está escrito: efeito imediato. Ação em uma hora. Agora são sete e meia e às oito e meia a gente vai estar exatamente no teatro. Ai então vai começar.

MARIDO — Não começa às sete e meia, Vamos logo.

MULHER — Mas ainda por cima você está vestido dessa maneira. Quando é que você vai perder essa mania de andar imundo. Que camisa é essa?

MARIDO — É uma camisa de homem.

MULHER — Você não vai ao teatro com essa camisa de jeito nenhum. É a mais velha que você tem. Tem mais de quinze dias que você não tira ela.

MARIDO — Mas isso ninguém vai notar.

MULHER — Mas eu não saio com você com essa camisa de forma alguma. As pessoas vão pensar que eu sou uma miserável.

MARIDO — Ah, não tem importância.

MULHER — Não senhor, você vai tirar essa camisa já e botar uma outra. Eu vou lá pegar. *(Sai.)*

MARIDO — Não vou conseguir nunca na vida esquecer esta noite. Nunca mais, nunca mais eu vou ao teatro.

Ele tira a roupa inteira e fica só com a camisa. Nesse momento entra a vizinha. Ao vê-lo, nu, de camisa, ela dá um grito de pavor.

MULHER — Por que é que você não bate na porta antes de entrar? E você vai ficar parado aí, nu dessa maneira? Vá se trocar lá no quarto. *(Pra vizinha)* Agora a gente está muito ocupado; estamos indo ao teatro.

A VIZINHA — Ah... desculpe incomodar; eu só queria um pouquinho de azeite para botar na salada.

MULHER — Você aparece sempre no pior momento. Além do mais está sempre pedindo alguma coisa emprestada. *(Pega a lata de azeite.)* Bom, quanto você quer?

A VIZINHA — Só uma gotinha *(A mulher bota o azeite numa xícara: nesse instante o marido volta. Ele está ainda com as calças na mão. Ao entrar ele dá um encontrão no cotovelo da mulher, no momento que ela põe o azeite.)*

MARIDO — Mas onde é que você botou a minha camisa? *(O azeite derrama no vestido da mulher.)*

MULHER — Meu Deus do céu. Só me faltava essa.

A VIZINHA — Eu sinto muito, nem sei como me desculpar...

MULHER — Estragou todo o vestido. Pelo menos é azeite, não vai ficar manchado. Agora chega. Toma. *(Dá o azeite pra vizinha.)*

A VIZINHA — Muito obrigada... *(Sai.)*

MARIDO — Mas, afinal das contas, onde está minha camisa?

MULHER — Em cima da cadeira.

MARIDO *(Pega a camisa. Ao levantá-la vê que ela é uma camisa de criança.)* — Meu Deus, meu Deus...

MULHER — Mas é uma camisa de criança. É a única que havia dentro do guarda-roupa. Você é engraçado, deixa suas camisas sujas e não bota pra lavar. Faz o seguinte: bota só o peitilho e fecha bem o paletó. Olhe, aqui tem um limpo.

MARIDO — Mas esse é muito grande.

MULHER — Bem, então rasga o que sobrar. *(Ele rasga a parte de baixo do peitilho.)*

MARIDO — Anda logo, senão vamos perder a hora. *(A mulher ajuda-o a vestir o peitilho.)*

MULHER — Desse jeito a gente vai chegar atrasado. Vamos ter de pegar um táxi se quisermos pegar o início do espetáculo. Ih, a gente ia esquecer os binóculos. *(Ela pára de ajudá-lo e vai pegar o binóculo. Bota na mão do marido e volta a ajudá-lo. O binóculo escapole das mãos dele.)*

MARIDO — Quebrou...

MULHER — Pra mim é o suficiente. *(Abre o estojo, está vazio.)* Ainda bem que eles não estão aqui, senão estariam em pedaços. Vamos assim mesmo. Você pegou as chaves da casa? Ah, não se esqueça de fechar as janelas; nunca se sabe quando vai cair um temporal.

MARIDO — Anda, anda.

MULHER — Apague as luzes.

MARIDO *(No escuro)* — Os ingressos estão com você?

MULHER — Não, estão com você.

MARIDO — Comigo? Deixa eu acender as luzes. *(Começa a procurar o botão.)*

MULHER — Eu dei pra você logo que eu vim da rua.

MARIDO — Vai ver que caíram no chão.

MULHER — Eu vou dizer uma coisa: a próxima vez que alguém tiver a idéia de ir ao teatro, eu vou ter um xilique. Se ao menos a gente achasse os ingressos, senão não vamos nem poder entrar.

MARIDO — Estão aqui.

MULHER — Até que enfim. Vou botá-los na minha bolsa senão é capaz de você perdê-los de novo. Eu só queria saber se as outras pessoas

quando saem, é exatamente assim como nós.

MARIDO — Exatamente igual.

MULHER — Eu não acredito que possa ser assim em nenhum lugar do mundo.

MARIDO — É que ninguém diz, só isso.

MULHER — Deixa eu conferir a hora que começa. Está aqui: começa oito em ponto. Quem tinha razão, mais uma vez? Eu. A mulher sempre tem razão. Está escrito aqui no ingresso: o espetáculo tem início às oito em ponto.

MARIDO — É, você tem razão. Início às oito em ponto, sexta-feira, 17 de julho.

MULHER — Como? Sexta-feira? Mas hoje ainda é quinta!!! (Os dois se entreolham petrificados: cai o pano.)

III — CONVERSA NO CHAFARIZ

(A. numa praça de Munique, olhando o jato d'água; B. está a seu lado.)

A. — Afinal de contas esse jato d'água é maravilhoso.

B. — É muito bonito quando ele esguicha.

A. — Esguichar, esguichar. O que quer dizer isso? Se ele não esguichasse não seria um jato d'água.

B. — Que tipo de jato seria?

A. — Não seria jato nenhum.

B. — Ah, não?

A. — Não seria jato nenhum. Seria apenas um jato que não esguicha.

B. — Sim, mas ele está aí.

A. — Claro que ele está aí.

B. — Mas, a gente não pode vê-lo.

A. — Quando ele não esguicha não.

B. — A gente também não pode escutá-lo.

A. — Quando ele esguicha, a água murmura.

B. — Ele murmura e ao mesmo tempo ele esguicha.

A. — Não é o jato que murmura, é a água!

B. — Sem o jato?

A. — Não, com o jato.

B. — A gente pode comprar um jato desses?

A. — Não.

B. — Então, como a Prefeitura fez pra conseguir um jato desses?

A. — É um donativo.

B. — Entregaram esguichando?

A. — Não. Primeiro é preciso esburacar o chão, depois instalar o encanamento, fazer o lago, botar as flores, e então se coloca uma grade protetora em volta.

B. — E depois?

A. — Depois terminou.

B. — Mas a gente ainda não pode vê-lo.

A. — Quem?

B. — O jato em si.

A. — Não, só quando se abre a água é que o jato começa a esguichar pro alto.

B. — De alegria?

A. — Bem, é uma lei da natureza, da física, sei lá. Quando se abre uma torneira, a água esguicha pro alto.

B. — Nem sempre. Na cozinha lá de casa, quando se abre a torneira, a água sai pra baixo.

A. — Uma cozinha e uma praça pública são duas coisas diferentes.

B. — Sim, mas não se pode dizer que um jato d'água como esse seja uma coisa útil.

A. — Ele não tem nenhuma utilidade.

B. — Então, por que se constróem esses esguichos?

A. — Pra enfeitar, pra olhar!

B. — Quem?

A. — Os habitantes da cidade.

B. — Há quanto tempo que esse chafariz existe?

A. — Desde 1860, eu acho. Quer dizer, há quase cem anos.

B. — Bem, então todos os habitantes de Munique já devem tê-lo visto.

A. — É uma questão de gosto. As coisas belas podem ser vistas duas, três vezes.

B. — Tá certo... duas, três vezes. Mas os velhos ou mesmo os que moram perto da praça já devem ter enchido o saco de tanto olhar.

A. — Mas ele não foi feito somente para os habitantes da cidade ele foi construído, principalmente para os turistas.

B. — Não, isso não é verdade. Os turistas não vêm a Munique por causa de água, eles vêm por causa de cerveja.

A. — Tá certo.

B. — Eu nunca vi um turista perguntar: "Por favor, meu senhor, onde será que eu poderia ver um chafariz que esguicha água, por aqui? Mas já vi muitos me perguntarem: onde fica a cervejaria mais próxima?"

A. — Tá certo, ninguém vem a Munique por causa da água, nem

ninguém pode encher a cara com a água da fonte.

B. — Então, por que botaram essa grade protetora em volta?

A. — Pra quando alguém chegar muito perto do chafariz, não se molhar.

B. — E no inverno?

A. — No inverno? Mas ele não funciona no inverno.

B. — Mas se um turista quiser ver o chafariz no inverno?

A. — Ele não vai poder. Terá de esperar o verão.

B. — Ele vai ter que ficar esse tempo todo em Munique?

A. — Não, ele vai embora e volta no verão.

B. — E se ele não voltar?

A. — Ele aí não vai ver.

B. — É mais fácil então pro pessoal aqui de Munique. Eles podem ver quando quiserem.

A. — Não no inverno.

B. — Por que ele não funciona no inverno?

A. — O jato d'água ficaria congelado.

B. — Ah, isso não pode ser verdade. A água corrente não congela nunca.

A. — Você tem razão. Uma vez um encanador me disse isso. Vai ver que as autoridades públicas não estão a par disso.

B. — É preciso então avisar a eles. Eles vão ficar contentes e vão economizar o trabalho de ter que fechar o jato d'água.

A. — Claro. É aí que a gente vê que os leigos também podem ter boas idéias de vez em quando.

B. — A única coisa certa pra mim é que a água espirra pro alto, desce, cai no laguinho e escapa pelo ralo.

A. — Mas, é certíssimo. Porque se a gente observar bem o ralo é a coisa mais importante que tem; mais importante mesmo que o próprio jato d'água, porque se não houvesse o ralo para escorrer e se a água não pudesse ter escapado por ele desde 1860, Munique inteira, a Baviera inteira, toda a Europa estariam, talvez, completamente inundadas. E o que você está dizendo é que haveria uma catástrofe descomunal se, por acaso alguém resolvesse, pra se divertir, entupir o ralo do chafariz.

B. — Ah, agora eu sei por que é que eles botaram uma grade protetora em volta do chafariz.

IV — A DANÇA

(Extraída do *sketch* "A Loja de Discos")

ELE — É uma valsa magnífica, não é mesmo?

ELA — Mas, faz um calor pavoroso nesse lugar.

ELE — É, o calor é infernal.

ELA — Mas, é preferível um calor desses que um frio insuportável.

ELE — Domingo passado eu vim aqui, mas não estava fazendo um calor como o de hoje.

ELA — Nossa... É mesmo?

ELE — Não fazia tanto calor, mas não atrapalhava.

ELA — É, é... varia muito.

ELE — É a dança dá mais calor ainda.

ELA — Eu odeio esses calores.

ELE — Parece mais um banho a vapor.

ELA — Ainda bem que eu não botei meu vestido de lã. Ia suar ainda mais.

ELE — A gente sempre acaba botando uma roupa mais quente pra dançar.

ELA — Minha mãe, também, ela sua à toa. Ela vive falando.

ELE — A sua mãe ainda dança também?

ELA — De jeito nenhum.

ELE — Por quê?

ELA — Ah, eu acho que é porque ela já tem idade. É além do mais, ela sua à beça, como eu disse.

ELE — Sua mãe também? Vai ver que foi dela que você herdou esse calor todo.

ELA — (Ri.)

ELE — Quer dizer então que sua mãe sua com frequência?

ELA — Não. Não à toa. Só quando ela dança, que ela falou.

ELE — Ah, bem. Ela só sua quando dança? E ela ainda dança com frequência?

ELA — De jeito nenhum. Há muito tempo.

ELE — Quer dizer que ela não dança mais?

ELA — Ela é incapaz de mexer um passo.

ELE — Pelo menos ela não tem mais a oportunidade de ficar suando.

ELA — É, pra mamãe esse negócio de dançar não dá mais, agora o papai é que adora uma dança-dinha.

ELE — Olha só, quem diria... Mas então o seu papai também sua com facilidade?

V — A CARTA DE AMOR

Munique, 33 de janeiro de 1925 e meio.

Minha querida:

É com a mão chorosa que eu seguro a caneta para te escrever. Há tanto tempo que você não escreve... Por quê? Ainda mais depois que, não faz muito, você dizia numa carta que me escreveria, se eu não te escrevesse. Meu pai, também, escreveu-me ontem. Ele me disse que te escreveu. Você, ao contrário, não escreveu nem uma palavra pra me dizer que ele tinha te escrito. Se você tivesse me escrito para me dizer que meu pai te escreveu, eu teria escrito a meu pai dizendo que você gostaria de lhe escrever mas que, infelizmente, não tinha tido tempo de lhe escrever, senão você já lhe teria escrito. Você não escreveu nenhuma carta respondendo aquelas que eu te escrevi, donde eu penso que essas estórias todas de escrituras, são bem tristes.

Se você não soubesse ler, seria uma outra coisa, eu não iria te escrever de maneira nenhuma. Mas você *sabe* escrever e você não escreve, mesmo quando eu te escrevo.

Eu termino minha carta te escrevendo na esperança de que você me escreva, afinal. Senão será a última carta que eu te escrevo. Se, esta vez ainda, você não me escrever, escreva-me ao menos para me dizer que você não quer *mesmo* me escrever, de maneira alguma. Eu saberei, dessa forma, porque você nunca me escreveu.

Perdoe meu jeito ruim de escrever, mas é que eu tenho uma espécie de artrite típica dos que escre-

vem sempre. Isso acontece sempre que eu escrevo. Você, evidentemente, não terá isso nunca, pois não escreve jamais.

Minhas saudações e um beijo,

Teu N. N.

VI — NA LOJA DE CHAPÉUS

A VENDEDORA — Bom dia, senhor. O que deseja?

VALENTIN — Um chapéu.

A VENDEDORA — Que tipo de chapéu?

VALENTIN — Um chapéu pra botar na cabeça.

A VENDEDORA — Certamente, meu senhor, um chapéu não é para se vestir; a gente sempre usa ele na cabeça.

VALENTIN — Sempre, não. Na igreja, por exemplo, eu não posso botar o chapéu na cabeça.

A VENDEDORA — Na igreja, não mas o senhor não vai sempre à igreja, não é?

VALENTIN — Não, somente pra lá, pra aqui...

A VENDEDORA — O senhor quer dizer pra aqui, pra lá apenas...

VALENTIN — É, eu quero um chapéu que a gente use e possa tirar...

A VENDEDORA — Todos os chapéus são pra se usar e se tirar. O senhor vai querer um chapéu mais flexível ou um tipo mais duro?

VALENTIN — Não, um cinza.

A VENDEDORA — Eu quero dizer: de que espécie?

VALENTIN — Do gênero de cor pastel.

A VENDEDORA — Discreto, o senhor quer dizer? Nós temos aqui

todo tipo de modelo, tudo muito elegante em todas as cores.

VALENTIN — Todas as cores? Então: um amarelo claro.

A VENDEDORA — Um chapéu amarelo claro, meu senhor, você só vai conseguir encontrar no carnaval. Além do mais eu não posso acreditar que o senhor vá usar um chapéu amarelo claro.

VALENTIN — Não é pra usar, é pra botar na cabeça.

A VENDEDORA — Com um chapéu amarelo claro, o senhor vai ficar ridículo.

VALENTIN — Mas os chapéus de palha são bem amarelo claro.

A VENDEDORA — Ah, então o senhor está querendo um chapéu de palha?

VALENTIN — Não, os chapéus de palha são facilmente inflamáveis.

A VENDEDORA — É uma pena, mas, infelizmente, não estão fabricando ainda chapéus de amianto. Mas vamos receber uns chapéus de feltro bem macio.

VALENTIN — O inconveniente dos chapéus de feltro é que a gente nunca escuta quando eles caem no chão.

A VENDEDORA — Basta então o senhor comprar um capacete de ferro, desta maneira vai poder escutar quando ele cair.

VALENTIN — Sendo um civil, minha senhora, eu não tenho o direito de usar um capacete de ferro.

A VENDEDORA — Bem, o senhor precisa se decidir logo sobre o tipo de chapéu que quer usar.

VALENTIN — Eu quero um chapéu novo.

A VENDEDORA — É claro, meu senhor, aqui só trabalhamos com chapéus novos.

VALENTIN — Exatamente: eu quero um novo.

A VENDEDORA — Sim, mas que tipo?

VALENTIN — Um chapéu de homem.

A VENDEDORA — Nós não fabricamos chapéus para senhoras.

VALENTIN — Mas eu não estou querendo chapéus para senhora.

A VENDEDORA — O senhor é realmente uma pessoa difícil de ser atendida. Eu vou lhe mostrar alguns modelos.

VALENTIN — Como alguns modelos? É apenas um que eu quero. Eu só tenho uma cabeça.

A VENDEDORA — Não... Eu vou lhe mostrar vários modelos, para que o senhor possa escolher.

VALENTIN — Eu não estou pedindo para escolher, eu quero apenas um chapéu que me caia bem.

A VENDEDORA — Certamente, meu senhor. É preciso que o chapéu lhe caia bem. Agora, se tiver a fineza de me dizer sua medida de cabeça, eu vou encontrar um chapéu que lhe caia bem.

VALENTIN — Minha medida de cabeça? Eu tenho 55 de cabeça, mas quero um chapéu de 60.

A VENDEDORA — Vai ficar muito grande para você.

VALENTIN — Mas, pelo menos ficará firme. Se eu pegar um número menor, ele ai acabar caindo.

A VENDEDORA — Mas isso não faz o menor sentido: quando a gente tem 55 de medida, a gente usa um chapéu 55. Sempre foi assim.

VALENTIN — Sempre? É exatamente isso o mais triste. Os comerciantes se recusam a mudar seus

velhos hábitos; são incapazes de acompanhar os novos tempos.

A VENDEDORA — Qual é a relação entre uma medida de chapéu e os tempos modernos?

VALENTIN — Agora a senhora vai me desculpar, mas as cabeças dos homens não permanecem exatamente iguais sempre. Elas estão sempre mudando.

A VENDEDORA — Por dentro sim, mas por fora... Depois disso tudo vai acabar levando a gente para uma discussão de tamanho.

VALENTIN — Justamente, o tamanho. Não era isso o que a senhora queria saber?

A VENDEDORA — Mas não o da época, apenas o da cabeça.

VALENTIN — Eu estava apenas querendo dizer que, nos velhos tempos, como se diz, a cabeça das pessoas era completamente diferente das de agora.

A VENDEDORA — Mas, é completamente estúpido isso. É claro que, desde que os homens são homens, eles sempre tiveram cada um sua própria cabeça; mas o que nos interessa saber não é de que maneira é sua cabeça mas qual é o tamanho dela. Oha, escuta meu conselho: leve este aqui, tamanho 55. Custa apenas 15 marcos, é bonito, de ótima qualidade e, ainda por cima, muito moderno.

VALENTIN — Eu vou seguir o seu conselho, já que a senhora é uma especialista. Então a senhora me diz que esse chapéu é muito moderno?

A VENDEDORA — É... enfim, o que é ser moderno hoje em dia? Há pessoas, gente excêntrica, como se diz, que saem na rua sem usar nenhum chapéu, tanto faz ser verão

como inverno, e dizem que isso é o que há de mais moderno.

VALENTIN — Ah, é? Quer dizer que o quê há de mais moderno é não usar nenhum chapéu? Então, é por isso que eu não vou comprar nenhum. Até logo, minha senhora.

VII — NA SERRARIA

MADAME LISENBERGER — Por favor, a senhora poderia me informar como que eu faço para ir à fábrica de Móveis Holzinger?

A SÍNDICA — No fundo do corredor à direita. A senhora vai escutar o barulho de uma serra elétrica.

MADAME LISENBERGER — Obrigado. *(Ela entra na carpintaria de móveis, o barulho de máquinas é tão alto que mal se ouve o que ela fala. O texto a seguir é apenas marcado. Vai ser repetido no final, de maneira audível pela platéia, a mulher, entretanto faz os gestos naturalmente, como da primeira vez)*

O MARCENEIRO — Ah, espera lá, madame, mas eu não entendi nada do que a senhora quer. Deixa eu desligar a serra. *(Deesliga)* O quê que a senhora quer mesmo?

MADAME LISENBERGER — Eu estava justamente acabando de dizer... é que meu filho está noivo e vai se casar dentro de 2 meses. Eu estou querendo saber o orçamento para o dormitório completo em carvalho claro, quer dizer, duas camas, duas mesinhas de cabeceira, duas cadeiras, uma poltrona, um armário e uma cômoda. Mas o que houver de mais moderno. Meu filho, Lorenz,

acha que um dormitório em madeira clara é pouco acolhedor para um quarto. Ele acha que o mogno cairia melhor mas, eu acho que o carvalho é mais barato que o mogno... Ai, eu e meu marido, pensamos que o carvalho seria melhor, por ser mais claro, mas minha nora acha o carvalho muito comum, afinal das contas, um mogno, é muito mais original. Além disso suja menos que o carvalho. Quando eu e meu marido nos casamos, há muito tempo atrás, fizemos nosso quarto em noqueira e, ainda hoje eles estão de pé, muito bem conservados, mas a noqueira é tão cara afinal quanto o mogno. O jacarandá, é claro, seria ainda mais bonito, mas o jacarandá é sem dúvida, muito mais caro, e é por isso que eu vim aqui saber os preços e se o senhor fabrica os móveis só por encomenda ou se já tem dormitórios prontos na sua loja; nesse caso eu poderia vir aqui com meu filho para escolher.

O MARCENEIRO — Bem, minha senhora, esse aqui não é o lugar apropriado. A senhora deve procurar uma fábrica de móveis, aqui só trabalhamos com madeira para construção.

VIII — PAI E FILHO A RESPEITO DA GUERRA

O FILHO — Papai, é verdade que a guerra é uma coisa perigosa?

O PAI — Claro. É a coisa mais perigosa que existe.

O FILHO — Então, por que continuamos fazendo guerras, se é tão perigoso?

O PAI — Ora, enquanto houver homens, haverá guerras.

O FILHO — E aí, papi? Quando um rei ou um imperador insulta um rei ou um imperador de outro país, isso dá uma guerra?

O PAI — Bem, deixa eu ver... Não é assim tão simples. É preciso consultar primeiro os Ministros da Guerra e o Conselho de Guerra.

O FILHO — E quando o senhor Conselho de Guerra quer a guerra, isso dá numa guerra?

O PAI — Não... é preciso que primeiro o Congresso seja convocado e depois que os partidos decidam pela guerra ou pela paz.

O FILHO — E são um "bom partido" como a vizinha aí do lado?

O PAI — Que bobagem! São partidos políticos, que são eleitos pelo povo.

O FILHO — E o povo? Se pergunta a ele se nós queremos a guerra ou não?

O PAI — Não... Ao povo não se pergunta, visto que o povo são os partidos, não ia haver lugar no Congresso para 60 milhões de pessoas. É por isso que o povo tem seus representantes.

O FILHO — E aí, papi? A gente pergunta aos soldados, se eles também querem a guerra?

O PAI — Não, meu filho. Aos soldados não se pergunta isso, eles têm que ir a guerra logo que ela for declarada, menos os voluntários, é claro.

O FILHO — Os voluntários também têm que dar tiros na guerra?

O PAI — Não, um voluntário não tem que dar tiros, ele dá tiros porque na guerra a gente tem que dar tiros.

O FILHO — Então, eles têm que dar tiros!

O PAI — É... mas eles dão tiros voluntariamente.

O FILHO — E aí, papai? Os fuzis, os canhões, as bombas e todo o arsenal de guerra? Tudo isso quem manda fazer é o imperador?

O PAI — Claro!

O FILHO — Eles são caros.

O PAI — Claro que é caro. Isso custa muito dinheiro.

O FILHO — Ah... E o chefe da nação pode pagar por que ele é rico?

O PAI — Claro que ele é rico. O chefe da nação é o homem mais rico do país.

O FILHO — Como é que o imperador ficou tão rico, papai?

O PAI — Ué... graças ao povo... graças aos impostos.

O FILHO — Mas o povo do imperador não é rico.

O PAI — Não, não é, mas é o volume de gente quem faz isso. Se, por exemplo, de 60 milhões de habitantes, cada um pagar apenas um marco de imposto por ano, isso faz 60 milhões de marcos.

O FILHO — Esses 60 milhões pertencem ao imperador?

O PAI — Não, eles pertencem ao Estado, e o Estado é quem paga ao imperador alguns milhões... uma espécie de salário, vamos assim dizer, o suficiente para que ele e sua família vivam bem.

O FILHO — Alguns milhões? Mas, papai, você como operário ganha isso?

O PAI — Bem... o ano inteiro eu não chego a fazer 2 mil marcos.

O FILHO — Mas, quando você foi operário de uma fábrica de armas, você ganhava mais?

O PAI — Ganhava, mas isso foi durante a guerra.

O FILHO — Quer dizer, papai, que pra essa estória de ganhar dinheiro, a guerra não é um mau negócio?

O PAI — Pra dizer a verdade, sim, mas...

O FILHO — Mas... o quê?

O PAI — É melhor ganhar menos e viver em paz.

O FILHO — Quer dizer papai, que se você e seus colegas não tivessem nunca trabalhado na indústria de armamento, não existiriam armas e, então a gente viveria sempre em paz, porque sem armas não se pode ter guerra?

O PAI — Você tem toda a razão. Mas seria preciso que os operários no mundo inteiro tomassem essa consciência.

O FILHO — E por que eles não tomam?

O PAI — Ora, meu filho, você ainda é novo pra compreender certas coisas. Mesmo se eu te explicasse, é complicado. Os operários, como é que eu posso explicar? se deixam enganar pelos capitalistas.

O FILHO — Como "se deixam enganar?"

O PAI — Bem, primeiro se provoca artificialmente um desemprego em massa. Quando essa crise chega a seu ponto máximo, a guerra já está prestes a estourar.

O FILHO — E depois?

O PAI — Depois se convoca os operários para o trabalho.

O FILHO — Então os operários ficam contentes porque vão ter trabalho novamente.

O PAI — E milhões de operários vão trabalhar na indústria fazendo

peças avulsas para 5 milhões de máquinas de costuras.

O FILHO — Máquinas de costuras? Mas pra quê que serve máquina de costura numa guerra?

O PAI — Isso é só a ilusão que se dá aos operários. Na verdade, são metralhadoras.

O FILHO — E os operários acreditam nisso? E como é que eles fazem com os enormes canos dos canhões?

O PAI — Nesse caso se dá aos operários a ilusão de que são apenas telescópios de observatórios.

O FILHO — Mas, papai, não se pode contar aos operários uma estória pra boi dormir tão grande.

O PAI — É claro que não convence ninguém. Mas os canhões estão aí e quem fez foram os operários.

O FILHO — Você também caiu nessa?

O PAI — Ah... há... há... eu logo de cara vi que eram armas de guerra.

O FILHO — Então por que você não fez greve?

O PAI — Eu não posso fazer uma greve sozinho. Se for preciso, então que os operários do mundo inteiro entrem em greve e não fabriquem mais armas. É a única maneira de acabar com essas malditas guerras.

O FILHO — Por que os operários não fazem isso?

O PAI — Ah, meu filho... como é que você diz essas bobagens... Se naquela época, com toda aquela gente desempregada, eu não tivesse me empregado na indústria de guerra, eu, tua mãe, você e todos os outros operários, teríamos morrido de fome.

O FILHO — É, você trabalhou tanto e, apesar disso, se bobear, hoje a gente ainda pode morrer de fome.

O PAI — Ah, quê é isso?... Também não é assim.

O FILHO — Mas, se acontecer uma outra guerra, você irá trabalhar de novo lá fabricando armas?

O PAI — E o que eu posso fazer? Se eles nos enganarem de novo, pra nós vai ser igual à última guerra.

O FILHO — Mas, papai, se é assim como você fala, não vai haver nunca uma paz eterna na terra.

O PAI — Nunca. E é por isso que se diz: enquanto houver homens, haverá guerras.

O FILHO — Homens? Não, papai. Nesse caso seria melhor dizer: "enquanto houver operários, haverá guerras".

O PAI — Não, é melhor dizer "enquanto houver vigaristas pra inventar estórias pros operários, haverá guerras".

O FILHO — Ah, então são essas estórias pra boi dormir a causa das guerras?

O PAI — É, é isso. São essas estórias pra boi dormir que a gente chama de "capitalismo internacional".

O FILHO — A gente não pode acabar com ele?

O PAI — Só com uma bomba atômica que destruísse o mundo inteiro.

O FILHO — Mas, é aí, papai. O ponto fraco é esse: quem é que faz as bombas atômicas?

O PAI — Os operários, é lógico.

O FILHO — Mas, se todos os operários estivessem de acordo, ainda assim haveria uma guerra?

O PAI — Não, aí não haveria, seria a paz eterna.

O FILHO — Mas eles não vão nunca entrar num acordo, porque se houver a paz eterna não vai existir bomba atômica pra acabar com esse negócio que você falou...

(VÃO SAINDO DE CENA)

IX — CONCERTO DE ORQUESTRA

Quando o pano se levanta, vê-se o primeiro violinista e dois outros músicos, instalando suas estantes, procurando as cadeiras e se sentando. O primeiro violinista olha a hora. Nesse instante o quarto músico entra.

1º VIOLINISTA — Por que você está chegando tão tarde?

4º MÚSICO — Tá fazendo um calor desgraçado lá fora. *(Ele enxuga o suor, tira o casaco e o chapéu, coloca-os numa cadeira. Nesse instante entra o 5º músico.)*

1º VIOLINISTA — Mas o que está acontecendo? Você está todo molhado. Está chovendo lá fora?

5º MÚSICO — As nuvens estão caindo em cataratas. *(Por sua vez, o 5º músico tira seu casaco e senta, Valentin chega com um casaco de pele, chapéu coco, completamente coberto de neve.)*

1º VIOLINISTA — Pelo amor de Deus. O que está acontecendo? Está nevando?

VALENTIN — Terrivelmente. Uma neve como não se via há muito na cidade.

1º VIOLINISTA — Tem um que chega suando, outro dizendo que está

chovendo e você chega todo coberto de neve.

VALENTIN — Quem disse que está fazendo calor?

1º VIOLINISTA — O seu Müller acabou de chegar dizendo que está fazendo um calor dos diabos.

VALENTIN *(a Müller)* — Você veio por onde?

4º MÚSICO — Pela praia.

VALENTIN — Ah, é que eu vim pela praça!

1º VIOLINISTA — Chega de absurdos, dispa-se!

VALENTIN — Completamente?

1º VIOLINISTA — Não... tire o seu chapéu e o casaco. *(Valentin põe suas coisas sobre o piano.)* Opa, opa... tire essas coisas daí: a neve vai molhar tudo.

VALENTIN — Isso não derrete. É neve de botar em árvore de natal.

1º VIOLINISTA — É melhor você organizar logo suas partituras, pra que tudo esteja em ordem quando o senhor maestro chegar. *(Valentin senta-se, o último músico chega.)*

ÚLTIMO MÚSICO — O senhor maestro ainda não chegou?

VALENTIN — Não, até agora ainda não. Ele deve vir mais tarde.

ÚLTIMO MÚSICO — Quando somos nós que chegamos atrasados, ele nos xinga de tudo que é jeito. Agora, ele pode, esse símio...

VALENTIN — Ele está no botequim em frente, bebendo uma cerveja atrás da outra, enchendo aquele barrigão gordo e bêbado.

ÚLTIMO MÚSICO — Se ao menos ele fosse competente, esse babuíno. Mas ele não conhece sequer as notas musicais. Não sei como conseguiu chegar a maestro nesse teatro.

VALENTIN — Pistolão. Também não tinha outro lugar para colocar essa foca velha. Além do mais, ele não sabe nada de música. *(O maestro chega sem ser notado e fica escutando, tranqüilamente)*

ÚLTIMO MÚSICO — Quando eu encher meu saco, ele vai ver o que vai acontecer, esse camelo velho. Já faz mais de seis anos que ele está esclerosado.

VALENTIN — Não, muito mais que isso. Faz 60 anos que ele está esclerosado. *(O último músico vira e dá de cara com o maestro, cumprimentando-o)*

ÚLTIMO MÚSICO — Bom dia... *(Para Valentin)* Anda, arruma logo a tua partitura e não fica aí falando tanto. Senão você não vai estar pronto quando o senhor maestro chegar e ele vai ficar nervoso mais uma vez.

VALENTIN — E, desde quando você chama esse velho mamute de senhor maestro?

ÚLTIMO MÚSICO — Eu nunca chamei ele de outra coisa a não ser "senhor maestro".

VALENTIN — Mas, olhem só esse palhaço... De repente, começa a dizer: "senhor maestro" e, normalmente ele vive xingando o outro pelas costas.

ÚLTIMO MÚSICO — Não é verdade. Eu nunca o chamei de outra coisa senão: "senhor maestro". Foi você que disse que ele está esclerosado há seis anos.

VALENTIN — Eu disse sessenta anos. *(O último músico tosse meio sem jeito)* Mas, o que é que deu em você? Por que ficou aí calado? *(Para os outros)* E você estão aí com esse ar imbecil, por quê? Puseram de novo alguma coisa nas minhas costas? *(ele*

se vira para ver o que tem nas costas e dá de cara com o maestro.)

MAESTRO — Faz cinco minutos que eu estou te escutando.

VALENTIN — Tanto tempo assim?

MAESTRO — Quem é esse macaco velho de quem você estava falando?

VALENTIN — Meu irmão.

MAESTRO — Ah... é seu irmão. Mas você me disse uma vez que não tinha irmãos.

VALENTIN — Não...

MAESTRO — Então, de quem você estava falando?

VALENTIN — Da minha irmã...

MAESTRO — Primeiro o irmão, depois a irmã?

VALENTIN — Perfeitamente.

MAESTRO — E acha que eu sou alguma besta para acreditar nisso?

VALENTIN — Perfeitamente.

MAESTRO — Absolutamente. Mas se eu chegar a descobrir de quem você estava falando, a coisa vai ficar preta.

VALENTIN — Você não vai descobrir.

MAESTRO — É, vai ser melhor assim... Você ultrapassa os limites. Senhores: boa-noite.

TODOS — Boa-noite.

MAESTRO — É ótimo a gente saber com quem está lidando. Na frente, sorrisos; por detrás, insultos. Tininho hipócrita.

VALENTIN — Mas eu não posso adivinhar quando o senhor vai estar atrás de mim.

MAESTRO — Você precisa que eu esteja atrás de você. Você é o pior de todos.

VALENTIN — Os outros também.

MAESTRO — Todos prontos? Ataquemos a primeira marcha...

VALENTIN — Avante, marche.

MAESTRO — O que é que o senhor disse?

VALENTIN — Quem? Eu? Nada.

MAESTRO — Vamos deixar de lado as gracinhas e vamos ao ataque. Bem... vamos tentar hoje, pelo menos por uma vez, tocar exatamente como eu dirijo.

VALENTIN — Mas se nós tocarmos como o senhor dirige, vamos pegar, no mínimo, uns 5 anos de cadeia por perturbar a ordem pública.

MAESTRO — Silêncio. Hoje vocês vão tocar como eu dirijo. E se por acaso alguém não gostar, a porta da rua está ali mesmo. (Todos saem) Mas, onde é que vocês vão?

VALENTIN — Nós não gostamos.

MAESTRO — Você! Há muito tempo que você me perturba. Sente-se. Bom, agora vamos começar com um ensaio e se sair ruim, nós paramos.

VALENTIN — É melhor parar logo.

MAESTRO — É isso que você queria, heim? Atenção, dessa vez vamos começar bem.

VALENTIN — Uma pausa?

MAESTRO — Que "uma pausa?" De onde é que você tirou essa pausa?

VALENTIN — O senhor não acabou de dizer: "Pausa?"

MAESTRO — Eu? Eu não cheguei a pensar nem um minuto em fazer uma pausa, foi você que acabou de dizer: "Pausa".

VALENTIN — Eu? Eu disse isso?

MAESTRO — Acabou de dizer.

VALENTIN — Ah! Por isso que eu ouvi.

MAESTRO — Bem que você queria uma pausa logo no início, hein? Nem pensar, vamos começar. (Bate na estante com a batuta)

VALENTIN — Pára. Deixa eu dar uma tossida antes.

MAESTRO — Você teve bastante tempo pra tossir, e é na hora de começar que você resolve. Anda, tosse logo, estou esperando, anda, anda, o que é que há? (Todos ficam olhando e esperando)

VALENTIN — Ninguém pode me obrigar a fazer isso agora.

MAESTRO (Batendo na estante) — Vamos tocar a marcha do *Follies Bergères*.

VALENTIN (Erra a nota e acusa o outro trombetista e finalmente toca um compasso a mais.)

VALENTIN — Quem tocou alguma coisa mais?

MAESTRO — Você tocou um compasso a mais.

VALENTIN — Eu?

MAESTRO — É, você.

VALENTIN — Que merda!

MAESTRO — Não seja grosseiro. Acabou de tocar um compasso a mais.

VALENTIN — Eu não toquei compasso a mais coisa nenhum! Na certa foi o eco!

MAESTRO — Mas aqui não tem eco nenhum!

VALENTIN — Claro que tem. Quando a música pára a gente continua a escutar ela lá do outro lado. É exatamente a mesma coisa quando a gente canta uma canção e pára de repente. Há um eco. Atenção. (Canta) "um pássaro acaba de pousar aos meus pés". (Pausa. Fora da cena ouve-se pés.) Ouviu? É o eco.

MAESTRO — Bando de surdetas! Se a gente canta uma canção numa floresta, aí sim vai haver eco, mas aqui não. Logo você tocou um compasso a mais. E pronto.

VALENTIN — Mas a gente não vai ficar discutindo isso a vida inteira, não é. Então eu toquei um compasso a mais ou foi o eco?

MAESTRO — Não foi o eco, você tocou um compasso a mais.

VALENTIN — Tá bom, neste caso eu paro.

MAESTRO — Então pare.

VALENTIN — Pergunta ao Alphonso se eu toquei um compasso a mais.

MAESTRO — Diga aí, Alphonso, ele tocou ou não tocou um compasso a mais?

ALPHONSO — É melhor parar por aí.

VALENTIN — Táí, é isso. Quando ela parar, os outros vão parar também, aí você pode comprar teu gramofone.

MAESTRO — Mas, isto é o cúmulo. (A um músico de cabelos brancos.) Você que é o mais idoso, diz aí. Ele tocou um compasso a mais ou era o eco?

5º MÚSICO — Era o eco.

MAESTRO — Rua. (Ao público.) Perdão, senhoras e senhores mas trata-se aqui de um litígio musical. Ele tocou um compasso a mais ou era o eco?

PÚBLICO — Era o eco. (Quinto músico senta-se.)

MAESTRO (Resignado) — Estou em minoria. Bom, agora tá na hora da cantora. Para a senhora é preciso um acompanhamento de piano, o trompete é muito forte. (Todos os músicos pegam instrumentos de corda, Valentin pega o trompete e o violino.) Eu disse piano, olhem isso! (Valenti se ajoita e tenta tirar um buraco de sua calça esfregando a mão.) Mas por que é que você está

se esfregando assim? Você não está vendo que é um buraco?

VALENTIN — É, com benzina isso sai. (Pega o trompete e o arco e sente que há algo errado, pega o violino e o arco mas o violino está ao contrário.)

MAESTRO — Mas larga esse violino! O senhor está bêbado hoje?

VALENTIN — Hoje ainda não.

MAESTRO — Bem, pronto. A cantora vai cantar.

VALENTIN — Não é para nós e nem para vocês que ela vai cantar, é para o público.

CANTORA — Uma canção: a felicidade perdida.

VALENTIN — Que que ela perdeu?

MAESTRO — Ela perdeu a sua felicidade.

VALENTIN — Basta botar um anúncio.

A cantora canta. Valentin erra tudo tentando acompanhá-la no violino. O maestro o xinga por causa disso. Enquanto isso ele afina o violino, o maestro o xinga novamente enquanto a cantora continua a cantar. Entra um tapeceiro, atravessa a sala fazendo barulho e chega na cena com uma escada e material. A cantora continua cantando. O tapeceiro começa o concerto martelando ruidosamente. A cantora imperturbável, canta, Valentin se esforça pra saber o que está acontecendo, sobe na cadeira, estica o pescoço, vai andando por entre os músicos sempre tocando. O maestro o persegue para fazê-lo retornar mas não consegue agarrá-lo. O tapeceiro experimenta a cortina e testa os concertos. A cantora canta. Valentin pesca a peruca da cantora com o arco e continua tocando sem perceber e a cantora continua cantando sem notar nada.

Valentin pisa na mão do ponto que urra de dor.

MAESTRO — Mas quem é que está berrando desse jeito? (Vê o ponto.) Mas você está em cima da mão do ponto. Desce daí.

Valentin espantado, levanta o pé e olha o ponto.

MAESTRO — Volte para o seu lugar. Eu não posso entender isso... Ele sobe na mão do ponto. Mas você não sentiu nada?

VALENTIN — Mas como? Foi ele que sentiu.

Ponto continua a urrar.

VALENTIN — Por que é que ele tá gritando?

MAESTRO — Mas é claro que ele tem de gritar. Você acabou de subir nos dedos dele. Você acha isso gostoso? Deixe alguém andar em cima dos seus dedos pra você ver... se você tivesse educação você pediria desculpas.

VALENTIN — Eu não tenho.

Ponto grita.

VALENTIN — Ele continua a gritar e eu não tou pisando mais na mão dele...

MAESTRO — A propósito acabo de me lembrar de uma coisa: se te acontecer de passar por mim na rua tenha a fineza de me cumprimentar. Isso se faz. A educação o exige.

UM MÚSICO — Por quê? O senhor encontrou com ele em algum lugar?

VALENTIN — Ontem, no correio. Ele estava na fila.

MAESTRO — Mas se você me viu por que é que você não me cumprimentou?

VALENTIN — Porque você estava tão longe, lá atrás, eu não ia perder o meu lugar para ir lá falar com o senhor. É que tinha muita gente lá, homens públicos, passantes, povo, tudo isso misturado, aliás, a mulher que estava adiante de você, roubaram a bolsa dela.

MAESTRO — O que é que você quer dizer com isso? Fala como se fosse eu que tivesse roubado.

VALENTIN — Bom, eu ainda não tenho certeza absoluta...

MAESTRO — Chega de histórias por hoje... Afinem em dó.

Ouve-se som dos músicos afinando seus instrumentos.

MAESTRO (*Sobe no proscênio*) — Prezado público. Vamos apresentar agora o ciclista, acrobata de renome mundial: Mister Hamptnquenpft.

O ciclista entra em cena.

MAESTRO — Nascido em 19... e qualquer coisa, fez a escola primária de Chicago, asfaltador há dois anos na Prefeitura, finalmente abraçou a carreira de artista. Depois de todos os espetáculos que ele fez no nordeste da Índia, Gleicental, em Stuttgart, em Berlim, na ilha de Páscoa e em Pentecostes, ele não terá dificuldades de conquistar também o público local. O famoso Mister Hamptnquenpftn vai dividir seu número em cinco partes. Primeira parte: uma volta em seu original velociclo em roda livre sem freio, contrapedal. Segundamente: vai apagar em movimento uma chama incandescente. Terceiramente: uma volta neste mesmo velociclo ao som de sinos. Quartamente: uma volta completa de olhos vendados. E para ter-

minar, o terrível circuito da morte através de neblina e da escuridão.

A orquestra toca um clima.

Então a primeira parte, uma volta no velociclo em roda livre e sem freio contrapedal.

A orquestra toca o Danúbio Azul.

VALENTIN — Bom ele, como ele é bom, muito bom.

MAESTRO — Na segunda parte, apagando uma chama incandescente em movimento (*o ciclista passa a primeira vez, mas o maestro está com a vela tão alta que não consegue apagar; o ciclista faz nova volta e, dessa vez com a vela bem perto, consegue apagá-la. A orquestra faz o clima.*)

MAESTRO — Terceira parte: uma volta ao som de sinos. Quarta parte: uma volta de olhos tapados.

Tapa os olhos do ciclista com um pano pequeno.

VALENTIN — Ele está enxergando.

MAESTRO — Mas ele não pode ver. (*Para o ciclista.*) Você está vendo alguma coisa?

CICLISTA — Não.

MAESTRO — Ele mesmo está dizendo que não vê nada. (*O ciclista dá a partida e dá de cara num muro.*)

VALENTIN (*E os músicos, levantando a cadeira e gritando*) — Ele quebrou a cara. (*Acabando de dizer isso eles voltam tranqüilamente a tocar.*)

MAESTRO — Parem de gritar dessa maneira. Ninguém percebeu que ele caiu.

VALENTIN (*Sentado tocando*) — Aconteceu alguma coisa com o velociclo?

MAESTRO — O velociclo é o de menos, o mais importante é que não tenha acontecido nada com ele.

(*Para o ciclista.*) Se machucou?

CICLISTA — Não. Meus ossos estão bem.

VALENTIN — Quebrou os óculos também?

MAESTRO — Não, ele está bem.

VALENTIN — Ele está machucado?

MAESTRO — Pelo contrário.

VALENTIN — Onde? Atrás?

MAESTRO — Eu disse pelo contrário.

VALENTIN — Ah, na frente.

MAESTRO — Você quer me fazer de idiota? Mas o que vocês estão fazendo de pé nessas cadeiras? Façam o favor de descer daí já. (*Todos continuam em pé sobre as cadeiras.*)

VALENTIN — É lógico que ele tem que quebrar a cara, ele está de olhos tapados. Ele não vê nada, porque você tapou os olhos dele.

MAESTRO — Mas o fantástico do número era exatamente isso.

VALENTIN — Tapar os olhos?

MAESTRO — Não, andar de olhos tapados.

VALENTIN — Mas aí ele não pode ver nada.

MAESTRO — Mas ele não deve ver nada mesmo.

VALENTIN — Então ele vai quebrar a cara.

MAESTRO — Mas ele não deve quebrar a cara.

VALENTIN — Ele é obrigado a quebrar a cara.

MAESTRO — Por quê?

VALENTIN — Porque tem os olhos tapados.

MAESTRO — Mas o fantástico do número é isso.

VALENTIN — O quê? Tapar os olhos?

MAESTRO — Para com isso, não vamos acabar nunca.

VALENTIN — Não, realmente é um número perigoso. Um número mortal, porque ele não sabe nunca se ele vai se suicidar ou não.

MAESTRO (*Aos músicos que estão o tempo todo em pé nas cadeiras tocando*) — Vocês vão descer daí de uma vez por todas.

Os músicos descem das cadeiras e terminam o trecho.

VALENTIN (*Descendo*) — Mas e se ele quebrar a cara de novo?

MAESTRO — Nesse caso vocês podem subir de novo. (*Para o público.*) Na quinta parte do número, para encerrar, o terrível circuito da morte, através da neblina e da escuridão. (*Ele sai e volta com um grande aro de papel branco colado com a inscrição: neblina e escuridão. Rujar de tambores. No momento culminante, o ciclista atravessa o papelão, enquanto os músicos repetem o tema. O maestro traz uma coroa de louros e põe no pescoço do ciclista que agradece e sai. A cortina cai enquanto os músicos continuam tocando.*)

MAESTRO — Quantas vezes mais vocês vão tocar?

VALENTIN — Mas ele mereceu.

MAESTRO — O ciclista é muito bom. Esse daí promete. O seu futuro está assegurado.

VALENTIN — Ele realmente será bom, se ele treinar uns 20 ou 30 anos.

MAESTRO — Vamos falar de outra coisa. O novo arranjo que eu fiz ontem. Abram suas partituras.

VALENTIN — Quais partituras? Os contos de Hoffman? A gente nunca ensaiou, não podemos tocar sem ensaio.

MAESTRO — Tocaremos sem ensaio. Esses senhores todos são músicos profissionais, sabem tocar lendo a partitura.

VALENTIN — E se tiver um erro na partitura?

MAESTRO — Não há nenhum erro nelas. Eu mesmo escrevi cada nota.

VALENTIN — Por isso mesmo.

MAESTRO — Você está passando dos limites.

VALENTIN — Bom, para nós tanto faz. A gente vai tocar o que estiver escrito aí.

MAESTRO — Exatamente. Você não tem que tocar nem mais nem menos.

VALENTIN — Mais é que eu não vou tocar mesmo.

Maestro bate com a batuta na estante, os músicos começam a tocar, mas repetem sempre os quatro primeiros compassos; maestro grita furioso.

MAESTRO — Mas o que está acontecendo? Por que vocês não estão seguindo?

TODOS OS MÚSICOS — É impossível, tem um sinal de repetição no quarto compasso.

VALENTIN — Desse jeito nós vamos ficar tocando isso a vida inteira.

MAESTRO (*Arrancando as folhas das mãos de Valentin*) — Onde você está vendo um sinal de repetição?

VALENTIN (*Apontando com o arco do violino*) — Aqui.

MAESTRO — Tira esse arco estúpido daí. Posso encontrar sozinho. Onde está?

VALENTIN (*Novamente com o arco*) — Aqui.

MAESTRO — Será que você só sabe mostrar com isso? (*Maestro bate com a batuta no arco de Valentin que reage e saem os dois esgrimindo; o maestro vai recuando e grita*) — De novo, Valentin? (*Valentin dá nova estocada no maestro, cumprimenta com a espada e arco à testa e a enfia na bainha.*)

MAESTRO — É o fim do mundo. Você devia ter vergonha.

VALENTIN — Eu disse que eu ia tocar o que estava escrito.

MAESTRO — Fazer semelhante escândalo diante do público, imagina o que eles não vão pensar.

VALENTIN — Estou pouco me incomodando.

MAESTRO — Isso é que é triste, não tem um mínimo de ambição.

VALENTIN — Os outros também não têm.

MAESTRO — É, para você não tem nenhum problema. É em cima de mim que vai cair!

VALENTIN — Ninguém percebeu nada

MAESTRO — Você acha que as pessoas estão sentadas em cima das orelhas?

VALENTIN — Pelo contrário.

MAESTRO — Ninguém me escuta, ninguém segue minhas ordens. Podem me dizer o que eu estou fazendo aqui então?

VALENTIN — É o que a gente sempre se pergunta.

MAESTRO — Mesmo se um tema não é muito moderno, não quer dizer nada, sempre se pode tirar alguma coisa de uma velha partitura. É

preciso introduzir algum efeito. Mas qual, mas qual? Ah, já sei. É do pizicato que precisamos, é o essencial, é o que nos falta.

VALENTIN — Nós não conhecemos este senhor, nunca fomos apresentados.

MAESTRO — Mas eu estou falando do pizicato.

VALENTIN — Isso nós ouvimos, mas eu não estou ligando o nome à pessoa. Você conhece ele? Não, ele também não conhece. Mas eu conheço o irmão dele.

MAESTRO — Mas que bonito, ele conhece o irmão do pizicato. Com quem ele parece? Eu gostaria muito de conhecê-lo.

VALENTIN — Um gorducho de barbinha.

MAESTRO — O pizicato?

VALENTIN — Não, o nome dele é Joseph, agora eu me lembro.

MAESTRO — É incrível como você não conhece os termos musicais mais elementares. E isso por quê? Porque você nunca foi à escola de música. Está achando que ser músico é sopa?

VALENTIN — Mas foi assim que eu aprendi a soprar.

MAESTRO — Chega. Não, eu não vou me enforçar por isso.

VALENTIN — Por que não?

MAESTRO — Toma as tuas partituras. *(Ele põe as partituras horizontalmente na estante.)*

VALENTIN — Bom, agora vamos tocar exatamente como ele dirige, vai ser divertido *(Ele se deita na cadeira.)*

MAESTRO *(Batendo com a batuta)* — Vamos tocar a marcha "Viena será sempre Viena" *(ele interrompe)* o que significa essa posição! Quer ficar direito como todo mundo?

VALENTIN — Mas foi o senhor que pôs as folhas assim.

MAESTRO — Retoma a marcha. *(Valentin assobia.)*

MAESTRO — Como é que você interrompe assim dessa maneira? O que houve?

VALENTIN — Psiu, psiu.

MAESTRO — O que há?

VALENTIN — Silêncio um minuto. *(Ele escuta.)* Nada não, eu me enganei.

MAESTRO — Inacreditável. *(Ele retorna a marcha, Valentin assobia e faz sinal para o maestro parar.)* O que foi agora?

VALENTIN — Ah, eu não estava enganado, meu suspensório quebrou.

MAESTRO — Ele interrompe duas vezes o concerto por causa de seus suspensórios velhos. É o fim.

A música recomeça, o percussionista sai do ritmo.

VALENTIN — Eu nunca vi uma tamanha falta de seriedade.

MAESTRO — Você não tem nada a ver com isso. Pode acontecer com qualquer um. Preste atenção pra que não aconteça contigo.

A música continua. No primeiro silêncio, Valentin sopra sons incompreensíveis no trompete.

MAESTRO — Mas, o que houve? Não estou te entendendo. *(Valentin continua soprando coisas.)* Pare com isso. Agora, para encerrar vamos tocar a abertura de "Poetas e camponeses".

VALENTIN — Não vai ser possível: a trompa não veio hoje.

MAESTRO — Eu estou vendo que ela não veio hoje.

VALENTIN — Não, ela não veio.

MAESTRO — Eu posso ver por mim mesmo que ela não veio.

VALENTIN — Como é que você faz para ver alguma coisa que não veio?

MAESTRO — Eu?

VALENTIN — É, você.

MAESTRO — Eu estou dizendo que eu estou vendo que ela não está aí. Eu não posso realmente ver, se ela não está.

VALENTIN — É isso que eu quero dizer.

MAESTRO — E você, está vendo?

VALENTIN — Ahhhhhh...

MAESTRO — Ah não, o trompa não vem. Hoje é sua folga. É você que vai substituí-lo.

VALENTIN — Eu não posso, estou com o trompete.

MAESTRO — Basta encostá-lo. Ah, agora ele não sabe onde encostar o trompete. Está querendo que eu seque?

VALENTIN — Toma.

A orquestra ataca a abertura "Poetas e Camponeses", começa um incrível espetáculo musical: o maestro rege apaixonadamente. É uma indescritível série de "gags" musicais cômicas. Todos tocam enlouquecidamente.

FIM

MATERIAL PESQUISADO
PARA A ESCOLHA DO
ROTEIRO DO
ESPETÁCULO (1)

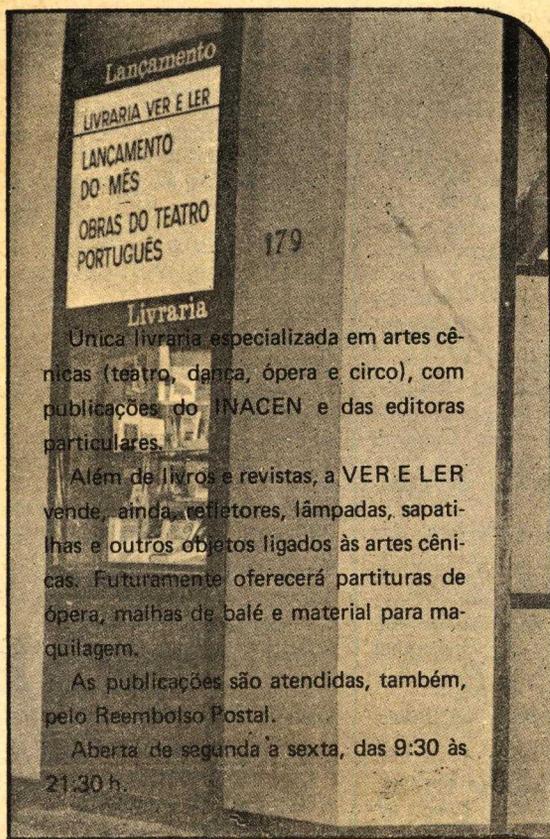
- Cabaré Satirique (Karl Valentin) Éditions P. J. Oswald, Paris,
- Das Grobe Karl Valentin Buch Von Michael Schulte R. Piper & Co. Verlag
- Karl Valentin, Éditions du Théâtre de L'Atelier
- Firmling & Co. Freies Theater München
Programas do espetáculo
Alles Von Karl Valentin und Liesl
Karlstadt
Disco EMI — Odeon
- Karl Valentin Gesammelte Werke
R. Piper & Co. Verlag
- Karl Valentin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten Rowohlt Verlag
- Filmes mudos e sonoros de Karl Valentin.

Estes sketches fazem parte do espetáculo *Cabaré Valentin*, dirigido por Buza Ferraz e apresentado no Teatro Cândido Mendes, de julho a dezembro de 1980, Rio de Janeiro.

- Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.
- Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
- Annouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
- Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92; *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
- Arrabal, Fernando — *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.
- Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.
- Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.
- Beckett, S. — *A Catástrofe*, nº 102.
- Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
- Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93; *A Expulsão do Demônio*, nº 109.
- Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.
- Byron, L. — *Caim*, nº 89.
- Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
- Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.
- Checov, Anton — *O Pedido de Casamento*, nº 85.
- Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
- Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
- Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
- García Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
- Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
- Girandoux, J. — *O Apolo de Billac*, nº 92.
- Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
- Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
- Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.
- Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
- Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
- Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
- Lorde, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.
- Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.
- Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60.
- Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.
- Molière — *Médico à Força*, nº 108.
- Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.
- Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.
- Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
- Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.
- O'Neil, Eugene — *Antes do Café*, nº 82.
- Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.
- Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.
- Corpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.
- Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
- Saint Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.
- Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.
- Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91; *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107.
- Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
- Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89.
- Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
- William, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
- Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.

LIVRARIA

LER E VER

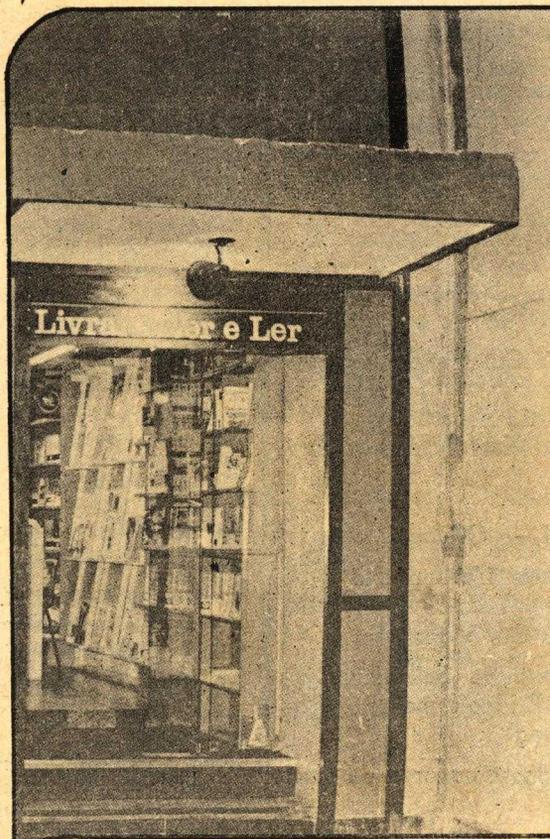


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

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

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

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



LIVRARIA

LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040.

Serviço Brasileiro de Teatro
Ministério da Cultura

INACEN Instituto Nacional de Artes Cênicas
CENACEN

ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

EXPRESSÃO CORPORAL:

andréa fernandes
luiz carlos tourinho

IMPROVISACÃO:

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

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura (2 n.ºs) Cz\$ 70,00
número avulso Cz\$ 50,00

INDICE

— Violência — <i>Martin Esslin</i>	1
— Iluminação — <i>T. R. Griffiths</i>	8
— Marx, Sobre o Teatro — <i>Groucho Marx</i>	16
— O Dilema do Paciente — <i>Groucho Marx</i>	22
— A Festa, Minha Filha e Eu — <i>Groucho Marx</i>	24
— Renda de Amor — <i>Robert Patrick</i>	26
— Cabaré Valentin — <i>Karl Valentin</i>	29

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