

114

# cadernos de teatro

- O LUGAR DA LINGUAGEM — Matthew Maguire

---

- INTERPRETAÇÃO DO TEXTO — H. Nelms

---

- A CASA DOS VELHOS — Mauricio Kartun

---

- O GRANDE INQUISIDOR — Dostoievski

CADERNOS DE TEATRO N.º 114

Julho, Agosto e Setembro 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.*

## O LUGAR DA LINGUAGEM

Matthew Maguire<sup>1</sup>

**EU DEFINO O TEATRO COMO** colagem. Um modo de passar o tempo. Um estado alterado. Como meio ambiente. Como estória. Como combinação de diversos meios. Como divertimento. Organização de pensamentos. Reafirmação do presente. A hora do sonho. Como paisagem. Tempo estruturado. Meditação. Estado de pânico. Testemunho. Memória. Fúria. Como texto em movimento. Perda de controle. Como a figura no espaço. Dialética. O movimento da luz. Retrato. Visão. Confissão. Alucinação. Defecação. Máscara. O espaço. Protesto político. A comunicação viva de uma idéia.

**COMPONHO FALAS.** Será a claridade uma forma de cegueira? Exploro as fronteiras da claridade como o pequeno peixe de olhos primitivos e sem função, encontrado nas correntes subterrâneas. Pode o subterrâneo ser claro? Será a claridade uma ilusão? É mágica? É possível? Não será a procura da claridade algo como brincar de cabra-cega, quando uma pessoa de olhos vendados tenta pegar e identificar quem está a sua volta? Será a claridade a apreensão do óbvio? (O sol nasce de manhã — as paixões levam à loucura — a morte chega para todos). Será o óbvio claro? Posso falar com clareza de um beco sem saída na Idade Média? todo mundo tem um ponto cego, uma pequena área na retina, insensível à luz, de onde saem os nervos óticos. O que significam as minhas palavras depois de terem saído da minha boca e antes de terem chegado a você? Em que língua estou falando? Devo falar em línguas? E se você não entender o significado das minhas

palavras por que estou com uma venda nos olhos? Pode uma colagem ser algo claro? Pode um hermafrodita ser claro? A queda livre é clara? Eu busco a claridade além da claridade. Com uma tenacidade cega luto para ser claro acerca do que nunca foi claro. Se eu fosse totalmente claro, experimentaríamos a fusão.

Revelação/Contradição/ O Arco de Mobius<sup>2</sup>

**Sumário — A PROPOSTA DA AVANT-GARDE:** Fazer novas explorações. Buscar o limite. Antecipar o futuro. Criar uma revolução de percepção. Levar adiante uma intensa busca da realidade. Continuar a tradição do Novo, que é a elaboração da tradição, que é a criação do novo pela transformação das idéias existentes. Resistir à autoridade. Formar um estilo. Substituir a principal corrente teatral e conservá-la nos museus. Redescobrir o propósito espiritual do teatro: "Em suas origens, o palco vem de um desejo ardente da alma humana. Teatro = Manifestação para os Deuses. Serve então para manifestar uma idéia transcendental." (Gropius) Criar a epifania. Terminar o século. Digerir nossas fontes (nossos heróis foram iconoclastas, então, assim devemos ser). Advertir que o fascismo está em ascensão na América. Romper com as igualdades que restringem. O caos tem que ser exato.

**DEFINIR O PRESENTE:** Será necessário definir o presente para falar sobre o futuro? O presente ilusório é a vertigem dos momentos passados e futuros. "O universo é um aglomerado de acontecimentos energéticos superpostos não-simultâneos. Eu chamaria isso de um cenário." (Einstein) Cenário: Estará a *avant-garde* americana num estado de declínio e queda? Sim, nos encontramos numa crise e o nosso desafio nunca foi tão emocionante. É fácil de notar que o teatro experimental em Nova York se tornou um gueto criado pelo nosso próprio silêncio. Estamos no meio de um massacre psicológico. Em consequência, nosso público limita-se a uma reduzida platéia de Kasper Hausers que se reduz cada vez mais. Existe um movimento conservador entre os nossos mais brilhantes críticos. Menos trabalho está sendo feito hoje, menos gente jovem entra no meio teatral, menos reação crítica, uma institucionalização generalizada e um risco cada vez maior de o ator se exaurir e se queimar. Mesmo assim, não vejo o momento

como um declínio ou uma queda. A crise é a condição eterna do teatro. No ano de 1644 em Londres, dois anos após o teatro ter sido declarado como um ato criminoso, os teatros inclusive o Shakespeare's Globe foram incendiados enquanto as cidades davam livre 'curso' à política de "destruição das capelas de Satã." (Não podemos nos esquecer de que somos descendentes da ética puritana do trabalho e que mesmo a palavra "teatro" ainda ferve no inconsciente coletivo como demoníaca.) O teatrólogo polonês Witkiewicz disse em 1918, "o teatro atinge mais rapidamente um ponto de declínio do qual muito provavelmente nada poderá resgatá-lo", e mais tarde concluiu que "a raça dos artistas se extinguirá assim como se extinguiram as raças antigas." No contexto da história do teatro, torna-se claro que o primeiro princípio operativo é o de que a entropia e a sintropia sempre ocorrem simultaneamente. Estão sendo geradas estratégias de sobrevivência que funcionarão. O aspecto mais notável do momento presente é que a velocidade da mudança está aumentando. Esclarecendo um ponto anteriormente colocado por mim sobre esta condição: "A *avant-garde* dos anos oitenta não está acima de tudo interessada no que é "novo", mas está desenvolvendo aqueles conceitos que emergiram no primeiro terço deste século e que saíram de cena nos trinta anos seguintes. Os conceitos dos Bauhaus, dos Futuristas, dos Construtivistas e dos Surrealistas — como a velocidade, o entrelaçamento dos meios de comunicação, os horizontes da tecnologia, a redefinição do que o artista deve fazer. O teatro é auto-absorvido, girando ao redor de si mesmo, em volteios e turbilhões, um vértice. Temos que conter mais e mais; estamos consumindo o século..." Ricard Schener chamou este manifesto de formalista com um toque de ficção científica, mas pareceu estar receoso de que os termos "auto-absorção" e "girando em torno de si mesmo" fossem elementos negativos, uma retirada / niilista. E não é nada disto. Porém, creio na proposição de Roland Barthes de que "a *avant-garde* não é nada senão a forma progressista e emancipada da cultura do passado: o hoje emerge do ontem, Robbe-Grillet já está em Flaubert. Acredito que a criação do novo se dá através da transformação das idéias existentes. Nenhuma geração lidou com uma explosão de idéias existentes como a de agora. Somos um movimento de fim de século. Nosso desafio é maior do que qual-

quer outro movimento de fim de século porque a quantidade de síntese exigida de nós jamais foi experimentada antes." A palavra-chave da minha definição do presente é vórtice, um turbilhão que se move constantemente para frente na medida em que acumula a experiência do século. Nosso desafio é como um simples jogo de Três Marias. Cada vez que o peso cai, mais pesos têm que ser pegos de uma só vez. Envolve uma forma de magia natural, com velocidade e destreza e joga com todas as possibilidades que se multiplicam geometricamente. Seria muito mais criativo simplesmente dar um salto até o futuro e deixar que os rastros dos ventos definam o presente.

A CONTRADIÇÃO BÁSICA IMPELINDO A *AVANT-GARDE*: Nada é novo. O primeiro fragmento de escrita conhecido lamenta-se de tudo o que já fora escrito antes. William Gase sustenta que existem apenas 39 histórias possíveis e que todas se encontram na *Odisséia*. Exemplos: o trabalho de Spalding Gray — nitidamente *avant-garde* — nitidamente também uma elaboração da tradição; De Quincey, o mestre da confissão; locução direta, o grande instrumento dos gregos e dos elizabetanos; histórias contadas — Uncle Remus. Quando confrontado com o fluxo de consciência, a resposta de Joyce foi mesmo azeda: "Isto não é novo, está longe do *dernier cri*. Shakespeare usou-a continuamente, até demais na minha opinião, e ainda há Tristram Shandy, sem mencionar Agamenon..." Paradoxo: Nada é novo. E ainda: não existem, numa história de momentos, dois momentos semelhantes. A *avant-garde* existe na ressonância desta contradição. Podemos pegar, por exemplo, os temas clássicos, as estruturas arquetípicas e revesti-los com o espírito da época, *Zeitgeist* encontra Trope. Se recordarmos (aqui a memória é tida como premonição) a idéia original tão vivamente de forma que ela seja experimentada "agora", no presente momento", como que alquimisticamente pela primeira vez, então, por ser o primeiro momento algo distinto na história do tempo, a experiência passada que é transportada através do tempo será original. Não pode haver originalidade, exceto nas bases da tradição. A técnica mais codificada é o Kabuki e o Noh. A arte é passada de geração para geração com uma precisão esmerada. A capacidade de se realizar a menor inovação, a inflexão de um gesto, é *avant-garde*.

CONVOCAÇÃO PARA QUE OS ATORES DE TEATRO SEJAM SEUS PRÓPRIOS CRÍTICOS: Todas as crises do teatro experimental derivam da crise da linguagem — crise de notação, crise de teoria, de articulação. Estas crises têm sido causadas pelo medo em relação à voz analítica. Assim como meus colegas tenho desconfiança em relação à voz analítica que ameaça dominar a voz criativa. Ela é redutiva e tenta impor um sistema de igualdades. É uma luz branca e muito forte. Raymond Chandler disse certa vez — “Pensar em termos de idéias destrói o poder de pensar em termos de emoções e sensações.” Infelizmente, este medo fez da *avant-garde* um gueto, o que foi posto em evidência por um painel realizado no New Museum chamado “Uma Mudança no Palco: A Interrelação entre o Teatro e as Artes Visuais.” O painel incluiu Elizabeth Le Compte do Wooster Group, Joan Jonas, Steve Balint do Squat, e também eu — e para resumir, foi um fracasso total. A intenção do museu foi excelente: “estabelecer uma visão global da atividade criativa contemporânea. O museu espera identificar através desta abordagem interdisciplinar semelhança na filosofia e na direção das formas de arte individuais.” Dança, música, cinema e arquitetura seguirão e depois os resultados serão publicados, criando o que eu penso que será uma importante amostra da história contemporânea. O público era uma massa de pessoas ansiosas para conhecer o que estava por trás do nosso trabalho em termos de método e teoria, o como e o por quê. Eu fui o primeiro a falar. Comecei a divagar com dificuldades próprias de colocar a teoria (para mim uma forma escrita) em palavras, e fui além do tempo que tinha para falar. Antes de ser interrompido, eu disse — “O que vocês estão vendo é um gueto. Estamos no auge da nossa invisibilidade.” Don Shewey escreveu posteriormente no *Village Voice* — “Ninguém no painel debateu a questão. Ninguém reconheceu a forte tradição do artista como um forasteiro, ou sequer percebeu esta postura desafiadora como algo de que se deve ter orgulho. Foi triste e enfurecedor.” É claro que foi triste e enfurecedor. Mas não porque ninguém discutiu a questão. Como poderiam? Era uma questão tão objetiva como uma observação climática em que se afirma “o barômetro marca 30.” Era tão desafiadora em sua objetividade quanto Blacks foi desafiador ao ser o pri-

meiro a reconhecer e protestar contra esta condição de gueto. Estaremos fazendo o jogo da corrente conservadora se não lutarmos pelo acesso ao nosso público. O movimento mais significativo do painel no New Museum foi quando Liz Le Compte falou sobre o trabalho dela: “Tenho trabalhado por doze anos e honestamente não sei o que faço.” Isto provocou a réplica de um membro do público: “Se você não sabe o que faz como sabemos nós?” Eu compreendo a complexidade que existe por trás do que Liz disse: que a obra está tão entranhada num método pessoal e grupal que não pode estar separada da vida; que a energia destrutiva frequentemente direciona a obra — neurose, raiva, estados mentais nos quais o conhecimento não é um fator; que toda obra é distinta e separada e ela não quer se repetir; que a via negativa, a técnica de sabotar e negar todo e qualquer padrão de beleza na procura da beleza, é um paradoxo lógico; que a aceleração é um fator vital — talvez a principal diferença entre as vogas analítica e criativa seja a de que a voz criativa é infinitamente mais rápida e reduzir a sua velocidade necessária só iria obscurecê-la; que o mal-entendido pode levar à censura, como aconteceu com o Wooster Group; que o objetivo do artista é a criação de um estado mental operacional que é verdadeiramente não consciente, mas supremamente funcional (Max Erns disse uma vez que ele era um espectador na criação da sua obra); que a proposta da obra de um artista deve sempre ser a de descobrir o como e o por quê; que no nível mais profundo se encontra o enigma que, se pudesse ser explicado, não seria uma arte. Todas essas coisas passaram pela minha cabeça quando Liz deu a sua pequena resposta — mas então eu falo a língua do gueto. Tenho me afastado bastante de afirmar que entendo e simpatizo com uma posição para a qual pretendo voltar a me encontrar a fim de modificá-la, porque acredito que esta posição prejudica a todos nós. Em outros momentos em que o público replicou tornando-se cada vez mais frustrado e hostil, Liz respondeu: “Este é o trabalho dos críticos, não o meu.” Discordo profundamente disso. O núcleo da discussão neste painel, segundo foi registrado por Shewey, foi o claro senso crítico na declaração de um dos membros do público: “Que você não consiga definir o que faz, tudo bem. Mas que isso possa significar a morte do nosso teatro é trágico.” Eu proponho que como artistas de teatro que somos come-

cemos a agir como críticos de nós mesmos. Nosso diálogo com o público e com os críticos se rompeu e estamos definhando. Existem muitos bons críticos em Nova York, como também existe um vácuo crítico na informação do público a respeito da experimentação. A minha questão não é a de que os críticos têm seus próprios problemas para superar, mas que nós, os artistas, com o nosso silêncio, somos a causa principal deste vácuo. A maneira mais simples que tenho de expressar esta idéia é dizer que todos os que realizam trabalhos experimentais devem escrever um manifesto. A circulação destes textos filtraria — através de idiosincrasias individuais — e definiria o perfil de um movimento. Quando o público puder sentir o perfil de um movimento, sempre responderá a ele. O público não pode responder ao silêncio.

**A INTEGRAÇÃO DAS VOZES ANALÍTICA E CRIATIVA:** Existe uma tradição forte dos artistas que mantém uma ligação umbilical entre suas vozes analítica e criativa; Artaud, Brecht — e atualmente, Heiner Mueller, e Richard Foreman — são exemplos de artistas cujo trabalho têm crescido através da publicação da teoria junto às peças que encenam. Seus públicos crescem porque o espectador possui um instrumento com o qual segue a peça; o artista cresce porque tem uma visão distanciada do seu trabalho — como um pintor que dá um passo atrás diante da tela para observar a pintura. Mesmo se os benefícios da teoria não fossem tão visíveis e palpáveis, eu ainda insistiria que nós como artistas desenvolvemos novas teorias porque “todo teatro tem a sua base teórica. Rejeitar a teoria é aceitar a teoria que temos tido nas mãos.” (Rabkin). O fundamental é que se o artista quer explorar novas fronteiras e consegue ir onde ninguém nunca foi antes, então nenhum outro jamais saberá o que está acontecendo por causa do isolamento em que aquele artista se coloca, a menos que ele leve a sua experiência ao conhecimento dos outros.

**FORMALISMO E POLÍTICA:** Uma das atuais acusações levantadas contra a *avant-garde* é a de que o movimento nihilisticamente abandonou o conteúdo de significado político e social e que muitos artistas se voltaram para uma ordem formalista. Forma e conteúdo

não são mutuamente exclusivos. O formalismo é apenas uma estrutura. Pode transmitir qualquer conteúdo imaginável. A discussão é muito antiga: “Ah, sim, formalistas, frios, insensíveis!” (Young, 1742) “Nenhum trabalho de um verdadeiro gênio se atreve a querer sua forma apropriada.” (Coleridge) O Formalismo é frequentemente acusado de uma crença nihilística na arte pela arte. Mais especificamente, usando o movimento literário russo como modelo: “Sua ênfase predominante se encontra nas características intrínsecas específicas de uma obra literária, que exigem uma análise ‘em seus próprios termos’ antes de qualquer tipo de discussão, e especialmente uma análise social ou ideológica é relevante e mesmo cabível.” (Raymond Williams) No entanto, o Formalismo como movimento tornou-se mais complexo. Existem atualmente dois métodos: a análise síncronica — que é baseada num sistema auto-suficiente em linguagem responsável somente por si mesma, e a análise diacrônica — um sistema enquanto parte de um processo histórico com ênfases alternadas, ora no sistema, ora no processo de desenvolvimento do qual é um momento, com relações dinâmicas e verdadeiras entre si. Estou trabalhando com um Formalismo diacrônico que se compromete com o mundo enquanto explora as estruturas internas do teatro. Acredito no contexto moral do teatro. Um exemplo é o *The American Mysteries*, onde a condenação da pena de morte era um tema principal. O Formalismo brada pela emoção através da obsessão; um frenesi hipercontrolado é o ponto de partida do meu trabalho. O Formalismo é somente um instrumento; eu o rejeito por ele ser reduutivo. Eu o aceito por ele conter a beleza da precisão.

**A ESTÉTICA DO PERIGO:** Eu acredito na estética do perigo. De Houdini a Squat. A confrontação com a ameaça — da morte, do abandono, da opressão social — é o que é palpável na performance realmente “viva”.

**CAUSA E EFEITO:** Não é verdade que eu não adoro o teatro tradicional. Quando vim para Nova York estudei com Stella Adler por dois anos e aprendi o método. Não sou um renegado sem raízes. Sou apenas alguém consumido por uma curiosidade do que está por vir.

**A POSIÇÃO DO ATOR:** O ator clássico era um trovador, um poeta, um viajante, um malandro, talvez até um ladrão, mas também era a voz e a consciência da sociedade. Hoje, no nosso Complexo/Associado/Militar/Enredado/Modelo os atores se associaram. Eles têm se tornado intérpretes associados — elaboradores de produtos para os quais não há necessidades. Se tornam imagens/modelos sexuais para a sociedade. Eles não precisam necessariamente sentir que estão envolvidos numa forma de arte. São especialistas com certos padrões altamente técnicos, sacerdotizas elevadas no culto da personalidade, especialmente moldes corporificados junto aos quais as massas podem viver vidas substitutas e fictícias. A proposta da *avant-garde* é a de reintegrar o teatro e o ator à esfera da arte: o ator de teatro experimental é antes de tudo um artista. Sua arena é a estética moderna. Representar é uma área de especialização. O que o ator explora é como os conceitos de linguagem, o meio e o comportamento se relacionam à arte. Um ator concentrado num método rígido em seu ofício, sem uma compreensão do que seja arte, é tão absurdo quanto um médico que se especializa em neurocirurgia sem estudar anatomia.

**PÓS-MODERNO:** Apesar de sugerir novas combinações, este é um termo embaraçante. Pelo menos na arquitetura e na dança o termo possui um referencial exato. O termo Moderno é tão mal-definido no teatro (muitos pensam que Ibsen e Shaw pertencem ao Teatro Moderno) que não importa o quanto tentemos definir o que seja pós-moderno que o termo continuará a se encaixar tão frouxamente quanto uma bolsa de colostomia. É um termo árido que funcionaria melhor como um semitom do que como uma definição. Vamos encarar: este termo não presta. Não tem firmeza. Vamos nos livrar dele.

**SIGNIFICADO:** Acredito no significado. "Uma obra é como uma máquina de produzir significados." (Octavio Paz) "Não significa nada se não tiver ritmo." (Duke Ellington)

#### LINGUAGEM:

O movimento desta posição

"O texto é somente um pretexto."

(Marranca, *Theatre of Images*, '77)

para esta posição

"A verdadeira história do teatro é a história da literatura dramática..."

(Redatores do *Performing Arts Journal*, '83)

é reacionário.

Muitas, senão a maioria, das melhores críticas de teatro experimental vêm do *Performing Arts Journal* e de seus redatores, Bonnie Marranca e Gautam Dasgupta. É difícil a minha tarefa de discordar com duas das pessoas com as quais tenho concordado sempre e tanto. Eles têm feito pressões para que haja um abandono das experiências com a linguagem que têm sido a essência do trabalho experimental na última década. Eles hoje acreditam que nos desprendemos do texto escrito até o ponto em que ficamos isolados da comunidade literária, e que isso está reprimindo o nosso crescimento. Afirmam que a verdadeira história do teatro é a história da literatura dramática. Eles estão convencidos de que, como Karl Kraus afirmou, o declínio da civilização começa na degradação da linguagem. Por acreditarem que a literatura dramática não é o foco da *avant-garde*, eles preferem afirmar que a *avant-garde* não gerou escritores. Não podemos simplesmente frustrar tais experiências e perder um espaço conquistado com tanto esforço. Tenho fortes dúvidas de que a *avant-garde* tenha desfrutado ou que vá desfrutar de qualquer outro *status* diferente deste isolamento da comunidade intelectual. A verdadeira história do teatro não é a história da literatura dramática. Alguns escritores crêem na degradação da linguagem, outros sentem a renovação da mesma. Os escritores que trabalham na *Creation Production Company* estão lutando muito com os problemas da linguagem na *avant-garde*.

**O MOVIMENTO CONSERVADOR:** "O que acontece com o meio hoje é recuperativo, e, de muitas maneiras, profundamente conservador. Logicamente, este conservadorismo estético não pode ser comparado com o tom do conservadorismo político que contamina as sociedades ocidentais. Na verdade, deve ter mais em comum com o conservadorismo 'progressista' do grupo ecológico ou com os movimentos anti-nucleares do que com Ronald Reagan." (Peter Fuller) Marranca e Dasgupta são os maiores patrocinadores no teatro daquilo

que eles percebem como um movimento saudável. Porém, esta dialética possui muitas raízes tradicionais que datam de 1878: "Wagner e Banville podem ser considerados então como representantes de dois movimentos básicos. Por um lado, uma forma complexa de arte fundada na síntese de todos os seus elementos; por outro lado, uma ênfase na convenção teatral — a prioridade da linguagem e da performance." (Denis Bablet) Os que defendem um teatro total, como o fez a *avant-garde* na última década, têm sido sempre os oprimidos. O que temos de uma forma paradoxal é a promoção do nosso próprio conservadorismo. A LINGUAGEM ESTÁ FALIDA: É lógico que a linguagem é o filão principal, mas o é sob pressões internas por uma boa razão. A linguagem está falida. Tem estado há muitos anos. Gertrude Stein disse muito bem: Uma rosa é uma rosa é uma rosa. Ou Artaud: "Todas as palavras, uma vez ditas, morrem e funcionam somente no momento em que são pronunciadas." E Burroughs: A linguagem é um vírus que consome o processo mental mais primário: a imagem." Eu compartilho da mesma opinião dos críticos Desconstrucionistas de que "o mundo carrega consigo uma certa ausência ou indeterminação de sentido... sentido e linguagem não coincidem..." (Hartman) As palavras, enquanto sinais ou símbolos, são semelhantes a labirintos no sentido de que ambos apontam o caminho, mas carecem de significado final.

O porquê de eu adorá-los e o porquê dos Desconstrucionistas terem construído universos linguísticos paralelos fora deles mesmos: é certo que há uma tradição elaborada e antiquada na operação: a via-negativa. A proposta é negar o teatro e a linguagem de forma a recuperar a autenticidade perdida, uma técnica pesquisada e seguida por Grotowski, Artaud, Chekov. Ela é usada tanto com uma intensão deliberada considerando a utilidade de uma metodologia como também com um fervor revolucionário fanático. Sim, há uma série de conseqüências para os experimentos atuais, tais como a carência de teoria que estamos provocando, a crise na notação e a má informação a respeito do estado atual do texto escrito na *avant-garde*. Entretanto, temos que resistir a este apelo em abandonar a experimentação e voltar à literatura dramática porque este abandono agora nos levaria de volta à estrutura atual da linguagem no teatro — uma coisa morta e calcifica-

da. Através deste falso monopólio da notação, a "literatura dramática" prende o teatro moderno no século XIX. A criação de um espectro no qual as artes experimentais são postas como que se distanciando da linguagem é uma idéia enganosa. Estamos levando a cabo uma operação na linguagem com uma ligação umbilical à ela. Estamos tentando penetrar no coração da linguagem, e talvez estejamos deturpando-a — mas antes de tudo, a linguagem é forte. Pode agüentar. (O que é parte do método.) A fim de que isto não pareça uma mera manipulação estética, devo afirmar que um ataque à linguagem não funcionaria se não emanasse de uma crença genuína. O meu teatro está profundamente envolvido com a linguagem enquanto ela guarda uma profunda desconfiança de si mesma. O trabalho é político porque pretende atingir os conceitos das pessoas acerca da natureza da sua linguagem, que continua a produzir e proteger as fraudes políticas. Como é possível que possa haver um debate "público" no Congresso sobre fundos "de proteção" para a CIA utilizar na deposição do governo legitimado da Nicarágua? A nova fala. Italo Calvino chama a atenção para uma "renovação da relação entre a linguagem e o mundo." O problema é que a linguagem se insinuou dentro dos nossos conceitos em níveis muito profundos. "Não apenas aquilo que vemos, mas também os nossos olhos estão saturados de linguagem escrita. Através dos séculos, o hábito da leitura transformou o *Homo Sapiens* em *Homo Legedas*." (Calvino) Nós "vemos" imagens hoje em termos de linguagem. Ao invés de vermos, nós lemos uma sucessão de imagens em relação às sentenças análogas escritas que imaginamos impiedosamente. A grosso modo, as causalidades da linguagem nos fazem ver em tradução. Como disse William Gass, "a Linguagem define a Percepção." Eu diria mais: a Linguagem define e confina a Percepção. Não acredito que a Linguagem "é" a Percepção. Para ilustrar uma postura tomada pelos "partidários da linguagem" (criei aqui uma cisão onde não existia nenhuma): *Scribo, ergo sum*. Produzo textos, logo existo. Eu sou os textos que escrevo, uma postura tomada por Bonnie Marranca em sua reportagem sobre Pirandello: "De fato, não havia realidade, ou seja, nenhuma forma fixa que pudéssemos chamar de Realidade, apenas uma elaboração de textos sobre realidades possíveis; a realidade enquanto ficção infinita."

Um dos meus principais objetivos é apontar para um mundo maior do que o texto escrito. Um dos pontos em que concordo com Gerald Rabkin é de que o teatro está provinciano e se encontra num estado de crescimento retardado que o mergulho em outras disciplinas poderia retificar. Estou mais interessado em fazer o nosso vocabulário para o teatro mergulhando-o nas artes visuais a partir do momento em que a visão é a fonte do teatro e o sentido mais oprimido pela tirania da palavra.

**A VERDADEIRA HISTÓRIA DO TEATRO:** "A verdadeira história do teatro é a história da literatura dramática..." Até o ponto em que esta afirmação é uma generalização grosseira, ela é falsa. A verdade triste e alegre ao mesmo tempo é que o teatro evapora. (E até Blau iria mais longe ao dizer que "o texto guarda a nossa melhor evidência 'após' o fato.") A literatura dramática está para o teatro como os artefatos estão para a arqueologia — fragmentos fascinantes que instigam a especulação. Gerald Rabkin afirma que "a performance por sua própria natureza rejeita o impulso logocêntrico — o corpo transcende a palavra. Entretanto, a autoridade logocêntrica da palavra tem sido sustentada pelo esvaecimento dela e pela sobrevivência do texto dramático." Em outras palavras, a autoridade de um texto se dá através da omissão — o que é mais poderoso transcende. A experiência direta no teatro é a única verdadeira história do teatro. O texto não é sempre o melhor, porque o sentido não está simplesmente 'nas' palavras, mas numa série de valores e implicações (um contexto) em que há envoltórios, históricos que precisam ser assim entendidos." (Robert Scholes) Existem razões indiscutíveis que justificam o porquê da história da produção ter dominado a história do teatro no discurso americano. Vamos nos aprofundar nesta crise da linguagem com o instrumento tradicional da linguagem: a etimologia. A etimologia da palavra teatro vem dos gregos; *Theatron* — um lugar para contemplação. Teatro e teoria têm a mesma raiz: "*Theasthai*" — olhar, ver; e a palavra de origem segundo o *Oxford English Dictionary* é *Thea*, que significa visão. Em seu artigo sobre o Squat Theatre, Gautam Dasgupta discute isso: "O engajamento na atividade teatral significa refletir sobre a natureza da percepção visual, sobre o que constitui o visível e o invi-

sível." O que o teatro experimental vem tentando fazer há uma década é reintegrar o teatro e sua forma primária, a visão. Marranca criou o termo teatro de imagens.

**DIGRESSÃO: A IMAGEM:** A idéia de um teatro de imagens está nos causando muitas dores de cabeça. A justaposição casual de imagens fazendo-se passar por arte prolifera é parcialmente responsável pela crise na *avant-garde*. A justaposição de imagens é tão inexpressiva quanto a justaposição de palavras. As imagens por si só não fazem arte. Além disso, hoje em dia, todo mundo pode se fazer passar por uma imagem. Entretanto, uma verdadeira imagem — no sentido de uma imagem coesa que envolve a mente ao longo de uma performance — é ainda extremamente difícil de ser realizada. Artaud afirmou que uma imagem possui uma forma cristalina e que tomar apenas parte dela seria destruí-la, e a menos que ela fosse redutível a explicação, não seria uma imagem. Em termos semióticos, a imagem é icônica. A crise é que a imagem transformou-se num ícone. O tempo do teatro de imagens é o passado.

**O LUGAR DA LINGUAGEM É O ESPAÇO:** Precisamos ver uma linguagem transparente que, como um agente, possa ser percebida através do mundo. A nossa linguagem atual é translúcida, saturada de filtros desafio de um escritor é falar acerca da confusão do nosso século usando uma linguagem tão transparente que atinja um nível alucinatório, como fez Kafka." (Italo Calvino) Eu me encontro dividido: minha linguagem possui idéias, e meu corpo também possui idéias. De alguma maneira, perdemos a visão do conhecimento cinematográfico de que a linguagem está intrinsecamente ligada à natureza da percepção visual. Para renovarmos a relação da linguagem com o teatro é necessário entendermos que teatro e linguagem partilham os interiores da visão. Proponho uma operação dentro da linguagem que envolverá a fusão de imagem e linguagem. Existem estruturas na linguagem que possuem profundas raízes estruturais que, em seu nível mais profundo, coincidem com as estruturas da imagem visual. A Visão existe no Espaço. A Linguagem existe no Espaço. O Espaço é o Lugar da Linguagem. Neste nível, a linguagem compartilha de analogias arquitetônicas com

a imagem. A arquitetura é o estudo destas formas básicas, os blocos de construção, os fonemas que formam a nossa percepção: a Simetria e suas variações, movimentos potenciais e cinemáticos, geometria, concentricidade e as séries infinitas, composição e contraponto. Este é o lugar da linguagem. Os interiores da visão definem um meio: um espaço, um fundo, um palco. A linguagem não está na figura, mas no fundo, não está no texto, mas na palavra. Creio que existe uma verdade paralela — a linguagem define a percepção, ou seja, o meio define a percepção. A arquitetura é a linguagem do meio. Estruturalismo, Formalismo, Semiótica, Desconstrução são arquiteturas lingüísticas não estabelecidas no espaço. Até o ponto em que são movimentos subterrâneos eles perdem a importância. Estou mais interessado nas pessoas que percebem que pensam em imagens como o pesquisador de topologia William Thurston, de Princeton, que consegue ver cinco formas dimensionais: "As pessoas não entendem como eu consigo visualizar quatro ou cinco dimensões porque elas não percebem como as pessoas realmente pensam. É difícil visualizar cinco formas dimensionais — mas isto não significa que não se possa pensar nelas. Pensar é realmente o mesmo que ver." um dos pioneiros neste campo foi Gertrude Stein, a primeira a transpor conceitualmente a estrutura da linguagem para um plano visual com a sua teoria da peça teatral como um panorama. É a este tipo de transposição revolucionária que precisamos dar continuidade. Como uma linguagem narrativa pode ser transposta para uma linguagem visual? Como a linguagem evoca a visão? Como a visão está envolvida na linguagem? Uma linguagem transparente seria uma união de linguagens da visão e linguagens da palavra. Dentro desta metalinguagem as palavras seriam sistemas dentro de sistemas, como deveria ser no teatro.

**A RELAÇÃO DAS ARTES VISUAIS COM O TEATRO:** Este tópico não deveria ser tão esotérico como é. O teatro como um aglomerado de todas as formas de arte, o *gesamkunstwerk*, se encontra atualmente no declínio do seu estado de graça. O contraste entre essas duas idéias é uma falsa cisão parecida com uma torre de babel tragicômica.

**COLAGEM:** Minha primeira peça, *The Seven Deadly Elements* foi uma reconstrução no palco de um romance de colagem de Max Ernst, *Une Semaine de Bonte*. A idéia que tive foi que poderia existir algo como um texto visual representado mais facilmente do que um texto escrito. O pintor Eric Fichtl descreve a colagem como "a técnica fundamental do século XX. Ela descontextualiza vários elementos da cultura e da natureza e os recombina em novos significados. Em arte, esta é a maneira pela qual reconhecemos que todos os significados, tanto pessoais quanto culturais, estão saturados de imagens que anteriormente os representavam. Nenhum significado novo pode derivar do uso destas imagens dentro de esquemas tradicionais de apresentação." A colagem é um conflito armado — duas imagens em colisão. Ela provoca uma série de explosões internas e associações livres. É esta colisão que constitui o dinamismo da obra de arte. A colagem é uma forma ideal para o teatro porque o conflito é a base do drama. A estrutura da colagem produz uma série de ambigüidades independentes que se engatam e que não produzem uma solução facilmente, mas enriquecem a mente que busca uma multiplicidade de soluções. Ela se desenvolve em tensões congestionadas por informações. A anarquia é implícita no uso da colagem; seu único propósito — a recriação do mundo. A colagem está para o século XX como a perspectiva estava para a Renascença. Eu fragmento, suspendo e recombino muitas histórias que vêm aos meus olhos. Cada história é uma reta, uma história linear — mas eu não experimento realidade desta forma. Elas todas me invadem de uma só vez, entrelaçando-se, sobrepondo-se, intercortando-se, atropelando-se, aguardando-se, insinuando-se. Pego pedaços, corto em pedacinhos e jogo todos no ar de uma só vez, e depois os reintegro de modo a que eles se encaixem ao mesmo tempo. Então eu me lanço numa grande queda livre.

**A GRADE:** A grade, assim como a colagem, é um fenômeno fundamentalmente do século XX. A grade fragmenta e unifica ao mesmo tempo — desconstrói e integra simultaneamente (que é a operação que devemos aplicar à linguagem do teatro). "A grade se estende em todas as direções para o infinito de tal forma que ela dirige o foco para a imagem dentro dela, en-

volvendo todo o resto. Por meio da grade, a obra de arte é apresentada como um mero fragmento, um pedaço pequenino derivado de um fragmento infinitamente maior. A grade é a escada para o universo." (Rosalind Krauss) A grade é uma metáfora para os olhos. Ela representa a infraestrutura da visão. A grade tem sido intensamente utilizada no teatro experimental — as grades-chão do Wooster Group e suas estruturas engradeadas, a utilização por parte do Squat Theatre da vidraça de grade como o constante pano de fundo para seu trabalho, fazendo realmente de sua obra um fragmento menor de um fragmento maior. A grade expressa o nosso desafio de "romper" um novo "espaço" porque suas fronteiras externas permanecem rígidas (como as nossas: o ator no palco visto pelo público) enquanto que o seu interior permanece infinitamente fluido. A Grade é uma composição. Como é a Linguagem. A Linguagem é uma grade complexa. A grade é um dos blocos de sustentação da estrutura. Ela permite um "antagonismo transcendental" (Poggioli) para estar em direção contrária a ele, como faz a Linguagem.

**EPIFANIA:** Um dos pontos altos da minha vida espiritual foi quando vi um menino rezando uma missa ao lado de um padre numa igreja completamente vazia. Uma definição de epifania é "a manifestação do divino". Para mim, tudo no palco é epifania. "Estritamente falando, uma epifania não pode ser um começo a partir do momento em que revela e desvela o que, por definição, não poderia nunca ter deixado de estar ali." Ou melhor, ela é a redescoberta de uma presença permanente que optou por esconder-se de nós — a menos que sejamos nós que tenhamos o poder de nos escondermos dela." (Paul de Mau) A epifania como um locus de dissonâncias criadas por estruturas conflitantes: a fusão/firção de êxtases criados pela coexistência de oposições (a Terceira Sinfonia de Branca é um exemplo de dissonâncias em êxtase). Esta é a direção por trás da minha fusão de colagem, e grade. Transubstanciação no palco.

**A VELOCIDADE E A RELAÇÃO FIGURA/FUNDO:** Sou fascinado pela figura. Creio que a figura existe à parte do fundo. O que seria uma abóboda celeste sem o abismo essencial entre a abóboda e o céu?

Se quisermos inverter a relação, é possível que exista um céu na abóboda celeste. É o espaço entre as duas coisas e a distância a ser transposta (que não poderá jamais ser transposta) o que me fascina. Talvez seja esta a razão de seu ser tão ligado na figura em movimento. A figura correndo. Quando menino eu estava sempre correndo. Era o garoto mais rápido das redondezas. Depois conheci o ritual da corrida dos índios americanos. Correr era um rito para se penetrar numa dimensão sagrada. Como um deles descreveu, "eu me torno uma parte disso." Eu comecei a usar a corrida como uma metáfora para escrever. O sangue está correndo nas veias e correr é escrever. A velocidade é uma forma de magia natural, um método que transcende o corpo. A velocidade é um método para se tornar algo no espaço — o palco que cresce como uma membrana que se estende para fora do corpo. A despeito de Zeno e seu Tortoise. A velocidade da figura em movimento cria todas as possibilidades de relação entre a figura e o fundo. Ela define e rejeita fronteiras. Coloca o fundo em todas as possibilidades de luz a partir do momento em que o fundo tem volumes diferentes em velocidades diferentes. Como disse Maiakowsky, "O nosso Deus é a raça, nosso coração é o ritmo." Através da velocidade creio que podemos refutar a entropia. Você não consegue me pegar. Eu vou como um vento frio.

---

1. Matthew Maguire (T98) é um dos diretores da Creation Production Company. Ele escreveu *Th: Seven Deadly Elements*, *Eye Figure Fiction*, *Untitled (Th: Dark Ages Flat Out)* e *The American Mysteries*.

(Extraído de *The Drama Review*, 27, 4, 1983 (T100);

(Traduzido por Maria Inês B. Corrêa. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ).

2. (N.T.) — *Möbius loop*, ou *Möbius band*, ou *Möbius strip*: Criado pelo matemático alemão August F. Möbius, trata-se de uma superfície de um lado formada por um movimento geométrico de rotação: segura-se um lado de um retângulo fixo, faz-se uma rotação de aproximadamente 180 graus com o lado oposto e depois faz-se o mesmo movimento com o primeiro lado.

Fonte: Webster's New International Dictionary, volume II.

## INTERPRETAÇÃO DO TEXTO

H. Nelms

No século XIX, cada ator dava a seu papel sua própria interpretação. Como deles dependia a interpretação de toda a peça, muitas vezes acontecia que havia tantas interpretações quanto atores no palco a um só tempo. Em produções modernas de categoria, a interpretação básica é dada pelo produtor ou pelo diretor, e somente os detalhes é que ficam a cargo do ator. No entanto, um ator tem de saber como se interpreta uma peça para poder compreender a interpretação que lhe é dada pelo diretor.

### Material e valores

Começa-se o estudo de uma peça fazendo-se um levantamento, a grosso modo, de seu *material dramático*. Tudo no texto ou que é por ele sugerido é material dramático — falas, personagens, idéias, gesticulações de ação, tudo enfim. A seguir classifica-se esse material em termos de valores em relação à platéia, do mesmo modo que um dono de uma indústria manufatureira avalia a possibilidade que tem seu produtor de atrair o comprador. Um vestido pode atrair a compradora por seu aspecto *prático* de agasalho e durabilidade, ou pelo *visual* de cor, feitio, etc. Do mesmo modo, um texto oferece à platéia valores emocionais que a podem levar ao riso ou às lágrimas, valores intelectuais que apresentam idéias novas ou reapresentam idéias conhecidas de forma mais forte, ou valores abstratos que dão prazer por meio da beleza, a fluidez da execução e outras manifestações estéticas. Os valores

dramáticos são formados com o material dramático, da mesma forma que um vestido bonito é o resultado de desenho, de qualidade de trabalho, de fazenda, etc. Por exemplo, em *Macbeth*, temos as bruxas, o caldeirão, a encantação e as profecias: desse material é que são constituídos os valores sobrenaturais da peça. Um material é alguma coisa que podemos usar; um valor é o que a platéia recebe. No entanto, o termo valor é utilizado em relação a valores potenciais, bem como em relação aos realizados.

Os valores intelectuais têm de ser compreendidos para serem apreciados, e devem ser apresentados com um máximo de clareza e simplicidade, o que requer um jogo ousado, tão ousado que por vezes parecerá primário quando seus segredos são revelados. Por outro lado, os valores emocionais e abstratos não são compreendidos mas sentidos, e podem ser expressados por meio de detalhes tão sutis que um leigo custa a acreditar que poderão ter algum efeito sobre a platéia.

VALORES INTELECTUAIS — 1) As idéias que dominam uma peça são chamadas os valores *filosóficos*. Uma moral, tal como o *crime não compensa* pode ser incluída nesse tipo de idéia. Muitas vezes, a idéia não é uma asseveração mas sim uma pergunta — *será que o crime compensa?* Outras idéias são estudos de caráter — *como reagirá este tipo de pessoa a uma situação criada para trazer à tona suas características fundamentais?* Não fique desapontado se as idéias que se tirem de uma peça forem lugares-comuns. A profundidade muitas vezes é uma questão de vocabulário: quando um pensamento é expresso de maneira clara e breve, a profundidade desaparece. Uma peça de teatro quase nunca diz qualquer coisa de novo; o que ela faz é apresentar idéias antigas de forma mais vividas.

2) Além dos valores filosóficos, um texto tem valores educacionais. O didatismo no teatro em geral tem de ser bastante disfarçado, mas isso de forma alguma diminui sua eficácia: *Lady in the Dark* era uma excelente divulgação da psicanálise, e inúmeras obras apresentadas durante a guerra ensinavam muito a respeito das condições predominantes dos vários setores de combate.

VALORES EMOCIONAIS. 1) Em muitas peças, as experiências dos personagens (ou pelo menos

dos principais) são compartilhadas pela platéia por meio da imaginação. Essa *experiência por identificação* produz emoções e é uma das principais formas de atração do teatro.

2) Também existem valores emocionais nos quais o espectador está emocionalmente distante do personagem. O melhor exemplo é o do riso — rimos de um personagem sobre o qual alguém fez uma piada, mas não rimos com o personagem que disse a piada.

VALORES ABSTRATOS. Ficam incluídos: 1) elementos visuais — beleza, espetáculo, etc.; 2) elementos auditivos — poesia, tonalidade de vozes, música, etc.; 3) atrações abstratas para a mente que se formam por meio da coerência do espetáculo, seu ritmo, etc.

### Tema

A principal idéia filosófica de uma peça é chamada sua *tema* e esse tema é a base da unidade na qual a peça repousa. Esse conceito é válido até mesmo para peças que dependem exclusivamente de valores emocionais.

A ESCOLHA DO TEMA. A maioria das peças contém um certo número de idéias, mas só aquelas que unem a peça de ponta a ponta é que podem ser consideradas possíveis temas. Mas mesmo assim sempre há uma variedade de escolha. Eis alguns dos *temas* possíveis para *Macbeth*: 1) Um estudo da personalidade de *Macbeth*; 2) *o crime não compensa*; 3) a ambição exagerada é fatal; 4) as tentativas de contato com o sobrenatural são perigosas. Apenas uma dessas quatro alternativas pode ser usada como tema de uma determinada produção: em qualquer atividade, os melhores resultados são alcançados quando todas as forças se concentram num único objetivo. Se o espetáculo pula de um tema para outro, ele não conseguirá transmitir nenhuma emoção forte, do mesmo modo que um vento que roda não provoca ondas muito altas. A escolha do tema é que orientará todos os aspectos da produção. Se se escolher a “ambição” como tema, o elemento sobrenatural tornar-se-á relativamente sem importância, e não se deve realçá-lo. Outro diretor pode preferir acentuar o aspecto “contatos com o sobrenatural”,

e nesse caso fará salientar as cenas das bruxas e das profecias. O diretor deve escolher o tema que, em sua opinião, trará maior unidade ao texto e mais realçará seus valores. *Nos comentários que se seguem, sempre um tema determinado, via de regra o mais óbvio, será adotado para cada peça.* Não se preocupe o leitor em dizer: “Mas eu não creio que *Macbeth* (ou *Romeu*) era assim”. É possível que dentro de uma outra interpretação esteja inteiramente certo, mas é preciso procurar aceitar, ao menos temporariamente, as minhas interpretações para poder seguir os exemplos que darei. Aliás não deve haver grande dificuldade, pois a maioria das peças contemporâneas não tem mais do que um tema utilizável.

A escolha do tema não significa o abandono de todas as outras idéias: todas serão úteis, desde que não se apresentem com importância indevida. É claro que não se podem usar duas idéias que entrem em conflito. No caso de *Macbeth*, não é possível usar, a um só tempo, a idéia de que “o crime não compensa” e a de que “ser rei é uma satisfação tão grande que vale a pena fazer qualquer coisa para alcançar essa posição”.

### Tratamento

O tema unifica a peça, mas pode, em si, receber pouca ênfase. A ênfase deve ser colocada sobre os valores mais importantes. Muitos filmes didáticos feitos durante a guerra usavam o tema “a devoção ao dever é a mais alta virtude de um soldado”, mas a vida nas bases militares ou certos aspectos de tática de batalha é que ocupavam a maior parte do filme, o que está inteiramente certo. Por vezes, o tema pode ser até deliberadamente suprimido. O tema de *The Doughgirls* era o de que a burocracia em Washington encarava a guerra de maneira egoísta e ineficiente, mas se uma idéia tão séria e desagradável tivesse sido enfatizada, a platéia ficaria deprimida, em lugar de rir dos valores farsescos, que eram a principal razão de ser da obra. O tema determinou a escolha dos valores farsescos, deu-lhe sua unidade e deu sentido à história, mas a não ser por isso ele ficava submerso.

*Escolha do Tratamento* — A seleção dos valores a serem enfatizados e o encontro da melhor maneira de expressá-los são o que se chama “tratamento” e cons-

titui o momento mais decisivo de toda a produção. Toda espécie de valores existe, potencialmente, na maioria dos textos, mas muito poucos deles podem ser utilizados com vantagem em uma determinada produção. Assim, em *Romeu e Julieta* é provável que sejam aproveitados (1) valores abstratos de beleza, valores plásticos, boas vozes, música, etc; (2) experiência por identificação no amor e na aventura; (3) certos valores cômicos. No entanto, é preciso deixar passar a oportunidade de instruir a platéia a respeito da história e dos hábitos da Itália, e talvez suprimir alguns valores cômicos. (Como se deve tratar a seqüência no ato IV, cena V, entre Peter e os músicos, durante a qual o público deve pensar que Julieta está morta?)

#### *Tratamento A — Ponto de vista*

O significado de uma peça depende tanto da atitude da platéia quanto das palavras do texto. Raramente o espectador sabe que atitude adotar até que a cortina se abra, quando então se decide com grande rapidez. Uma vez que seu ponto de vista está definido, ele procura integrar tudo o que vê e ouve dentro de um desenho orgânico compreensível de acordo com o mesmo. Quando qualquer detalhe se recusa a entrar nesse quadro, o espectador fica confuso e irritado. Por exemplo — é possível por engano montar as primeiras cenas de *Peer Gynt* como se se tratasse de um retrato sério da vida na Noruega; mas de repente Peer pega sua noiva, joga-a em cima de um ombro, e sai correndo montanha acima tão depressa que ninguém consegue pegá-lo: de um ponto de vista realista, tudo passa a parecer uma grande asneira. Um pouco mais tarde, Peer encontra uma série de criaturas imaginárias, o que leva o espectador a abandonar a idéia de que a peça representa a vida real, e a ficar inteiramente confuso.

*Essa espécie de confusão só pode ser evitada se o espectador manter um mesmo ponto de vista durante todo o espetáculo. É preciso que ele saiba, desde o início, em que espírito deve aceitar a peça, e se deve julgá-la por critérios da vida quotidiana ou pela aceitação de certas convenções teatrais.*

#### *Tratamento B — O estado de espírito*

O estado de espírito com o qual a platéia receberá o espetáculo é determinado pelo espírito da produção que, por seu turno, depende do espírito do texto. Determina-se o espírito de um texto fazendo uma lista dos adjetivos que parecem adequados a ele. "Leve", "transparente", "cômico" "satírico" seriam indicados para o *Mikado*(\*) enquanto que "sombrio", "rude", "malévolo", "malfadado", "odiento" ou "torturado" podem ser aplicados a *Macbeth*. Em ambos os casos, o espírito do texto será a combinação das qualidades dos adjetivos sugeridos.

Se os adjetivos parecerem contraditórios, isso não significa que estejam errados. *Winterset*, de Maxwell Anderson(\*\*) é tanto "romântico quanto sórdido", e a habilidade do texto em entrosar essas qualidades aparentemente contraditórias é justamente o que o torna interessante.

*Peso* — Quando se constata que os adjetivos que parecem apropriados são "transparente", "alegre" ou "rápido", a peça deve ter pouco peso espiritual e neste caso será chamada "leve". Mas se a sua lista inclui termos como "forte", "heróico", "sombrio", "duro", o espírito será "sério" ou "pesado". Normalmente, as peças leves se ocupam de questões sem importância, e as pesadas com emoções fortes e idéias profundas, mas sempre há exceções à regra.

*Final* — O final de qualquer peça tem grande influência sobre seu espírito, pois um final feliz determina um espírito otimista, mesmo que as cenas iniciais sejam mais sombrias. Um final triste, por outro lado, não implica num clima de desespero mais sim no de um ciclo completo; o espírito do espetáculo deve sugerir "o que aconteceu era inevitável" ou que "foi uma vida fecunda embora curta".

*Ponto de Vista e Espírito* — O espírito da peça e o espírito com o qual ela é recebida pela platéia via de regra estão de acordo entre si. Mas há algumas exceções dignas de nota. Por exemplo, os velhos melodramas do gênero *Perils of a Great City* (Os Perigos da Grande Cidade) fazem sucesso hoje porque são escritos com uma seriedade que parece completamente absurda a uma platéia contemporânea.

*Unidade de Espírito* — O público vai ao teatro por prazer. Esse prazer pode ser mais intenso na tra-

gêdia e no drama do que na comédia, mas mesmo assim o que ele deseja é ter suas emoções despertadas, e não traumatizadas. O público sempre procura uma certa segurança emocional e para que ela exista, o espírito de uma peça deve ser coerente, de princípio a fim, sem grandes choques ou surpresas de natureza emocional. Num dos primeiros filmes de Alfred Hitchcock, *The Woman Alone*, o irmão menor da protagonista carregava consigo, sem o saber, uma bomba-relógio; quando chegava o momento da explosão, ele parava para conversar com uma velhinha encantadora que carregava um cachorrinho igualmente encantador. A platéia aceitava essa imagem como a sugestão de que a bomba não funcionaria a qualquer recurso de última hora. Em vez disso, a bomba explodia matando o menino, a velha e o cachorro, matando ao mesmo tempo a tranqüilidade emocional do espectador; a partir daquele momento, nenhum deles ousava mais se deixar envolver pela emoção, e o resto do filme era pura perda.

O público é um pouco como uma criança: nunca se deve surpreendê-lo sem antes informá-lo, de uma maneira ou outra, que "agora vamos ter uma surpresa". Normalmente, o que se faz é informar a platéia de que alguma coisa vai acontecer, sem dizer o que é. Mesmo nessas pseudo-surpresas, o que acontece não deve ser nunca menos agradável do que se poderia esperar. Na tragédia, a atmosfera carregada sempre prepara qualquer previsão do futuro, e na farsa o público sempre espera alguma "surpresa" agradável.

A necessidade de unidade de clima não significa que o drama e a comédia não possam ser misturados. A bem dizer, existe hoje nos Estados Unidos preferência marcada por tal mistura, que deve ser uniforme durante todo o espetáculo, do mesmo modo que devem ficar uniformemente ligados todos os elementos em um pudim. É preciso verificar se as proporções de comédia e drama são aproximadamente iguais em todos os atos, e que a transição de um gênero para o outro não seja tão repentina que possa vir a chocar. Essas variantes de clima são chamadas "tons".

As emoções dos personagens mudam constantemente, e podem harmonizar ou contrastar com o clima da peça ou mesmo umas com as outras. O clima emocional que serve de fundo ao espetáculo é chamado "atmosfera" que também pode variar, bem como harmonizar ou contrastar com o clima da peça.

Uma vez definido, o clima da produção servirá de guia. A morte de Macbeth já foi apresentada no palco de todas as maneiras possíveis, desde uma fria comunicação por Macduff até uma violenta e espetacular cena de duelo. Qual das duas está certa? Não é possível dizer antes que fique determinado o clima da produção, mas uma vez esse esteja claro, a cena será apresentada com o devido exagero ou discrição.

### *Tratamento C — Estilo*

O estilo, que é a relação da peça com a realidade, é o segundo fator que controla o ponto de vista do público. Uma peça como *A Ralé*, muito próxima da vida real, requer uma atitude inteiramente diversa da sugerida por *Jim Dandy*, que é expressionista ou por *Chanteclair*, que é uma fantasia.

*Os Estilos Realistas* — Quando uma peça deve ser julgada por critérios do cotidiano, toma a classificação genérica de "realista", o que não implica numa imitação integral da natureza, que é impossível num palco e que seria, além do mais, insuportavelmente caçete. Uma peça é realista quando ela evita qualquer elemento que seja visivelmente irreal (anti-natural). Há ocasiões, no entanto, em que se adota um estilo realista para embalar o espectador a ponto de fazê-lo aceitar ou deixar de notar certas impossibilidades. *Arsênico e Alfazema* perderia toda a sua graça se o público não fosse levado a acreditar que há ao menos a possibilidade de acontecerem fatos semelhantes àquelles. Há quatro estilos realistas principais. Peças como *A Ralé*, que imitam a vida com um máximo de fidelidade, fazendo apenas as concessões indispensáveis ao teatro, são classificados como "realistas" ou "naturalistas"; peças que são plausíveis sem que seja indispensável reproduzir tudo quanto é detalhe da natureza (que seja ou não parte do enredo), pertencem ao estilo chamado "realismo teatralizado"; e peças que são superficialmente realistas mas usam recursos técnicos para sublinhar certos efeitos mesmo às custas da plausibilidade serão "farsas" se o clima for cômico, e "melodramas" se o clima for dramático.

*Estilos Não-Realistas* — Se uma peça não pode ser julgada por critérios da vida quotidiana, ela deve ser apresentada num estilo anti-realista para que o público possa aceitá-la do ponto de vista adequado. O

afastamento do realismo é geralmente marcado por alguma artificialidade intencional no diálogo, tal como seja o verso, um fraseado inusitado, ou um ritmo especial, e as falas dos personagens por vezes parecem ter um tom mais de declamação do que de conversa. Além do mais, há os recursos do aparte, do solilóquio, ou dos comentários que são claramente endereçados à platéia e não aos outros personagens da cena.

Há vários motivos pelos quais se pode tornar conveniente o uso do anti-realismo. O autor pode por exemplo querer estar dizendo "Isto não é um acontecimento na vida de certos indivíduos; é uma verdade universal, válida para todas as épocas e todos os locais". Nas tragédias gregas de Ésquilo e Sófocles são escritas nesse espírito, e o seu estilo é chamado "clássico". Suas obras focalizam problemas essenciais, eliminam todos os detalhes desnecessários, e têm uma forte tendência para a simetria.

Peças que constituem acima de tudo espetáculos teatrais são do estilo chamado "formalista", gênero que utiliza os métodos do classicismo, mas antes como recursos práticos para simplificar a montagem do que para atingir universalidades. É também mais livre e menos elevado.

O "Romantismo" oferece à platéia espetáculos encantadores nos quais tudo se torna mais vivo e colorido do que o é na vida real, sendo que as peças deste gênero geralmente se ocupam de amor e aventuras.

O estilo de peças como *Chanteclair* é o da "fantasia", o que previne a platéia de que toda a ação tem lugar num mundo completamente irreal. De modo geral, a fantasia implica na distorção de formas e cores nos cenários e figurinos.

Há algumas peças que procuram combinar as melhores características de todos os estilos; utilizam figurinos e gesticulação realistas mas seguem os princípios do formalismo quando ignoram quaisquer exigências inconvenientes do realismo. Omitem idéias que não sejam essenciais, tal como no classicismo e deformam alguns acontecimentos essenciais na fantasia. O que acontece com a maioria dos casos é que tudo resulta numa confusão insuportável, mas quando uma produção consegue subordinar todos esses elementos discordantes a um só estilo harmonioso, o efeito emocional do mesmo sobre o público é imenso, sendo enormes, portanto, as

possibilidades desse estilo, que é chamado "expressionismo".

*Interpretação de Estilo* — Para determinar o estilo de um determinado texto, principia-se por descobrir se ele é inteiramente realista, ou completamente anti-realista, ou um dos raríssimos textos que ficam no limiar entre os dois. Ao mesmo tempo, procura-se determinar o grau exato de realismo: as peças anti-realistas variam muito nesse particular, bastando-se comparar, por exemplo, *Natal na Praça* e *Chanteclair*.

Vejam as influências anti-realistas. Todas as peças são sujeitas a elas. Mesmo *A Ralé* é influenciada pelo classicismo porque sugere que seus vagabundos, ladrões e prostitutas podem ser encarados como uma visão de corte de toda a sociedade, mas também pelo romantismo porque nos leva a olhar todos os seus desagradáveis personagens sob uma luz positivamente rósea.

É preciso defenir não só o estilo básico como também todas as influências subsidiárias. Desse modo, *Candlelight* (\*\*\*) é de um realismo teatralizado, com tendências para a farsa, uma boa dose de romantismo, um toque de fantasia. *Aren't we all* (\*\*\*\*) é realismo teatralizado, com ecos de classicismo, enquanto que *Perils of a Great City* é um texto formalista brincando de melodrama (\*\*\*\*\*) pseudo-realista.

Algumas peças permitem mais de uma interpretação e qualquer mudança de interpretação afetará inevitavelmente o estilo. O estilo básico de *Macbeth* é o romantismo, mas se interpretarmos o texto como o estudo psicológico de um personagem, seu estilo se tornará muito mais realista; se damos maior importância às bruxas, o elemento de fantasia se torna mais importante, mas se acentuamos os valores melodramáticos, o espetáculo se tornará mais teatralista. Essas variações nunca são muito grandes porque o diálogo é sempre o mesmo e determina os possíveis estilos dentro de limitações muito rigorosas. O diálogo de uma peça comum é muito menos flexível do que a de Shakespeare e não dá margem a quase nenhuma variação de estilo.

Quando já se resolveu qual é o estilo da peça, pergunta-se qual o ponto de vista (do público) que ela sugere. Lê-se então todo o texto com esse ponto de vista e verifica-se se não há discrepâncias. Quando se parte do princípio de que *Peer Gynt* é uma fantasia romântica estar-se-á preparando para aceitar toda es-

pécie de acontecimentos, muita cor, beleza, e talvez uma espécie de lógica louca; mas quando se estuda a peça, aos poucos se encontra um profundo elemento filosófico que não é nem romântico nem fantástico. A filosofia é universal, e por isso será necessário reinterpretar toda uma grande dose de classicismo.

O *Estilo como Guia* — O espírito da produção pode estar, em raras ocasiões, em desacordo com o do texto, mas é impossível que isso se dê com o estilo. Quando se tenta fazer com que uma produção imponha um estilo ao texto, o que acontece porque o verdadeiro estilo vem à tona nos momentos mais inconvenientes, o efeito total é tão pouco convincente quanto o obtido quando um soberano obeso canta a *Carmen*. O *estilo do texto deve ser sempre o estilo da produção*.

Isso não quer dizer que todos os elementos de uma produção tenham de obedecer ao mesmo estilo; é possível misturar figurinos realistas com cenários fantásticos, mas cada composição plástica que se forma no palco deve apresentar um estilo harmonioso — e esse estilo deve ser o mesmo durante todo o espetáculo.

Para atingir a coerência de estilo necessária a uma produção, deve-se ter uma idéia nítida do estilo requerido pelo texto e do ponto de vista que é necessário sugerir ao público; examina-se então o todo desse ponto de vista, e quando qualquer coisa parecer desconexa ou fora do tom é necessário modificá-la até que se tenha enquadrado dentro do ponto de vista adotado.

(Do livro COMO FAZER TEATRO, de Henning Nelms — Tradução de Barbara Heliodora — Editora Letras e Artes — Rio de Janeiro — GB — 1964) (Arquivos Cadernos de Teatro)

*Notas da Tradutora:*

- (\*) Uma das operetas da famosa dupla Gilbert e Sullivan.
- (\*\*) Publicada, na Coleção Teatro, uma comédia do mesmo autor: *Hightor* (o Altotor).
- (\*\*\*) Uma peça semelhante já apresentada no Brasil é *Tia Mame*.
- (\*\*\*\*) A peça procura imitar a construção e conteúdo das comédias inglesas do Séc. XVIII.
- (\*\*\*\*\*) O melodrama nos EUA é hoje em dia uma forma cômica já que leva aos mais extremos exageros os dramas do fim do século passado.

## INTRODUÇÃO A ARTE DE DIZER

*Osmar Rodrigues Cruz*

Vamos escrever sobre a arte de dizer. Dificilmente, em pouco tempo, poderíamos estudar uma arte tão complexa como o próprio Teatro.

Gostaríamos de ilustrar nosso artigo com exemplos práticos, entretanto, não será possível. Isto, porque, apenas uma introdução não permite que nos alonguemos muito, pois não estamos pretendendo esgotar o assunto. E também, por que não será possível dar exemplos práticos verbalmente.

Procuramos então resumir, indicar os meios de que o ator se deve servir para conseguir dizer bem.

Geralmente os autores se limitam apenas a aconselhar como se diz ou como não se diz, mas não mostram como se proceder para conseguir dizer bem, quais meios que deve-se usar; qual a técnica, enfim.

Nenhuma arte vive sem técnica. E o Teatro muito menos. Muita vez um autor diz bem, por intuição, mas não possui a técnica para conseguir aquilo que às vezes leva muito tempo e que poderia ser feito mais fácil e mais rápido.

Nenhum curso ou escola faz atores, porque o artista não é produto de escolas, nasce-se artista. Acontece que a escola lhe dá os meios necessários para dominar completamente a sua arte. Abre-lhe novos caminhos e forma-lhe a mentalidade artística; enfim somente a escola ou a prática pode fornecer a técnica. E todo artista é formado 50% de técnica, e 50% de arte.

Vamos procurar demonstrar, se possível, a maneira mais simples de se conseguir um método para desenvolvimento e aproveitamento da maneira de dizer.

Além dos pontos que mais tarde tocaremos, teremos que nos preocupar: 1º) Com o espírito de observação. 2º) Memória. 3º) Imaginação. Se bem que estes sejam pontos mais afeitos à arte de representar, podemos também incluí-los aqui, porque são grandes auxiliares da boa dicção.

O ator tem que possuir um bom espírito observador, procurar ver e ouvir tudo o que for imprescindível para a sua arte. É, a observação, base fundamental de todos os conhecimentos. Nessa observação constante quer dos mestres quer na própria vida do palco ou diária o ator terá que analisar e excluir o que não lhe poderá ser útil. Mas aquilo que poderá lhe trazer vantagens, tratará de reter na memória. E quando chegar o momento de utilizar, não deixar escapar nenhuma minúcia. Esse então é o papel da memória, quer na parte que se refere à guarda de sensações, como no futuro, nas reproduções delas.

Entrando como terceiro elemento: a imaginação. É ela um dos grandes auxiliares do ator e da sua arte de dizer. É através dela que poderemos preencher certas lacunas que o estudo e a intuição não nos fornecem. Muitas vezes, uma determinada inflexão não é encontrada, mas com um pouco de imaginação o ator consegue alcançar um complemento e salva a situação. Veremos mais tarde como encontrar esses complementos com a ajuda da imaginação.

Assim, tem o ator ao lado da sua técnica de dizer, uma arte toda sua, que faz parte da sua vida mental.

Além disso existe o dom natural que a natureza lhe premiou, que deve ser a base de toda a arte do ator. A vocação é a primeira coisa a ser pesquisada numa seleção de valores, sem ela não pode haver aperfeiçoamento artístico. Temos que atentar também para o ouvido, pois o ator deve saber ouvir bem quer ouvir a si próprio, aos grandes atores, e também a conversa na própria vida.

“É o ouvido que nos leva a corrigir os defeitos de pronúncia, de articulação e mesmo de timbre de voz”, dizia um nosso velho professor; e continuava: “Pode cada um aprender a ouvir-se e a apreciar em si a lentidão ou a precipitação no falar, o diapasão mais ou menos elevado da voz ou das inflexões”.

“É escutando-se atentamente, que o ator consegue medir bem os seus tempos e pausas de respiração, os descansos necessários para se tornar senhor do seu

órgão vocal e variar, o mais possível, a emissão e a entoação, sem deixar de prestar ouvido atento ao que está dizendo. O ouvido é o único juiz capaz de decidir na apreciação que o ator faz de seu próprio trabalho, à medida que o vai executando”.

“Do mesmo modo que a ciência anatômica tem por lema as palavras — conhece-te a ti mesmo — os que se dedicam à arte de dizer deverão tomar por guia a frase — escuta-te a ti mesmo — e terem-na constantemente bem presente no espírito”.

Assim o ator deverá, com o ouvido, praticar toda a técnica da arte de dizer, pois ele mesmo será o seu primeiro espectador. Para tanto vamos agora, à primeira parte dessa técnica, que, se bem seja elementar, ela também é a mais importante de toda a arte do ator, no dizer de Charles Dullin.

Então vejamos primeiro:

## A RESPIRAÇÃO

É a respiração a base de toda a arte de dizer, é ela que controla a articulação, a pontuação e o próprio gesto. A inflexão e a entoação não podem ser transmitidas com perfeição sem respiração. Respirar é viver. Charles Dullin, aconselha: “saber respirar bem e adquirir ao mesmo tempo a ciência de utilizar a respiração”.

O ator que ao interpretar e ao dizer um texto foge aos preceitos rudimentares da sua arte e não calcula com método e estudo a respiração nos vários trechos do texto, está destinado a fracassar no seu intento.

Se bem que a respiração é uma faculdade inconsciente no ser humano, o respirar natural não é nada fácil e requer, paciência e conhecimento do fenômeno respiratório.

O ato respiratório divide-se em dois movimentos: inspiração e expiração. A inspiração é o ato que faz com que o ar penetre nos órgãos respiratórios até à base dos pulmões.

A expiração é o ato que faz sair o ar inspirado, produzindo a voz.

Existem ainda dois tipos de respirações: Respiração abdominal e a respiração costal.

A respiração abdominal é a mais natural porém é a menos usada, somente as crianças e os velhos a utilizam.

O movimento da respiração abdominal se localiza no abdômem, pois, ao inspirarmos o ar, o diafragma (músculo que separa o ventre da base do peito) comprime o abdômem que desce e vem para a frente. Assim o peito conserva-se imóvel. A expiração é o contrário, isto é, o diafragma sobe e o ventre retorna ao lugar de costume.

Essa é a melhor maneira de respirar, pois além de não cansar, facilita muito a movimentação do ator e não prejudica o gesto que é formado no início da respiração. Esse tipo de respiração é a que forma a voz de peito, de uso comum no Teatro e que estudaremos mais adiante.

Sem essa respiração abdominal não é possível dizer bem, por isso tem ela que ser usada freqüentemente e às vezes com a respiração costal, em conjunto.

A respiração costal é toda ela realizada no peito, na caixa torácica, mas muito fatigante, e às vezes provoca gesticulação forçada, ao elevar os ombros.

A respiração abdominal-costal, é geralmente usada para armazenar grande quantidade de ar. O seu processo se realiza: em primeiro lugar com respiração abdominal, depois finaliza com a costal.

A respiração abdominal serve para as pausas curtas, sendo que a abdominal-costal serve para as longas.

Assim em rápidos traços, muito mal exemplificados, nós podemos ter uma certa noção do processo fisiológico da respiração. Vamos ver como utilizá-lo:

Nunca o ator deve deixar seus pulmões sem ar, essa a lei fundamental da boa arte de dizer.

Toda a movimentação do gesto e da mímica é feita durante a inspiração. Exemplo: ao levantarmos de uma cadeira para dizer uma determinada fala; primeiro inspiramos o ar, levantamos e dizemos a palavra. Ao dizer a fala já então estaremos na expiração, que põem em movimento a voz.

Nunca devemos esperar a necessidade de respirar.

Toda a respiração no Teatro deve ser feita pelo nariz e pela boca, na primeira, nas pausas maiores e na segunda, nas menores.

Sucintamente estudamos assim a respiração; com o decorrer do tempo iremos aplicá-la convenientemente,

quer nas pausas, quer nas inflexões ou no colorido da frase.

É fácil e rudimentar esse estudo da respiração, mas toda a arte precisa dos rudimentos e das minúcias para poder atingir um alto nível. Esses são os alicerces do verdadeiro estudo da arte de dizer. Além do mais, deve o ator exercitar o mais possível a parte que se refere à Respiração.

## MECANISMO DA VOZ

Estudar o mecanismo da voz seria enfadonho e creio que todos conhecem esse mecanismo, que faz com que o ar expelido pelos pulmões, entre pela traquéia (forma de um ipílon ao contrário) passando pela laringe, que termina numa cavidade, a glote, que é formada na parte exterior pelas cordas vocais, essas cordas é que contraindo-se e distendendo-se produzem a voz.

Subindo encontramos a faringe e as fossas nasais que são separadas pelo véu palatino.

Quando o véu palatino sobe, o som sai pela boca: é o som normal e claro; ao contrário, quando ele desce, a voz é nasalada.

*Colocação da voz* — Sabendo como se produz a voz, o ator deve aproveitá-la na sua colocação.

Podemos colocar a voz em quatro classificações: a voz de cabeça, nariz, garganta e do peito.

As vozes de *nariz* e *garganta* são as menos usadas e somente em casos especiais as usamos. São vozes de sons falsos e usadas em papéis cômicos, ou característicos.

Veremos as duas principais: *de peito* e *de cabeça*. A voz natural em todos nós, usada em todos os gêneros de papéis é a que cansa menos porque vem da respiração abdominal.

Em todos os momentos usamos a voz do peito; exemplo: quando chamamos alguém, quando falamos no palco para outra pessoa não ouvir, é ainda a voz do peito.

A voz da cabeça — é pouco usada porque cansa e produz som falso. Exemplo — A ironia, zombaria, às vezes a interrogação e a mentira, todos esses exemplos têm maior força quando demonstrados pessoalmente.

Fácil é colocar a voz do peito. Geralmente é a que nós usamos diariamente. Para se distinguir uma da outra basta colocar a mão no peito, e sentirmos a sua vibração. Aí está a voz do peito.

*Emissão de voz*. É a força com que a voz é expelida, quer ao falar, ou gritar.

A emissão da voz geralmente usada no Teatro tem uma força maior que a comum. Para tanto não deve ser forçada, deverá ter uma média que servirá de base para graduarmos as várias modulações e as expansões dos vários sentimentos.

*Entoação*, é o grau de elevação ou diminuição da voz, isto é, o tom.

A entoação não pode nunca ser confundida com a inflexão. Entoação é o diapasão com que se diz uma frase. Inflexão é modulação. Podendo uma variar dentro da outra.

A entoação da voz pode ser aguda, média e grave, sendo a entoação média a mais usada, a que produz a voz de peito.

A entoação de cada frase tem que variar constantemente, ora num som, ora noutro.

Essa variação é o que nos dá o ritmo da frase.

## Pronúncia

A pronúncia é a parte da arte de dizer que estuda a harmonia e correção da palavra falada.

Deve-se ter, na pronúncia das palavras, o maior cuidado em articular perfeitamente todas as sílabas e variar os acentos das mesmas. Assim, cuidando desses dois pontos poderemos dizer sem erros gramaticais, falando a língua corretamente.

Existem defeitos graves que não poderão acompanhar o ator na sua carreira, são defeitos de pronúncia:

Voz do nariz ou nasalada.

Troca de letras.

Balbuciar, falar precipitado.

R — Gutural

Gaguejar.

Esses são alguns defeitos que prejudicam o modo de dizer e mesmo a interpretação do texto.

O capítulo importante da pronúncia, é a *articulação*, que é a pronúncia das sílabas que compõem a palavra.

A boa articulação é que dá clareza e força a voz.

Fazem parte do estudo da articulação todas as pronúncias nasaladas ou puras. As vozes nasaladas não são as produzidas pelo nariz, mas as que possuem características semelhantes. Exemplos: tempo, chão, em, imã, etc.

O estudo da pronúncia e articulação é um capítulo longo e exaustivo na arte de dizer. Teríamos que estudar a articulação de todas as letras do alfabeto, cada uma colocada em suas divisões. Deve ser um estudo bastante intenso e que só trará benefícios para o ator. Todos esses pontos já vistos, fazem parte do mecanismo da voz. É o estudo anátomo-filosófico-gramatical da voz, mas nós aqui, somente, enumeramos rapidamente, pois, somente na prática destes capítulos teríamos de 3 a 4 meses de estudo.

### Declamação

Vista a parte que toca à fisiologia ou produção da voz com relação à arte de dizer, veremos agora como se deve aplicar esse estudo na interpretação do texto a ser lido ou declamado.

A declamação é uma das faculdades artísticas que acompanha o homem desde as suas primeiras manifestações por intermédio da voz. A declamação não é toda a arte de dizer, mas a parte que toca a recitação, ou melhor, a parte do ator ou declamador que diz o texto só, usando geralmente um texto ritmado, ou melhor: poesia.

Declamar não é exagerar o que se tem a dizer, é, isto sim, harmonizar o simples com o natural, quer na prosa ou no verso.

Talma, o grande trágico francês do fim do século XVIII, viveu na época da escola de declamação gritada e enfática, e nas suas memórias, aconselhava: "Se declamar é falar com ênfase, a arte da declamação será a arte de falar como não se fala; por isso, pareceu-me extravagante empregar, para designar uma arte, um termo que, ao mesmo tempo, é a condenação dessa arte".

Por aí podemos verificar que desde aquele tempo o declamador não tem boa fama. Logo que se diz: fulano é declamador, pensa-se numa pessoa lânguida e enfática no dizer.

A declamação deve ser escrava do texto, é o autor que nos dá toda a maneira de declamar. Escreveu um

antigo professor do conservatório de Lisboa: "A declamação perfeita tem de fazer conhecer ao espectador os pensamentos e sentimentos, tanto expressos como latentes, que o autor teve na mente, ao produzir sua obra. Os que saem da harmonia do natural e cantam a frase são os que não possuem alma nem sensibilidade própria. Jamais poderão transmitir a outros aquilo que não têm em si".

Para se conseguir uma boa declamação, iremos estudar os pontos seguintes, um a um, exercitando-os sempre, pois a arte de dizer requer do ator uma dedicação extrema.

### Dicção

Dicção é o conjunto de regras que dá beleza e colorido na escrita falada. Não podemos confundir arte de dizer com Dicção, se bem, geralmente, dizemos dicção quando é sobre arte de dizer que queremos falar. A dicção é um capítulo apenas dessa arte, é a que está mais afeita ao ator, e estuda o valor que se deve dar à análise do texto a ser interpretado.

A *Pontuação* é a parte da dicção que estuda o valor da pontuação gramatical e da pontuação expressiva.

A pontuação gramatical é já conhecida de todos nós e são os seus sinais particulares, que nos facilitam a análise do texto.

As expressivas, são certas interrupções que fazemos na leitura ou no dizer, de um determinado trecho, para facilitar a respiração e valorizar certas frases ou palavras para lhe dar melhor expressão.

Enquanto a pontuação gramatical divide os períodos, a expressiva cuida da separação dos pensamentos, dando um andamento na dicção, como a música; é o que podemos chamar de ritmo. São os altos e baixos de um trecho, a sua modulação de acordo com os estudos já feitos sobre o texto.

É o andamento ou ritmo que tira a monotonia da dicção, sempre tendo em vista o caráter da personagem a ser interpretada; às vezes, num tipo de velho, temos um ritmo lento, enquanto numa caráter novo e expansivo teremos um ritmo acelerado. Tudo depende de como devemos interpretar e dizer o texto.

Essa pontuação expressiva que nos dá o ritmo da frase tem como base três fatores importantes: as pausas, as respirações e as demoras.

As pausas são determinados silêncios, com que separamos as palavras na dicção. São as pausas de um valor imenso na arte de dizer. Além de descansar o aparelho respiratório, elas facilitam a compreensão do texto pela platéia, e, o que é mais importante, é um dos maiores meios de expressão na dicção, servindo para a transição de um sentimento a outro, o raciocínio, as respostas incertas. Enfim num determinado trecho devemos estudar com carinho e bom senso a colocação das pausas para valorizá-lo e não prejudicá-lo.

A respiração, a qual já vimos como se processa, depende do tempo que dura a pausa. Se for curta deverá ser pela boca e abdominal, se for longa, pelo nariz e abdominal-costal.

A demora é o prolongamento que se dá à sílaba da palavra de valor da frase. O estudo da demora virá futuramente quando falarmos das palavras de valor.

Tudo o que foi dito necessita de exercícios e estudo constante. É o que dá correção no dizer. A expressão é o que veremos adiante no estudo da análise do texto.

#### *Análise do texto*

Antes de pretendermos *dizer*, haverá necessidade de saber o que vamos dizer. O seu significado, a sua importância, enfim um perfeito conhecimento dos pensamentos do autor. Para iso haverá necessidade do ator possuir uma cultura geral, além do conhecimento da sua arte. Nunca seria possível darmos colorido ou analisar um texto dramático, sem penetrarmos na psicologia dos personagens, nas intenções do autor, a mensagem que ele quis transmitir através da sua peça; por último, ser um verdadeiro intérprete desse autor.

Devemos ver sempre em primeiro lugar a intenção do autor, qual a idéia principal do texto estudado. Portanto dessa idéia dividimos em trechos principais, frases principais e frases incidentes: às frases principais daremos um valor maior, às outras usaremos como contrastes, isto é, procurando dar um colorido à frase, que é o claro-escuro da arte de dizer.

Para conseguirmos uma perfeita compreensão do texto é necessário antes de tudo uma perfeita análise literária, a fim de evitar erros de interpretações.

Penetrar profundamente no sentido da idéia, aprender-lhe as mais delicadas cambiantes, e isto não é trabalho fácil e qualquer exemplo iria tomar espaço, do pouco que temos.

Pronta a análise, compreendido o texto estaremos aptos para dizê-lo? Apesar de já conhecermos: respiração, pontuação, mecanismo da voz, noções de declamação e dicção? Não. — Falta-nos ainda como transmitirmos tudo isso. Como tudo o que foi aprendido. É a expressão. Chegamos à:

#### *Inflexão*

Aqui reside a maneira de se expressar pela voz, os sentimentos e as intenções, que encontramos através da análise. As inflexões estão para a arte de dizer, como a nota musical está para a música. E de fato, são as inflexões que nos dão musicalidade no dizer.

Pode-se dizer uma frase de várias maneiras, cada uma delas com uma intenção diferente.

Assim, a inflexão é também, a modulação pela qual a palavra exprime idéias não contidas na sua significação.

Temos que observar, antes de tudo, a natureza em todas as suas variedades e a maneira de conversar. Para tanto, teremos que usar nossa memória e atenção, a fim de retermos o que aplicaremos no estudo de determinados papéis. Assim conseguiremos três fatores essenciais: verdade, nitidez e naturalidade. Para alcançarmos isto, teremos sempre, que nos basear na idéia do autor.

Existe um método usado, por quase todos os mestres da arte de dizer, para conseguir acertar a inflexão justa da frase. Vejamos: Quando compreendida a intenção do autor, através da análise, e não acharmos a inflexão verdadeira, então, colocaremos, no final da frase, um complemento para auxiliar a compreensão e a maneira de dizer, depois de encontrada a justa inflexão, deixaremos de lado o complemento e a inflexão permanece na frase. Exemplo: você aqui, esta noite? (que bom?) esta é a frase que deve ser dita com toda a alegria. E o complemento ajuda muito. Não pode ser tomado como base este exemplo. A variedade é grande e somente a prática e o método poderão com o tempo nos dar.

Ao estudarmos as inflexões, devemos nos ater primeiro nas principais, indo, depois, para as secundárias.

Aqui devemos tomar muito cuidado para que nos finais de cada frase não haja uma queda de entonação, tornando monótonas todas as inflexões.

Vejamos o que um velho mestre no assunto nos aconselha para se manter uma boa inflexão: "1º) Uma entoação suficiente para que a voz seja distintamente ouvida por todo o auditório. 2º) Articular nitidamente. 3º) Ter o sentimento ou noção exata do que se quer expressar pela inflexão. 4º) Não cortar a frase senão onde o sentido exige imperiosamente. 5º) Sustentar com firmeza os finais, isto é, dar grande nitidez e intensidade à música das palavras".

Bons conselhos, não há dúvida, mas que necessitam muito estudo e prática.

Toda a parte analítica da arte de dizer, está na capacidade de compreensão do autor. Não seria possível darmos um texto shakespereano, a novatos amadores. O resultado seria uma cantilena danada, e o pobre Shakespeare seria mais uma vez perturbado na sua sepultura. Talvez com um bom diretor, se poderá conseguir alguma coisa boa, se os amadores tiverem uma base cultural relativa. Não quer isso dizer, que o ator terá que possuir uma grande soma de conhecimentos. Não. Basta o da sua arte e cultura geral média.

#### *Palavras de valor*

Aqui está o apoio principal das inflexões. É a palavra de valor, que como o seu próprio nome diz, é aquela que dá força ao pensamento a ser dito.

Para encontrarmos essas palavras, devemos como sempre partir da análise do texto, e nunca como pretendiam os antigos professores, que estabeleciam regras sobre o valor do verbo, do substantivo, do adjetivo, etc., etc.

Ouçamos o mestre que nos vem acompanhando:

"É unicamente o sentido que designa a palavra ou grupos de palavras de valor. Qualquer uma pode ser a palavra de valor, seja qual for a sua classificação gramatical. Até uma sílaba pode receber a inflexão de valor".

E acrescenta, para depois de encontrada a palavra valor, o seguinte:

"1º) Articulando nitidamente a palavra, com mais vigor que o resto da frase, ou mesmo vice-versa, o que não deixa de ser interessante. Um efeito bem conhecido é o que consiste em entender o mais possível a pronunção da palavra, diminuindo nela o andamento musical". (Exemplo — O amor é *doce* como mel).

"2º) Cortando o período com pausa, antes ou depois de pronunciar a palavra, para que não passe despercebido ao ouvido do auditório". (Exemplo — Somos todos... *crianças*... neste mundo).

3º) Arrastando a última sílaba da palavra precedente e fazendo esperar a seguinte como se ela não ocorresse logo ao pensamento. (Exemplo: fulano é um *burro*... é bom sujeito).

Os exemplos são nossos, mas, como disse, os conselhos são de um velho mestre no assunto e para não o deixarmos de lado vamos trabalhar com um exemplo desse nosso amigo.

Agora iremos mostrar que as palavras de valor e a própria inflexão estão na análise e no sentido da intenção com que o autor quis exprimir a sua idéia e às vezes descobrimos a palavra de valor nas respostas, conforme o exemplo abaixo:

"*Se dissermos assim*";

"O amigo vai hoje a cavalo, à cidade, com seu filho?

A resposta podia ser: Não, mando o criado.

Se dissermos:

Vai *hoje* a cavalo, à cidade, com seu filho?

A resposta pode ser: Não, irei amanhã.

Se dissermos:

Vai *hoje* a cavalo, à cidade, com seu filho?

A resposta pode ser: Não, irei a pé.

Se dissermos:

Vai hoje a cavalo, à *cidade*, com seu filho?

A resposta poderá ser: Não, vou ao campo.

Finalmente:

Vai hoje a cavalo, à cidade, *com seu filho*?

A resposta poderá ser: Não, vou só".

Fica demonstrado que a palavra de valor se desloca conforme a resposta, para acompanhar sempre o sentido da interpretação. Logo, toda palavra ou grupo de palavras podem ser a palavra de valor, dependendo do sentido que devemos dar à inflexão.

Num mesmo período podemos encontrar várias palavras de valor, todavia, devemos variar as inflexões para não cansar o auditório e criar uma certa movimentação no dizer.

Assim chegamos, com a análise do texto, às inflexões e às palavras de valor, ao ritmo.

### Ritmo

*Ritmo* é o tom geral ou parcial que damos ao texto. O *tom geral* é a maneira pela qual nós transmitimos o sentimento da personagem caracterizando-a de acordo com um modo de dizer. Exemplo: Hamlet = = dúvida: em toda a peça permanece o tom geral da dúvida. Esse é um exemplo amplo. Às vezes um mesmo tipo, pode ter, conforme a situação, vários tons. Devemos estar certos do tom que iremos dar ao dizer a personagem. Para isso teremos que descobrir qual o sentimento que irá reger a expressão da mesma. Podemos ainda verificar no exemplo acima, qual o sentimento que Hamlet irá demonstrar durante a peça — A dúvida — será o tom geral da personagem, este é o seu “sentimento dominante” porque em verdade é ele que domina a alma da personagem.

Além do tom geral temos o tom parcial.

Como o próprio nome diz são trechos em que o sentimento dominante deixa transparecer outros sentimentos, que, aparentemente, fazem com que ele não predomine. São certos trechos em que a personagem sofre modificações de caráter, mas, não deixa depois de voltar ao tom predominante.

Acontece também que muitas vezes a personagem sofre modificações radicais na sua formação. Nesse caso o tom geral é um só, mas passamos a ter um ou mais tons gerais na personagem.

Esse é o estudo que deverá ser feito pelo ator. Muitas vezes não transmitimos o tom geral da personagem somente pelo dizer, mas recorremos ao gesto e à expressão fisionômica que são grandes auxiliares da arte de dizer. Nunca poderemos dizer coisas sérias com o rosto risonho. Com todo esse conjunto de técnicas nós damos ao caráter um ritmo no dizer o que em pintura chamamos claro-escuro.

Difícilmente pode-se definir o ritmo em geral, mas podemos senti-lo. E na arte de dizer o ritmo é a primeira coisa a ser notada.

Um grande auxiliar do ritmo é o gesto. Mas esse vamos estudá-lo na Arte de Representar que é irmã gêmea da arte de dizer.

Onde mais notamos o ritmo é na poesia. Na poesia ele está no movimento geral, no encadeamento dos versos, na rima, quando esta existe, ou na colocação dos vocábulos.

Cocquelin, o grande ator francês, escreveu dando-nos conselhos sobre o ritmo na poesia e na prosa.

“É necessário, até no mais pequeno trecho poético, que o público sinta a vida. Não escolha gênero algum: consciência e destreza tudo se pode fazer apreciar, mas repito, o que agrada mais do que tudo é a ação. O movimento, eis a grande lei, lei imperiosa da poesia recitada”.

“Toda obra, cômica ou trágica, encerra uma ação: vive, marcha, começa, acaba; realiza as condições necessárias para ser dita com sucesso”.

“Compreenda-se bem o assunto, veja-se o drama, em seguida, façam-se as partes, divida-se, corte-se. A exposição suspende-se aqui, a ação enlaça-se, mais longe. Há uma paragem, é como um ato final, depois do que, o drama reata-se mais vivo e mais precipitado. Esses pontos são necessários à distribuição do movimento. É graças a ele que se consegue sustentar o interesse e que, deixando o auditório tomar fôlego, também o toma o ator...”.

“Depois, à medida que se avança na ação, aqueça-se o dizer. Seja-se o ator, mas ainda, seja-se o personagem”.

“Represente-se, viva-se, tome-se calor, mesmo nas incidências onde o autor reaparece, onde o diálogo, cessa, conserve-se o movimento adquirido, guarde-se o sentimento; e vá-se num crescendo, de modo que o público não deixe nenhum segundo de estar empolgado, arrastado, transportado, até a explosão final, que é preciso destacá-la”.

“Eis o processo geral, suscetível de muitas acomodações, mas, cujo essencial subsiste sempre”. O essencial é a lei do movimento, diz Cocquelin, é o ritmo, dissemos nós.

Eis como o grande ator, que foi mestre na arte de dizer nos descreve não só ritmo, mas, toda a arte de dizer nessa síntese maravilhosa de observação.

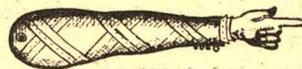
Faz parte também da arte de dizer, a maneira de ouvir, todavia seu estudo, que é parte também da arte

de representar, deve preocupar o ator. Muitas vezes uma frase ao ser pronunciada trás um jogo fisionômico, um gesto, um estado de alma, que não deve estar independente do que se está ouvindo.

O teatro é a arte da palavra.

Para terminar vamos transcrever Jean Louis Barault: "A arte dramática faz, essencialmente, apelo ao verbo falado. É evidente. Para conservá-lo através do tempo, colocam-no escrito, mas, no momento que se trata do poeta dramático, não se deve tratar de escrita mas de palavra.

É então, com o ritmo da frase, com o jogo das longas e breves, que a língua falada penetra no peito dos homens. É com sua virtude respiratória, com sua densidade plástica que vogais e consoantes exp'odem nos corações".



## A UTOPIA DE ORGANIZAR O CAOS

### ENTREVISTA COM MAURÍCIO KARTUN<sup>1</sup>

— Quais são os dados biográficos que quer escolher para se apresentar?

— Mesmo que seja caoticamente?

— Como fcrem surgindo...

— Nasci em 1946 em San Martin, uma localidade muito próxima de Buenos Aires. Meu primeiro contato oficial com o teatro foi num curso de dramaturgia que fiz no Teatro em 1970.

— Houve contatos extra-oficiais?

— Houve, e já fazem parte do anedotário familiar. Na realidade, venho arrastando desde menino a carga de ter chorado durante uma apresentação de *El fabricante de piolin* (O fabricante de barbante) de Carlos Gorostiza, cujo protagonista era Pedro López Lagar, que achou por bem parar o espetáculo e pedir "que o menino se retirasse da platéia para poder continuar". Há outra lembrança, também não muito agradável, de uma noite de calor insuportável, em que se representava a peça *La peste viene de Melos* (A peste vem de Melos) de Osvaldo Dragún numa sala independente, a de Fray Mocho. Confesso a você que invejo aqueles que recordam seus primeiros contatos com sua profissão de forma idílica e cheia de carinho. Nenhuma dessas duas são boas lembranças, o que abona expressões como as da minha mãe que costuma dizer

1. Maurício Kartun é um dramaturgo argentino contemporâneo, cujas principais peças são — *Tchau, Mister X. A casa dos velhos* (publicada neste número), *Pericones* e *Cumbia, morena, cumbia*.

"Não sei como você pode gostar de teatro agora se chcrava com Lopez Lagar!"

— Com quem fez esse curso de dramaturgia?

— Com Pedro D'Alessandro, que acabava de chegar dos Estados Unidos, onde tinha estudado com Lagos Egri, um grande teórico húngaro da dramaturgia, muito popular na década de 50. Ao mesmo tempo, participava de um grupo de teatro no qual me reservei o papel de diretor; naquela época tinha muito interesse no teatro de Augusto Boal e com esse grupo armamos um espetáculo — que nunca chegou à estréia — sobre um texto meu intitulado *Água de colonia*, que plagiava grosseiramente uma peça do Boal que se tinha visto por esses tempos em Buenos Aires (*Arena conta Zumbi*).

— Trabalhou alguma vez como ator?

— Muito, intensamente, tanto no teatro como no cinema. Mas não era o meu único trabalho, é claro. Na realidade, tinha outra atividade com a qual me mantinha. Na década de 70 herdei, em seguida à morte do meu pai, alguns negócios de família. Papai tinha um depósito de cereais; entrei assim para o Mercado de Abastecimento, onde trabalhei por muitos anos. Também me ocupei com outras tarefas: em 1975, por exemplo, fiquei prescindível na área de Cultura da Universidade de Buenos Aires e na Secretaria de Cultura da Província de Buenos Aires.

— Que fazia por esses anos?

— Escrevia uma rádio-novela veiculada pela Rádio Argentina; chamava-se *Crônicas de la feria* (Crônicas da feira) protagonizada por Marilina Ross. Enquanto isso colaborava com Fernando Solana em *Los hijos de Fierro* (Os filhos de Fierro), escrevendo as letras das músicas e os coros. Foram anos de muito trabalho — e interessante —, interrompidos pelo golpe de 76. Vieram tempos duros para a minha mulher (que também é atriz) e para mim, aí nós decidimos trabalhar como atores. Até 1980 o fiz com certa continuidade, agora costumo me ver na televisão, graças aos filmes que estão exumando, junto ao Gordo Porcel ou aos Superagentes, por exemplo. No total, fiz mais de trinta filmes. Todos — falo com orgulho —, com qualidade de "bolero".

— Enquanto isso você escrevia?

— Sempre. Em 1976 estreei um espetáculo de humor que se chamava *Gente muy así* (Gente muito assim), e em 1978 outro intitulado *El hambre da para*

todo (A fome dá para tudo). Por esse tempo escrevi *Chau, Misterix* (Tchau, Mister X), cuja estréia foi em 1980. Acho que essa peça representa para mim a necessidade de escolher definitivamente a profissão de ator e dramaturgo. Até então, vários trabalhos como ator de teatro significavam muito para mim (meu papel em *Civilização... ou barbárie?* Que escrevi junto com Humberto Riva, ou em *Ai, ai, ai, não tem Cristo que agüente, não tem*, escrita e dirigida por Boal), mas sem dúvida o trabalho de escritor teve um peso muito mais determinante.

— *Que pessoas, se é que há, deixaram marcas ou exerceram influências sobre você?*

— Acho que tive muitos mestres, mesmo que eles não saibam. Carlos Carella, por exemplo. João Carlos Gené, Augusto Boal. Outros sim, sabem que foram metres para mim, como Ricardo Monti.

— *Essa escolha de mestres implica na preferência de alguma estética em especial, de alguma ideologia?*

— Sem dúvida. Essas escolhas não são casuais: têm a ver com a busca de um teatro popular, de expressão política. Minhas primeiras peças — e falo com orgulho — tinham uma clara intenção de mobilização e propaganda, tão influenciado que estava pela poética de Boal e pelas opiniões e tomadas de partido de gente como Gené e Carella, assim como de outros que não pertenciam ao meio teatral.

— *Por exemplo?*

— Horácio González, um jovem filósofo argentino com o qual compartilhei em 1973 uma experiência muito interessante: a cátedra de História Nacional e Popular na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade de Buenos Aires. Era uma matéria que se ditava para os alunos que entravam, o que a tornava bastante chata. Às aulas costumavam concorrer mais de dois mil alunos, por isso mais de uma vez nos instalamos em estacionamentos, por exemplo, ou em aula magna de Medicina. Nessas aulas utilizávamos para ensinar de todos os recursos com os quais nos brindava a arte.

— *Você fazia exatamente o quê?*

— Participava, junto com os outros companheiros, da área de Teatro, e escrevia os textos que representávamos em sala. Também selecionávamos filmes para ilustrar os temas.

— *Que repercussões tiveram essas novas técnicas junto aos alunos?*

— Excelentes, justamente porque provocaram polémicas agitadas e até ferozes na cátedra. Havia adesões incondicionais e repúdios definitivos, todos valiosos pela possibilidade de discutir cara a cara e chegar a um acordo ou não.

— *Não sei se você concorda com a idéia de que se pode traçar um eixo que passa pela sua primeira peça importante, Tchau, Mister X, continua com Cumbia, morena, cumbia e conclue com La casita de los viejos (A casa dos velhos). Quais seriam os pontos em comum, os elementos que relacionam as três peças?*

— Eu penso que *Tchau, Mister X* é um ponto de inflexão na minha dramaturgia, nada mais caprichoso porque é a conseqüência de ter conhecido Ricardo Monti e ter começado a trabalhar na sua oficina. Cheguei a Monti com a frustração de não ter podido escrever, até aquele momento, uma peça de teatro clássica, ou seja, que começava e terminava de maneira redonda. Tinha escrito pequenas peças encadeadas, sketches ou peças de estruturas cortadas, pelo que eu vinha arrastando o secreto temor de se esses não eram recursos para encobrir as minhas dificuldades. É difícil de transmitir, mas acho que o contato com Ricardo foi revelador porque com ele eu comecei a entender que se eu escrevesse o que eu era, meu trabalho ia ser profundamente mais honesto do que se eu escrevesse o que eu achava que era.

— *Poderia deixar mais claro?*

— Escrever sobre as idéias, sobre as convicções, não tem sentido se não se escreve a partir do que se é realmente, a partir do que se tem dentro.

— *Mas primeiro a gente tem que se conhecer muito bem. Você estava nesse caminho?*

— Confesso que escrevi *Tchau, Mister X* sem saber que estava escrevendo, até tal ponto que acho que quando a terminei comecei a escrever *A casa dos velhos* para saber o que tinha querido dizer. Precisei me refugiar num sistema de trabalho “de dentro pra fora” para tirar todos os sentimentos, as sensações, e compreender que se na realidade tirava tudo o que tinha dentro, também tirava as minhas idéias. As idéias não são alheias, não surgiam de uma elaboração retórica posterior, ao contrário estavam compreendidas na imagem. Se a imagem era honesta, visceral, espontânea,

também me continha ideologicamente. Daí que *Tchau*, *Mister X* seja, voluntariamente, uma peça despojada de idéias, porque foi a peça com a qual cumpri o processo de aproximar-me das imagens antes que das idéias. A partir daí compreendi que podiam se juntar, e minhas outras peças têm sido sempre uma tentativa de fundonar imagens e idéias. Penso que só agora o consegui com certa solidez em *Pericones*. Mas voltando à sua pergunta sobre a vinculação entre *Tchau*, *Mister X*, *A casa...* e *Cumbia...*, sinto que se dá através do meu bairro, San Martín (San Andrés, mais precisamente). O espectador não se dá conta mas as três estão escritas desde o mesmo ângulo da calçada. O primeiro ato de *Tchau...* se passa numa calçada real de San Martín; o segundo na varanda imediatamente superior a essa calçada; o terceiro, na quadra de basquete do clube, justo em frente. *A casa...* começa nessa mesma calçada, e *Cumbia...* transcorre no salão da lateral de onde se passa o terceiro ato de *Tchau...* Na realidade, não só se desprendem do espacial, como também, mais profundamente, das imagens muito imbricadas que geraram as três peças.

— *Entremos em Pericones. Como surgiu a idéia de escrevê-la?*

— As imagens de *Pericones* me acompanhavam há muitos anos; eram as das novelas que eu devorei quando criança. Tive a sorte de que meus pais alentaram esse hábito e até me abriram uma conta corrente na banca do quarteirão, na qual pude surtir-me de leituras heterogêneas e de valores díspares, mas com as quais comecei a dar forma ao meu imaginário. Li desesperadamente Salgari, Dickens, Mark Twain, Rico Tipo, Patoruzito, Mister X, Rayo Rojo, Puño Fuerte... Meu imaginário foi nascendo ao redor dos romances de aventura, da história em quadrinhos, mas durante anos — talvez por pudor —, não lhe dei lugar. Somente em *Tchau*, *Mister X* a história em quadrinhos aparece com força arrasadora, até dar forma à peça.

— *Mas então não é por acaso que o seu primeiro sistema narrativo foi fragmentário...*

— Olhe, eu não tinha reparado. É uma boa associação que dá para refletir. Mas não só as imagens nascidas das histórias em quadrinhos reaparecem em minhas peças. Em *Pericones* aparecem também surgidas de outras leituras, igualmente obsessivas mas já da mi-

nha adolescência e adultez: John William Cooke, Scablirini Ortiz, Jauretche, Hernán Arregui e Rodolfo Kusch. Todos eles formam meu pensamento atual, e dão pé ao nascimento de imagens, sempre apaixonadas, que às vezes me assaltam caoticamente, mas logo vão se organizando e corporizando em idéias. A arte não é outra coisa que a utopia de acreditar que se pode organizar o caos interno, e tomar consciência dessa utopia é outra das razões pelas quais o tema da utopia aparece em *Pericones*. Por outro lado, há sucessos longínquos que pré-anunciavam a escritura dessa peça: me lembro em 1973 escutando no rádio a canção *O triunfo de Salinas Grandes*, que falava de Roca e dos índios, e que me comoveu especialmente, já nesse momento senti a necessidade de alinhar imagens de índios da província de Buenos Aires. Tudo isso tomou forma numa peça na qual me propus trabalhar sem nenhum limite, o que é importante porque eu vinha de escrever para Teatro Aberto, onde o âmbito, a temática, a quantidade de gente tinham sido tópicos a levar em conta na produção.

— *A necessidade de romper com os limites parece evidente. Dentro de um corpo de obras teatrais argentinas contemporâneas nas que poucos personagens, movem-se num espaço quase hermético, Pericones aparece criada para um cenário muito grande, com muitos personagens que não são exatamente sacudidos por conflitos intimistas.*

— É que escrevi *Pericones* quase como uma provocação para os meus próprios limites. O que eu fiz foi como “molhar-me a orelha” a mim mesmo, tentando me libertar, entre outras coisas, de tantos anos de obscurantismo. Foi um trabalho árduo que levou mais de dois anos, durante os quais foi extremamente valioso o aporte de outros jovens dramaturgos (Horácio Del Prado, Jorge Huertas, Gabriel Díaz, Eduardo Rovner, Víctor Winer e Eduardo Pogoriles) com quem troquei opiniões e críticas de maneira sistemática.

— *Você mencionou que a utopia é um dos tópicos que aparecem em Pericones, quando este é um tema muito trabalhado agora por especialistas em ciências sociais em toda a América Latina. Por que o introduziu na sua obra?*

— América é realmente o lugar onde se concentram todas as utopias; basta revisar a sua história. A meu ver, uma utopia é o objetivo pelo qual se vive, mas com a consciência de que na realidade a meta é o ca-

minho. A utopia cria desde o fazer. San Martín é um exemplo: não chega a concretizar seu objetivo último de pátria grande; no entanto, sua meta é o caminho que ele mesmo percorre, cheio de objetivos parciais cumpridos; assim se converte num homem capaz de gerar, mudanças, um revolucionário. A história argentina está cheia de utopias que não se concretizam, mas em cujo transcurso o país cresce desafortadamente.

— *Vem daí o fato de que o grande utópico de Pericones, o jovem socialista Kuhn, não possa cumprir com seu objetivo último?*

— Lúcio é um personagem com o qual muito me identifico; no começo da peça o maltrato porque ele traz todo o pedantismo de um pensamento soberbo. Com o correr dos fatos, começa a aparecer nele a imagem do militante juvenil que eu fui, uma imagem similar à da geração de 1970, à qual pertenci e que acredito sustentou utopias tão plenas, que ainda reivindico.

## A CASA DOS VELHOS

Mauricio O. Kartun

Tradução:

ANA CRISTINA MANFRONI

### PERSONAGENS:

POCHA  
POROTA \*  
RUBENCITO \*  
RUBEN  
DONA ROSA  
MÃE  
PAI

*A frente de um edifício de apartamentos "tipo casa" num bairro da Grande Buenos Aires. De um lado, a porta de entrada para o comprido corredor que dá para todos os apartamentos. À sua direita, a janela do primeiro deles, que dá para a calçada, e a parede da frente do mesmo que desaparecerá quando for necessário. É verão. São 21h30min. O bairro termina de jantar. À cena quase em penumbras, iluminada apenas pela luz que se filtra entre as*

(\* Rubencito em português pode ser Rubinho. Porota é feminino de feijão)

*persianas entreabertas. Num rádio longínquo se escuta um jogo de futebol.*

*Sentado no umbral está Rubencito, um menino de dez anos, muito magro e de óculos. Retraído. Tenso. Come lentamente, uma depois da outra, uvas descascadas que retira de um copo.*

*Por uma lateral entra Ruben, trinta e dois anos, aspecto convencional, uma pasta na mão e vestindo roupas da moda atual. Será a excessão, já que o resto dos personagens vestirá a moda dos anos 50. Ruben entra decidido e se detém ao ver Rubencito. Continua seu caminhar mais lentamente e torna a parar a uns metros do menino, observando-o dissimuladamente. Este o ignora. Do fundo do corredor ouvem-se risos contidos. Rubencito se agita, inquieto, sem querer virar a cabeça.*

POCHA (em off, brincalhona) — O Ruben come a fruta...! (Risadas e cochichos.)

POROTA (igualmente) — Come sem casca...! (Voltam a rir.)

RUBENCITO (alterado. Virando apenas a cabeça para trás) — Continuam me esfolando, vou e conto...! (Mais risadas.)

RUBEN (aproximando-se. Dúvida. De sopetão) — Não deixa elas... (Rubencito apenas o olha. Continua comendo concentrado) Eu estou falando das vizinhas, não deixa elas...

RUBENCITO (obscuro. Resignado) — São duas...

RUBEN — Mas você é um homem...

RUBENCITO — São mais velhas...

RUBEN — Do mesmo jeito... não tem porque...

POCHA (em off, brincalhona, zombando) — A visita voltou! A visita voltou!

RUBEN — Deixa elas... A mãe está lá dentro?

RUBENCITO — Está lavando a louça...

RUBEN — Diz para ela que há visitas...

RUBENCITO — Da parte de quem?

RUBEN — Você sabe quem eu sou...

RUBENCITO — Não...

RUBEN — Diz assim... diz que tem visitas. (Rubencito sai. Ruben ocupa seu lugar. Apanha o copo que ele deixara e começa a comer as uvas. Do corredor da entrada saem Pocha e Porota: têm 13 e 15 anos respectivamente. Porota é linda e gorda. Pocha é magra e feia. Porota é simpática. Pocha é sensual. Porota tem pequeno bigodinho, com as pontas retorcidas para cima. Pocha ao contrário os usa finos e asseadamente recortados. Ambas se movem com nervosos, tontos, gestos de adolescente.)

POCHA (para Ruben) — O Ruben chupa as cerejas... (Ela e sua irmã se olham e riem com cumplicidade.)

RUBEN — São uvas...

POROTA — Claro... porque são menores... (Tornam a rir.)

RUBEN (pensativo) — Uvas... uvas descascadas com vinho... a minha mãe as prepara e eu venho comê-las na porta.

POCHA — Eu gosto mais de banana... (Ambas riem.)

POROTA — Eu de banana com... com... ovos! (Riêm novamente.)

POCHA (para Ruben) — Você não tem namorada?

RUBEN (*tocado*) — Não... agora não.

POROTA — Porque agora é muito pequenininho...

POCHA — Mas depois...

POROTA — ... quando crescer...

POCHA — Vai ser meu namorado...!

POROTA — Meu! (*Soltam uma gargalhada em unísono.*)

POCHA — Já não lhe terá crescido...?

POROTA (*para Pocha*) — Anda, que não vem ninguém.

POCHA (*para Ruben*) — Mostra pra mim...

RUBEN (*surpreendido*) — Não... não... me deixem...

POROTA — Vai, mostra! (*Ruben resiste um pouco acustado.*)

POCHA — Você, sempre o mesmo tonto... Se não mostrar te apalpo! (*Aproxima-se com um gesto ameaçador.*)

POROTA — Gente! (*Ambas se recompõem e dissimulam. Pelo corredor aparece Dona Rosa, mãe das meninas. Usa óculos grandes, como para ler, e um bigode espesso e descuidado que oculta a borda dos lábios.*)

ROSA (*para as meninas*) — Pocha... Porota...! Pra dentro! (*Para Ruben.*) O que deseja, jovem...?

POCHA (*cansada*) — Para com isso, mamãe! ...É a visita de sempre...

ROSA — O menino? (*Ruben assente com um sorriso.*) Que coisa incrível! Quantos anos...?

RUBEN — Trinta e dois...

ROSA — Meu Deus como passa o tempo...! Trinta e dois você tem, já...? (*Ruben assente.*) Claro... três a menos que a minha Porota...

a última vez que eu te vi tinha acabado de completar quarenta...! Você já tinha tirado o bigode...! Depois eu te vi aos dezessete, (*tentando lembrar*) e que eu me lembre... Minto! Aos trinta e seis eu te vi! O dia do temporal! (*Para as filhas.*) Aprendam, suas desafeiçoadas... vejam como um bom filho volta sempre à casa dos seus velhos!

POROTA (*aproximando-se de Ruben*) — Quando pequeno você era um...

ROSA — Sabe que as duas se casaram, não...? (*Ruben olha para ambas com olhos melancólicos. Parece procurar algo, muito longe, na memória.*)

POROTA — Eu com Osvaldo Quebraossos...

POCHA — Eu com o 15 da 143...

RUBEN (*sorri*) — O 15... não, não me lembro do 15... (*Alça vôo. Se ilumina.*) — Me lembro, o marinho de cabelo crespo...!

POROTA — O 28!

ROSA — Cabelo crespinho... é, o 28... com esse ela andou, mas eu não gostava dele, era muito informal...

POCHA — Dizia que vinha e, demorava a passar...

POROTA — Depois andou com o 19 do 78...

ROSA — Ah, desse eu gostava...

POCHA (*cheia*) — Outra vez mamãe?!

ROSA — Outra vez mamãe, outra vez mamãe! Mas acabou patrão do 22 da 176 e agora compra meio 12 da 111!

RUBEN (*para Porota*) — E Quebraossos...?

POROTA — Me deixou...

ROSA — Desse eu também não gostava, deixou-lhe o filho e foi-se embora, o que se vai fazer? — Não tiveram sorte, coitadinhas... (*Um tempo. Procurando a maneira de dizê-lo.*) Ô que houve... não sei se você ficou sabendo... a que faleci fui eu...

RUBEN (*comovido. Tocando levemente sua própria cabeça. Para si*) — Dona Rosa... ela também...

ROSA — É...! no dia quatro do mês que vem completa dois anos...

RUBEN — Mas como...

ROSA — É... (*Olhando as filhas.*) Os desgostos...

POROTA — Morreu nos meus braços...

POCHA — Estávamos jantando aqui... por acaso no dia 15 ela estava comigo, porque tinha mandado pintar...

ROSA — Não tiveram nem tempo de me remover, passei mal e em seguida faleci... (*Entra Rubencito.*)

RUBEN — Perdão... (*para Rubencito*) — Você contou?

RUBENCITO (*olhando o copo vazio*) — E as uvas?

RUBEN — Só tinha duas... as comi...

RUBENCITO (*para Rosa*) — Ele comeu as minhas uvas...!

RUBEN — Na geladeira tem mais... você contou?

RUBENCITO — Está no banheiro.

RUBEN — E você não podia contar assim mesmo...?

RUBENCITO — Não.

RUBEN — E pro papai...?

RUBENCITO — Está escutando o jogo...

RUBEN — E você não contou...?

RUBENCITO — Não.

RUBEN — Mas você é babaqui-

nha, heim garoto?! (*Rubencito, me-*

droso, dá meia volta pra sair. Ruben arrependido, o apanha pelo braço e o traz até si. O abraça e o beija em silêncio. Rubencito deixa.)

ROSA — Adivinha quem é...?

POROTA — É você, bobo... não vai aprender nunca... sempre volta e nunca te reconheces...

ROSA — É você...! mais velho...!

POCHA — Com a bananinha crescida...

POROTA — Com as cerejinhas mais duras...

ROSA — Nunca se reconhece, coitadinho... (Pela porta aparece a mãe de Ruben, de camisola.)

MÃE — Ruben...

RUBEN (para. Olha pra ela. Sorri) — Boa noite...

MÃE — Boa... (Todos sorriem com expectativa.)

POROTA (para Pocha em voz baixa) — Ela também não o reconhece...

POCHA (do mesmo modo) — É que ele mudou muito...

ROSA (para a mãe) — Olha bem pra ele...

ROCHA (para Ruben) — Fica mais perto da luz... (O empurra. Aproveitando para tocá-lo um pouco.)

ROSA — É Ruben com trinta e dois anos, senhora...!

POCHA — Com a cenoura maior!

POROTA — Com os ovinhos mais desenvolvidos!

MÃE — (Com incômodo, mas dissimulando, faz que sim com a cabeça) — Como vai? faz tempo que você não vem... (Pausa. Transição.) Que faz agora...?

RUBEN (disfarça com dificuldade) — Nada... passava por aqui... e como faz tanto tempo que não

vejo a casa... se não se incomoda... (Pausa. Cabisbaixo.) Acabo de me separar da Estela...

MÃE (fica bastante tempo pensativa. Dá meia volta.) — Vou perguntar ao papai. (Entra na sala da casa, que se verá através da parede da frente. Deitado sobre o sofá, o pai escuta um velho rádio. Os pés descalços sobre os braços do sofá. Veste calça de pijama e camiseta. Em cima da mesa restos da cena, uma garrafa de vinho e um sisão verde.)

MÃE — (em voz baixa. Respeitosamente, como para não incomodar) — Velho...

PAI (carrancudo) — Heim...?

MÃE — Ruben voltou... perguntou se não pode entrar...

PAI (do mesmo modo) — Para...?

MÃE — Se separou da Estela...

PAI — Puta que o pariu! Não pode vir de dia...?

MÃE — Eu fico sem graça... ele está aí fora...

PAI — Estou escutando o jogo... que venha amanhã de dia...

MÃE (incômoda) — Não sei... o que eu faço? digo que você não está bem...

PAI (senta-se no sofá bufando) — Me alcança o chinelo! (Ela obedece. Ele lhe faz um sinal para que o faça entrar. Entra Ruben. Saúda timidamente com a cabeça e permanece extasiado olhando à sua volta. Atrás dele entra Rubencito que se isola em um sofá. Pela porta aparecem, uma sobre a outra, as cabeças de Rosa, Pocha e Porota. Secamente.) Entra...

RUBEN (incômodo) — Voltei... (Sorri forçado. Passa suavemente a mão pelo forro de um sofá. Vai até

uma pequena biblioteca abarrotada de bibelôs e enfeites, aos quais começa e recorrer, um a um emocionado.) Faz tempo que não vinha, não é?

PAI — Nem tanto.

RUBEN — Volto sempre... não sei por quê, mas volto sempre...

PAI — Mas eu sei... eu sei...

RUBEN (distraindo, bate com o cotovelo num pequeno jarro, que cai ao chão.) — Perdão! (Se ajoelha para juntar os pedaços.)

MÃE (ao pai, contida) — Eu já não lhe digo mais nada... (Faz sinal para Ruben.) Assim: todo o dia.

PAI — Vem pra cá...

RUBEN — Desculpe... Eu não queria...

PAI — Vem pra cá, porra! (Ruben obedece, apesar de guardar prudente distância.) Onde merda você pensa que está...? Num chiqueiro, está...?!

RUBEN — Foi sem querer...

PAI — Não quero mais escutar as queixas da tua mãe, entendeu? Já estou de saco cheio! Que pedaço de merda sou eu aqui, heim? (Tirando o cinto.) Me responde, cara-lho...!

MÃE (conciliadora) — Deixa ele, velho...

PAI — Você não se meta...! (Rosa e suas filhas entram empolgadas com o espetáculo.) Responde ou eu te bato com a fivela...! (Ruben tampa a cabeça assustado e retrocede; Rubencito põe-se em pé no sofá.)

MÃE — (acalmado-o) — Bem, agora já passou...

PAI — Passou um caralho! Os anos passam, os anos passam, e sempre igual!

MÃE (para Ruben) — Tem razão Ruben... Ruben, estou falando com você! O papai tem razão... na tua idade já podia ter mudado... sei lá... ser alguém...

PAI (para Rubencito, por Ruben) — E se você continuar assim, vai ver só como vai terminar!

RUBENCITO — E o que eu fiz...?

MÃE (dando-lhe uma bofetada na boca) — Responde outra vez, quero ver! Você também já podia ser alguém!

RUBEN (agita a cabeça como que querendo apagar uma lembrança) — Melhor eu ir embora...

PAI — Aonde você vai...?

RUBEN — Lá pra fora... vou embora...

PAI — Hoje não tem saída... fica aqui dentro e se fode...

MÃE — Bem, velho, deixa ele... até a porta só.

PAI — Nadal! Hoje não tem saída!

MÃE — Só um instantinho... até a hora de dormir...

PAI — Já disse que não, é não! Acabou! Eu sei o que está procurando... e vai encontrar! Não me dê razões, olhe... não me provoque senão te tranco no banheiro, com tranca, com todos os outros...! (Ruben e Rubencito estremecem.)

RUBEN — Não, não, desta vez não...

MÃE (para Ruben, à parte) — Como merecido, o terias bem merecido... isso não se faz...

RUBEN — Foi sem querer... esbarrei com o cotovelo...

MÃE — Não digo do jarro... Os casamentos... se supõe que são para sempre.

RUBEN — Tínhamos... (Retifica.) Temos problemas... Acreditamos que é melhor, mesmo que seja

por um tempo. (O pai concentrado no rádio, faz psiu para que falem mais baixo. Ruben obedece.) Não sei... estou confuso... preciso pensar...

POROTA — Pensar, pensar... se eu tivesse pensado quando Quebraossos me deixou, teria me atirado embaixo do trem...

MÃE (para Ruben) — Essas coisas não se pensam, sabe... você tem muito que aprender ainda... Viu seu pai pensar alguma vez? E a mim, me viu pensar? Diz... (O pai torna a fazer psiu.)... e quantos anos faz que estamos juntos... e nunca nem um sim, nem um não... pergunta aos outros o que eles acham.

ROSA (que junto com suas filhas já se integrou à situação) — Ah, senhora...! Me deixa em uma situação... (O pai faz psiu novamente.)

MÃE (em voz baixa) — Pergunta no clube... Pergunta no Rotary... sempre como dois namorados... e não precisamos pensar pra isso... precisamos tempo... com o tempo vêm os filhos, e com o tempo vem o amor. (Psiu do pai.) O que faz falta é uma mulher decente como eu e um homem seguro de si mesmo como seu pai...

PAI (gritando) — Mas que merda sou eu nesta casa...! Que bota sou, que não posso escutar tranqüilo o rádio em minha casa...! Uma caçada é o que sou...?

MÃE — Mas velho, te acalma... o pequeno está com problemas.

PAI — Eu também tenho problemas e os como bem comidos! Não os ando contando por aí...! Os meto pra dentro! Os engulo... mesmo que me dê acidez... mesmo que

me dê úlcera... não preciso andar pedindo a escarradeira por aí...! Engulo o veneno, não como outros...!

RUBEN — Estou confuso...

PAI — Porque pensa... não tem que pensar.

RUBEN — Não consigo evitar...

PAI — Então foda-se... Pensou: se fodeu... No sábado não vai à piscina!

RUBEN — Mas...

PAI — Mas nada... E cala a boca! (Torna a escutar o rádio. Pausa.)

POCHA (timidamente, como para não incomodar) — Se em cada discussão com o 15 eu pensasse em me separar, hoje estaria só como um fungo... (Silêncio tenso.)

PAI (voltando à carga) — Não há caso...! Não aprende! Será possível, caralho, que sempre volta chorando! Quando vai se tornar um homenzinho? Vai passar a vida voltando aqui...? Cinco, dez vezes por ano...! acabou... não quero... Não agüento que me molhe o tapete com lágrimas! Que aos vinte e cinco largou a arquitetura para desenhar lixos... Que aos vinte e nove o suspendem no Ministério por discutir política com o subchefe... que aos trinta o primeiro filho... que aos trinta e dois se separa...! Basta, cansei...!

ROSA — Não quero me meter, mas nos últimos anos tem vindo menos...

RUBEN — Devo estar amadurecendo...

PAI — Amadurecendo, uma porra! É um intervalo... Aos trinta e sete ficas pior... aos quarenta e dois, tua primeira exposição é um fracasso... aos quarenta e sete tua

filha foge com um sujeito vinte anos mais velho...! Bah!

MÃE (por Rubencito) — Velho, olha que o pequeno está aqui...

ROSA — Deixe-o senhora... que veja as coisas tristes da vida...

MÃE — Para isso vai lhe sobrar tempo... (Por Ruben.)... não seja o caso que depois o grandalhão venha dizer que foi por falta de educação.

POCHA — Seria um mal agradecido, senhora. Basta olhar pro nenê pra se ver o cavalheirozinho que é... (Rubencito alagado fica em pé no sofá. Mecanicamente a mãe lhe dá uma feroz pancada.)

MÃE — Suja as minhas almofadas, que você vai ver...! Experimenta outra vez...! (Rubencito se esconde com medo atrás do sofá, onde ficará, assomando a cabeça.) Tampa os ouvidos, que estas coisas não são pra você! (Rubencito obedece. Para Ruben.) Como se chama a outra?

RUBEN — Quem...?

MÃE — A outra... a nova...

RUBEN — Não tem outra...

PAI — Não te digo, ainda por cima é corno...!

RUBEN — Não... também não...

MÃE — E como você sabe...?

RUBEN — Essas coisas a gente sabe...

PAI — Ah!

POROTA — Sabe o que, Rubencito...? em nome da amizade que nos tem unido desde pequenos, aceita estes três conselhos que aprendi por experiência própria: Primeiro: desconfie... segundo: desconfie... e terceiro: torne a desconfiar...

ROSA — Imagina se fica sabendo, meu querido, que Quebraossos fugiu com a sobrinha...

POCHA — Era um doente...! Até pra cima de mim ele se atirou! (Sua mãe e irmã concordam.)

POROTA — Nem a mamãe nem eu nunca ficamos sabendo...

ROSA — Pocha nunca contou nada pra não nos fazer sofrer...

MÃE (Para Ruben) — Eu não quero me meter, Rubencito... tua mulher foi muito boa e eu sempre gostei muito dela mas... a verdade? Sempre achei que tinha muita caraminhola na cabeça...

RUBEN — Mamãe!

MÃE — Eu só estou falando... vai ver estou enganada... Deus queira mas acho difícil...

RUBEN — Como você fala uma coisa dessas? Você gostava dela.

MÃE (encolhe os ombros) — Ela era boa pra você...

RUBEN — Você dizia que era educada... e não sei o que ma's...

MÃE — Não, educação não lhe faltava, não é isso... e no começo parecia carinhosa... mas quando o teu pobre pai faleceu, se revelou, não percebeu o quão sozinha eu estava... tinha ciúmes de mim... olha, nem quero falar... é melhor deixar como está.

PAI — Eu fiquei internado durante cinco meses antes de morrer, e ela não foi capaz de dar uma mãozinha pra tua mãe...

MÃE — Jáma's se ofereceu pra nada...

RUBEN — Estava grávida da Marcela... nasceu dois meses depois do teu enterro...

PAI — Não é desculpa... Se tivesse ajudado a tua mãe provavelmente eu teria conseguido conhecer a minha neta...

RUBEN — Você não pode falar uma coisa dessa, não é justo.

PAI — E o que ela sabe de justiça, se se separa sem nem pensar nos filhos!

RUBEN — Chega... isso você não pode falar... Não vim pra escurtar isso!

PAI — Ah é...? E pra que vies-te...?

RUBEN (gritando) — Não seil! Não consigo evitar! Volto... volto sempre! (Ouvem-se ais e pancadas que vêm do banheiro. Todos olham a porta, que permanece fechada e segura por uma grande tranca de madeira.)

MÃE — Êi... Nada de gritos aqui, he'm?... Olha só o que você conseguiu...! (Acerca dos barulhos do banheiro.) Ficam nervosos, começam a bater... E quem os agüenta depois?

RUBEN (tremendo) — Quero ir embora...

ROSA — Veja...! As pretensões do garoto... Olhem o escândalo que ele aprontou e agora quer ir... (Ruben vai até a porta da entrada e tenta abri-la inutilmente.)

PAI — Está fechada... (Adiantando-se às suas intenções.) A janela que dá para o pátio também está fechada.

RUBEN — Quero sair! (Tenta forçar a porta.)

PAI — Nada! Daqui não se mexe... três semanas sem ir ao cinema... e agora: para o banheiro sem jantar, com os outros...! até que aprenda!

RUBEN — Não... desta vez não...

PAI — Você quem quis...

RUBEN — Eu não qu's nada... quero ir embora...! (Mais alto.) Quero ir embora! (Aumentam os

lamentos no banheiro. Grita.) Quero sair!

PAI (*gritando mais alto ainda*) — Acabou! Eu disse para o banheiro e é para o banheiro! No final das contas sou teu pai ou que caralho eu sou! (*Arremedando Ruben*) “Quero sair... quero sair...” Todos querem sair! (*As vozes do banheiro vão se calando, uma a uma, durante o seguinte monólogo.*) Você os está escutando, não... Só que daí não se movem até que não mudem...! Mesmo que morram aí dentro...! Mesmo que quebrem todo o banheiro! Mesmo que sejam tantos que se pisoteiem entre si! O que não muda não sai...! Você lembra da primeira vez...? Tinha oito anos, sujou a saia da tia Pirucha... nunca pediu desculpas... Você ainda está aí dentro! E quando não quis mais ir à aula de inglês... muito bem: você ainda está aí! E quando eu te encontrei se masturbando...? Não se arrepende...? Não sai...! O punheteirozinho... esse é o mais quente de todos... passa os dias encolhido entre o bidê e a banheira olhando as mãos, vermelhas de tantas cintadas...! E quando você tirou cinco em março! e quando você fumou! Todos estão aí! Você está com vinte e oito, quando deixou de fazer horas extra pra pintar garranchos... e aos cinqüenta e um quando hipotecou a casa pra montar uma galeria de artes... Estão todos... No começo, à força... você se rebelava! Não queria. As unhas quebravam de arranhar a madeira... tinha que colocar a cômoda contra a porta para que não escapassem... depois foi se acostumando... os anos não vêm sozinhos... ainda tem brios... mas passam... os brios se

curam... (*Iuminado.*) Sei que no fim vão deixar de bater... Sei que algum dia vou poder deixar a porta aberta, para que saiam a apanhar ratos na cozinha como passarinhos gaioleiros... (*Com estranha ternura.*) No fundo, nenê, você sabe que quando precisar de nós, sempre vai estar aqui a casinha dos teus velhos. (*Ruben, emocionado, desiste. Permanece abatido. Pausa longa.*) Assim está bem, Rubencito... sem violência... pra quê? As coisas são como são e a gente não é ninguém pra mudá-las... eu já morri faz tempo... me deixa viver tranqüilo. Tua mãe ainda vive... Permita que ela morra em paz. (*Com suavidade.*) Vamos, filho... já devem ser dez horas e vai começar o segundo tempo; Vamos... para o banheiro sem jantar... (*Ruben vai até a porta do banheiro e tira a tranca que a protege. A mãe abre uma fenda e espia seu interior. Com um gesto faz a Ruben que entre, abrindo apenas o suficiente para que ele passe. Fecha a porta e começa a colocar a tranca. Ouve-se a campainha da porta de entrada. O pai detém a mãe com um gesto.*) Não feche ainda... não vale a pena... aí está outra vez...

MÃE (*resignada*) — Este meu filho que não muda mais... (*Abraça Rubencito e lhe beija a cabeça.*)

PAI — Deve ser aos dezenove quando se meteu em política na faculdade... ou aos trinta e oito quando se apaixonou pela mulher do primo... enfim... já vi que esta noite não vai me deixar escutar o jogo...

POROTA — Nós vamos recebê-lo... (*Vai com Pocha até a por-*

ta.) Tomara que seja com dezenove!

POCHA — Estava rico, você lembra...? Pinta de intelectual... tinha deixado a barba crescer...

(*A cena fica detida como numa foto. Depois de alguns segundos, a magra figura de Rubencito começa a despontar do seu esconderijo, atrás do sofá. Lento, percorre com os olhos, uma a uma as figuras imóveis de suas vizinhas, de seus pais. Tampa os olhos com força e tem um calafrio.*)

## BLACK OUT

"POÇÃO"

John Collier<sup>1</sup>

(Quando a luz acende, vê-se uma sala parcamente mobiliada, com estantes velhas, vidros de remédios antigos, estranhos potes. Um homem sentado numa cadeira de balanço, lendo um jornal. Chega um visitante bem mais jovem.)

ALAN — Com licença...

HOMEM — Sim?

ALAN — Eu telefonei há pouco... Sobre a...

HOMEM — Ah, sim, por favor... sente-se, senhor...?

ALAN — Alan.

HOMEM — Sente-se, sr. Alan. Prazer em conhecê-lo.

ALAN — Igualmente. (Faz-se um silêncio constrangedor. O homem observa atentamente o visitante, en-

quanto se balança.) Bem... vamos direto ao assunto, não é?

HOMEM — Hum...

ALAN — É verdade que o senhor tem certas drogas com... quer dizer, cujo efeito... é assim, digamos, fantástico?

HOMEM — Sr. Alan, eu não tenho como o senhor pode ver um estoque muito grande. Não trabalho com laxantes nem remédios para dor de dentes. Mas mesmo assim, é um estoque variado. E realmente, modestia à parte, as coisas que eu vendo, não são coisas comuns que se encontram em farmácias.

ALAN — Pois é, me disseram mesmo que...

HOMEM — Veja isso aqui por exemplo (Pega um pequeno vidro sobre a mesa.) É incolor como a água, quase sem gosto perceptível, principalmente se misturado com café, leite, vinho ou qualquer outra bebida. E também, é imperceptível em qualquer método conhecido de autópsia.

ALAN — O senhor quer dizer... um veneno?

HOMEM — Pode chamar de tiramanchas, se quiser. Talvez tire mesmo manchas. Não sei, nunca experimentei. Mas também pode chamar de tira-vidas. De vez em quando há necessidade de se remover algumas.

ALAN — Mas eu não quero nenhuma coisa desse tipo, graças a Deus.

HOMEM — Acredito que, agora, não precise mesmo. Sabe o preço? Por uma colher de chá, que aliás é mais do que suficiente, eu cobro quinhentos mil. Nem um centavo a menos.

ALAN — Espero que suas outras drogas não sejam tão caras...

HOMEM — Não, não são. Não seria um bom negócio cobrar esse preço por uma poção de amor, por exemplo. Pessoas jovens que precisam de uma poção de amor d'facilmente teriam quinhentos mil. Se tivessem, não precisariam de uma poção de amor...

ALAN — Que bom.

HOMEM — Negócios são negócios. Eu penso assim. Agrade um freguês com um bom artigo, e ele voltará quando precisar de outro. Mesmo que seja mais caro. Mesmo que seja muito mais caro. Ele economizará, se for necessário.

ALAN — Quer dizer então, que o senhor realmente vende poção para... quer dizer, existe mesmo uma droga... para o amor, para fazer alguém...

HOMEM — Se eu não vendesse poções de amor, eu não teria mencionado a outra droga a você. Só quando se está a cavaleiro de certas situações é que se pode ser tão sincero...

ALAN — E essas poções? Elas são, como se diz...

HOMEM — Efeitos permanentes. E vão muito além do impulso casual, imediato. Permanentes, insistentes, arrebatadores. E eternos.

ALAN — Puxa, que coisa interessante, não? Eu diria mesmo, inacreditável!

HOMEM — Considere o lado espiritual da coisa.

ALAN (sem entender muito bem) — O lado espiritual, claro.

HOMEM — No lugar da indiferença, a devoção. Em vez do despreço, a adoração. Apenas uma pequena dose dessa droga no suco de laranja, café ou cerveja de uma

1. John Collier, escritor inglês, poeta e novelista, mais conhecido por suas histórias curtas, que possuem frequentemente um clima irônico e estranho, permeados pelo sobrenatural. Outras obras do autor: *Fancies and Goodnights* (1951), de onde foi extraído este texto; *A Touch of Nutmeg* (1954) e *The John Collier Reader* (1972). Tradução e adaptação para o teatro de Bernardo Jablonski.

moça, e ela se transformará. Mesmo que seja volúvel, namorada, ela se transformará. Ela só vai querer você. Ela e você, sós.

ALAN — Hã, só rindo mesmo... desculpe, mas a Mar... ela, ela adora festas!

HOMEM — Não vai gostar mais. Ela vai ficar com medo de outras garotas te conhecerem.

ALAN — Ela vai ficar com ciúmes? De mim?

HOMEM — Vai. Ela vai querer ser tudo para você. Sempre. O tempo todo.

ALAN — Ela já é tudo pra mim. Só que ela não liga a mínima.

HOMEM — Ah, mas vai ligar quando tomar isso. (*Segura um vidrinho.*) Ela vai, se vai. Muito. Você vai passar a ser o seu único interesse na vida.

ALAN — Seria uma maravilha.

HOMEM — Ela vai querer saber tudo sobre você. Tudo que lhe aconteceu durante o dia. Cada palavra que você disse. E pra quem. Ela vai querer saber tudo o que você está pensando, porque você sorriu de repente, porque ficou sério.

ALAN — Nossa, isso que é amor.

HOMEM — Amor. E como ela vai tomar conta de você! Ela não vai deixar você se cansar, se aborrecer, vai cuidar de sua comida. E quando você se atrasar por alguma razão, ela vai ficar com medo. Vai pensar que algo de ruim aconteceu a você, ou então que outra mulher...

ALAN (*rindo*) — Desculpe o riso, mas é muito difícil imaginar a Marta fazendo tudo isso!

HOMEM — Poupe a sua imaginação. E se algum dia, por alguma razão, você der alguma escapada, também não precisa se preocupar. Ela saberá perdoá-lo. Claro que ela vai sofrer, mas no final, ela vai entender e perdoá-lo.

ALAN (*ainda rindo*) — O senhor está exagerando!

HOMEM (*sério*) — Não.

ALAN — Mas isto nunca vai acontecer.

HOMEM — Claro que não. Mas se acontecer, não precisa se preocupar. Ela nunca vai querer se separar de você. Ah, não vai! E ela, evidentemente será fiel. Completamente. Ela não vai desgrudar de você. Será como uma sombra. Sempre do seu lado. Todos os instantes, todos os minutos. Sempre.

ALAN — Bem, também não é preciso tanto...

HOMEM — Sempre. (*Pausa.*)

ALAN — Bom, e quanto custa essa droga maravilhosa?

HOMEM — Não é tão cara quanto a tira-manchas, ou tira-vidas, como às vezes eu a chamo. Não. Essa custa quinhentos mil.

ALAN — Mas eu só quero...

HOMEM — Mas uma pessoa tem de ter dinheiro para comprar. E precisa ser mais velho do que você é para precisar dela. E vai precisar economizar, para poder comprar.

ALAN — Sim, mas... a poção do amor?

HOMEM — Ah, sim, a poção do amor. Custa só cem.

ALAN — Só?

HOMEM — Só.

ALAN — Só cem? Barato, não?

HOMEM — É, é barato.

ALAN — Bom, muito obrigado.

HOMEM — Sabe por que é tão barato? É o que os especialistas chamam de estratégia de vendas. Depois os fregueses, quando voltarem mais tarde, mais tarde na vida, eles vão querer coisas mais caras. E eles voltam. Ah, eles voltam. Aqui está. Basta uma colher de chá. Efeitos imediatos e duradouros.

ALAN (*rindo nervoso*) — Se não der certo, eu volto, hein?

HOMEM — Vai dar certo.

ALAN — Muito obrigado.

HOMEM — *Au revoir.*

ALAN — Como?

HOMEM — Francês. Quer dizer, até o nosso próximo encontro. (*Luze se apagam.*)

O GRANDE INQUISIDOR  
(um encontro entre irmãos)

De Dostoievski

adaptado por Domingos Oliveira

Ivã — Vou pedir uma sopa de peixe para você, ou outra coisa qualquer.

ALIOCHA — De acordo. E em seguida chá, estou com fome.

Ivã — E doce de cereja? Lembra-te como gostavas de doce de cereja, na tua infância, na casa dos Polienov?

ALIOCHA — Lembro muito bem. Não pensei que você lembrasse. Ainda gosto.

Ivã — Me lembro de tudo, Aliocha. Eu tinha quinze anos e tu onze. A camaradagem entre irmãos não é possível nesta idade, com tantos anos de diferença. Eu nem sei se gostava ou não de ti. Mas agora é diferente. Quero te conhecer e penso que também gostarias da mesma coisa. Enfim, teu olhar ansioso deixou de desagradar-me. E acredito até que tens afeição por mim, bravo Aliocha.

ALIOCHA — Sem dúvida, tenho. Dimitri diz que és um túmulo, eu digo que és um enigma.

Ivã (*rindo*) — Como assim?

ALIOCHA — Amas a vida. Isso vê-se logo quando se olha para ti. Não é assim?

Ivã — Fico contente que esteja tão claro. É exatamente assim. Não creio na ordem universal, é certo. Mas amo aquilo que brota na primavera e o céu azul e certas pessoas, sem saber porque.

ALIOCHA — Amar sem perguntar porquê, somente assim pode-se compreender a vida, acredito nisso já há algum tempo. Se amas a vida, metade da tarefa está realizada.

Ivã — Resta o quê?

ALIOCHA — A salvação, naturalmente.

Ivã — Eis que chega uma sopa de peixe, Estás com muita pressa de me salvar, talvez eu ainda não tenha me perdido.

ALIOCHA — Estás zombando de mim neste momento, meu irmão?

Ivã — Absolutamente. Olha-me nos olhos. Também sou jovem, como tu. Como procede a juventude russa, pelo menos em grande parte? Vai para um botequim como esse, de ar viciado, e instala-se numa mesa de canto. Às vezes não se conhecem e passarão quarenta anos sem encontrar-se de novo. E sobre o que conversam nestes breves minutos? Apenas as questões essenciais. Se Deus existe, se a Alma é imortal. Os que não acreditam em Deus discorrem sobre a política, o socialismo, a anarquia... o que é apenas um modo indireto de falar da mesma coisa.

ALIOCHA — E não é bom que seja assim? São exatamente estes os assuntos sobre os quais desejo saber tua opinião.

Ivã — E voilá. Muito bem, aceito. Por essa não esperavas, hein?

ALIOCHA — E posso saber por quê?

Ivã — Porque não tenho amigos e quero ter um.

(*Música. Afastam-se, um para cada canto do palco. Levam a garrafa. Música.*)

Ivã — Devo confessar-te uma coisa. Jamais pude compreender como é possível amar o próximo. Na minha opinião exatamente só é possível amar à distância.

ALIOCHA — O Mestre Zozima muitas vezes me disse que, para as almas inexperientes, o rosto de um homem é um obstáculo para o Amor.

Ivã — Bem formulado, é esperto esse teu mestre. Na minha opinião, o amor de Cristo pelos homens é um milagre — impossível na terra. Se aconteceu foi porque ele era Deus, e nós deuses não somos. Suponhamos que eu soffro e muito. Outro jamais poderá saber até que ponto soffro, pois é outro e não eu. Essa é um dolorosa realidade. Os mendigos não deviam jamais mostrar-se, ganhariam muito mais se pedissem esmola pelos jornais. Mas basta disso. Eu queria colocar para você, com generosidade, meu ponto de vista sobre o sofrimento da humanidade em geral. Mas não vou fazer isso, é muita coisa, limito-me ao sofrimento das crianças apenas. Meus argumentos ficarão reduzidos à décima parte, mas é melhor assim. Em primeiro lugar, porque às crianças pode-se amar de perto, mesmo quando são pobres, sujas e feias. Tenho certeza que gostas muito das crianças, Aliocha, e por isso, porque as amas, compreenderás porque falarei apenas delas. Um adulto tem culpa, comeu o fruto proibido, discerniu o bem do

mal. Mas as crianças que não fizeram nada disso também sofrem muito é verdade, e por que? Para expiar os crimes dos pais... talvez, mas isso é um raciocínio lá do outro mundo, completamente incompreensível para um coração humano cá por baixo. Pode ser que isto te surpreenda, Aliocha, mas também eu, também eu adoro as crianças! Os homens cruéis, de paixões selvagens, os Karamazovi desse mundo em geral gostam muito das crianças. Uma vez conheci um bandido num cárcere. Durante sua carreira tinha roubado, matado famílias inteiras, inclusive crianças. Mas na prisão, sua única alegria, era olhar através de uma fresta, as crianças que brincavam fora dos muros, tendo inclusive ficado muito amigo de um menino... Enfim sabe por que te conto essas coisas sem nenhuma importância, meu irmão? Porque estou com um pouco de dor de cabeça e me sinto triste.

ALIOCHA (*inquieto*) — Estás com um ar esquisito, como se... não estivesse no teu normal.

Ivã — Um búlgaro comentou em Moscou, que em seu país, temendo um levante geral dos eslavos, incendiavam, estrangulavam e violavam mulheres e crianças. Ou às vezes pregam os prisioneiros nas paliçadas pelas orelhas e deixam assim até de manhã, quando enforcam, etc. Compara-se a crueldade desses homens à dos animais selvagens o que é sem dúvida uma injustiça para com estes. Um tigre dilacera a presa e a devora. Não lhe viria à cabeça pendurar pelas orelhas, mesmo que conseguisse fazer isto. Os turcos sim. Dizem que torturam crianças com grande pra-

zer. Que arrancam bebês do ventre materno e depois lançam no ar para recebê-los nas pontas das baionetas... E outra cena que me impressionou: imagina essa, Aliocha! Um bebê ainda de peito, nos braços de sua mãe trêmula, e em torno os turcos. Ocorre-lhes uma idéia divertida. Acariciando o bebê, conseguem com que ele ria. Depois um deles aponta-lhe uma revólver bem perto do rosto. A criança ri alegremente, estende os bracinhos para pegar o brinquedo — e aí de repente o artista puxa o gatilho estourando-lhe os miolos — não é extraordinário. Os turcos, segundo dizem, gostam muito de doces.

ALIOCHA — Meu irmão, por que... Por que me falas dessas coisas?

Ivã — Por nada, sou um colecionador dese tipo de fato e anedota. Leio nos jornais, tomo nota, já formei uma bela coleção. Há os estrangeiros, como os turcos por exemplo e também casos nacionais que os ultrapassam. Entre nós os russos, as varas e os chicotes têm um lugar de honra, não se prega pela orelha. É uma tradição. Nekrosov conta em um de seus poemas como um mujique bate com o chicote nos olhos de seus cavalos. Quem já viu isso? É bem russo. Mas nada de cavalos, volto às crianças, às crianças russas. Eu soube de uma, irmão Aliocha, uma menina de cinco anos, filha de honrados funcionários, educados e bem instruídos, por quem o pai e a mãe criaram aversão... E eles praticavam muitas sevícias na pobre menininha. Açoitavam-na, batiam sem razão, seu corpo vivia cheio de manchas roxas. Finalmente imaginaram um requinte, nas noites de inverno trancavam a menina na privada, ale-

gando que ela não pedia a tempo à noite, para ir lá (como se, numa idade assim, dormindo em sono profundo, uma criança pudesse pedir a tempo). A própria mãe esfregava-lhe os excrementos na casa, para ensiná-la. Depois ia dormir tranqüila, insensível aos gritos da pobrezinha trancada no local repugnante. Imagino aquele pequeno ser, no frio e na escuridão, batendo com seus pequenos punhos no peito ofegante e entre lágrimas inocentes chamando pelo "bom Deus". Compreendes esse absurdo, meu irmão Aliocha, tu que és um noviço piedoso? Dizem que tudo isso é indispensável para a distinção entre o bem e o mal no espírito do homem. Mas por que pagar tão caro? Toda ciência do mundo não vale as lágrimas das crianças. Note bem que não falo dos adultos. Eles comeram o fruto proibido, pecaram, está bem, que se fodam, que o diabo os carregue. Falo dos pequeninos. Ou preferes que eu pare?

ALIOCHA — Não, continua, também eu quero sofrer.

Ivã — Um pai e uma mãe destes o que mereciam, Aliocha? Seria preciso fuzilá-los? E aos turcos?

ALIOCHA (*num sorriso convulso*) — Sim, fuzilá-los.

Ivã — Bravo. E és tu, o Santo, quem ordena. Estou encantado. Há também um diabinho no teu coração, Aliocha Karamazov?

ALIOCHA — Não, não, eu disse uma tolice, eu...

Ivã — As tolices são necessárias ao mundo. É sobre elas que ele é construído. Sabemos o que sabemos.

ALIOCHA (*com raiva*) — E o que que você sabe?

Ivã — Dos fatos. Eu? Dos fatos.

ALIOCHA — E por que me atormentas. Vais finalmente me dizer?

Ivã — Digo, sem demora. Eu estava me preparando para isso. És meu irmão e não quero abandonar-te ao teu santo mestre Zozima. (*E fica sério.*) Escuta, me limitei às crianças. Não disse nem uma palavra sobre as lágrimas humanas, das quais a terra está inundada. E confesso, humildemente, não ter a menor idéia da razão desse estado de coisa! E exijo uma compensação, caso contrário me mato! E não uma compensação lá longe em alguma parte do infinito, quero uma que eu possa ver. Não quero que meu corpo, com seus sofrimentos e limitações, arda apenas a serviço de uma harmonia futura. Quero o paraíso agora. Quero ver, com meus olhos, a corça dormir junto com o leão, e a vítima beijar seu assassino. É sobre este desejo que se baseiam todas as religiões e eu tenho fé! Quero estar presente... quando todos souberem o porquê das coisas. Sem dúvida nesse dia a luz se fará e tudo será bom. Mas *Aí começa a minha dificuldade.* Não posso aceitar tal solução, não sei o que fazer com as crianças. Acredita, Aliocha, pode ser que eu viva até esse dia de Glória, ou que ressuscite para ver o estremecimento do universo num só grito de alegria... Talvez aí também eu exclame, vendo a mãe beijar o carrasco do filho "Senhor meu Deus, tinhas razão!"... mas se eu fizer isso, Aliocha, acredite, será contra a minha vontade... Penso que toda harmonia superior, todo destino do mundo, não vale uma lágrima de criança, daquela pequena vítima que batia no peito e rezava ao bom Deus do seu canto infecto. Os carrascos sofrerão no in-

ferno, tu me dirás. Mas de que serve isso, se as crianças também tiveram o seu. Quero o perdão, a supressão do sofrimento, o beijo universal. Mas se o sofrimento das crianças sirva para perfazer a soma das dores necessárias à aquisição destas verdades, eu afirmo desde já que essa verdade não vale tal preço.

ALIOCHA (*depois de um tempo, mansamente*) — Isso é a revolta.

Ivã — Não gosto de te ver dizendo essa palavra. Pode alguém viver revoltado? E eu gostaria de viver.

ALIOCHA — Perguntaste se existe no mundo inteiro um que tem o direito de perdoar. E sim, esse existe! Para tudo perdoar, a tudo e a todos, porque foi ele quem verteu seu sangue inocente por todos e por tudo. Tu o esqueceste e ele é a pedra angular do edifício, é por ele que devemos gritar. Cristo.

Ivã — Não, eu não esqueci, estava deixando pro fim. Sabia que ia ser preciso. Fica sabendo, mas não rias, que compus um poema no ano passado. Se puderes conceder-me mais cinco minutos, recito-o.

ALIOCHA — Escreves-tes um poema?

Ivã — Não escrevi nem uma palavra. Sonhei esse poema e lembrome de cor. Serás meu primeiro ouvinte. Aceitas?

ALIOCHA — Sim, eu aceito.

Ivã — Chama-se o grande inquisidor. É um absurdo total, mas quero que tomes conhecimento.

(*Desce a grade, muda a luz. Muito lentamente.*)

Ivã — É necessário um preâmbulo do ponto de vista literário. A ação do poema se passa no século XVI, em plena inquisição. Há 16 séculos

morreu o Messias e a humanidade reza com fervor: "Volta, senhor Deus, dignai-vos a aparecer". Exatamente como rezamos até hoje. O lugar é Sevilha, a bela Sevilha, Espanha, na época mais terrível da inquisição, onde, segundo o dito da época, todos os dias ardião as fogueiras e "em esplêndidos atos de fé queimavam-se horríveis heréticos".

(*Esses climas são reproduzidos teatralmente, em cores e luzes.*)

Ivã — Na sua misericórdia divina, é exatamente ali que Cristo resolve chegar, de volta enfim. Vem com a mesma aparência que tinha aos 33. Desce pela rua ardente, exatamente ali onde, na véspera, o grande inquisidor, na presença do rei, dos cortesãos, dos cavaleiros, dos cardeais e das mais encantadoras damas da corte, queimara uma centena inteira de heréticos, para maior Glória Divina. O Messias aparece docemente, sem se fazer notar e, coisa estranha, todos notam no primeiro momento. Seria uma das mais belas partes de meu poema se eu tivesse o talento para explicar isso! O povo reconhece e segue-lhe os passos. Seu coração transborda de verdadeiro amor, de seus emanam a luz e a sabedoria, despertando o amor nos corações. Um velho, cego de infância, brada em meio a multidão, Senhor, curame e eu te verei! Uma casca lhe cai dos olhos e o cego vê. O povo derrama lágrimas de alegria e beija o chão ao caminho de seus passos. As crianças lançam flores, canta-se e grita-se "Hosana!" É ele, só pode ser ele!

Ivã — Ele ressuscitará tua filha! grita a turba para a mãe lacrimosa e um cortejo pára, depositando o cai-

xão sobre a laje, exatamente diante dele. Sua boca docemente murmura "Talitha Kumi" — e a menina se levanta! Senta e olha ao redor de si, admirada sorridente, nas mãos o buquê de rosas brancas que haviam colocado no caixão. A multidão chora.

*(Mudança de clima.)*

Ivã — Nesse momento passa pela praça o cardeal, o grande inquisidor.

*(Ivã se paramenta como o cardeal.)*

Ivã — É um ancião de quase noventa anos, o rosto ressequido, os olhos cavados. Seus sombrões auxiliares e os guardas do ofício seguem o Messias, a uma distância respeitosa. Vendo a ressurreição, o cardeal franze as sombrancelhas. Aparenta com o dedo e ordena que os guardas prendam Cristo. Tão grande é seu poder, que o povo afasta-se. O prisioneiro é conduzido ao tétrico edifício do Santo Ofício e, na noite de Sevilha, quente e sufocante é lançado numa cela estreita. Um tempo.

*(Pela iluminação fazemos agora que Aliocha se assemelhe exatamente ao Cristo.)*

Ivã — De repente, nas trevas na noite a porta da masmorra se abre e aparece o Inquisidor, uma lanterna na mão. Está só. A porta volta a fechar-se atrás dele. Ele aproxima a lanterna e observa longamente a Santa Face. Depois põe a lanterna sobre a mesa e fala: então és tu! Mas não espera diz: "Não responde, cala-te! Não tens o direito de acrescentar nem mais uma palavra a tudo que já disseste! Não tinhas o direito de ter vindo cá! Não tinhas o direito de ter voltado!!!"

ALIOCHA — Mas eu não compreendo, não posso compreender. Por que ele diz isso? É um erro do ancião, um engano...? E Cristo? o que responde?

Ivã — Nada, por enquanto. É o cardeal quem continua a declamar. Diz. "Foram precisos quinze séculos de trabalho duro, depois de passada a confusão inicial, para que nós, a igreja, instalássemos entre os homens a LIBERDADE. Mas igualmente conseguimos, agora está feito e bem feito. Não tens o direito de destruir tudo isso, seria um crime. Não entendes? e olhas com doçura, nem ao menos te indignas? Mas é verdade verdadeira. Os homens nunca foram tão livres quanto agora, porque pegaram sua liberdade e a entregaram a nós, inteiramente, depositaram-na a nossos pés, aos pés da Inquisição."

ALIOCHA *(muito inquieto)* — Mas de novo eu não compreendo? Ele ironiza? Zomba? Onde quer chegar?

Ivã — Ele vangloria-se de terem, ele e os seus, suprimido a liberdade, como a finalidade única de tornar os homens felizes. Não é possível que não entendas! Acusa Cristo de ter voltado à humanidade e depois... acusa-o, de ter vindo pela primeira vez!

Ivã — Quando o demônio te tentou no alto da montanha — continuou o falcão jejuita — te lembranças? Quando ele te disse: "Vês aquelas pedras todas? No deserto árido? Transforma-as em pão e a humanidade correrá atrás de ti com um rebanho dócil e agradecido..." tu recusaste! Não quiseste impor aos homens uma obediência imposta a pão. E disseste, arrogantemente, que nem só de pão vive o homem. Igno-

rando que o brado deles sempre foi: "escraviza-nos, contanto que nos alimenteis!" Eles sabem perfeitamente, são fracos mas não são tolos, que a liberdade e o pão são inconciliáveis, posto que eles jamais saberão como reparti-lo entre si! Tu não podias ter ignorado este segredo fundamental da natureza humana... Não podias esquecer: nada é mais sedutor para o homem que sua liberdade, mas também nada é tão doloroso. E depois outra vez: quando o espírito do Terrível te levou ao pináculo e ofereceu — "Lança-te daí abaixo, porque, sabendo que és o filho de Deus, os anjos te ampararão!" E a esta proposta também repelestes e não te jogaste. Mostrando para todo sempre tua altivez sublime, recusando em nome de uma suposta humildade e milagre redentor. Tolice. Não é por Deus que os homens anseiam, é exatamente pelo milagre. Aceitando o milagre terias respondido a eterna inquietação da humanidade, isto é, "Diante de quem me inclinar". E foi em nome do Amor, do Amor aos homens, que cometeste todas essas terríveis maldades. Talvez se os amasses menos... talvez assim ter-lhes-ias imposto um fardo mais leve. Mas assim foi e assim é. Por que guardas o silêncio, fixando-me com este olhar penetrante e terno? Preferia que te zangasses. Não quero teu amor. Mesmo porque não te amo. Corrigimos tua obra, nós. Baseando-a no milagre, no mistério inatingível, na autoridade. E, naturalmente, na fogueira. Porque amar a humanidade é aceitar sua fraqueza. Oh, permitiríamos que eles pequem — são fracos — e nos amarão por causa disso, como crianças. Ihes daremos a cer-

teza que o pecado será redimido — se cometido com nossa permissão. E todos serão felizes finalmente. Milhões de criaturas, com excessão de uns 100.000, aqueles que mandam. Nós, os depositários do segredo. Bilhões serão felizes e poucos encarregados do conhecimento maldito da diferença entre o bem e o mal. Amanhã, senhor meu, quando eu levantar a mão, verás aquele rebanho dócil trazer carvões acesos para a fogueira na qual arderás. Como castigo por teres vindo, tentando destruir toda nossa obra. Se alguém merece a fogueira mais do que todos, és tu.

*(Ivã tira o capuz e sorri. Aliocha ouviu tudo em extrema comoção. Por vezes quis interromper o irmão, mas conteve-se.)*

ALIOCHA *(corando)* — Mas isso... é absurdo! Teu poema é um elogio de Jesus, não uma censura! Como quiseste! Quem vai acreditar no que dizes da liberdade? Teu inquisidor não passa de uma ficção, de uma...

Ivã *(rindo)* — Para, para! Como te exaltas... Claro que é uma ficção. Embora eu pessoalmente suspeite, acredito que muitos papas, ou talvez todos, pensem como ele.

ALIOCHA — Ivã!

Ivã — Mas não desejo defender meu pensamento, detesto os autores que discutem as críticas. Basta disso. Esfriou a sopa.

ALIOCHA *(depois de um momento)* — Não crês em Deus. E como acaba teu poema? Ou já acabou?

Ivã — Tenho uma idéia para um fim. O inquisidor se cala e por um momento aguarda a resposta do prisioneiro. O silêncio pesa. De repente Cristo se levanta, vem até o velho

cardeal, e beija-lhe os lábios pálidos. O inquisidor estremece, por menos que queira. Abre a porta da cela e exclama: "Vai e não volta mais!". Cristo sai e perde-se nas trevas da cidade.

ALIOCHA — E o inquisidor?

Ivã — O beijo queima-lhe o coração. Mas ele não muda de idéia.

ALIOCHA — E é assim que acontece contigo.

Ivã — Não, é apenas um poema. Tudo isso me importa pouco. Tenho uma força que resiste a tudo.

ALIOCHA — Qual.

Ivã — A dos Karamázovi. A força com que eles destilam sua baixeza.

ALIOCHA *(com horror)* — Quer dizer que, para ti, tudo é permitido.

Ivã *(simplesmente)* — Sim, se Deus não existe.

*(Aliocha chora.)*

Ivã — Meu irmão, eu pensava que tinha só a ti no mundo. Vejo que nem mesmo em teu coração há um lugar para mim. Também tu me renegarás, não é assim?

*(Aliocha aproxima-se dele e beija-lhe os lábios.)*

Ivã *(depois de um momento de grande comoção, ri)* — Oh, mas isso é um plágio! Que no entanto agradeço. Aliocha irmão. Se ainda posso amar aquilo que brota na primavera, é somente devido à tua existência. E agora sigamos, cada qual para seu lado.

*(Assim fazem, enquanto as luzes se apagam.)*

## O SER SEPULTO

Antônio Rebordão Navarro

### O PANO NÃO SOBE...

CRIADO — Estou cansado.

DONA DA PENSÃO — Levantaste-te muito cedo.

CRIADO — Não é por isso.

É provável que o pano nunca começa a descer lentamente como exige a última rubrica desta peça dum ato. Há duas razões para isso: 1) Nenhum dos responsáveis pelo teatro em Portugal ousará apresentar "O Ser Sepulto", não por causa da sua qualidade positiva ou negativa, mas por ser diferente. (Sejamos justos: não é a primeira peça "diferente" escrita em Portugal).

2) Mas se, por sorte (ou por desgraça) a peça encontrar um palco, ou melhor, se um palco encontrar a peça, ("a gaiola procura o pássaro" dizia Kafka) o seu encenador compreenderá sem dúvida que "O Ser Sepulto" é uma peça-parábola sem fim: relato da situação. E se uma situação não tem fim também não terá princípio e, deste modo, mau grado o autor, deve privar-se do pano que marca os limites do tempo teatral.

A situação é bem simples.

De há muito, a unidade faz falta ao mundo e ao homem. Isso não impede, pelo contrário, que a nossa relação com a realidade seja lúcida, tão lúcida como cética e cansada. Direis, que belo ponto de partida, e eu digo também, que belo ponto de partida dum nova tragédia, da tragédia sem homens, sem deuses, sem destino, povoada de seres que ainda não esqueceram completamente o uso da palavra, bem assim como dos gestos e da memória interior, a última a ser esquecida.

Será necessário um teatro imóvel? Samuel Beckett compreendeu-o.

Sem assunto, na ausência de relações entre os homens e entre o homem e o *fatum*, não é preciso senão a tensão interior, mas com tal força que ela substitua tudo o que era considerado como indispensável para fazer teatro, para o escrever ou para o ler.

Orienta-se nesse sentido a experiência de Antônio Rebordão Navarro.

JORGE LISTOPAD

## 'O SER SEPULTO'

### PERSONAGENS:

O CRIADO

A DONA DA PENSÃO

RAPARIGA

VELHO

O HOMEM DOS JORNAIS

### CENÁRIO:

*Interior de uma pensão burguesa e antiquada. Uma porta ao fundo que se pressupõe ser a que dá para a rua. À direita, uma mesa com cadeiras e outros elementos de uma sala de jantar. Um relógio de parede. Um lance de escadas à esquerda. A dona da pensão e o criado devem vestir como no princípio do século. Os outros personagens vestem à época, havendo um contraste flagrante entre as duas primeiras figuras e as restantes. Aquelas devem vir caracterizadas de modo a parecerem bastante velhas. Quando falam do passado, porém, como que rejuvenescem, as suas vozes devem tornar-se vibrantes, quase raivosas, ao passo que, nas outras ocasiões, falarão num tom cansado, sem que seja, é claro, extremamente monótono. O velho e a rapariga serão pessoas vulgares, bem como o homem dos jornais. Quando a dona da pensão e o criado falam do passado, a iluminação deve tornar-se muito intensa, quase cruel. De resto, a cena terá a claridade própria das horas indicadas no texto, isto é, início da manhã. As pausas e os silêncios são muito importantes.*

DONA DA PENSÃO — Já o chamou?

CRIADO — A quem, minha senhora?

DONA DA PENSÃO — Ao hóspede do quarto 10. Ele não pediu para o chamarem às oito da manhã?

CRIADO — E que horas são, minha senhora?

DONA DA PENSÃO — Oito e um quarto. (*O relógio dá uma pancada.*)

CRIADO — Desculpe, mas parece que são só sete e um quarto.

DONA DA PENSÃO — Já lhe disse que são oito e um quarto.

CRIADO — Bem, não quero teimar. A senhora lá sabe. Vou chamá-lo... mas se a senhora pusesse os óculos...

DONA DA PENSÃO — (*autoritária*) — São oito e um quarto.

CRIADO — Bom, bom, não vale a pena zangar-se. Talvez tenha razão, talvez tenha razão. Lá vou. (*Começa a subir as escadas devagar, como se esperasse contra ordem. Nas suas costas, a dona da pensão põe os óculos. Olha o relógio de parede.*)

DONA DA PENSÃO — José.

CRIADO — (*sem se voltar*) — Minha senhora?

DONA DA PENSÃO — Espere.

CRIADO — (*descendo as escadas*) — Sim, minha senhora.

DONA DA PENSÃO — Porque será que ele quer que o chamem tão cedo?

CRIADO — Às sete e um quarto é cedo; ninguém de cá, a não sermos nós dois evidentemente, se levanta a essa hora, mas às oito é normal.

DONA DA PENSÃO — Mas para um homem que vem de tão longe... De onde disse ele que vinha?...

CRIADO — Não sei, minha senhora, não fui eu que o atendi.

DONA DA PENSÃO — Ah, sim, é verdade, fui eu. Ele disse que vinha, que vinha de... de Os... de Os..., não de Dos... bem, não me lembro. Estava cheia de sono quando ele chegou. Dei-lhe a chave do quarto... Mas que ele me mandou chamá-lo às oito, tenho a certeza.

CRIADO — Foi a mim que ele pediu para o chamar. Não me abriu a porta. Tocou a campainha. Ainda funcionava e tinha um som bonito. Há muito que se não ouvia por cá uma campainha. Até me assustei. Fui a correr, assarapantado. Pediu que o acordassem às oito. Tinha uma voz mais forte que um general. Passando através da porta ainda era um vozeirão... E a senhora sabe como as portas cá de casa são grossas.

DONA DA PENSÃO — Então não o chegou a ver?

CRIADO — Não, minha senhora.

DONA DA PENSÃO — Com certeza dorme com a porta fechada.

CRIADO — Com certeza.

DONA DA PENSÃO — Disse-me que tinha hoje muito que fazer.

CRIADO — Como se lembra disso?

DONA DA PENSÃO — Não sei, não sei... Parece que é a idade. Lembro-me de coisas que não têm importância, esqueço-me de outras que interessam.

CRIADO — (*irônico*) — É um fenómeno engraçado.

DONA DA PENSÃO — Mas, às vezes, triste. Há tantas coisas que não têm importância e a gente devia esquecer e outras...

CRIADO — (*muito interessado*) — Importantes?

DONA DA PENSÃO — Não sei.

CRIADO — (*como para si mesmo*) — Importantes para quem? Porquê?

DONA DA PENSÃO — Não sei.

CRIADO — Vou chamá-lo.

DONA DA PENSÃO — Ainda não.

CRIADO — Não?!

DONA DA PENSÃO — Talvez seja ainda muito cedo.

CRIADO (*como se apenas pensasse*) — Deve ser um homenzarrão.

DONA DA PENSÃO — Quem?

CRIADO — O hóspede.

DONA DA PENSÃO — Não sei, não consigo lembrar-me.

CRIADO — Também não tem importância.

DONA DA PENSÃO — Parece que sim. Parece-me ter mais importância do que lhe atribuímos. Só me recordo que me deu idéia de alguém de há muitos anos... Da minha meninice. Mas não sei de quem se trata, com quem era a semelhança... Com meu pai... não, não era possível, mal o conheci. Morreu quando eu tinha quatro anos. Nesse dia, trazia dois laços nas tranças. Fora a mãe que os comprara na Loja Nova. Eram cor de rosa e tinham pequenas folhas azuis estampadas. Mas de meu pai não me lembro, não posso lembrar-me.

CRIADO — E se o fosse chamar?

DONA DA PENSÃO — Que horas são?

CRIADO — Ainda não deram as oito.

DONA DA PENSÃO (*assustada*) — Não, eu não. Não sei por que mas tenho medo. Aliás, não fica bem, não fica bem.

CRIADO — Então quando quiser diga que eu vou.

DONA DA PENSÃO — Não me esquecerei.

CRiado (*entre dentes*) — Duvido.  
DONA DA PENSÃO — O quê?  
CRiado — Nada, não disse nada.  
DONA DA PENSÃO — Pareceu-me.  
CRiado — Devem ser os ratos.  
DONA DA PENSÃO — Já trouxeste o veneno?

CRiado — Para quê?  
DONA DA PENSÃO — Para os ratos, naturalmente.

CRiado — Ah sim. Não, ainda não trouxe.

DONA DA PENSÃO — É bom não esquecer. São perigosos. Uma vez, lembro-me perfeitamente, morreu um filho de uma vizinha. Tinham-no deixado sozinho no berço, vieram os ratos...

CRiado (*angustiado*) — Cale-se.  
DONA DA PENSÃO — Não, não, foi há muitos anos, mas lembro-me perfeitamente. Vejo-o. Não tinha nariz nem olhos. São as partes de que os ratos gostam mais. A mãe...

CRiado (*suplicante*) — Por favor, não diga. Já sei, já me contou, não...

DONA DA PENSÃO — A mãe mandou comprar veneno para os ratos, e em vez de o espalhar pela casa, ela mesma o utilizou. Morreu no dia seguinte a espernear, espernear como uma ratazana assada.

CRiado (*abatido*) — Vou chamá-lo.

DONA DA PENSÃO — Espera. Quantos anos tens?

CRiado — Não está já farta de saber?

DONA DA PENSÃO — Não me lembro.

CRiado — Trinta e cinco.

DONA DA PENSÃO (*sonhadora*) — Trinta e cinco anos. Tenho pensado muitas vezes no que fiz ao trinta e cinco anos. Mas não me lembro. Não consigo lembrar-me.

CRiado — Uma vez, disse-me que aos trinta e cinco anos fez esta estalagem.

DONA DA PENSÃO — O quê?

CRiado (*mais alto*) — Aos trinta e cinco anos veio para aqui. O seu marido tinha morrido.

DONA DA PENSÃO — Como?

CRiado — Sei lá como ele morreu. Nunca o vi sequer. A senhora é que devia saber.

DONA DA PENSÃO — Não me lembro.

CRiado — Vou chamá-lo. (*O criado sai pelas escadas.*)

DONA DA PENSÃO (*sozinha*) — Tinha trinta e cinco anos. Mas como era? Se ao menos tivesse um retrato daquele tempo, qualquer coisa que me fizesse lembrar... Vim parar aqui... Foi então que vim para aqui?... Ele diz que sim, mas pode estar a mentir ou pode ser que eu lhe tivesse mentido. Com efeito, para que havia ele de saber a verdade? Se eu a não sei por que havia ele de saber? Não é mais do que eu e isso só a mim devia interessar. No entanto, se ele soubesse, podia ajudar-me. Assim, não haveria tantos vazios, tantas falhas, tantos abismos.

Aos trinta anos, casei. Sim, parece-me que sim. Parece que tinha trinta anos quando casei... Ou menos?... Por que é que me casei tão tarde? Por que trinta anos para uma mulher...

CRiado (*descendo as escadas*) — Não dá sinais de vida.

DONA DA PENSÃO (*como se o não sentisse*) — Depois, morreu a mamã. Por que será que me lembro tão bem? Morreu um mês depois, mas tão longe, tão longe que não me posso recordar do seu aspecto morto...

CRiado (*mais alto*) — O hóspede não acordou.

RAPARIGA (*descendo as escadas*) — Bom dia!

CRiado — Bom dia, menina Adélia.

DONA DA PENSÃO — Quantos anos tem, menina Adélia?

CRiado (*em tom de censura*) — Oh, minha senhora!

DONA DA PENSÃO — Desculpe, desculpe. Não sei por que disse isto.

RAPARIGA (*irritada*) — Oh, não tem importância. A senhora viu o meu cartão de identidade.

DONA DA PENSÃO — Desculpe, desculpe. (*Baixo*) Não interessa.

CRiado (*para a rapariga*) — Quer que lhe sirva o pequeno almoço?

RAPARIGA — Se já estiver pronto.

CRiado — Com certeza. (*Sai pela porta da direita.*)

VELHO (*descendo as escadas*) — Que raio de barulho fazem nesta casa que já não podemos dormir descansados!

DONA DA PENSÃO — Barulho?

VELHO — Um chinfrim danado, na porta do quarto junto ao meu. Não ouviu, menina Adélia?

RAPARIGA — Ouvi sim, senhor professor. Também acordei mais cedo do que o costume.

VELHO — Mas por que carpintearam a estas horas?

RAPARIGA — Queriam abrir a porta, Dona Rita? Algum novo conserto, Dona Rita?

DONA DA PENSÃO — Não, menina. Devia ser a chamar o hóspede.

VELHO — Que hóspede?

DONA DA PENSÃO — O do quarto 10.

RAPARIGA — Como?

VELHO — O que está a dizer, Dona Rita?!

DONA DA PENSÃO — Que devia ser a chamar o hóspede de quarto 10.

RAPARIGA (*rindo*) — Ah, ah, ah...

VELHO (*censurando*) — Menina Adélia!

DONA DA PENSÃO — Por que ri, menina Adélia.

RAPARIGA (*hesitante*) — Porque...

VELHO (*repreensivo*) — Menina Adélia!

CRiado (*trazendo o almoço da rapariga*) — Bom dia, senhor professor. Também toma já o almocinho?

VELHO — Sim, José, é melhor trazer-mo já. (*O criado volta a sair pela porta da direita.*)

DONA DA PENSÃO — Por que se estava ar ir, menina Adélia?

VELHO — Minha senhora, não tem importância. Coisas da mocidade... O jornal já veio?

DONA DA PENSÃO — Não, ainda não. E precisava comprar um para o novo hóspede.

RAPARIGA — Novo hóspede?

DONA DA PENSÃO — Sim, o do quarto 10, já lhe disse.

RAPARIGA — Mas, Dona Rita...

VELHO — No quarto 10 não está ninguém, Dona Rita.

DONA DA PENSÃO — Como não está ninguém?! Ontem...

VELHO — Esse quarto está fechado, desde...

DONA DA PENSÃO — Desde quando?

CRiado (*entrando com o almoço do velho*) — Aqui está o almocinho. (*Para a dona da pensão.*) Quando a senhora puder preciso falar-lhe.

DONA DA PENSÃO — Com licença. (*Afasta-se da mesa onde se sentaram o Velho e a Rapariga.*)

CRiado — E esta? O homem não há maneira de acordar.

DONA DA PENSÃO — Que homem?

CRiado — O do quarto 10, quem havia de ser? Chamo, chamo e nada. Não se ouve nada lá dentro. Até estive para espreitar pela fechadura. Mas não espreitei. Bati à porta como um desalmado, desesperadamente. Nada, nem o mais leve ruído.

DONA DA PENSÃO — Que horas são?

CRiado — Quase oito e meia. Começo a ficar nervoso. Foi às oito horas que ele disse, não foi? Deve ser importante... Deve ser muito importante...

(*Adélia levanta-se. Enquanto almoçou, esteve a conversar baixo com o velho.*)

RAPARIGA — Até logo, Dona Rita. Adeus, senhor José.

DONA DA PENSÃO — Até logo, menina.

CRiado — Até logo. (*Adélia sai pela porta do fundo.*)

DONA DA PENSÃO (*para o criado*) — Bem, não sei, mas ele recomendou. Disse que tinha muito que fazer. Que hoje era um dia terrível.

CRiado — Insisto?

DONA DA PENSÃO — Creio que é melhor.

CRiado — Vou.

DONA DA PENSÃO — Há quantos anos estás nesta casa?

CRiado — Há cinquenta, feitos no mês passado.

DONA DA PENSÃO — Ah!

CRiado — Vou?

DONA DA PENSÃO — Poder ir. (*O criado sai pelas escadas.*)

VELHO (*levantando-se*) — Quando o jornal chegar, mande-mo ao quarto, Dona Rita.

DONA DA PENSÃO — Sim, senhor professor. (*O Velho sai pelas escadas.*)

DONA DA PENSÃO (*pensando*) — Cinquenta anos mais trinta e cinco, oitenta e cinco... Não, cinquenta anos menos trinta e cinco dá quinze. Também não, não pode ser. Trinta e cinco anos menos cinquenta vem a dar, vem a dar... O hóspede deve andar pelos seus trinta e cinco anos... Talvez mais... Já tem alguns cabelos brancos, algumas rugas, o ar de quem viveu muito ou vem de muito longe. (*Sonhadora.*) Trinta e cinco anos! Se eu me lembrasse dos meus trinta e cinco anos! O que aconteceu quando eu tinha trinta e cinco anos, o que não aconteceu quando eu tinha trinta e cinco anos.

HOMEM DOS JORNAIS (*entrando pela porta do fundo*) — Bom dia, Dona Rita. O jornalzinho do senhor professor.

DONA DA PENSÃO (*alheia*) — Bom dia, deixe ficar.

HOMEM DOS JORNAIS (*entregando-lhe*) — Aqui está, até amanhã.

DONA DA PENSÃO — Até amanhã. Ah, é verdade. Quero outro.

HOMEM DOS JORNAIS — Não levo mais, Dona Rita. Vêm contados. São só para assinantes certos.

DONA DA PENSÃO — Então...

HOMEM DOS JORNAIS — Se quiser para amanhã, eu tomo nota. Encomendo mais um.

CRiado (*vindo pelas escadas. Para a Dona da Pensão*) — Não acorda.

DONA DA PENSÃO (*para o Homem dos Jornais*) — Não vale a pena. (*O Homem dos Jornais sai.*)

DONA DA PENSÃO — Vai levar o jornal ao professor. (*O Criado volta a sair pelas escadas. A Dona da Pensão senta-se numa cadeira, abastida.*)

DONA DA PENSÃO — Foi aos trinta ou aos vinte anos que me casei? Parece-me que foi aos vinte. A mamã chorou tanto! Lembro-me que a ver ruga do seu nariz tremia muito e ficava mais vermelha, parecia que ia rebentar. Uma brasa que ia rebentar. E depois nunca mais a vi. (Com força.) Sim, sim, tenho a certeza de que nunca mais a vi.

CRiado (entrando) — O que está a dizer?

DONA DA PENSÃO — Tento lembrar-me.

CRiado — De quê?

DONA DA PENSÃO — De tudo.

CRiado (desinteressado) — Ah.

DONA DA PENSÃO — Tu lembras-te de tudo?

CRiado — De tudo o quê?

DONA DA PENSÃO — Da tua vida.

CRiado — Não. Já estou muito velho. Também não me lembro de tudo.

DONA DA PENSÃO — Então não sou só eu.

CRiado — Parece-me que não.

DONA DA PENSÃO — Seremos todos?

CRiado — Não sei, sei lá. Que todos?

DONA DA PENSÃO — Toda a gente. Eu, tu, o professor, a menina Adélia, o homem dos jornais...

CRiado — Não sei... Alguns talvez se lembrem de tudo. Outros não. Outros, assim assim. Aliás não me interessa. Palavra que não me interessa. Estou cansado.

DONA DA PENSÃO — Levantaste-te muito cedo.

CRiado — Não é por isso.

DONA DA PENSÃO (ansiosa) — Então?... Então?...

CRiado — Parece-me que também vou tendo grandes poços na

memória. Há coisas que não se ligam, outras que surgem de repente e desaparecem também, subitamente... mente... Há muitas coisas... Não me lembro de tudo.

DONA DA PENSÃO — Como eu.

CRiado — Talvez.

DONA DA PENSÃO — Somos tão pobres do tempo!

CRiado (muito triste) — Somos tão pobres de tudo!

DONA DA PENSÃO (reaindo) — Mas eu ainda me lembro de muitas coisas pequenas.

CRiado — Também acontece o mesmo comigo.

DONA DA PENSÃO — De que te lembras?

CRiado — Da voz do hóspede, por exemplo. Era um vozeirão, mas vinha de longe, de muito longe, como se não houvesse corpo, fosse só uma voz.

DONA DA PENSÃO — O hóspede?!

CRiado — Sim, o do quarto 10.

DONA DA PENSÃO (autoritária) — Cala-te!

CRiado (como num sonho) — O hóspede do quarto 10 tinha um vozeirão...

DONA DA PENSÃO — Cala-te!

CRiado (como se a não ouvisse) — E não há meio de acordar. Também não insisto mais, deixá-lo...

DONA DA PENSÃO — Cala-te!

CRiado — Por quê? Também me lembro de outras coisas... De muitas coisas... Uma vez, o meu pai encontrou-me a fumar e deu-me tantos cachacos que vomitei... O meu pai não tinha o olho esquerdo, em vez da iris só um globo esbranquiçado, nojento. Tinha mais medo desse olho sem vida do que da mão grossa e cabeluda que me batia... Outra vez, era um afogado. Estava

verde, muito verde, como a folha de uma árvore na primavera. Tinha-se suicidado, parece. Houve gente que disse o tinham assassinado... Mas não importa.

DONA DA PENSÃO (com a voz estrangulada) — Cala-te... cala-te...

CRiado — Às vezes, é como num sonho. Sou eu e não sou. Um tipo que se arrasta durante muito tempo sem qualquer possibilidade de se erguer. Às vezes, chega a doer fisicamente e eu vejo. Sou eu e assisto. Também me lembro. Também me lembro de muitas coisas: de um rapaz novo, muito novo, sozinho, morto, como a dormir...

DONA DA PENSÃO (suplicante) — Cala-te, por amor de Deus.

CRiado (como se a não ouvisse) — E um velho bêbado a dançar na rua, quase nú... NÚ...

DONA DA PENSÃO (num fio de voz) — Cala-te...

CRiado (como antes) — E um outro a vomitar sangue que os cães lambiam... E um mulher... uma mulher...

CRiado (mudando de tom) — Quantos anos tem, minha senhora?

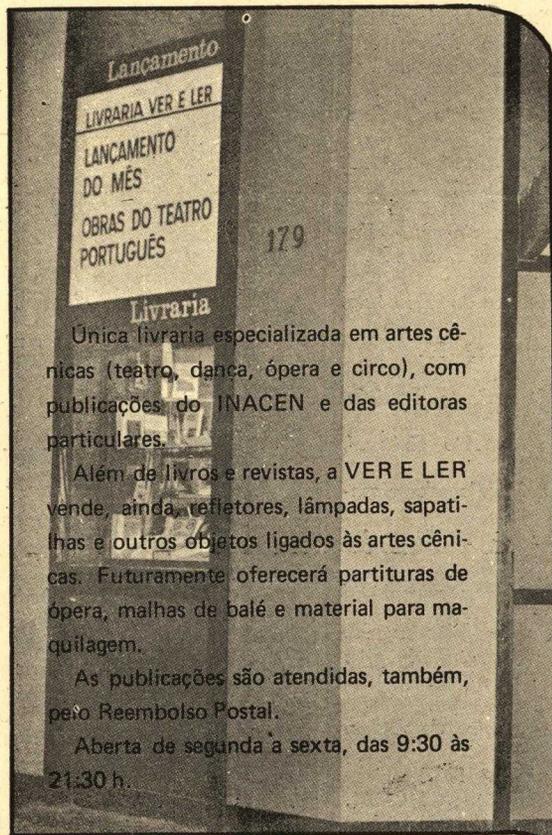
DONA DA PENSÃO (muito abatida) — Não sei... Não sei... Trinta e cinco... Oitenta e cinco... Não posso lembrar-me... Não posso lembrar-me...

CRiado — Não vale a pena. (Tomando a postura de Criado.) — Vou chamar o hspede.

DONA DA PENSÃO — Não, não, não é preciso. (Pausa.) Não o chames. (Longa pausa.) Deixa-o dormir. Ele agora é só nosso. (O relógio dá 9 horas. As duas personagens ficam estáticas, enquanto o pano começa a descer lentamente.)

# LIVRARIA

# LER E VER

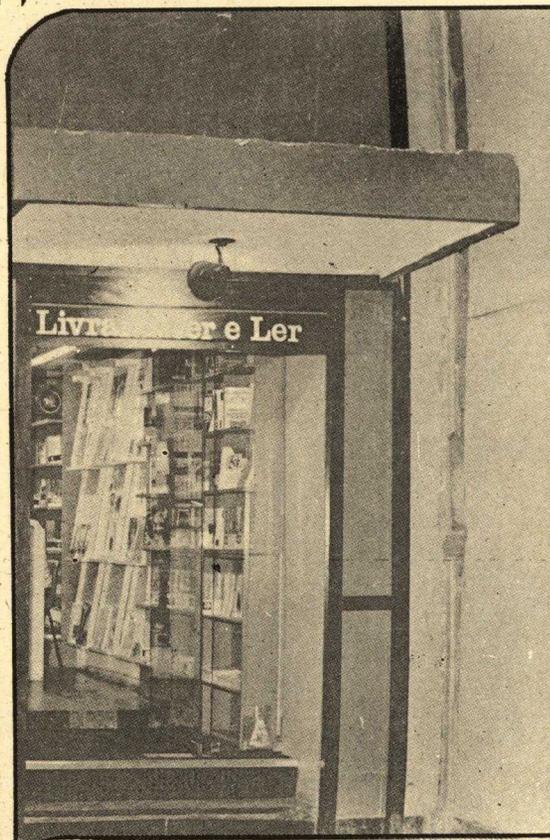


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

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**

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

- Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.  
 Aldomar Conrado — *O Voo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.  
 Annouilh, J. — *Húmu'us, 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.  
 Caragliale, 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.  
 Garcia Lorca — *Amor de D. Perlinplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.  
 Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.  
 Girandoux, J. — *O Apo'lo de Billac*, nº 92.  
 Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.  
 Gu rdon, 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.  
 Lord, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plune*, 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.  
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113.  
 Molère — *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.  
 Patrick, Robert — *Renda do Amor*, nº 113.  
 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.  
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113.  
 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.

## ATIVIDADES D'O TABLADO

### CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

*edelvira fernandes*  
*aracy m. mourthé*  
*vera motta*

### EXPRESSÃO CORPORAL:

*andréa fernandes*  
*luiz carlos tourinho*

### IMPROVISAÇÃO:

*aracy m. mourthé*  
*bia junqueira*  
*bernardo jablonski*  
*carlos wilson silveira*  
*dina moscovici*  
*fernando berditchevsky*  
*guida vianna*  
*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

## INDICE

— O Lugar da Linguagem — <i>M. Maguire</i>	1
— Interpretação do Texto — <i>N. Nelms</i> ...	10
— Introdução a Arte de Dizer — <i>Osmar</i> <i>R. Cauz</i> .....	16
— Entrevista com Mauricio Kartun .....	24
— A Casa dos Velhos — <i>Mauricio Kartun</i>	28
— Poção — <i>John Collier</i> .....	34
— O Grande Inquisidor — <i>Dostoevski</i> ...	36
— O Ser Sepulto — <i>Antonio R. Navarro</i>	41

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.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.