

121

# cadernos de teatro

O DIRETOR E O DRAMATURGO — Peter Holland

---

BECKETT: A PROSPECÇÃO DO MÍNIMO —  
Fátima Saadi

---

TODOS OS QUE CAEM — Samuel Beckett

---

INFANCIA — Thornton Wilder

---



## O DIRETOR E O DRAMATURGO: O CONTROLE SOBRE OS MEIOS DE PRODUÇÃO

Peter Holland

Neste artigo o autor explora a relação entre diretor e dramaturgo em contrastantes perspectivas históricas e artísticas, a partir de uma ótica, digamos assim, politizada. Assim ele condena a interpretação de Stanislavski das peças de Chekhov — num processo de diluição de suas visões políticas sobre a sociedade russa pré-revolucionária e criando, ao invés, tragédias burguesas sobre indivíduos fracassados. Sabendo das dificuldades em se criar uma estrutura teatral na qual o papel do dramaturgo poderia ser introduzido com maior autoridade, o autor enfatiza a importância de se reconhecer a natureza de uma hierarquia que dê preeminência à "leitura do diretor". Peter Holland, é professor de teatro na Universidade de Cambridge e está escrevendo (em colaboração com Vera Gottlieb) um estudo sobre Stanislavski para a Cambridge University Press. A versão que estamos publicando é uma condensação do original que saiu na *New Theatre Quarterly*, 3, 11, Aug. 1987. Traduzido por Monica Barion.

### "Controlando" o Realismo de Chekhov

O propósito deste artigo é reexaminar um exemplo de interação entre autor e diretor; a partir do caso, já clássico, da disputa entre Chekhov e Stanislavski. O que estamos sugerindo, é que este caso é mais do que uma curiosidade histórica e vai servir, ao contrário, como exemplo de um problema que está longe de ser resolvido na teoria e prática do teatro.

Em um artigo crucial escrito em 1906, Meyerhold analisa o trabalho do Teatro de Arte de Moscou nos seus primeiros oito anos sob a direção de Stanislavski

e Nemirovich-Danchenko, em dois modos distintos de apresentação — nos termos de Meyerhold, o Teatro Naturalista *versus* o Teatro Emocional. No Teatro Naturalista, ele escreve:

*Tudo no palco precisa ser o mais próximo possível do real: teto, cornija de estuque, lareiras, papel de paredes, portas de fogão, saídas de ar, etc. . . Todo canto do cenário é completo em cada detalhe. Lareiras, mesas e cômodos são mobiliados com montes de sobras, visíveis somente através de binóculos. . . Quando a peça requer um quintal de fazenda o chão deve ser coberto com imitação de lama feita de "papier mâché". Em resumo a meta é. . . a incorporação do quadro ao verdadeiro.*

A principal queixa de Meyerhold sobre esse teatro obsessivamente detalhado, é que ele remove a mágica de ilusão, negando à platéia a chance de usar sua imaginação na recriação das partes invisíveis da cena para a platéia, logo parecendo negar ambos os modos de evocação simbólica e lírica, tão crucial para Meyerhold.

Como reconhece Meyerhold, esta forma de realismo tornavam-se a tendência em voga. Ele descreve, por exemplo, a intensificação do realismo nos cenários de *A Gaióva* de Chekhov, marcada pela recriação cada vez maior de detalhes de locações realistas no palco:

*Na produção original, a janela no terceiro ato foi colocada num lado e a paisagem estava escondida; quando os personagens entravam no "hall" com galochas, sacudindo seus chapéus, echarpes e cachecóis, alguém imaginava o outono, uma garoa fina, poças no quintal cobertas com tábuas achatadas. Já na reapresentação, as janelas no cenário "melhorado" ficavam de frente para o espectador deixando então à vista a paisagem. Assim, a imaginação foi silenciada e o que quer que os personagens dissessem a respeito da paisagem, era desacreditada porque nunca poderia ser como estava sendo descrito por eles; estava pintado e você poderia vê-lo.*

Esta definição de redundância realista já estava presente no estabelecimento das relações entre locações na produção original, de modo que uma autenticava a outra. A planta baixa do IV ato, por exemplo, pede que a platéia reconheça que a sala que é vista de relance através da porta central, seja também a sala que é vista diretamente no II ato, como se o cenário fosse adjacente num palco giratório — ou como se a

criação da casa com todos os cômodos estivesse presente no palco.

A lacuna entre as duas produções as quais Meyerhold se referiu foi de 7 anos, 1898 a 1905 — ou em outros termos, a reapresentação da qual ele reclamou de modo tão vociferante se deu no mesmo ano da primeira produção de *O Jardim das Cerejeiras*, a última peça de Chekhov.

Como Meyerhold reconheceu, o diretor realista está interessado nas partes em detrimento do todo, logo falha na observação e representação da forma abstrata, "o equilíbrio e harmonia do todo". No argumento de Meyerhold, o crucial é que ele deveria ser capaz de recrutar o próprio Chekhov como um patrimônio na batalha contra o excesso de realismo. Ele cita Chekhov dizendo:

*O palco é arte. Existe um estilo de pintura de Kramskoy no qual as faces são retratadas soberbamente. O que aconteceria se você cortasse o nariz de uma dessas pinturas e o substituisse por um nariz real? Este seria "realístico", mas o quadro estaria arruinado.*

Chekhov, apresentado em termos aceitáveis para Meyerhold, demonstra que essa representação de vida incorporada pelo teatro deve ser feita através do que Meyerhold avalia como "lirismo misticamente intensificado", de modo que a peça seja análoga a uma forma musical (Meyerhold se refere continuamente aos atos das peças de Chekhov como movimentos de uma sinfonia).

Ao mesmo tempo, a peça se torna a revelação de um mistério opaco e confusamente percebido, entendido pelo autor e partilhado com o diretor, que é o único capaz de revelar esta visão para o mundo. A revelação do mistério significa, é claro, o mesmo que dirigir a peça "apropriadamente".

O mecanismo de defesa de Meyerhold — sua necessidade de ver o diretor do Teatro Naturalista como sofrendo de "medo do mistério" — também é muito simplista. O trabalho de Stanislavski sobre a peça de Chekhov é igualmente realístico e atmosférico, interessado tanto nas partes quanto no todo, empenhado através de sua noção acerca do que tratava cada peça, até a fascinação para com os detalhes — porque cada detalhe age como um meio efetivo de submergir a peça, com brilhantismo e sucesso, subvertendo a própria análise de Chekhov para neutralizar a ameaça que ele re-

presentava à ideologia pessoal e análise política de Stanislavski.

As contradições nas produções podem então virar um lugar clássico para a análise das forças contraditórias na sociedade russa, e a velha anedota sobre se Chekhov escrevia tragédias ou comédias reanalisada como uma apropriação política de um progressismo paulatinamente liberalizante por alguém que foi tão reacionário quanto seu trabalho teatral foi supostamente revolucionário e radical no que diz respeito ao método.

Se Chekhov pode ser usado por Meyerhold como uma alavanca contra o detalhe excessivo do Teatro Naturalista, ele também pode ser usado exata e seguramente contra as evocações vagas do Teatro das Emoções. A dura clareza deste pensamento é precisamente uma forma de realismo que nega a volta da evocação imediata e não questionada da alma lírica, e mais precisamente, no "teatro emocional". Meyerhold e Stanislavski, nas suas duas noções opostas do "caminho certo" para trabalhar sobre Chekhov, e a maneira de controlar do seu trabalho na sua transmissão para a platéia, fizeram cada um a seu modo tudo o que podiam para abrandar esta dura clareza.

### *"Fazendo o Papel Viver em Você"*

Sempre me pareceu irônico que o título original para o teatro que Stanislavski e Nemirovich-Danchenko criaram fosse *Teatro de Arte do Povo*, o *Teatro para Arte Acessível*. A escolha das peças para este "teatro acessível" era explicitamente definida como um vasto repertório clássico (Ostrovski, Gogol, Shakespeare e Molère) com uma cuidadosa e definida recusa de representar dramas que poderiam ser vistos como proletários, populistas ou tendenciosos. Este drama, que visava a nova platéia de classe média baixa, é o que Namirovich-Danchenko forçou Stanislavski a aceitar, e incluir Chekhov, *contra a vontade de Stanislavski*.

A experiência anterior de Stanislavski tinha sido a de ator e diretor de uma organização amadora que ele formou e chamou de Sociedade de Arte e Literatura. O novo teatro, logo *re-nomeado* de Teatro de Arte de Moscou, sugeriu a prática de grandes visões e mudanças substanciais. Os planos se opunham à crueza surrada do teatro contemporâneo russo, abandonando o sistema de estrelas e criando uma nova noção de con-

junto. Eles inauguraram uma busca por alguma coisa infinitamente redefinida e investigada por Stanislavski pelo resto de sua carreira: a criação visionária no palco da "verdade" da emoção, uma atuação verdadeira definida como a reificação da compreensão do próprio indivíduo de sua história individual, através da evocação do passado e a anexação do papel num lugar adequado ao senso de memória emocional desenvolvido pelo próprio ator.

Quando o ator encontra o papel de, digamos, Treplev, dentro dele mesmo, dentro da extensão da sua própria experiência definida, então ele anexa o papel a si próprio. Do mesmo modo que um ator explora a si mesmo, o ego do papel também é explorado.

Em nenhum dos casos isto é atingido com mais do que uma referência mínima da localização social do próprio personagem (eu do personagem). A verdade emocional, característica tão abusada no desenvolvimento de teorias pseudo *Stanislavskianas* de como "viver o papel", realmente significa fazer o papel viver em você.

A famosa demanda de Stanislavski de se achar as características opostas dentro do personagem (o bom de Iago, o demônio em Desdêmona), não tem nada a ver com a investigação das contradições sociais inerentes à criação dos personagens, localizados dentro de um específico momento histórico e cultural. Stanislavski não vislumbrava qualquer possibilidade de progresso da sociedade russa na *visão de Chekhov*, o que o levou a colorir as personagens com um fatalismo que absolvía todo mundo de culpa e responsabilidade.

Na época em que Stanislavski dirigiu a primeira produção de Chekhov para o TAM (Teatro de Arte de Moscou), ele estava notadamente influenciado pelo trabalho da Meiningen Company, que esteve na Rússia em 1885 e 1890, apesar de não ter sido até a segunda visita deles que Stanislavski pareceu notá-los.

Os Meiningen ofereceram a ele uma técnica de detalhe naturalista que foi abundantemente demonstrada no tratamento que deram às cenas de multidão em suas produções, que eram orquestradas soberbamente e ao mesmo tempo marcadamente individualizadas. A técnica que Stanislavski adotou dirigindo as cenas de multidão de "Julio Cesar" em 1904, na produção de Nemirovich-Danchenko, onde a todo e cada membro do grupo substancial de extras era dada uma história

individual. O povo, mesmo numa multidão shakespeariana, é para ser visto como feito de uma coleção de identidades altamente personalizadas.

Com esta ênfase no detalhe local e individual, os Meiningen popularizaram, da fonte inverossímil das produções inglesas de Charles Kean, a convicção do teatro como arqueologia histórica, com indumentárias e cenários desenhados a partir de prolongadas pesquisas em museus e livrarias da Europa.

Foi este historicismo que dominou a primeira produção no TAM: *Czar Fyodor Ivanovich*, de Alexei Tolsty — teatro como épico histórico, apresentando uma superfície de historicismo como meio de autenticar o romântico, autêntico e justificado por erudição, de um simples melodrama.

O trabalho posterior de Stanislavski, em que ele estabeleceu a imagem do diretor bondoso, encorajando os atores gentilmente a achar o melhor neles mesmos está a uma considerável distância do seu estilo inicial. Os Meiningen ofereceram a Stanislavski um personagem-modelo para o diretor no trabalho de Ludwig Chronegk. Os detalhes das cenas de multidão eram orquestrados com grandes floreios através de uma disciplina extrema, imposta pelo diretor que ensaiava em pé numa cadeira tocando uma sineta.

Chronegk era como diretor um autocrata, e, enquanto criador, um diretor. De um lado, ele era o homem que poria qualquer ator atrasado para o ensaio na última fila da multidão, de outro, com a imaginação fértil e infinita, criava uma cena muda às custas da independência do ator.

A autocracia no caso de Chronegk é a pré-condição para a criatividade. O diretor como ditador se torna autor; o produtor é o autor da produção. Todas as facetas da apresentação estão subordinadas à força do diretor. Como Stanislavski escreveu, "não importa o quanto eu esteja envergonhado em sabê-lo agora, mas naquela época... eu gostava do despotismo de Chronegk".

Esta extraordinária combinação de generalíssimo e de artista criativo fez de Chronegk um modelo para Stanislavski, que estabeleceu uma atitude particular tanto na escolha da peça quanto no tratamento a ela dado depois de escolhida. Frequentemente a peça escolhida para o exercício do poder é deliberadamente menos do que excelente, já que assim ela oferece

menos resistência interna ou contradição para a imposição da vontade do diretor. O autocrata fica revelado pela maneira pela qual sua vontade foi imposta ao longo da peça.

### O Jardim das Cerejeiras

Esta prática é facilmente detectável no caso de *O Jardim das Cerejeiras*. O tratamento que Chekhov dá a uma pessoa que representa uma possibilidade genuína e radical de mudança social dentro dos termos da peça, Trofimov, é de cercá-lo por atividades e relacionamentos que fazem-no um parasita para classe de nostálgicos proprietários feudais, da qual tanto ele como Chekhov, são alijados.

Trofimov é a única pessoa que vislumbra uma reordenação da sociedade baseada num modelo revolucionário, mas é ele também a pessoa que não pode achar suas galochas, e que rola escada abaixo. A sutil circunscrição política de Chekhov do poder de Trofimov — uma gentil ironia das possibilidades das idéias que ele representa — é eventualmente circunscrita por si mesma pelas produções soviéticas, e mais recentemente na versão de Trevor Griffiths, onde a peça é reexaminada, pintando-o como um profeta imaculado de uma revolução futura, o homem que em 1904 prevê a revolução de 1917.

É claro que Chekhov não criou ou imaginou uma coisa dessas; ao contrário, ele estava interessado em valorizar o progressivo empreendimento de Lopakhin — daí o desejo original de que Lopakhin deveria ser interpretado pelo próprio Stanislavski, para atingir centralizante simpatia. Quando Stanislavski decide, ao invés, interpretar Gayev, ele estava explicitamente tratando o despojamento da família Ranevski concebida como uma mulher nostálgicamente voltada para o passado, mas superada pelos filisteus vermelhos, que destroem qualquer beleza ou verdade.

Chekhov cria uma mulher tão arcaica, que é incapaz de contemplar a realidade da presente mudança social em sua ânsia nostálgica por um mundo perdido há quarenta anos, quando os estados feudais perderam os serviços de uma população de servo-escravos (representado no palco por Firs), através da emancipação de 1861. Similarmente, ela é tão dominada pelo esnobismo que ela é pega na armadilha do seu desejo de

representar Senhora Geberosa e tratar mal Lopakhin porque lhe faltam atrativos sociais, apesar dela ser incapaz de alimentar sua família, pagar os juros, ou reconhecer uma solução para os seus problemas, quando lhe é dada por Lopakhin.

A piada de Stanislavski às custas de Chekhov, sobre o título da peça, como Stanislavski a conta, repousa entre a distinção entre um pomar comercial, o qual o *Jardim das Cerejeiras* decididamente não o é, e um pomar que “esconde dentro de si e em todas as suas testemunhas florescentes a grande poesia de uma vida agonizante da aristocracia”. Para Chekhov o pomar é ridículo porque não traz nenhum lucro: ele não produz muitas cerejas e ninguém pode se lembrar de uma receita para transformá-las numa geléia (de alguma maneira). Sua irritação para com a auto-indulgência estética e o racionarismo político são transformados por Stanislavski em “grande poesia”.

Esta última visão, tristemente realizada, foi a marca das produções do TAM, tantos nos cenários de Simov, quanto na direção de Stanislavski. O cenário para o primeiro ato, por exemplo, empurra a janela para frente para violar a área de atuação, negando a forma quadrada de espaços de representação nas produções que precederam o TAM. Isto focalizava a atenção na janela, e através dela a representação de uma luz gloriosa e a fluorescente beleza do próprio pomar.

Como Simov sabia, pomares nunca eram plantados tão próximos de uma casa, Chekhov denunciou que campos como estes nunca tinham muita luz e que “cerejeiras não cresceriam ali” — um exemplo característico, com Chekhov usando as próprias técnicas do naturalismo para resistir a um cenário que ele desaprovava. Numa carta para Stanislavski ele argumentou:

*A casa tem de ser grande e sólida — seja ela feita de madeira... ou pedra, isto não importa. Ela é muito antiga e grande. Veranistas não alugam este tipo de casa. Este tipo de casa é geralmente posta abaixo e o material é usado para construir casas de veraneio. A mobília e acessórios não foram afetados pela ruína financeira e as dívidas. Quando pessoas pensam em comprar casas desse tipo, elas argumentam o seguinte: é mais barato e mais fácil construir uma casa nova e menor do que reparar esta velha.*

A posição de Chekhov através da peça é, eu acredito, justificar aquele futuro; o argumento de Stanis-

lavski através da produção se opõe a isto. Para ele a vida decadente da aristocracia está se movendo muito profundamente para ser vista sem um profundo lamento.

O tom poético fica claro no cenário para o 4º ato, criando um quarto que está agora escuro e lúgubre, com o pomar não mais visível. Neste cenário, como alguém poderia celebrar o futuro, quer esta visão de melhoria otimista seja carregada por Trofimov ou Lopakhin? O cenário mostra a casa de uma família a ser exilada de tudo o que é bom, verdadeiro, bonito e aristocrático.

Esta dor estrondosa está lá através de todo o trabalho de Stanislavski no último ato. Isto é consumado não na alteração das palavras mas na mudança do tempo que enfureceu tanto Chekhov. Quando este escreveu para sua mulher, Olga Knipper, ele diz que:

*Stanislavski representa repulsivamente no 4º ato e prolonga as coisas cansativas, dolorosamente. Isto é realmente terrível! Um ato que deveria durar no máximo 12 minutos, foi prolongado para 40 minutos, arruinando a minha peça.*

#### *Stanislavski submergiu no Conservadorismo*

A maior parte do brilhante sucesso popular do teatro de Stanislavski repousa no fato de seu teatro glorificar seus próprios feitos. O Teatro de Arte de Moscou, como implica seu nome, acha no sucesso de sua própria arte a justificação de sua existência. Sua habilidade e seu poder emocional não mais ilustram a representação de um estado da arte, as técnicas de teatro, da atuação à carpintaria, demonstradas numa extensão nunca feita antes. O TAM é essencialmente preocupado consigo mesmo, sua arte é tão indulgente consigo própria quanto a obsessão dos Ranovskis pelo pomar de cerejeira. A teoria estética da companhia é precisamente o que as peças de Chekhov atacam.

Nisso, Stanislavski é fiel ao seu passado. Ele era o filho mais velho de uma rica família; seu interesse pelo teatro, inicialmente eventual no caminho para dirigir as fábricas da família, se tornou um *hobby* de tempo integral, com o apoio do dinheiro da família. Com imensa generosidade ele colocou seu próprio dinheiro para sustentar a sua visão privada de teatro — um teatro compromissado com a arte pela arte, sustentado e compromissado em sustentar a cultura mercantil personificada no próprio Stanislavski.

É observável, por exemplo, que quando Stanislavski precisa trabalhar na sua *mise-en-scène* para *As Gaivotas*, ele se detém num patrimônio rural de família remarcavelmente igual à que Ranovskis vai perder no *Jardim das Cerejeiras* alguns anos depois. Outras experiências do TAM dependiam da riqueza da família de Stanislavski quando ele queria que um grupo de atores vivesse o personagem por um tempo, todos eles iam para uma casa à beira do lago que ele possuía. Tão estranho quanto a tentativa de Treplev de apresentar sua própria versão de futuro do teatro numa performance à beira do lago feita por amadores locais, com uma platéia composta de família e amigos.

Essa posição ideológica implícita é ainda mais clara na triste história do trabalho de Stanislavski após a revolução de 1917. Na Rússia pós-revolucionária ele era um peixe fora d'água. Só neste ponto é que a companhia do TAM começou a viajar amplamente, particularmente pela América, e ele manteve o TAM distante da Rússia por longos períodos, evitando contato com um regime com o qual ele não podia se relacionar.

Mais tarde, parcialmente doente, parcialmente hipocôndriaco, ele parou de trabalhar em produções, e se concentrou em imensos e longos programas de treinamento de atores e( particularmente) cantores de ópera, levados a cabo em seu grande apartamento. Ele próprio nunca foi a favor, mesmo assim o TAM empreendeu peças tristemente aceitáveis como *The Armoured Train* de Ivanov. Somente com a encantadoramente ridícula intervenção de Stálin, sua companhia ganhou aprovação oficial.

A fina ironia que Stanislavski usa em sua biografia *Minha Vida na Arte*, quando ele quer mostrar o quanto ele entendia as peças de Chekhov — apesar das objeções de Chekhov em contrário — sempre pareceu ser entendido como um desentendimento sobre método teatral e alguma noção mal definida de tom intrínseco. Mas a nós, parece mais uma polaridade política, uma diferença ideológica na qual o conservadorismo submerso do diretor subverte o sensível progressivismo otimista do escritor.

#### *O "Privilégio" do Diretor*

A reinterpretação do desentendimento de Stanislavski-Chekhov que eu estive oferecendo é parte de um trabalho necessário da relação de trabalho entre

diretor e escritor. A "desconstrução" do escritor, um processo que a crítica literária clamou ter inventado há alguns anos atrás, aparece ao contrário como uma característica inevitável, concomitantemente e endêmica do teatro — ao menos desde a ascensão do diretor, quando o diretor como criador toma lugar do escritor como criador.

Isso é obviamente uma verdade histórica (e realmente necessária) na construção da representação existe somente como texto impresso. Aí então o diretor está fadado a ser criador, mesmo que a apropriação da criatividade esteja mascarada pela noção de fidelidade, de ser verdadeiro às intenções do autor.

O diretor pode escolher para estruturar uma apresentação dentro dos termos definidos pela tradição das reapresentações — quer seja genuinamente referencial na sua preservação de uma assumida intencionalidade autorial, quer use seus próprios determinantes históricos. Na última categoria iriam as tradicionais interpretações de textos tão diversos quanto os de Gilbert e Sullivan, Racine, ou Shakespeare, definidas como forte referência à história das apresentações e não a alguma coisa próxima do significado do momento imaginado na primeira apresentação. Aqui também a inacessibilidade do autor privilegia o diretor.

Quando Stanislavski escreveu que "o diretor de cena por necessidade se torna quase o único criador da peça", ele alegava estar se referindo a um tempo em que "os atores não eram ainda treinados e predominavam métodos despóticos do diretor". A luta pelo poder dentro da hierarquia do teatro sendo vista aqui como repousando entre diretor e o ator: o diretor não despótico irá responder às justas demandas dos atores em serem tratados como seres inteligentes. Isto tem sido a formulação comum da luta pelo poder da produção.

### *Investigando a Hierarquia*

No desenvolvimento de uma política teatral radical na Inglaterra depois de 1968, houve profundas reconsiderações do peso das contribuições efetivamente existentes dentro das companhias teatrais, incluindo tentativas de democratizar as práticas do trabalho, assim como os pagamentos. Muitas dessas novas avaliações resultaram em deslocamento imediato do diretor da posição de autoridade, por ele adquirida, assim quando, por exem-

plo, a companhia de John Stock desenvolveu uma auto-consciência sobre a ideologia de suas peças, e transferiram esta percepção para a consideração da ideologia de seus métodos de organização, removeram a junta feita por diretores e dois representantes dos atores e criaram uma companhia coletiva. A democratização da companhia e seus métodos de trabalho resultou no fato dos diretores terem que justificar a produção para o grupo.

Esta noção de companhia com estrutura centro-determinada é, obviamente, uma mudança substancial desde o método usual de revestir de absoluta autoridade e poder as mãos de uns poucos indivíduos encarregados com a direção da companhia.

Mas o ataque ao poder do diretor tem sido convencionalmente nos termos da descrição de Stanislavski — isto é, a necessidade de remover o poder despótico sobre os atores mais do que sobre o escritor. Numa formulação acadêmica de grande eficácia, John Russel Brown sugeriu que sua intenção, para "libertar Shakespeare", seria atingida ao se libertar os atores: liberte os atores e a liberdade do escritor inevitavelmente se seguirá.

Esta crença na inteligência do ator é tocante mas não necessariamente digna. Mesmo Stanislavski no seu tratamento menos despótico com os atores não ficou menos despótico na sua apropriação da peça, como *Black Snow*, novela de Bulgakov, presta lamentável testemunho.

Com esta tradição de teoria e prática do teatro ignorando os direitos do escritor, quase não é surpreendente que os dramaturgos estejam propensos a fazer queixas plangentes a respeito da maneira pelo qual são abusados. Mesmo quando o escritor está presente através do processo de ensaio, a experiência é provavelmente fazê-lo escorregar em silêncio depressivo, interrompido por respostas gnômicas dadas às perguntas diretas dos atores.

Se existem, obviamente, exceções bem sucedidas, então são marcadamente excepcionais. Michelene Wandor completou uma nova relação de trabalho, na qual, "quando diretores e atores trabalham uma peça eles respeitam o fato de que eu gastei muito tempo pensando sobre toda ela (a peça) do que eles jamais teriam tempo antes de apresentá-la", e na qual "eles não mudam nada sem o meu envolvimento ou aprova-



ção". Mas sua visão depende do controle: "Eu retenho o controle sobre o texto, assim como o diretor retém o controle sobre o processo de ensaio, e cada ator retém o controle sobre sua atuação. Sua suposição é de que "escritores têm direitos de poder que têm que ser reconhecidos".

Não existe, é claro, nenhuma razão para a qual o desprivilégio do diretor traria por vez o privilégio do escritor. Se o diretor não tem mais o controle de modo absoluto como no passado, então nós não deveríamos presumir que o escritor deveria preencher este vácuo. A leitura do escritor é apenas uma entre as preferências componentes.



## O DIRETOR E O ATOR — I

H. C. Heffner

## I

O diretor, principalmente em um teatro não-comercial, embora interessado em todos que tenham uma parcela de responsabilidade na produção de um espetáculo, dispende a maior parte do tempo e energia com os atores. O bom diretor é um professor da arte de representar e um preceptor dos atores. Portanto, um diretor deve reconhecer a arte, as técnicas de representação e o modo de transmitir estas informações de modo a obter o máximo rendimento dos atores.

No mundo teatral o diretor deve ajudar o ator na criação do personagem e na aquisição e domínio das técnicas de representação, através das quais o personagem é formado. Já que considerável parte do tempo e da energia de um diretor é dedicada ao ensino da arte, à técnica de representação e ao monitoramento dos atores dentro destas técnicas, o assunto deverá ser explorado em todos os aspectos da direção. Talvez não seja necessário comentar que este tipo de abordagem não implica numa discussão completa sobre a arte de representar, mas os problemas básicos provenientes das relações de um diretor ao trabalhar com os atores devem ser resumidos. O trabalho do diretor naturalmente irá variar de ator para ator e dependerá do treinamento e da experiência do ator, do seu papel no espetáculo, da sua personalidade e atitudes. Um professor não conseguirá obter bons resultados utilizando o mesmo método com todos os alunos.

A arte e a técnica de representar é complexa e exige, além de aptidão, anos de treinamento e experiência. No curto período de ensaios, o diretor não

pode esperar ensinar toda arte para uma pessoa inexperiente. Ele deve, portanto, concentrar-se em cada ator e nas técnicas essenciais para o papel e para superar as falhas de desempenho.

No teatro moderno realístico as técnicas de representação têm sido quase que suplantadas e descartadas para serem substituídas por um certo tipo de exibicionismo. Durante a distribuição dos papéis em peças e filmes, procura-se um indivíduo que possua exatamente o físico, a expressão facial e a personalidade adequada para cada papel; tão logo seja encontrado, simplesmente é treinado para apresentar suas próprias peculiaridades e excentricidades. Se o que se quer é um gangster durão, procura-se alguém com traços e características semelhantes as de Humphrey Bogart. Se o que se quer é um homem idoso com modos educados e refinados, tal tipo de pessoa será encontrada. Às vezes, estas pessoas, que se adequam perfeitamente a um único papel devido a sua aparência e temperamento, não tiveram nenhum tipo de treinamento ou experiência anterior na arte de representar. Se obtêm sucesso neste tipo de papel, provavelmente continuarão a representá-lo em sucessivos espetáculos ou filmes. Eles estão, em outras palavras, constantemente representando eles mesmos e seriam um total fracasso caso tivessem que interpretar um personagem de uma peça de Molière ou de Shakespeare. Este tipo de distribuição de papéis e representação, pode ser às vezes, e em certas peças o é, extremamente convincente e bem sucedida. Todo diretor ao procurar atores para um espetáculo emprega até certo ponto tais procedimentos para a distribuição dos papéis ao elenco. Entretanto, tais procedimentos não produzirão um ator versátil com total domínio da arte, pois através de tal tipo de distribuição é difícil, se não impossível, desenvolver uma representação mais abrangente, e um requisito para a interpretação de clássicos nos palcos franceses e ingleses, pelos quais são famosos. Um ator que só sabe exibir suas características pessoais não conseguiria adaptar-se aos diversos estilos de caracterização do drama grego, de Shakespeare, Molière e Ibsen.

Por outro lado, o ator-artista com o seu total treinamento e através do domínio da técnica está equipado para, dentro dos limites de variação, interpretar diversos personagens em muitos estilos diferentes. Até

mesmo dentro de um restrito âmbito de realismo, a técnica é importante e essencial para uma boa representação. Para obter sucesso em cada papel, o ator deve aprender os recursos e os métodos da sua profissão. A grande quantidade de pequenos recursos e técnicas promovem a certeza, a facilidade e o êxito na interpretação de um papel, e só são adquiridos através de um treinamento constante e da experiência. Não há uma fórmula chave para a arte de ser ator e nenhum método que garanta o sucesso.

Além das técnicas de formação, o grande ator deve adestrar a imaginação, se ele já não a possui em boa dose; e se a possui, deve constantemente desenvolvê-la. A imaginação do ator é, antes tudo, o dom de penetrar intuitivamente nas personalidades de muitos indivíduos diferentes; a técnica do ator se revela através dos recursos, dos meios pelos quais seleciona e aperfeiçoa o que é significativo para compor intuitivamente a personalidade imaginada para o papel. Junto com esta imaginação intuitiva é encontrado no grande ator um senso de estilo de caracterização que consegue discernir as diferenças, por exemplo, entre o Duque Orsino em *Noite de Reis* e Alceste em *O Misanthropo*.

A arte de representar, tal como é discutida aqui, pode ser definida como a arte de compor um personagem através dos recursos vocais e visuais, a fim de convencer e sensibilizar a platéia. Os dois instrumentos da arte do ator no palco são a voz e o corpo. No cinema, a arte de representar possui um outro instrumento, a câmara, a qual de certo modo serve para diferenciar da representação no teatro; e as mesmas diferenças se aplicam, embora um tanto diferentemente, na representação em televisão. Nas peças de rádio, elimina-se totalmente o recurso visual e o ator é forçado a depender de apenas um instrumento, a voz. Então, obviamente, na representação teatral, há duas categorias de técnicas, voz e corpo, os quais o ator deve dominar. Do mesmo modo que a câmara é um determinante na representação em um filme, o teatro e a platéia são determinantes no desempenho de um ator experiente. Este ator não representa simplesmente um papel; ele também "eleva" a sua interpretação às condições de um teatro específico. Um ator que interpreta um personagem dentro de um mesmo teatro

da Broadway durante toda a temporada da peça ou que sempre atua em um mesmo teatro pode não perceber o nível para o qual a interpretação de um papel deve ser "elevado". Se, entretanto, ele participa de uma turnê, representando em teatros diferentes durante semanas consecutivas, logo perceberá a influência do tamanho do teatro sobre a sua técnica. As intrínsecas e sutis técnicas convenientes para a projeção de um papel em um teatro com um palco central pequeno seriam totalmente perdidas em um teatro grande com mais de três mil lugares.

Um dos fatores que mantém um ator experiente sempre motivado em suas constantes interpretações, noite após noite, durante a longa temporada de uma peça, é o conhecimento, a satisfação para com o seu papel e o prazer de atuar para uma platéia de teatro. Neste aspecto, ele pode ser comparado a um pescador experiente tentando fisgar uma truta grande com um caniço e um samburá. Um pescador sabe que não se pode segurar exatamente do mesmo modo nem dois peixes, nem dois potes d'água. Alguns são fáceis enquanto outros exigem toda destreza, atenção e inteligência. Do mesmo modo que, sem deixar transparecer, o ator observa as platéias, orienta as suas reações e as utiliza para construir outros efeitos. Este ator sente a platéia do mesmo modo que um orador público experiente sente a sua platéia. Esta representação para uma platéia e o sentir de suas reações são um grande estímulo para o ator em uma temporada. A falta desta capacidade é um dos fatores que diferencia o amador do profissional. O ator iniciante possui tantas dificuldades na simples interpretação do seu papel e no trabalho de palco que ele pode esquecer completamente da existência da platéia, se o diretor não o lembra constantemente de que está representando para uma.

Já se observou que um dos principais motivos da falta de projeção é a quase universal tendência do ator inexperiente em atuar perto do chão ou das paredes do cenário. É esta mesma tendência que prejudica o contato visual e o vocal. Desde o início dos ensaios, o diretor deve insistir com todos atores que eles estão representando para uma platéia. Devem ser educados a possuir esta mesma ganância, por assim dizer, pelo contato com a platéia, aquele desejo de ser o centro

das atenções no palco, que marca o profissional experiente. Como regra geral, o ator deve atuar diretamente para a primeira fileira do balcão, ou acima das cabeças da platéia do auditório.

## 1. DOMINIO DA CARACTERIZAÇÃO

A primeira tarefa do ator é conhecer totalmente o personagem que ele irá representar e fazer com que este personagem pareça ser uma pessoa real. Para fazer isto ele deve criar mentalmente uma imagem do tipo de pessoa que está retratando, e identificar-se com esta pessoa. Os atores variam muito nos métodos utilizados para realizar esta tarefa. Alguns são altamente intuitivos e trabalham melhor através de sugestões do que por meio de uma análise direta; outros são mais intelectualizados: precisam primeiro analisar detalhadamente o papel que representarão antes de compô-lo.

O diretor pode ser útil para cada um destes tipos de ator ao esclarecer o máximo possível o tipo de personagem exigido para a ação na peça. Ele pode indicar os traços específicos com os quais o teatrólogo contemplou o personagem, tornando as suas ações verossímeis. À medida que o diretor conhece o ator, pode sugerir atributos subsidiários e maneirismos que possam melhorar a caracterização e ajudar a torná-los reais no palco. Entretanto, tem que ter o cuidado de não impor uma interpretação do papel rígida demais, pois deve encorajar o ator a desenvolver o personagem à medida que o vai incorporando.

Os traços externos de um personagem — idade, altura, postura, andar, vestir e maneirismos gestuais, e assim por diante — são relativamente fáceis de serem analisados, e não são difíceis de serem dominados. São os aspectos internos — atitudes, emoção, pensamento e decisões que são mais difíceis de serem discernidos e transmitidos. Um bom conselho para se penetrar no interior do personagem, por assim dizer, é, como já sugerimos, perguntar o que ele quer: Quais são os seus desejos? O que pretende? Qual é o desejo ou força que o impulsiona? Às vezes, este desejo ou força impulsora é facilmente verbalizável, mas é difícil identificá-la. O exemplo de *Fedra* de Racine, impulsionada por uma paixão proibida pelo seu enteado,

ilustra bem este aspecto. Seu desejo proibido, como a ambição de Macbeth, a leva a um terrível conflito interno.

Em certos casos, especialmente nos personagens secundários, o desejo ou força propulsora não é o ponto central da caracterização. Às vezes, ajuda o ator imaginar uma força interna que o conduz para tal papel. É claro que esta força interna concedida ao personagem deve ser compatível com o papel na peça. Em outros casos, como o de Nora em *Casa de Bonecas*, a força impulsora interior emerge aos poucos e muda conforme o desenrolar da ação. Em certos papéis, o personagem não percebe completamente a natureza da força interna que o impulsiona — Nina Leeds em *Strange Interlude* é impelida durante toda a sua vida por uma ilusão romântica sobre o amor. Ela transformou o seu amor não consumado por Gordon em uma imagem que a domina. Capitão Keeney em *He* pode explicar a sua força impulsora através de uma declaração sem efeito. — *"I've got to get the ile"*, mas conseguir o óleo de baleia, obviamente significa muito mais do que ele está dizendo. Blanche Du Bois em *Um Bonde Chamado Desejo* é impelida pelo desejo do requinte de um passado de educação aristocrática, numa tentativa de compensar o seu vergonhoso passado de alcoolismo e prostituição. A imagem que faz de si mesma como sendo uma dama culta entra em conflito direto com o seu passado e a sua atual situação. Perante tais circunstâncias, os seus desejos são pateticamente ridículos, tal como os de Amanda em *A Margem da Vida*. Os desejos dos personagens nas comédias, especialmente nas farsas, são, em geral, simples e claros, sem o elemento do *pathos*. Os principais personagens cômicos são em grande parte, impelidos por um forte e ilimitado desejo de tornarem-se anti-sociais. Em comédias menos famosas, o desejo propulsor do herói é o de simplesmente conquistar a heroína.

Outro recurso para dominar e penetrar em um personagem é o de construir ou inventar uma biografia para o mesmo. O diretor criativo ou ator pode facilmente construir um esboço adequado do passado de qualquer personagem, embora este passado apareça muito pouco ou nem mesmo apareça na peça. Sabe-

mos que certos teatrólogos, inclusive Ibsen, trabalharam desta maneira ao desenvolverem os seus personagens. Ao delinear este esboço em cima dos seus conhecimentos, personagens de livros e romances, e através de livre imaginação, o ator pode cercar o seu papel com uma grande quantidade de detalhes que servem para conceder a este personagem estatura, peso e verossimilhança. Este recurso deve ser incentivado desde que os detalhes da biografia inventada estejam em total conformidade com o papel na peça. O objetivo é o de fazer com que o personagem da peça adquira vida no palco em toda a sua plenitude.

Outro recurso que auxilia o ator em seu trabalho de composição é determinar e identificar-se com as atitudes do personagem e com suas reações para com os outros personagens na peça. Com alguns ele pode ser totalmente indiferente; com outros pode ser abertamente ou secretamente hostil; enquanto que para com outros, ser em diversos níveis amigável e solidário. O ator deve procurar avaliar estes relacionamentos muito embora, às vezes, seja difícil declarar explicitamente o simples motivo de uma pessoa reagir de certo modo para com outra. Estas reações de um ser humano para com outro são material básico para a construção do drama; daí o ator ter que compreender, sentir e utilizar tais reações. Ele tem à sua disposição uma variedade de recursos — tom de voz, escolha das palavras, o modo que deve olhar para outra pessoa, o balançar dos ombros, o gesto das mãos, a postura do corpo — através das quais pode transmitir ao público a sua atitude para com o outro personagem; mas primeiro ele deve "sentir" tal atitude.

Neste processo de reação para com os outros, o ator deve em seu papel um tipo de auto-justificação. Muito embora ele possa estar representando um completo vilão, do tipo do Iago, deve encarar as atitudes e reações com os olhos de Iago. Não deve ver o Iago através dos olhos de um leitor objetivo da peça. Deve sim procurar sentir o ódio de Iago por Othelo e o prazer que sentia ao aprontar-lhe uma cilada. Representar Iago sem esta identificação e auto-justificação é apenas representá-lo externamente. Embora este retrato esteja tecnicamente perfeito, lhe faltará grandeza e convicção. Nisto, como em outros recursos utilizados para dominar o personagem, o diretor pode ser de grande ajuda, especialmente para o ator inexpe-

riente. Durante os ensaios ele pode repetidamente enfatizar as reações dos atores entre si. Outro recurso no início da criação do personagem é estudar o aspecto exterior do personagem. Geralmente ajuda o ator a penetrar no personagem — praticar o andar, tipos de postura, gestos, voz e o modo de vestir do personagem. Ele poderá começar a captar a essência do papel através da postura, do modo de ficar em pé, de falar, tal como o personagem faria na vida real. Poderemos perceber na *Autobiography* de Joseph Jefferson, que isso era o seu primeiro passo no domínio de qualquer papel, por ele representado. Centenas de outros atores empregaram este rerurso. Mas o ator não deve apenas se satisfazer com os aspectos exteriores do personagem. Ele deve fazer com que estes aspectos exteriores o conduzam à natureza interior de uma personalidade.

Os atores imaturos podem ter certa dificuldade em conhecer a forma de agir no exame da caracterização de uma peça. Estas dificuldades podem ser diminuídas (em grande parte) nas peças modernas através de um conhecimento de todas as rubricas, as quais incluem as descrições dos personagens. Tais rubricas não eram encontradas nas peças antigas, a menos que tenham sido cuidadosamente publicadas para serem lidas e produzidas. Pistas que conduzem para a natureza de cada um dos personagens, principalmente a dos personagens principais são totalmente incorporadas nas falas e nos atos da peça. Um exame cuidadoso através de um questionamento apropriado servirá para revelá-las. Talvez uma série ordenada de perguntas a serem feitas servirá para revelar a natureza de um personagem. As respostas para algumas destas perguntas serão facilmente obtidas; outras serão obtidas com mais dificuldade; e em alguns casos certas perguntas não se aplicam.

1. Qual é o sexo, idade e aparência física do personagem?
2. Qual é a sua classe social?
3. Qual é a sua atitude ou disposição habitual?
4. Quais são as emoções que demonstra através das falas e de seus atos na peça?
5. O que ele deseja e pelo que luta? Quais são as suas motivações internas?

6. Quais são as suas relações com os outros personagens? Quais são aqueles pelos quais ele se sente atraído e os que ele antipatiza?
7. O que os outros personagens pensam a respeito dele? Quais são as suas atitudes para com eles?
8. Como ele pensa? Quais os exemplos de deliberação que aparecem em seu papel? O que pensa e sente o conduz diretamente para a tomada de decisão e ação?
9. Quais são as decisões que ele toma? São decisões baseadas em valores morais ou lhes são simplesmente convenientes?
10. Ele é simpático ou repulsivo? Ou é parcialmente as duas coisas?
11. É um personagem essencialmente nobre, admirável? Comum, embora admirável? Ou é ridículo, cômico? Ou é uma combinação de sério e cômico?

Já que toda caracterização significativa diferencia-se em certo grau de todas as outras, uma tentativa de responder a estas perguntas sobre qualquer um dos personagens levantará outras questões de importância direta para aquele específico personagem. Uma clara compreensão das respostas para estas perguntas fornecerá uma base sólida sobre a qual o ator poderá construir de modo criativo uma convincente incorporação física do personagem.

(Extraído de *Modern Theatre Practice*, 6<sup>th</sup> ed. 1973, N.Y. Appleton Century. Traduzido por Veronica E. Moura. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC/RIO).

## A CONSCIÊNCIA CULPADA DO PROFISSIONAL

Uma carta vinda da Polônia

*Zygmunt Hübner*<sup>1</sup>

Muito freqüentemente, a visão ocidental do teatro polonês é limitada pelos nomes de "exportação" que este tem — ou, mais insidiosamente, pela expectativa de que este deveria satisfazer nosso próprio pressuposto acerca da atuação que o teatro deve ter na luta nacional. Zygmunt Hübner é provavelmente um representante mais característico dos profissionais de teatro na Polônia. Como diretor do Teatro Powszechny em Varsóvia, ele nem apoia o governo e nem se considera basicamente um criador de teatro "político": e aqui ele apresenta o dilema do trabalhador de teatro que, ao mesmo tempo depende de subsídios do estado, deseja, contudo, falar aos seus espectadores de coisas relevantes. É um dilema que dificilmente contribuirá para aumentar a "consciência culpada de um profissional" do teatro do chamado "mundo livre".

Sempre que dou uma olhada em livros e periódicos mais sérios sobre arte teatral (incluindo o *New Theatre Quarterly*) fico envergonhado: quem sou eu, o que tenho feito nestes últimos trinta anos? Passei toda minha vida num teatro subsidiado pelo estado dirigindo peças dos outros e tentando captar as intenções dos autores da melhor maneira possível. E isto é até bem menos do que se esperava de um artesão que, na Idade Média ou alguns séculos depois, podia tornar-se um artista verdadeiro, como Cellini, por exemplo.

Parece, então, que sou apenas um assalariado: não está claro, entretanto, para quem trabalho. Estou ser-

<sup>1</sup> Do mesmo autor, publicamos nos C.T. 83 o artigo "Pode-se Ensinar Direção?"

vindo à "arte" (não seria tão ruim assim, afinal) ou aos freqüentadores de teatro, para quem o teatro é um substituto da arte, ou à propaganda do estado, que não investe dinheiro sem motivos utilitários? Temos o direito de latir, mas isto não significa que podemos morder. Não é de se admirar, então, que a palavra "profissional" seja recebida como um insulto em alguns círculos teatrais.

Para piorar a situação, há mais profissionais que, como eu, trabalham no teatro do que aqueles que o criam. Nem mesmo me alegra saber que pessoas ainda freqüentam regularmente os teatros profissionais em Moscou, Varsóvia, Paris, Londres e Nova York. E não me alegro com o fato de que, em todo mundo, os teatros, incluindo os chamados "alternativos", são incapazes de sobreviver sem algum tipo de subsídio financeiro. Meus colegas ingleses, por exemplo, afirmam que o dinheiro da venda dos ingressos cobre somente metade dos custos mínimos. Na Polônia, onde os ingressos são ridiculamente baratos, não se pode ganhar nem mesmo um quarto do que é necessário para manter uma companhia de pé. Isto nos faz sentir-nos dependentes, que é muito pior que a verdadeira dependência, que é respeitar as exigências de uma "política cultural" do estado.

Estou falando de dinheiro, porque infelizmente é o dinheiro e não a arte que mais nos preocupa. E o dinheiro, mais do que o estilo artístico individual, estabelece divisões entre nós já que ninguém espera que uma velha baratinha Morris seja melhor que um Rolls Royce. A única coisa que o pobre pode fazer é transformar sua pobreza em virtude. O teatro polonês vem conseguindo fazer isto há muitos anos: não é uma simples coincidência que o termo "teatro pobre" tenha nascido aqui na Polônia, no teatro de Grotowski.

Hoje em dia, entretanto, parece que ficamos na retaguarda. A falta de conceitos arquitetônicos interessantes, o uso de tecnologia ultrapassada, uma carência de materiais básicos, e, acima de tudo, iluminação ultrapassada, nos fazem repetir certos padrões e faz com que todas as produções se assemelhem entre si. Se os recursos materiais não são suficientes, tem-se de contar com o talento — que geralmente é imprevisível.

É muito mais seguro contar com uma boa tecnologia confiável do que com um talento raro. Na Polônia, entretanto, a situação é justamente o contrário.

Outra força inimiga no teatro é a burocracia importada de instituições que não têm nada a ver com a arte. Lenta mas progressivamente os atores foram transformados em funcionários públicos, com a mentalidade de “de-para” típica desse tipo de pessoa. É verdade que a burocracia socialista tem uma má reputação bem merecida, mas imagino que a mão insensível da burocracia apareça sempre que o estado subsidia o teatro, qualquer que seja o sistema político. Dessa forma, estamos presos num círculo vicioso: não há teatro profissional sem subsídio do estado, mas o subsídio cria um teatro inaceitável. Poucos gostam dele, embora ele custe muito caro.

O que se pode fazer, então, a fim de tirar o teatro desse estado de “morte”, como costumava dizer Peter Brook? A solução é aparentemente simples: é necessário estar em contato com as “necessidades profundas” do público. O teatro “alternativo” não enfrenta tal problema. Os artistas trabalham nele por causa de seus desejos íntimos de criar, e não se importam se seus trabalhos não encontrem comprador; além do mais, há que se admitir que geralmente eles encontram um número limitado de entusiastas, se não em seu país, então, pelo menos no exterior, durante festivais e oficinas de teatro. E isto não é muito difícil, desde que este teatro, freqüentemente baseado em recursos não verbais de expressão artística, pode facilmente alcançar o público estrangeiro. É igualmente compreensível em qualquer lugar... ou igualmente incompreensível.

Mas e as centenas de teatros que levantam suas cortinas toda noite a fim de apresentarem Shakespeare, Molière, Tchekhov, Beckett ou Mrozek? Nosso “ser ou não ser” depende de se encontrarem “consumidores” para nossas “mercadorias”. Os subsídios do estado não significam que a discussão a cerca do público teatral possa ser ignorado — não apenas por razões comerciais, mas também porque teatro sem plateia não faz muito sentido. Dessa forma, temos de satisfazer tanto o patrocinador quanto o público, o que não é fácil de jeito nenhum, se levarmos em consideração a divergência que há entre as exigências de ambos.

As necessidades dos patrocinadores são definidas de uma maneira razoavelmente clara: os teatros deveriam reforçar o ideário político oficial e também educar o público — daí a insistência em incluir clássicos nacionais no repertório. Uma boa ilustração deste fenômeno está registrada no livro *French Theatre since 1830* de Harold Hobson: quando De Gaulle ganhou a eleição em 1958, ele “não queria que o Teatro Nacional Francês fizesse o mundo rir: queria que fizesse o mundo encarar a França com admiração e respeito”. O general detestava Feydeau e amava Racine. A Comédie Française teve de ajustar seu repertório de acordo com as exigências do general. É igual aos países socialistas, onde os teatros dão prioridade aos clássicos nacionais.

Na prática, entretanto, as verdadeiras “necessidades profundas” do público são mais complexas. Tentarei apresentar tais necessidades a partir do meu próprio ponto de vista polonês, apesar de a imagem do teatro polonês criado pela mídia ocidental entre 1965 e 1980 tenha muito pouco em comum com o que realmente aconteceu naquela época.

Nomes como Grotowski, Szajne e Kantor dominavam as reportagens e artigos: ninguém mais existia. Então, testemunhamos o nascimento do Solidariedade e a imposição da lei marcial. A Polônia estava nas manchetes, e também o teatro polonês como um baluarte da oposição política. Entretanto, nos últimos dois ou três anos, os correspondentes do Ocidente deixaram de visitar meu escritório no Teatro Powszechny. Eu poderia, claro, atrair a atenção dizendo que a liberdade de pensamento está sendo atormentada pela censura e pelas autoridades, mas quando digo que o problema mais importante para nós é lutar contra o provincialismo e manter-nos em contato com os teatros mais importantes do exterior... eles vestem seus casacos e vão embora. Mesmo quando os convido para assistirem a uma de nossas atuações, que eu não ficaria envergonhado em mostrar em qualquer lugar na Europa, mas que infelizmente não transmite nenhuma mensagem política explícita, eles estão sempre ocupados naquela noite.

Há muitos anos, e apesar de sérias dificuldades, tento criar um teatro que questiona os princípios de nossa realidade política. Eu sinceramente acreditava que isto fosse necessário. Das quatro peças que foram



proibidas em Varsóvia quando foi declarada a lei marcial, três tinham sido montadas no Teatro Powszechny (Devido ao meu interesse pelo teatro político, meu nome pode ser encontrado no *Oxford Companion to the Theatre* numa frase que contém um erro grave). Um dia, entretanto, compreendi que este interesse nitidamente definido pode vir a limitar nossos horizontes artísticos.

Um dos mais notáveis intelectuais poloneses, que tem sido fiel aos seus ideais há quarenta anos, escreveu depois de 1956, um ano de grande importância: "Quando o mundo se preocupava com a trigonometria complexa, lutávamos pelo reconhecimento da tabuada de multiplicação". Foi, de certa forma, um tempo perdido. Sem dúvida, há momentos na vida das nações em que é essencial parar com as especulações trigonométricas para poder resolver problemas mais imediatos, a fim de poder entender as questões do momento. Mas para a arte, a longo prazo, isto é suicídio. Pensemos no teatro francês na época da Revolução: ele exerceu o seu papel naquela época, mas o que resta dele agora?

Na Polônia, há uma boa razão para as preocupações com assuntos atuais. O teatro do pós-guerra aperfeiçoou a arte da alusão política, tal como fizeram os espectadores ao lerem mensagens políticas em quase todas as produções, quer fosse *Antígona* ou *Ricardo III*, ou até mesmo *O avaro*. Então, em 1980 e 1981, este tipo de alusão passou a ser redundante, já que era possível dizer a verdade... então quase toda a verdade foi dita. Para aqueles que já a ouviram não há como voltar às meia-verdades ou alusões. Estamos cheios deste tipo de participação na vida política do nosso país.

Por outro lado, o clima social começou a mudar rapidamente. O teatro, que é sempre um barômetro razoavelmente bom das atitudes sociais, sentiu isto de imediato. Mas qualquer tentativa de acompanhar (quanto mais antecipar) a atmosfera de constantes mudanças era impossível, porque exigiria a intuição de uma cartomante. Nada é mais fétido que um jornal de uma semana atrás.

Escrevo imediatamente depois de os presos políticos da Polônia serem soltos. Por essa razão, qualquer tentativa de encenar algo sobre os prisioneiros de consciência seria, neste momento, bem irrelevante. Nem

vem ao caso o fato de que isto me tornará um aliado do governo, pois não sou. Muito mais importante seria a conseqüente indiferença do público. É verdade que existem muitos presos políticos no mundo, mas só pensamos neles quando alguém ligado a nós é preso.

Os idealistas podem dizer que sou um cético, mas eu sinceramente acredito que cada um de nós se envolve mais com os azares dos outros a fim de limpar nossa própria consciência e melhorar nossa auto-imagem, quando os problemas acontecem mais próximo da gente. Gosto da peça de David Hare chamada *O Mapa do Mundo* e a considero importante; gostaria imensamente de encená-la no meu teatro: mas como posso transmitir uma mensagem sobre a pobreza no Terceiro Mundo num país onde a carne e o chocolate ainda são racionados e a falta de outros produtos é comum? O fato de que não se pode comparar os problemas da Polônia com os da Etiópia não faz nenhuma diferença: tudo que está mais perto é mais real. Não admira que os poloneses tenham ridicularizado a solicitação do governo polonês no sentido de doarem cobertores aos sem-tetos nos Estados Unidos.

Se é tão difícil elaborar um programa crítico, como pensar em qualquer tipo de iniciativa positiva que, como Peter Brook expressou com tanta beleza, "pudesse unir o público e o palco num único "sim"? O homem de teatro teria de se tornar um ideólogo. Duvido que algum deles esteja preparado para isto, ou predestinado para tal. O teatro político geralmente é criado por pessoas que têm um temperamento de natureza política, e o teatro é para eles simplesmente uma forma de atividade política — tais teatros freqüentemente têm mais a ver com a rua como o Teatro Bread e Puppet, do que com os respeitáveis da arte patrocinada pelo estado.

Mas os profissionais só querem encenar peças. Eles tendem a usar a política para atrair o público mais do que um interesse político genuíno. Eles querem aplausos, elogios e fama. Se o teatro político pode lhes dar isto, por que não explorá-lo? Eles podem até mesmo suportar pressões políticas e um certo grau de repressão se isso não prejudicar seriamente suas carreiras artísticas, porque ao invés de serem profissionais se tornariam ativistas políticos. Por essa razão, a política é boa se ajuda a formar reputações.

Acredito que este dualismo é característico das pessoas que trabalham em teatros institucionais, mesmo que relutem em reconhecer este fato — o que exigiria uma boa dose de coragem em certas circunstâncias, especialmente se levarmos em consideração o modismo intelectual dos meios artísticos.

Dessa forma, continuamos sem ter respostas para a pergunta: “que tipo de mensagem devemos passar para o nosso público?” Para nós isso se traduz em uma única pergunta: “O que deve ser encenado?” Uma resposta digna, que diz tudo e nada, seria: devemos falar sobre a “condição humana”. Infelizmente, isto leva a um tipo de conhecimento bem amargo, e as pessoas já têm amargura o suficiente. Isto gera muitas dificuldades para os teatros com ambições intelectuais — não por que eles temem o chamado entretenimento popular, já que o entretenimento é um componente vital do papel de qualquer teatro, e para nós, no Leste, esta questão nem se coloca, já que o entretenimento descompromissado, ou *show business*, está mais morto do que vivo. Estamos lutando é para encontrar um tipo de atuação que possa atrair um público grande e ao mesmo tempo dar-lhe algo para pensar — transmitir mensagens importantes ou até mesmo um conhecimento doloroso. Às vezes para fazer um teatro eficiente basta garantir um bom elenco, mas na maioria dos casos são necessários esforços extras para que a produção seja um divertimento ambicioso e intelectualmente sofisticado.

Tenho plena consciência de que alguns dos problemas que abordei são de caráter puramente local. Talvez estes problemas não tenham a menor importância para a Inglaterra, da forma como as questões inglesas talvez sejam irrelevantes para os teatros da França. Entretanto, acho que há pelo menos um assunto que une os profissionais de teatro, independente do país onde moram: trata-se da nossa consciência culpada, já que a ambigüidade de um teatro subsidiado pelo estado, que luta por conquistar um público, é um fenômeno mundial, qualquer que seja o regime político.

É bem possível que no Leste esta ambigüidade seja particularmente forte e inquietante. Será que tal “instigação” ainda é capaz de gerar uma arte verdadeira? Sequer temos certeza de que as pessoas estão recebendo o que precisam. Até aqui temos conseguido

atrair o público. Mas como é raro conseguirmos mudar as pessoas, ter a sensação de que elas precisam da gente! Está claro que gostaríamos de alcançar mais do que aquele único espectador de quem Norman fala em *O Camareiro* de Harwood. Muito freqüentemente, o teatro é considerado somente um passatempo agradável e elegante.

(Extraído de *New Theatre Quarterly*, vol. 4, nº 15, 1988. Traduzido por Marta Lima e Souza. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-RIO).

Fátima Saadi(\*)

*A condição do homem, segundo Heidegger, é estar aí.*

*Talvez seja o teatro, mais que qualquer outro modo de representação do real, o que reproduz mais naturalmente esta situação. O personagem de teatro está em cena, é sua primeira qualidade: ele está aí.*

*[...] A cortina se levanta [...] Há de que se surpreender: durante três horas a peça Godot nos "pega" sem um vazio, embora feita apenas de vazio [...] É pouco dizer que nada acontece. Que não haja engrenagens nem intriga de nenhuma espécie, isso já se viu em outras cenas. Aqui é menos que nada, como se assistíssemos a uma espécie de regressão para além do nada.*

*Como sempre em Samuel Beckett o pouco que nos tinham dado no começo — e que nos parecia ser nada — logo se corrompe a nossos olhos, se degrada ainda mais [...]*

Alain Robbe-Grillet<sup>1</sup>

Beckett chega ao teatro com *Esperando Godot* (estréia em 1953), depois de uma série de poemas, relatos e mesmo alguns artigos críticos sobre artes plásticas, além de um ensaio sobre Proust.

Ao chegar ao teatro, Beckett defronta-se com a cena, a ineludível realidade e a concretude cênica — o presente perpétuo, a carne entronizada em todo o seu peso, sua materialidade.

Começa então por desconstruir os elementos tradicionais do teatro: a intriga, a causalidade, o cenário

ilusionista, o personagem como suporte de um sentido, definido por seu passado, sua inserção na coletividade.<sup>2</sup> Ao mesmo tempo, devolve à cena uma série de características que remontam às fontes primordiais do jogo — ao circo, com seus saltimbancos, malabaristas, seus truques quase sempre falidos, sua hilariante desgraça; à *commedia dell'arte* e ao ator que tem "habilidades": canta, dança, é acrobata e toca, ao menos, um instrumento; ao cinema, com sua possibilidade de, através do corte, do *close*, do *flash-back*, brincar com as dimensões do espaço e do tempo.

Quando Beckett chega ao teatro, empreende aí a mesma prospecção do mínimo que perpassa toda a sua obra literária.

Sua segunda peça, *Fim de Jogo* (1956),<sup>3</sup> mostra-nos claramente essa autópsia: os personagens a custo podem ser considerados humanos: seus nomes são monossilábicos, eles vegetam em latas de lixo e Hamm está preso a uma cadeira de rodas. O cenário é desolador e o texto se compõe de um amontoado de frases feitas. A sensação é apavorante: algo assim como um dia qualquer logo depois do fim do mundo.

É justamente enquanto trabalha sobre *Fim de jogo* que Beckett recebe da BBC a encomenda de uma peça radiofônica e, ao mesmo tempo, o encenador Deryk Mendel pede-lhe que escreva um mimodrama. Beckett cria então *Todos os que Caem*, para o rádio, e *Ato sem palavras I*, apresentada em 1957, como complemento à encenação parisiense de *Fim de Jogo*, com música de John Beckett para um trio insólito — piano, corne inglês e tuba.

*Todos os que caem* foi escrita em inglês. Desde 1945 Beckett servia-se apenas do francês, traduzindo ele mesmo ou supervisionando de perto a tradução de suas obras para o inglês. *Todos os que caem* representa, portanto, uma retomada do inglês como língua de criação. Foi ao ar a 13 de janeiro de 1957.

É interessante notar que esta é a única peça de Beckett declaradamente irlandesa, apresentando os personagens, os ruídos e a estação de trem de uma pequena cidade na Irlanda: Boghill ou talvez Foxrock — onde Beckett nasceu.

Solicitado a escrever para o rádio, Beckett usa, nesta sua primeira peça radiofônica, todos os recursos clássicos do gênero mas de forma tal que acaba por solapar a noção corrente de teatro.

Um belo sábado, Mrs. Rooney vai à estação ferroviária esperar seu marido que deve chegar pelo expresso de meio-dia e meia. O percurso de ida e volta constitui, propriamente, a ação da peça.

Alguns comentadores acreditam que o rádio seria, para Beckett, um meio de expressão privilegiado porque, "privado de toda base visual, daria livre curso à imaginação, permitindo aprofundar a reflexão, como coloca, por exemplo, Pierre Mèlèse.<sup>4</sup>

Ora, não é eliminando a "materialidade" da cena que se obterá o dito "teatro abstrato" — seja o que for que isso signifique. Parece estranho, mas o que liga o rádio e o teatro é, justamente, a *cena*, a presentificação e o tempo. Que o teatro seja uma arte espaço-temporal não o obriga a ter, em carne e osso, se posso me expressar assim, estas duas dimensões.

O teatro radiofônico mantém, portanto, com o teatro, relações que permitem a um e outro se designarem pelo mesmo termo. Ao mesmo tempo, não se pode encarar o teatro radiofônico como um "teatro deficiente" ou "ultra-eficiente" (por deixar a imaginação do espectador livre etc...). Não há, a rigor, uma "progressão" dos meios artísticos, com a fotografia "substituindo" a pintura, a televisão substituindo o rádio, o cinema substituindo o teatro e a holografia substituindo o mundo. Pelo contrário, nesse contato, cada forma busca sua própria especificidade, descobrindo, com surpresa, que sua especificidade passa muito mais por todas as outras formas de expressão do que, a princípio, supunha.

Talvez o que mais tenha mudado em relação ao rádio-teatro tenha sido, em verdade, o espectador, quer dizer, o mundo. Não quero dizer com isso que o rádio não seja um meio de expressão vivo, dinâmico, mas simplesmente que hoje, provavelmente, não seria mais possível repetir o pânico que Orson Welles semeou em Nova Iorque e arredores ao pôr no ar o romance *War of the worlds*, num dia das bruxas, simulando uma invasão do planeta por extra-terrestres.

O rádio perdeu — sorte dele, num certo sentido — seu papel de testemunha ocular dos fatos relatados e a televisão hoje, com todos os seus recursos de reportagem, faz o possível para tornar o mundo crível, conseguindo apenas desrealizá-lo cada vez mais.

O fato é que, no rádio, as palavras e os sons criam tudo e, assim que são emitidos, desaparecem, formando, literalmente, castelos no ar.

Nem todo ouvinte sabe mas, ao ligar o seu aparelho de rádio e sintonizar o seu dial o que ele está fazendo é separar a onda desejada de todas as outras que povoam seu quarto, sua casa, o mundo, o universo enfim (a onda eletromagnética não precisa, a rigor, de meio físico para se propagar). Trata-se, portanto, muito mais de evitar ouvir que de ouvir, realmente.

Mas supondo que nossa peça radiofônica<sup>5</sup> vai ser posta em ondas e que um feliz ouvinte terá a alegria de, ligando seu rádio, escutá-la, acompanhemos um pouco mais de perto o trajeto de *Todos os que caem*.

O texto é, literalmente, um percurso.

Mrs. Rooney, a caminho da estação, sofre — e provoca — uma série de desventuras, como uma espécie de bruxa contra quem o feitiço está, desde sempre, assentado, o que não a impede de fulminar, de passagem, todos os que cruzam o seu caminho.

A lista de personagens, elaborada por ordem de entrada em cena, inclui "uma voz de mulher" que tem apenas duas ou três falas lá pelo meio da peça. Além dela, e de Mrs. Rooney, temos Mr. Rooney, um carroceiro, um corretor aposentado, um funcionário do campo de corridas, um carregador, o chefe da estação, uma senhorita quase solteirona, uma menina e um menino. Todos os personagens — à exceção de Mrs. Rooney e, mais especialmente, de seu marido Dan — são, à primeira vista, personagens "redondos", esboçados em grossos traços, risíveis, enfim, quase personagens de comédia. Digo *quase* porque a peça não é uma comédia e se a ida de Mrs. Rooney para a estação é hilariante, já se desenha, entretanto, sob o grotesco, o trágico que acaba contaminando, concluída a encenação, todos os personagens, amesquinhando-os, mostrando-os desamparados na imensidão do universo.

A "voz de mulher" é, portanto, nesse caso, apenas a indicação de um personagem bastante circunstancial que ri às gargalhadas da gorda Mrs. Rooney "imprensada" no meio da escada da estação, amparada pela magra Miss Fitt, a senhorita quase solteirona. Essa voz de mulher é, num certo sentido, o olhar do autor que vê, nela, o destino de todos os seus personagens, especialmente os de suas peças radiofônicas posteriores<sup>6</sup> — uma voz que vagueia pelo passado ou contra-

cena com a música, praticamente sem identidade, sem esperança, sem lugar

Para o ouvinte, a peça começa agora, na primeira rubrica:

*"Barulhos do campo. Carneiro, passarinhos, vaca, galo, separadamente, depois juntos. Silêncio."*

Os barulhos do campo substituem as três batidas, ou o abrir da cortina. Não são, entretanto, uma simples ambientação sonora, são como uma orquestra que afina, um a um, seus instrumentos. São uma brincadeira, uma decomposição da natureza — evidentemente perdida para nós — encarada como algo manipulável, recriada em estúdio ou laboratório. O silêncio é o espaço necessário para a aparição de Mrs. Rooney, que arrasta seus passinhos pela estrada.

Talvez possamos rastrear nas rubricas (que aqui brincam com os recursos clássicos do teatro radiofônico) os pontos de contato mais interessantes entre a encenação radiofônica e a encenação no palco, como Beckett às pensa.

Há várias convenções que Beckett cria nesta peça: a primeira delas é que não há a ambientação sonora a que estamos acostumados. Praticamente nunca há simultaneidade entre as falas e os demais sons<sup>7</sup> — e quando os Rooney voltam da estação para casa, chegam ao cúmulo de não poderem, ao mesmo tempo, caminhar e falar.

É como se houvesse um "espaçamento" entre cada ocorrência, como se cada acontecimento sonoro fosse uma palavra num texto impresso, como se todas essas palavras não fossem capazes de se articular num sentido que as relacionasse como um todo.

Não há intenção de facilitar a compreensão do ouvinte.

O trajeto de Mrs. Rooney, a pé, pela estrada, pode ser acompanhado passo a passo. É, a rigor, um trajeto feito de palavras. Como a via-sacra que, nas igrejas lotadas, os fiéis acompanham sem sair do lugar, apenas com as orações e o olhar. A via-sacra de Mrs. Rooney inclui várias estações — e não termina com o fim da peça. Ela está a caminho quando a peça se abre. Está no mesmo ponto, já de volta, quando a peça termina. No mesmo lugar. Uma via-sacra circular.

Pausas, silêncios, suspiros, soluços, arquejar, asoar-se, pontuam as ações todas feitas de palavras.

Os sons do campo, quase ao final da peça, parecem sob a batuta dessa semibruxa<sup>8</sup> que, ao enunciá-los, cria-os todos.

#### Silêncio

*MRS. ROONEY — Tudo quieto. Não se vê viva alma. Ninguém a quem perguntar. O mundo se alimenta. O vento... (Breve luçada)... agita de leve as folhas e os pássaros... (Breves gorjeios)... estão cansados de cantar. As vacas... (Breve mugido)... e os carneiros... (Breve balido) ruminam em silêncio. Os cães (Breve latido) mergulham no sono e as galinhas (Breve cacarejar)... adormeceram esparramadas na poeira. Estamos sós. Ninguém a quem perguntar.*

#### Silêncio.

Esta decomposição dos detalhes torna-os absolutamente estranhos, magnifica-os. Faz-se silêncio em torno deles para que eles apareçam, mas vistos de muito perto eles se tornam cada vez mais insignificantes e cada vez mais grotescos na importância que lhes é atribuída.

Frases feitas, provérbios, termos de origem céltica, um certo barroquismo na construção das frases, dá ao coloquial um aspecto fantasmagórico que não percebemos de saída porque a prosódia familiar o recobre. Mas a insistência no emprego de alguns termos, a circularidade dos raciocínios, as estranhíssimas metáforas, a repetição de certos sufixos tornam muito palpável para o espectador o tragicômico dessa experiência. Que se dá no detalhe, no estilhaço de pensamento que chega até nós.

Mrs. Rooney, em sua mania de doença, pergunta sempre pelos enfermos, à guisa de saudação quando encontra alguém. A circularidade das respostas no trecho abaixo, corresponde a variação, na verdade nula, da construção verbal sobre o tempo:

*MRS. ROONEY [...] É você, Christy?*

*CHRISTY — Ele mesmo, Madame.*

*MRS. ROONEY — Bem que eu reconheci a mula. Como vai a coitada da sua mulher?*

*CHRISTY — Não melhorou, Madame.*

*MRS. ROONEY — E sua filha?*

CHRISTY — Não piorou, Madame. (Silêncio.)

MRS. ROONEY — Por que você se deteve? Por que eu me detive?

(Silêncio.)

CHRISTY — Tempo bom para as corridas, Madame.

MRS. ROONEY — Claro, claro. (Pausa) Mas ele se manterá? (Pausa. Emocionada.) Manter-se-á?

Da mesma forma, quando Mr. Rooney pensa em se aposentar, depois de ter enumerado todas as desvantagens de trabalhar, ganhando pouco, deslocando-se de trem todos os dias etc., começa a pesar os contras da vida no lar:

MR. ROONEY (Tom de narração) — Por outro lado, eu disse a mim mesmo, há os horrores da vida doméstica, espanação, varreção, arejação, esfregação, enceração, arrumação, lavação, passagem, secação, cortação de grama, aparação de planta, moeção, rasgação, sovação, socação e bateção.

O grotesco tomado em seu sentido original — como o resultado da superposição de características animais, vegetais e humanas, como nos desenhos das cavernas (*grottas*) — aparece no fato de Mrs. Rooney reconhecer antes o jumento que o carroceiro; identificar-se com a galinha atropelada; não saber o que fazer, “na sua idade”, com o esterco de porco e oscilar entre cinquenta anos de amor nos braços de um açougueiro de Paris e o desejo de ser um monte de bosta de vaca na beira do caminho.

Com o atraso do trem, supõe-se que um acidente ocorreu. Forma-se então uma espécie de coral nessa espera angustiada: várias conversas paralelas, cumprimentos que se repetem como ecos e talvez a brincadeira mais explícita com um dos recursos tradicionais do rádio-teatro: quem se cala por um longo tempo está, automaticamente, fora de cena. Depois de algumas falas dos outros personagens, Mrs. Rooney faz saber aos demais e, especialmente, aos ouvintes, que ela continua lá e não é porque está calada que saiu de

cena. Também não deixou de sofrer. E está vendo tudo: “a cena, as colinas, a planície...” Ela vê tudo. Tudo o que o espectador não vê (ou só vê a partir das palavras dela).

Com a chegada de Mr. Rooney, uma nova gama de intervenções sonoras se cria: ele arqueja o tempo todo e seu caminhar é pontuado pelo som da bengala que bate no chão. Além disso, um outro jogo se instala entre o seu *tom normal* e o seu *tom de narração*. Mr. Rooney consegue falar de sua vida como se fosse a de um outro: limpa a garganta e, de forma impessoal, relata os devaneios de seu espírito durante a viagem de trem (o que, de certa forma, faz eco à caminhada de Mrs. Rooney em direção à estação). O que ele relata não são propriamente devaneios, são balanços, avaliações, constatações a propósito do seu modo de vida, entre a casa e o escritório. Quando assume o *tom normal* é para comentar *aquele momento* — o vento, o cansaço, o peso que a mulher faz sobre seu braço — como se o homem só pudesse viver na carne o momento que passa, todo o resto tornando-se generalização, distância.

Vale ainda lembrar que há duas únicas intervenções musicais na peça toda. <sup>9</sup> *A morte e a donzela*, de Schubert, abre e fecha o percurso de Mrs. Rooney, aludindo ainda a Minnie, a filha que Mrs. Rooney perdeu e pela qual chora ainda inconsolável, além de fazer uma óbvia referência ao tema da peça.

As desgraças que Mrs. Rooney provoca situam-se quase todas no plano das relações sociais. As que Mr. Rooney desencadeia são antes cósmicas, ligadas aos fenômenos da natureza: o céu se turva, o vento sopra, engendra-se a tempestade.

Beckett porém recusa a cisão entre o social e o cósmico, o cotidiano e o transcendente. Do estranhamento destas duas instâncias e de sua reunião resulta parte do cômico de *Todos os que caem*.

### O caminho para o silêncio

Escrita ao mesmo tempo que *Fim de Jogo*, *Todos os que caem* explora uma forma de expressão até então inédita para Beckett, como já notamos. Ele faz aí, nesta sua primeira peça radiofônica, como que um reconhecimento do terreno, quase que voltando sobre seus próprios passos para recompor a operação que, na litera-

tura e no teatro, já o estava levando, cada vez mais, para a tensão do mínimo, a tensão com o silêncio, com a desapareição.

Seus materiais básicos — tempo, espaço, corpo, voz — são novamente enfrentados, como se o fio que os liga à história do teatro tivesse que ser retomado — porém de forma perversa. Daí o percurso de Mrs. Rooney, que parte do bom e velho cômico de situação, acabar desembocando no horror, seu derivado pânico.

Beckett compõe, em *Todos os que caem*, uma peça iniciativa, onde mostra, passo a passo, sua operação de nulificação, de escavação do real, como uma matemática rigorosa cujo zero é impossível. A rigor, diríamos que seu limite tende a zero.

Seus materiais básicos são concretamente trabalhados, trabalhados na sua própria espessura, não são nem signos de uma interioridade, para Beckett inexistente, nem marcas de um Absoluto transcendente.<sup>10</sup>

Em *Todos os que caem*, tempo e espaço são, eminentemente, ritmo. É a única “composição musical” da peça — o *lied* de Schubert — funciona como “cenário”: indica o casarão arruinado onde vive, sozinha uma pobre mulher.

Mrs. Rooney vai a pé à estação. Encontra Christy na carroça, Mr. Tyler de bicicleta, Mr. Slocum, que lhe dá uma carona, de automóvel. Cada um desses meios de transporte tem seu ritmo e isso é assinalado na sonoplastia: <sup>11</sup> barulho de rodas, buzina de bicicleta, ronco de motor, etc. Perpassando todos eles o arfar e o matraquear incontroláveis de Mrs. Rooney.

A estação, ao invés de acolher os que chegam, coloca-lhes obstáculos intransponíveis. E a volta para casa é, literalmente, a volta para o nada — a natureza é hostil, as crianças jogam lama, há um fedor de cachorro morto no ar e o casal, entregue a seus pensamentos disparatados, continua a caminhar como se fosse possível um pouso ou uma trégua. Como se fossem um bom casal de velhinhos preparando-se para o almoço de sábado, por coincidência, dia do aniversário de Mr. Rooney.

O sábado é, em si, um dia diferente de todos os outros, embora mantenha com eles uma certa semelhança, que o domingo, efetivamente não tem. O sábado é um dia de trabalho e repouso. É um dia em que se preliba o domingo — pequeno naco de eternidade sobre o qual é dado a cada mortal decidir. O sábado

tem esse estatuto *entre* a semana e o dia consagrado ao Criador (e a crítica à carolice protestante da província irlandesa é ferina).

O fato de a peça acontecer no dia do aniversário de Mr. Rooney só faz reforçar este caráter *entre*. Todos os aniversários são afinal apenas um lembrete, um aviso ou uma recordação da morte que faz um balanço das perdas e ganhos que operou em nós.

Mr. Rooney, cego, dono de uma “ferida”, antecipa, com o toque da bengala, o caminho a percorrer. Mrs. Rooney, gorda, convalescente, suspira, assoa-se, resfolega, geme, resmunga, tartamudeia, choraminga. Ela é “roliça” por seus esforços para subir e descer do carro de Mr. Slocum, assim como Dan é cego pelo som da bengala.

Entretanto, esta dissolução do corpo só faz ressaltá-lo, fazê-lo aparecer ainda mais como objeto teatral.<sup>12</sup> Não estamos a braços com um corpo dado, cotidiano, mas com um corpo a meio-caminho da dissolução e, sobretudo, um corpo que fala, que fala especialmente quando a voz se cala (arfar, bengala etc.).

Se nos textos literários de Beckett a pontuação é a respiração, envolvendo o leitor na obra, fazendo-o vivenciar uma experiência, aqui, mais que nunca, temos a tensão entre uma escuta — que demanda um esforço nessa nossa vida eminentemente visual — que se faz visão (e recria o campo na Irlanda, Mrs. Rooney a caminho da estação e todo o resto) e uma escuta desrealizante que coloca em cheque a visão anterior, ouvindo sobretudo o silêncio, as pausas que se interpõem às falas e que dão a elas todo um outro significado.

A situação dialógica está rompida — seja porque as pessoas perderam a chave do convívio seja porque a linguagem tornou-se um veículo do seu próprio absurdo — um absurdo que não é circunstancial, não deriva apenas desta impossibilidade de contato entre os indivíduos nem da dissolução da personalidade em elementos disparatados.

A linguagem é tudo o que existe, afinal. Mesmo morta, mesmo reduzida a balidos milenares, imutáveis desde a Arcádia.

A linguagem é tudo o que existe — e isso, na verdade, não quer dizer nada.

Mr. e Mrs. Rooney seguem pela estrada como João e Maria, semeando palavras que o vento leva.

Entre o *tom normal* e o *tom de narração* o homem tenta salvar alguma coisa do seu próprio naufrágio.

Agarra-se às palavras. Mas a linguagem interdita-lhe a palavra *eu*.

A linguagem aqui interdita o presente, dissolve o passado em fiapos de recordação e, como futuro, apenas uma rubrica:

*"Passos arrastados, etc. Eles param. Tempestade de chuva e vento."*

A encenação — no teatro, no rádio — é sempre presente. Esta talvez seja sua primeira mentira. O resto é decorrência.

A pedido de Beckett, por volta dos anos 30, seu amigo Leventhal,<sup>13</sup> ajoelha-se com uma fita métrica na mão e mede a distância entre o chão e o traseiro de uma estátua do herói irlandês Cuchulain, que fica defronte à Central dos Correios e Telégrafos de Dublin.

Tempos depois, o personagem Neary, do romance *Murphy*, aparece socando a cabeça contra as nádegas dessa estátua.

Beckett queria saber se o gesto era possível.  
Era.

\* \* \*

Em *Todos os que caem*, Beckett retoma, radicalmente, talvez até mesmo de forma didática, a operação que caracteriza sua obra: a degradação do mínimo em algo mais mínimo ainda. Faz isto à vista do ouvinte. Lança um olhar absolutamente desrealizante sobre o teatro e a vida. Sobre o velho e saudável naturalismo e sobre o mal que eternamente o corrói sem destruí-lo...

Suas peças radiofônicas posteriores partem já de um ponto radicalmente diferente: as convenções são apenas referências, jogo para iniciados ou, pelo contrário, para os completamente inocentes.

Como Adão e Eva, os Rooney enfrentam a borrasca.

Trouxeram do paraíso os nomes das coisas.

Essa é a sua condenação: não poder esquecê-los.

<sup>1</sup> Robbe-Grillet, Alain. *Retour à la signification*. In *Pour un nouveau roman*. Paris, Gallimard, 1963.

<sup>2</sup> Para uma reflexão mais detida sobre a questão do personagem nos assim chamados autores do "teatro do absurdo" ver

Abirached, Robert. Le personnage mis à nu par ses auteurs mêmes. In *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Grasset, 1978, ps. 393-449.

<sup>3</sup> Ver o excelente estudo de Adorno, Theodor. Pour comprendre *Fin de partie*. In *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris, Flammarion, 1984, ps. 201-238.

<sup>4</sup> Mélése, Pierre. *Beckett*. Paris, Seghers, 1972, p. 90.

<sup>5</sup> *Todos os que caem* foi filmada para a TV francesa em 1963 por Michel Mitrani e encontra-se disponível em vídeo na Aliança Francesa do Rio de Janeiro.

<sup>6</sup> Sob encomenda da BBC:

— 1957 — *From an abandoned work* (*De uma obra abandonada*). Monólogo de um velho que recorda o passado. As vozes que ouve vêm de sua própria imaginação que recria os seres que povoaram sua vida.

— 1962 — *Words and music* (*Palavras e música*) — duo entre duas vozes, uma chamada Palavras e a outra Croak (em inglês, onomatopéia do som característico do corvo), sustentado pela música de John Beckett, minuciosamente indicada pelo autor em suas intervenções. As duas vozes são apenas uma, expressão dos pensamentos de um velho tomado pela melancolia de suas recordações que o encantam e desesperam.

Para a rádio francesa:

— *Cascando* — encenada por Roger Blin em 13-10-1963 com música de Marcel Mihalovici.

Duas vozes mais a música, que participa do diálogo, evocação do passado, da queda (*Cascando*) no abismo da desolação. Resumo extraído de Mélése, Pierre, *op. cit.*, ps. 101-113.

<sup>7</sup> Com exceção do motor do automóvel que Mr. Slocum que fica ligado durante parte do diálogo com Mrs. Rooney.

<sup>8</sup> Que, entretanto, para ser dramaticamente verdadeira, deve ser interpretada como qualquer velha capaz de carinho, hábil em compotas e cerzidos e que acredita, sinceramente, em suas boas intenções. O aspecto "bruxa" virá por acréscimo, especialmente através do texto.

<sup>9</sup> Fora os cânticos que a fanática Mlle. Fitt entoia.

<sup>10</sup> Esta parte final inspira-se amplamente em Adorno, *op. cit.*

<sup>11</sup> A "forma do som".

<sup>12</sup> A respeito do papel do corpo no teatro de Samuel Beckett, ver o excelente artigo "Samuel Beckett: lieu physique, théâtre du corps", de Pierre Chabert, nos *Cahiers Renaud-Barrault* n° 106, ps. 80-98.



<sup>13</sup> Ver Leventhal, A. J. Les années trente. In *Cahier de l'Herne, Samuel Beckett*, org. Tom Bishop e Raymond Federman. Paris, Ed. de l'Herne, 1976, ps. 55-62.

(\*) Fátima Saadi é professora do Departamento de Teoria de Teatro da Uni-Rio. Atualmente prepara uma dissertação de mestrado a ser apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ sobre o tema *Poesia e cena*, refletindo sobre o trabalho desenvolvido como dramaturga junto às encenações de *O olhar de Orfeu*, de Beto Tibaji, direção de Antonio Guedes e *A princesa branca*, de Rilke, direção de Angela Leite Lopes.

## TODOS OS QUE CAEM \*

Uma peça radiofônica

Samuel Beckett

Tradução de Fátima Saadi

Revisão técnica de  
Aniela Improta França

Maddy Rooney \* — uma senhora por volta dos setenta anos

Christy — um carroceiro

Mr. Tyler — um corretor aposentado

Mr. Slocum — funcionário do campo de corridas

Tommy — um carregador

Mr. Barrell — chefe da estação ferroviária

Miss Fitt — moça na casa dos trinta

Uma voz de mulher

Dolly — uma garotinha

Dan Rooney — marido de Mrs. Rooney, cego

Jerry — um garotinho

*Barulhos do campo. Carneiro, passarinho, vaca, galo, separadamente, depois juntos.*

*Silêncio.*

*Mrs. Rooney caminha pela estrada em direção à estação ferroviária. Barulho de seus passos arrastados.*

*De uma casa na beira da estrada vem, baixinho, uma música: A Morte*

\* Traduzido a partir do original *All that fall*, New York, Grove Press, 1957. Consultamos ainda a tradução francesa de Robert Pinget, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Minuit, 1957.

e a Donzela. *Os passos diminuem, param.*

MRS. ROONEY — Coitada. Sozinha nessa casa velha caindo aos pedaços.

*Música mais alto. A não ser pela música, reina o silêncio. Os passos recomeçam. A música some. Mrs. Rooney cantarola a melodia, que, aos poucos, desaparece. Barulho de uma carroça que se aproxima. A carroça pára. Os passos diminuem, param.*

MRS. ROONEY — É você, Christy?

CHRISTY — Ele mesmo, Madame.

MRS. ROONEY — Bem que eu reconheci a mula. Como vai a coitada da sua mulher?

\* Mantivemos os nomes das personagens no original por ser este o procedimento mais convencionalmente adotado nas traduções de línguas estrangeiras para o português. Fica a critério de cada enenação traduzi-los ou não. Gostaríamos entretanto de chamar a atenção para o fato de que em *Todos os que caem* muitos dos nomes de personagens parecem ser trocados, apontando para um duplo sentido, algumas vezes, sexual. A seguir alguns exemplos:

Maddy Rooney — Maddy, do inglês *mad*, que significa *louco* ou *zangado* Rooney apresenta semelhança fonológica com *ruined*, que significa *arruinado, destruído*.

Mr. Slocum — Fonologicamente idêntico à expressão *slow come*. *Slow* significa *vagroso*; *come*, em inglês coloquial significa *orgasmo* e em inglês vulgar, *porra*.

Christy — Semelhante a *Christ*, *Cristo*, é o nome do carroceiro cuja carroça é puxada por uma mula.

Miss Fitt — Fonologicamente idêntico ao inglês *misfit* que significa fracasso, pessoa mal-ajustada. Separadamente, *fit* significa *chilique, acesso, ataque*, composto, juntamente com *Miss* (*senhorita*) o codinome *Senhorita Chilique*.

Mr. Barrell — Pronunciado à maneira britânica identifica-se com *bar all* que significa *barra tudo*. (N. da T.)

CHRISTY — Não melhorou, Madame

MRS. ROONEY — E sua filha, então?

CHRISTY — Não piorou, Madame. (*Silêncio.*)

MRS. ROONEY — Por que você se deteve? (*Pausa.*) Por que eu me detive? (*Silêncio.*)

CHRISTY — Tempo bom para as corridas, Madame.

MRS. ROONEY — Claro, claro. (*Pausa.*) Mas ele se manterá? (*Pausa. Emocionada.*) Manter-se-á? (*Silêncio.*)

CHRISTY — Por acaso, a senhora não precisaria de...

MRS. ROONEY — Psiu! (*Pausa.*) Evidentemente o que eu estou ouvindo não pode ser o expresso. (*Silêncio.*) *A mula resfolega.* (*Silêncio.*)

CHRISTY — Maldito expresso.

MRS. ROONEY — Deus seja louvado! Eu poderia jurar que o ouvi, trovejando nos dormentes, longe, bem longe. (*Pausa.*) Quer dizer então que burros zurram? Bem, não é de espantar.

CHRISTY — Por acaso, a senhora não estaria precisando de um pequeno carregamento de esterco?

MRS. ROONEY — Esterco? Que tipo de esterco?

CHRISTY — Esterco de porco.

MRS. ROONEY — Esterco de porco... Admiro sua franqueza, Christy. (*Pausa.*) Você perguntar ao meu esposo. (*Pausa.*) Christy.

CHRISTY — Sim, madame.

MRS. ROONEY — Você acha algo estranho na minha maneira de falar? (*Pausa.*) Não falo da voz. (*Pausa.*) Não, falo das palavras. (*Pausa. Como que para si mesma.*) Eu sou apenas as palavras mais simples, suponha, e ainda assim, às ve-

ves, acho minha maneira de falar muito... estranha. (Pausa.) Misericórdia! O que foi isso?

CHRISTY — Queira desculpá-la, madame, essa mula está muito abusada hoje. (Silêncio.)

MRS. ROONEY — Esterco? O que é que se pode fazer com esterco a esta altura da vida? (Pausa.) Por que é que você vai a pé, afora? Por que você não monta nesta mula, junto com o carregamento de esterco e vai descansado? É dado a vertigens, por acaso?

CHRISTY (para a mula.) — Êêê! (Pausa. Mais alto.) Êêê! Anda! Anda logo! (Silêncio.)

MRS. ROONEY — Ela não move um músculo. (Pausa.) Eu também devia ir andando se não quiser chegar tarde à estação. (Pausa.) Agorinha mesmo ela estava relinchando e pateando. E agora se recusa a avançar. Dê-lhe uma boa lambada no traseiro. (Barulho de chicote. Pausa.) Mais forte! (Barulho de chicote. Pausa.) Bem! Se fosse comigo eu não ia achar graça nenhuma. (Pausa.) O'ha como ela me fita com os grandes olhos úmidos atormentados pelas mutucas! Quem sabe se eu retomasse meu caminho, estrada afora, longe do seu campo de visão... (Barulho de chicote.) Não, não, basta! Pegue-a pelo freio e tire os olhos dela de cima de mim. Ai! Isso é horrível! (Ela caminha. Barulho de seus passos arrastados.) O que fiz para merecer tudo isso? O quê? O quê? (Passos arrastados. Cita.) "Busca dentro de ti alguma coisa que conte a história das coisas, criadas há muito tempo... e muito porcamente." (Ela estaca.) Como posso prosseguir? Não, não posso. Ah, quem me dera ser um monte de bosta espar-

ramada na estrada como uma enorme gelatina fora da tijela e nunca mais dar um passo! Uma meleira engrossada com areia e poeira e moscas; eles iam ter que me recolher com uma pá. (Pausa.) Meu Deus, lá vem aquele expresso de novo, o que será de mim! (Os passos arrastados recomeçam.) Ai! Sou mesmo uma megera histérica, corroída pela tristeza e pelos achaques e pelas boas maneiras e pela carolice e pela gordura e pelo reumatismo e pela esterilidade. (Pausa. A voz entrecortada.) Minnie! Minniezinha! (Pausa.) Amor, era tudo o que eu queria, um pouquinho de amor, todo dia, duas vezes por dia, cinquenta anos de amor duas vezes por dia, regularmente, como é hábito entre os reles açougueiros de Paris. \* Que mulher normal precisa só de afeição? Uma bitoca pela manhã, perto da orelha e outra de noite, bico-bico até você criar bigode... Olha aí de novo o meu belo laburno. \*

(Passos arrastados. Barulho de buzina de bicicleta. É o velho Mr. Tyler vindo por detrás dela de bicicleta, a caminho da estação. Barulho de freada. Ele diminui a velocidade e pedala ao lado dela.)

MR. TYLER — Mrs. Rooney! Perdoe-me se eu não tiro meu boné: eu cairia. Que dia maravilhoso para as corridas.

\* No original "... Paris horsebutcher..." que significa literalmente, açougueiro de carne de cavalo, comum em Paris. (N. da T.)

\* Laburno (do lat. *laburnu*) s.m. Arbusto ornamental europeu, da família das leguminosas (*cytiscus laburnum*); de profusas flores amarelas, arrumadas em racemos termina's pêndulos, folhas com três folíolos, e legume comprido e linear (cf. Aurélio.) (N. da T.)

MRS. ROONEY — Ai, Mr. Tyler, o senhor realmente me assustou vindo por trás de mim, assim, traiçoeiramente! Ui!

MR. TYLER (brincalhão.) — Eu buzinei, Mrs. Rooney; assim que eu a avistei, comecei a tilintar minha buzina, a senhora não me venha agora negá-lo.

MRS. ROONEY — Sua campanha é uma coisa, Mr. Tyler, o senhor é outra. E sua filha?

MR. TYLER — Vai indo. Eles tiraram tudo, a senhora compreende, todo o... hum... os apetrechos íntimos. Nunca mais vou poder ter netos. (Passos arrastados.)

MRS. ROONEY — Meu Deus, como o senhor cambaleia. Desça da bicicleta, pelo amor de Deus, ou então pedale.

MR. TYLER — Quem sabe se eu pousasse minha mão, de leve, no seu ombro, Mrs. Rooney, que tal? (Pausa.) A senhora consentiria?

MRS. ROONEY — Não, Mr. Rooney, quer d'zer, Mr. Tyler, estou cansada dessas "mãos leves" nos meus ombros e em outros lugares insensíveis; estou por aqui com elas. Meu Deus, aí vem Connolly na camionete! (Ela estaca. Barulho do motor da camionete que se aproxima e passa chacoalhando pesadamente.) O senhor está bem, Mr. Tyler? (Pausa.) Cadê ele? (Pausa.) Ah, o senhor está aí! (Os passos arrastados recomeçam.) Que freada! Por pouco!

MR. TYLER — Saltei bem na hora.

MRS. ROONEY — Sair de casa é suicídio. Mas ficar em casa, não adianta, Mr. Tyler, não adianta. É uma dissolução gradual. Estamos

brancos de poeira dos pés à cabeça. O senhor disse alguma coisa?

MR. TYLER — Nada, Mrs. Rooney, nada, estava apenas amaldiçoando baixinho Deus e os homens, baixinho, e a chuvosa tarde de sábado em que fui concebido. Meu pneu traseiro esvaziou de novo. Antes de sair eu o bombeei até ele ficar duro como pau. E agora me encontro nesta situação

MRS. ROONEY — Ah! que pena!

MR. TYLER — Se fosse o da frente eu não me importaria tanto. Mas o de trás. O de trás! A corrente! O óleo! A graxa! O eixo! Os freios! O câmbio! Não, é demais! (*Passos arrastados.*)

MRS. ROONEY — Estamos muito atrasados, Mr. Tyler. Não tenho nem coragem de olhar as horas.

MR. TYLER (*amargamente*) — Atrasados! Se de bicicleta eu já estava atrasado, agora então estamos duplamente atrasados, triplamente, quadruplamente atrasados. Eu devia era ter passado pela senhora sem trocar uma única palavra. (*Passos arrastados.*)

MRS. ROONEY — O senhor vai se encontrar com quem, Mr. Tyler?

MR. TYLER — Com Hardy. (*Pausa.*) Praticamos alpinismo juntos. (*Pausa.*) Uma vez, salvei-lhe a vida. (*Pausa.*) Nunca esqueci. (*Passos arrastados. Eles páram.*)

MRS. ROONEY — Vamos nos permitir uma parada até que essa maldita poeira assente sobre os ainda mais malditos vermes. (*Silêncio. Sons do campo.*)

MR. TYLER — Que céu! Que luz! Apesar de tudo, é uma bênção estar vivo num dia como esse e fora do hospital.

MRS. ROONEY — Vivo?

MR. TYLER — Semivivo, digamos.

MRS. ROONEY — Fale por si, Mr. Tyler. Eu não estou semivivo nem nada de semelhante. (*Pausa.*) Pra que é que estamos aqui parados? Essa poeira não vai assentar tão cedo. E quando assentar, umas dessas geringonças barulhentas se incumbirá de levá-la de novo em gordas espirais até o céu.

MR. TYLER — Bom, nesse caso, devemos continuar.

MRS. ROONEY — Não.

MR. TYLER — Vamos, Mrs. Rooney.

MRS. ROONEY — Vá, Mr. Tyler, vá e deixe-me ouvindo o arrulhar das rolinhas. (*Arrulhar.*) Se o senhor vir Dan — o pobre e cego Dan — diga-lhe que eu estava a caminho para encontrá-lo quando tudo desabou de novo sobre mim, como um dilúvio. Diga-lhe: sua pobre esposa disse-me que lhe dissesse que tudo desabou sobre ela de novo e... (*A voz entrecortada.*)... ela simplesmente voltou para casa... direto para casa...

MR. TYLER — Vamos, Mrs. Rooney, vamos, dá para agüentar? A máquina ainda não deu sinal de vida; segure no meu braço que, devagarinho, a gente chega lá. O tempo dá e sobra.

MRS. ROONEY (*soluçando.*) — O que é? O que está havendo agora? (*Mais calma.*) O senhor não vê que estou com problemas? O senhor não tem respeito pelo sofrimento? (*Soluçando.*) Minnie! Minniezinha!

MR. TYLER — Vamos, Mrs. Rooney, dá para agüentar? A máquina ainda não deu sinal de vida; segure no meu braço que devagarinho a

gente chega lá. O tempo dá e sobra...

MRS. ROONEY (*abruptamente*) — Ela devia estar agora na casa dos quarenta, talvez cinqüenta, afivelando suas lindas ligas, pronta para a mudança...

MR. TYLER — Vamos, Mrs. Rooney, vamos, dá para agüentar? A máquina...

MRS. ROONEY (*explodindo*) — Será que o senhor podia ir andando, Mr. Rooney, quer dizer, Mr. Tyler, será que o senhor podia ir andando agora e parar de me molestar? Que espécie de país é esse onde uma mulher não pode derramar seu coração por estradas e atalhos sem ser atormentada por corretores aposentados! (*Mr. Tyler prepara-se para montar na bicicleta.*) Misericórdia! O senhor não vai me pedalar com o pneu vazio, vai?... (*Mr. Tyler monta.*) Vai estourar sua câmara de ar! (*Mr. Tyler afasta-se. O barulho da bicicleta que roda aos solavancos vai desaparecendo. Silêncio. Arrulhar.*) Pássaros de Vênus! Beijando-se longamente nos bosques durante todo o longo verão. (*Pausa.*) Ai, maldito corpete! Se eu pudesse desabotoá-lo sem ultraje ao pudor. Mr. Tyler! Mr. Tyler! Volte aqui para me desabotoar ali atrás da cerca! (*Ela ri descontroladamente. Pára.*) O que é que há de errado comigo? O que é que há de errado comigo? Nunca tranqüila, as vísceras em erupção, rompendo a pele encarquilhada e dilacerando a cabeça, ah! quem dera atomizar-me, atomizar-me em átomos! (*Freneticamente.*) ÁTOMOS! (*Silêncio. Arrulhar. Baixinho.*) Jesus! (*Pausa.*) Jesus! (*Barulho de carro que se aproxima por trás dela.*) O carro diminui a velocidade e em-

parelha com Mrs. Rooney, motor ligado. É Mr. Slocum, funcionário do campo de corridas.)

MR. SLOCUM — Algo errado, Mrs. Rooney? A senhora está se contorcendo toda. Está com dor de estômago? (*Silêncio. Mrs. Rooney ri descontroladamente. Finalmente.*)

MRS. ROONEY — Ora, se não é meu velho admirador, o homem das corridas, em sua limusine.

MR. SLOCUM — Posso oferecer-lhe uma carona, Mrs. Rooney? Está indo na mesma direção que eu?

MRS. ROONEY — Estou, Mr. Slocum, estamos todos. (*Pausa.*) Como vai sua pobre mãe?

MR. SLOCUM — Bem, obrigado, vai indo. Conseguimos eliminar as dores. É o mais importante, não é, Mrs. Rooney?

MRS. ROONEY — Sim, de fato, Mr. Slocum, é o mais importante, não sei como o senhor consegue. (*Pausa. Ela bate no rosto com violência.*) Ah! Estas vespas!

MR. SLOCUM (*friamente*) — Posso então oferecer-lhe uma carona, minha senhora?

MRS. ROONEY (*exageradamente entusiasmada*) — Ah, seria maravilhoso, Mr. Slocum, simplesmente maravilhoso. (*Em dúvida.*) Mas será que eu conseguiria entrar? O senhor parece tão longe do chão hoje. Acho que são esses novos pneus-balão. (*Barulho da porta que se abre. Mrs. Rooney tenta subir no carro.*) Essa capota não arria nunca? Não? (*Esforços de Mrs. Rooney.*) Não, não vou conseguir nunca... o senhor tem que descer, Mr. Slocum, e ajudar-me por detrás. (*Pausa.*) O que foi isso? (*Pausa. Irritada.*) Foi idéia sua, Mr. Slocum,

não minha. Pode ir, meu senhor, pode ir.

MR. SLOCUM (*desligando o motor*) — Estou quase, Mrs. Rooney, quase chegando, espere um pouco. Estou tão duro quanto a senhora. (*Barulho do Mr. Slocum deslocando-se do banco do motorista.*)

MRS. ROONEY — Duro. Assim é que eu gosto. E eu aqui toda me balançando pra frente e pra trás. (*Para si mesma.*) Réprobo velho e seco!

MR. SLOCUM (*postado atrás dela*) — E agora, Mrs. Rooney, como é que a gente faz?

MRS. ROONEY — Como se eu fosse um pacote, Mr. Slocum, não precisa ter medo. (*Pausa. Barulho de esforços.*) Assim. (*Esforço.*) Mais embaixo! (*Esforço.*) Espere! (*Pausa.*) Não, não me largue! (*Pausa.*) Suponhamos que eu consiga subir, conseguirei depois descer?

MR. SLOCUM (*ofegando*) — A senhora vai descer, Mrs. Rooney, vai descer. A senhora pode até não subir, mas descer eu garanto que a senhora desce. (*Ele retoma os esforços. Barulho adequado.*)

MRS. ROONEY — Ai! Mais embaixo! Não tenha medo! Já passamos da idade de... Ai! Agora... coloque o ombro por baixo... Ah! (*Risinhos.*) Meu Deus! Mais! Mais! Ah! Consequi! Até que enfim! (*Mr. Slocum ofega. Bate a porta. Um grito.*) Meu vestido! O senhor prendeu meu vestido! (*Mr. Slocum abre a porta. Mrs. Rooney solta o vestido. Mr. Slocum bate a porta. Ele resmunga furiosamente de forma ininteligível enquanto dá a volta até a outra porta. Choramingando.*) Meu lindo vestido! Olhe o que fez

com meu lindo vestido. (*Mr. Slocum senta, bate a porta do lado do motorista, aperta a ignição. O motor não pega. Ele larga a ignição.*) O que é que Dan vai dizer quando me vir?

MR. SLOCUM — Ele recuperou a visão?

MRS. ROONEY — Não, quero dizer, quando ele souber, o que é que ele vai dizer quando sentir o buraco? (*Mr. Slocum aperta a ignição. Como antes. Silêncio.*) O que é que o senhor está fazendo, Mr. Slocum?

MR. SLOCUM — Estou olhando fixamente para a frente, Mrs. Rooney, pelo pára-brisa, no vazio.

MRS. ROONEY — Ligue o carro, eu lhe imploro, e vamos embora. Que horror!

MR. SLOCUM (*sonhador*) — A manhã toda ele se portou dignamente, deslizou como num sonho e agora esmorece. Esta é a minha recompensa por uma boa ação. (*Pausa. Esperançoso.*) Talvez se eu puxasse o afogador. (*Puxa o afogador, aperta a ignição. O motor ronca. Gritando para ser ouvido.*) Ar demais! (*Ele empurra o afogador, arranha uma primeira, o carro anda, ele passa a marcha com barulho da caixa de marcha.*)

MRS. ROONEY (*angustiada*) — Olha a galinha! (*Barulho de freios. Cacarejar.*) Nossa mãe, o senhor a esmagou, vamos embora, vamos embora! (*O carro acelera. Pausa.*) Que morte! Um minuto antes ciscando feliz seu esterquinho, na estrada, ao sol, um banho de poeira aqui, outro ali e de repente — bum! acabam-se as preocupações. (*Pausa.*) Nunca mais chocar, nunca mais criar pintinhos. Acabou-se a galinagem. (*Pausa.*) Um grito, um só e depois...

o descanso eterno. (*Pausa.*) De toda maneira, mais cedo ou mais tarde, acabariam mesmo por lhe torcer o pescoço. (*Pausa.*) Chegamos, deixe-me descer. (*O carro diminui a velocidade, pára, motor ligado. Mr. Slocum buzina. Pausa. Mais alto. Pausa.*) O que é que o senhor está aprontando desta vez, Mr. Slocum? Quando estamos parados e o perigo já passou é que o senhor buzina?... Em vez de buzinar agora, o senhor deveria era ter buzinado para aquela infeliz. (*Buzinada violenta. Tommy, o carregador, aparece no alto da escada que leva à plataforma da estação.*)

MR. SLOCUM (*chamando*) — Você quer descer até aqui Tommy e ajudar esta senhora a sair? Ela está imprensada. (*Tommy desce a escada.*) Abra a porta, Tommy, e tente desenganchá-la. (*Tommy abre a porta.*)

TOMMY — Claro. Belo dia para as corridas. Algum palpíte para ???

MRS. ROONEY — Não se incomode comigo. Faça de conta que não estou aqui. Eu não existo mesmo. É fato notório.

MR. SLOCUM — Faça o que eu mandei, Tommy, pelo amor de Deus.

TOMMY — É prá já. Agora, Mrs. Rooney... (*Ele começa a puxá-la para fora.*)

MRS. ROONEY — Espere, Tommy, espere um pouco, nada de afobação, deixe eu me virar e pôr o pé no chão. (*Esforços de Mrs. Rooney para conseguir seu intento.*) Agora.

TOMMY (*puxando-a para fora*) — Cuidado com sua pluma, madame. (*Barulho de esforço.*) Calma, calma.

MRS. ROONEY — Espere, pelo amor de Deus, você vai me decapitar.

TOOMMY — Vamos, Mrs. Rooney, agache-se e ponha a cabeça para fora.

MRS. ROONEY — Agachar-me! A essa altura da vida! Que insensatez!

TOMMY — Empurre-a para cá, Mr. Slocum. (*Barulho dos esforços que se somam.*)

MRS. ROONEY — Merde! \*

TOMMY — Agora! Quase, quase! Endireite-se, madame! Pronto! (*Mr. Slocum bate a porta.*)

MRS. ROONEY — Consegui? (*Voz furiosa de Mr. Barrell, chefe da estação.*)

MR. BARRELL — Tommy! Tommy! Aonde esse diabo se enfiou? Mr. Slocum arranha a marcha do carro.

TOMMY (*afobado*) — Nenhum palpíte para o Páreo das Damas? Me disseram que a barbada hoje é Flash Harry.

MR. SLOCUM (*com desprezo*) — Flash Harry! Aquele pangaré!

MR. BARRELL (*no alto da escada, urrando*) — Tommy! Vou te arrebentar os miolos. (*Vê Mrs. Rooney.*) Olá Mrs. Rooney... (*Mr. Slocum arranca, com barulho de marcha rangendo.*) Quem é que está assassinando assim a caixa de mudança, Tommy?

TOMMY — Slocum.

MRS. ROONEY — Slocum! Belo modo de se referir a seus superiores. E logo você, um enjeitado: *Mister Slocum!*

MR. BARRELL (*furioso, para Tommy*) — O que é que você está fazendo? Que negócio é esse de ficar se pavoneando aqui embaixo na rua? De jeito nenhum! Já para a plata-

forma! Chispa! Você está cansado de saber que o expresso de meio-dia e meia já vai chegar.

TOMMY (*amargamente*) — Essa é a paga que se recebe por um ato cristão.

MR. BARRELL (*com violência*) — Anda logo ou faço queixa de você ao diretor! (*Tommy sobe a escada a passos lentos.*) Quer que eu lhe dê com uma pá na cabeça? (*Os passos se apressam, diminuem, páram.*) Ai, que Deus me perdoe, mas essa vida é muito dura. (*Pausa.*) Mrs. Rooney, que bom vê-la de pé e com saúde. A senhora esteve na cama bastante tempo.

MRS. ROONEY — Menos do que eu gostaria, Mr. Barrell (*Pausa.*) Quem me dera estar deitada, estirada na minha cama confortável, Mr. Barrell, consumindo-me lentamente, sem sofrimento, mantendo-me à base de mingau de araruta e geléia de mocotó até que, por fim, não se visse mais nada entre os cobertores. (*Pausa.*) Oh! sem tossir, claro, nem escarrar ou sangrar ou vomitar, apenas deslizar docemente para a vida eterna, recordando, recordando... (*Voz entrecortada*)... pequenas infelicidades... como se... elas nunca tivessem existido... Onde foi que eu enfiei esse lenço? (*Som de lenço sendo barulhentemente utilizado.*) Há quanto tempo o senhor é chefe desta estação, Mr. Barrell?

MR. BARRELL — Nem me pergunte, Mrs. Rooney, nem me pergunte.

MRS. ROONEY — O senhor seguiu os passos de seu pai e os perpetuou quando ele próprio já não podia mais caminhar.

MR. BARRELL — Pobre papai! (*Pausa respeitosa.*) Não viveu o

\* Em francês, no original (N. da T.)

bastante para desfrutar o merecido sossego.

MRS. ROONEY — Eu me recordo nitidamente dele. Um viúvo baixinho, rubicundo, com cara de fuinha e surdo como uma porta, ranzinza e muito afobado. *(Pausa.)* O senhor deve estar para se aposentar não é, Mr. Barrell? Vai se dedicar à sua criação de rosas? *(Pausa.)* Será que ouvi mesmo o senhor dizer que o trem de meio-dia e meia está para chegar?

MR. BARRELL — Exatamente.

MRS. ROONEY — Mas no meu relatório, que está mais ou menos certo — ou estava — pelo noticiário das oito, já é quase meio-dia e... *(Pausa enquanto ela consulta o relógio.)*... trinta e seis. *(Pausa.)* Contudo o expresso ainda não chegou. *(Pausa.)* Ou será que ele passou tão rápido que eu nem percebi? *(Pausa.)* Porque houve um momento, lembro-me bem, em que eu estava de tal forma mergulhada na dor que não perceberia nada; nem se eu fosse atropelada por um rolo compressor. *(Pausa. Mr. Barrell vira-se para ir embora. Alto)* Mr. Barrell! *(Pausa. Mais alto.)* Mr. Barrell! Mr. Barrell volta.

MR. BARRELL *(irritado)* — Que é, Mrs. Rooney? Tenho meu serviço para fazer. *(Silêncio. Som de vento.)*

MRS. ROONEY — Está começando a ventar. *(Pausa. Vento.)* O melhor do dia terminou. *(Pausa. Vento. Sonhadora.)* Logo a chuva começará a cair e cairá por toda a tarde. *(Mr. Barrell vai embora.)* Então, à tardinha, as nuvens vão embora, o sol poente vai brilhar por um instante e depois vai desaparecer atrás das colinas. *(Ela percebe que Mr. Barrell foi embora.)* Mr. Barrell! Mr.

Barrell! *(Silêncio.)* Eles vêm a mim, por conta própria, cheios de amabilidades, ansiosos por ajudar-me... *(Voz entrecortada.)*... sinceramente felizes... de rever-me... tão bem-disposta... *(Lenço.)* Algumas poucas palavras... do fundo d'alma... e estou de novo só... uma vez mais... *(Lenço. Com veemência.)* Eu não deveria sair, de forma alguma! Eu não deveria nunca ultrapassar o jardim da minha casa! *(Pausa.)* Ah! Lá vem a tal da Miss Fitt. Pergunto-me se ela vai me cumprimentar. *(Ruído de Miss Fitt que se aproxima, cantarolando, boca chiusa, um hino. Ela começa a subir os degraus.)* Miss Fitt! *(Miss Fitt estaca, pára de cantarolar.)* Sou invisível, por acaso, Miss Fitt? Será que esse cretone me assenta tão bem a ponto de me dissolver na paisagem? *(Miss Fitt desce um degrau.)* Olhe, Miss Fitt, olhe mais de perto e distinguirá, finalmente, o que outrora foi uma silhueta de mulher.

MISS FITT — Mrs. Rooney! Eu a vi, mas não a reconheci.

MRS. ROONEY — No último sábado nós, juntas, louvamos ao Senhor. Ajoelhamos lado a lado diante do mesmo altar. Bebemos do mesmo cálice. Terei eu mudado desde então? na igreja, Mrs. Rooney, na igreja,

MISS FITT *(chocada)* — Ah, mas estou sozinha com meu Criador. A senhora não? *(Pausa.)* Até o próprio sacristão, quando faz a coleta, sabe que é inútil deter-se diante de mim. Eu simplesmente não vejo a bandeja ou o saco, enfim, aquilo que eles usam, sei lá. Como poderia ver? *(Pausa.)* Mesmo quando está tudo terminado e eu saio para o ar fresco da rua, mesmo então, nos primeiros duzentos metros, mais ou menos, vou

tropeçando em meio a uma espécie de deslumbramento, sem ver meus irmãos de fé. E eles são muito amáveis, devo admitir, em sua grande maioria, muito amáveis e compreensivos. Já me conhecem e não me levam a mal. Lá vai ela, dizem, lá vai Miss Fitt, aquela moça morena. Sozinha com seu Criador; é o jeito dela, não reparem. E eles descem da calçada para evitar que eu lhes dê um encontrão. *(Pausa.)* Ah, sim, sou distraída mesmo, muito distraída, mesmo nos dias de semana. Pergunte a mamãe, se não acredita em mim. Hetty, ela diz quando eu começo a comer meu guardanapo em vez da minha fatia de pão com manteiga, Hetty, como é que você pode ser tão distraída? *(Suspira.)* Acho que, na verdade, Mrs. Rooney, eu não sou daqui, realmente não sou deste mundo, de forma alguma. Eu vejo, ouço, cheiro, e assim por diante, executo os gestos habituais, mas meu coração está longe, Mrs. Rooney, muito longe. Entregue a mim mesma, sem ninguém para controlar-me, eu logo, logo alçaria vôo... em busca de meu verdadeiro lar. *(Pausa.)* É uma injustiça a senhora achar que eu não a vi, agorinha mesmo, Mrs. Rooney. Tudo o que vi foi uma grande mancha pálida, apenas mais uma grande mancha pálida. *(Pausa.)* Algo errado? Mrs. Rooney, a senhora parece um pouco estranha. Tão caída e encurvada.

MRS. ROONEY *(amargamente)* — Maddy Rooney, née Dunne, \* uma grande pálida. *(Pausa.)* A senhora tem olhos de lince, Miss Fitt, lite-

\* Em solteira, Dunne (em francês, no original). (N. da T.)

ralmente de lince, pena que não se dê conta. (Pausa.)

MISS FITT — Bem... Já que estou aqui, em que lhe posso ser útil?

MRS. ROONEY — Se me ajudasse a escalar esse penhasco, Miss Fitt, tenho certeza de que o seu Criador a recompensaria, pelo menos Ele.

MISS FITT — Ora, ora, Mrs. Rooney, poupe-me do seu veneno. Recompensa! Presto-me a esses sacrificios graciosamente — ou nada feito. (Pausa. Som dos passos de Miss Fitt descendo a escada.) Suponho que a senhora queira apoiar-se em mim, Mrs. Rooney.

MRS. ROONEY — Pedi a Mr. Barrell que me desse o braço, que me desse apenas o braço. (Pausa.) Ele Ele deu meia volta e foi-se a passos largos.

MISS FITT — Então é meu braço que a senhora deseja? (Pausa. Impaciente.) É meu braço que a senhora deseja, Mrs. Rooney, ou o quê?

MRS. ROONEY (explodindo) — Seu braço! Qualquer braço! Uma mão caridosa! Por cinco segundos. Cristo, que planeta!

MISS FITT — Realmente... Sabe do que mais, Mrs. Rooney, acho que não é nem um pouco prudente de sua parte sair de casa.

MRS. ROONEY (com violência) — Desça aqui, Miss Fitt, e dê-me seu braço antes que eu faça um escândalo. (Pausa. Vento. Som de Miss Fitt descendo os últimos degraus.)

MISS FITT (resignadamente) — Bem, acho que é assim que deve agir uma boa protestante.

MRS. ROONEY — As formigas procedem assim entre si. (Pausa.) Também vi lesmas agirem da mesma forma. (Miss Fitt oferece enfática-

mente o braço.) Não, o outro lado, querida, se não se incomodar. Como se não bastasse, ainda por cima, sou canhota. (Ela toma o braço direito de Miss Fitt.) Meu Deus, coitadinha, você é um saco de ossos, menina; precisa botar corpo! (Som de seus esforços para subir, apoiada no braço de Miss Fitt.) Isso aqui é pior que o Matterhorn. Já subiu no Matterhorn, Miss Fitt? Lugar ideal para lua-de-mel! (Barulho de esforços.) Não entendo porque eles não põem um corrimão. (Ofegante.) Espere eu tomar um pouco de ar. (Pausa.) Não me largue! (Miss Fitt cantarola um hino. Depois de um instante, Mrs. Rooney a acompanha com a letra da música.) ... a escuridão que aprisio-o-na (Miss Fitt pára de cantarolar.) Me põõe em fo-o-o-go. (Forte.) A noite é escura e estou longe do la-ar, me põõe, me põõe...

MISS FITT (histérica) — Chega, Mrs. Rooney, pare com isso ou eu largo a senhora!

MRS. ROONEY — Não era isso que eles cantavam no Lusitania? Ou no Rock of ages? Devia ser comovente. Ou será que foi no Titanic? (Atraído pelo barulho, um grupo, incluindo Mr. Tyler, Mr. Barrell e Tommy, reúne-se no alto da escada.)

MR. BARRELL — Que diab... (Silêncio.)

MR. TYLER — Dia maravilhoso para as corrigas. (Gargalhada de Tommy logo interrompida por Mr. Barrell que lhe dá um soco no estômago. Tommy emite um som compatível com a agressão.)

VOZ DE MULHER (estridente) — Olhe, Dolly, olhe!

DOLLY — O quê, mamãe?

VOZ DE MULHER — Elas estão imprensadas! (Riso agudo.) Elas estão imprensadas!

MRS. ROONEY — Viramos motivo de chacota para os vinte e seis condados. Ou será que são trinta e seis?

MR. TYLER — Bela maneira de tratar seus indefesos subordinados, Mr. Barrell, desfechando-lhes, sem aviso prévio, socos na boca do estômago.

MISS FITT — Alguém viu minha mãe?

MR. BARRELL — Quem é?

TOMMY — Miss Fitt, aquela moça morena.

MR. BARRELL — Não dá nem para ver a cara dela...

MRS. ROONEY — Agora, querida, podemos ir, se quiser... (Elas vencem os degraus que faltavam.) Afastem-se, grosseirões! (Arrastar de pés.)

VOZ DE MULHER — Cuidado, Dolly!

MRS. ROONEY — Obrigada, Miss Fitt, obrigada. Agora basta me apoiar contra a parede como se eu fosse um rolo de lona. (Pausa.) Sinto muito por toda essa confusão, Miss Fitt, tivesse eu sabido que estava à procura de sua mãe, não a teria importunado, sei o que é isso.

MR. TYLER (de parte, estarrecido) — Confusão!

VOZ DE MULHER — Venha, Dolly, venha, meu anjinho, vamos ficar a postos antes que cheguem os fumantes da primeira classe. Dê a mão e segure bem, quem não toma cuidado, pode até ser sugado...

MR. TYLER — Perdeu sua mãe, Miss Fitt?

MISS FITT — Bom dia, Mr. Tyler.

MR. TYLER — Bom dia, Miss Fitt.



MR. BARRELL — Bom dia, Miss Fitt.

MISS FITT — Bom dia, Mr. Barrell.

MR. TYLER — Perdeu sua mãe, Miss Fitt?

MISS FITT — Ela disse que viria no último trem.

MRS. ROONEY — Não pensem que, só porque estou em silêncio, fui suprimida. Estou bem viva e atenta a tudo o que se passa.

MR. TYLER (*para Miss Fitt*) — Por último trem a senhorita entende...

MRS. ROONEY — Não se iludam nem por um momento. Não é porque pareço indiferente que meus sofrimentos cessaram. Não. A cena completa, as colinas, a planície, o campo de corrida com milhas e milhas de raias brancas e três tribunas vermelhas e essa estaçãozinha linda, à margem da cidade e até vocês mesmos, é... vocês mesmos, não estou brincando e por sobre esse azul nublado, eu vejo tudo, eu estou aqui e vejo tudo com olhos... (*A voz entrecortada.*)... através de olhos... ah! se vocês tivessem seus olhos entenderiam... as coisas que esses olhos viram... sem se desviarem... isso não é nada... nada... onde é que eu enfiei o lenço? *Pausa.*

MR. TYLER (*para Miss Fitt*) — Por último trem a senhorita entende (*Mrs. Rooney assoa-se demorada e ruidosamente.*) Quando a senhorita mencionou o último trem estava se referindo ao de meio-dia e meia, não?

MISS FITT — É óbvio, Mr. Tyler. Que outro trem poderia ser?

MR. TYLER — Então não precisa ficar nervosa, Miss Fitt, porque o expresso de meio-dia e meia ainda

não chegou. Olhe. (*Miss Fitt olha.*) Não, acima da linha. (*Miss Fitt olha. Pacientemente.*) Não. Miss Fitt, siga a direção do meu dedo indicador. (*Miss Fitt olha.*) Lá. Está vendo? O sinal. A verdade nua e crua é que o ponteiro aponta para o nove. (*Num adendo amargo.*) Quem me dera que estivesse apontando para o três... (*Mr. Barrell abafa uma gargalhada.*) Obrigado, Mr. Barrell.

MISS FITT — Mas já são quase —

MR. TYLER (*pacientemente*) — Todos nós sabemos, todos nós sabemos muito bem que já está ficando muito tarde, mas a verdade nua e crua é que o expresso de meio-dia e meia ainda não chegou.

MISS FITT — Deus queira que não tenha havido um acidente! (*Pausa.*) Oh! querida mamãe! Com o linguado fresco para o almoço! Gargalhada abafada de Tommy, reprimido como antes por Mr. Barrell.

MR. BARRELL — Estou farto das suas gracinhas, seu idôta. Chispa pra cabine e vê se Mr. Case tem alguma notícia. (*Tommy vai.*)

MRS. ROONEY (*tristemente*) — Pobre Dan!

MISS FITT (*angustiada*) — Que horror! O que será que aconteceu?

MR. TYLER — Ora, vamos, Miss Fitt, não —

MRS. ROONEY (*com veemente tristeza*) — Pobre Dan!

MR. TYLER — Ora, vamos, Miss Fitt, não se deixe tomar... pelo desespero, tudo vai dar certo... no fim. (*A parte, para Mr. Barrell.*) Qual é, realmente, a situação, Mr. Barrell? Quero crer que não se trata

de uma colisão, não é mesmo, Mr. Barrell?

MRS. ROONEY (*horrorizada*) — Uma colisão! Eu sabia!

MR. TYLER — Venha, Miss Fitt, vamos dar um pulo até a plataforma.

MRS. ROONEY — Isso, vamos todos até lá. (*Pausa.*) Não? (*Pausa.*) Mudaram de idéia? (*Pausa.*) Também acho, estamos melhor aqui, na sombra da sala de espera.

MR. BARRELL — Desculpem-me um momento.

MRS. ROONEY — Por favor, Mr. Barrell, antes que o senhor escape, insisto em que nos preste algum esclarecimento. Raciocinemos: nenhum trem, por mais lento que seja, se atrasa dez minutos num percurso tão curto como esse sem uma boa causa. (*Pausa.*) Todo mundo sabe que sua estação é a mais bem conservada de toda a rede ferroviária. Porém isso não basta. Não basta de forma alguma. (*Pausa.*) Mr. Barrell, pare de confiar os bigodes. Estamos esperando seus esclarecimentos — nós, os parentes mais chegados e quicá os mais amados, de seus desgraçados passageiros. (*Pausa.*)

MR. TYLER (*num tom ponderado*) — Realmente, acho que nos devem algum tipo de explicação, Mr. Barrell, ao menos para tranquilizar-nos.

MR. BARRELL — Não sei de nada. Tudo o que sei é que houve um impedimento. O tráfego ficou retido.

MRS. ROONEY (*mordaz*) — Tráfego retido! Impedimento! Ah! esses celibatários! Estamos aqui, o coração apertado por causa dos nossos entes queridos e ele chama isso de "impedimento!" Aqueles dentre nós que, como eu, têm o coração e os rins abalados, podem até ser aco-

tidos de um mal súbito. E ele chama isso de um "impedimento!" Em nossos fornos o assado de sábado está se esturrando e ele chama isso de imp. . .

MR. TYLER — Olha, lá vem o Tommy! Correndo! Inacreditável! Valeu a pena ter vivido até hoje só para presenciar esta cena.

TOMMY (*de longe, muito agitado*) — Está chegando. (*Pausa. Mais perto.*) Já está na passagem de nível! (*Imediatamente sons da estação bem exagerados. Campainhas. Apitos. Crescendo do apito do trem que se aproxima. Barulho do trem que entra na estação.*)

MRS. ROONEY (*por sobre o barulho do trem*) — O expresso! O expresso! (*O expresso vai parando, o vagão de passageiros se aproxima, entra na estação, o trem freia com grande chiado de vapor e barulho de engrenagem. Barulho de passageiros descendo, portas batendo, Mr. Barrell gritando "Boghill! Boghill! etc. Grito estridente.*) — Dan! Você está bem?... Mas cadê ele?... Dan!... Viu meu marido?... Dan!... (*Barulho da estação se esvaziando. Apito do guarda. Partida do trem que desaparece. Silêncio.*) Ele não veio! E todo o sofrimento que eu enfrentei para vir até aqui... Ele não veio no trem!... Mr. Barrell!... Como é possível? (*Pausa.*) O que é que há? Parece que o senhor viu um fantasma. (*Pausa.*) Tommy!... Ele não veio?

TOMMY — Ele já vem, madame, Jerry está cuidando dele. (*Mr. Rooney de repente aparece na plataforma, caminhando apoiado no braço do pequeno Jerry. Ele é cego e bate no chão com a bengala e ofega incessantemente.*)

MRS. ROONEY — Dan! Até que enfim! (*Passos arrastados de Mrs. Rooney que se apressa para ele. Ela o alcança. Eles estacam.*) Onde é que você se enfiou?

MR. ROONEY (*friamente*) — Maddy.

MRS. ROONEY — Onde é que você estava esse tempo todo?

MR. ROONEY — No reservado.

MRS. ROONEY — Me dá um beijo!

MR. ROONEY — Beijar você? Em público? Na plataforma? Na frente do garoto? Perdeu o juízo?

MRS. ROONEY — O Jerry não se importa, não é, Jerry?

JERRY — Não, madame.

MRS. ROONEY — Como vai seu pobre pai?

JERRY — Levaram ele embora, madame.

MRS. ROONEY — Então você está completamente só.

JERRY — Sim, madame.

MR. ROONEY — Por que é que você veio sem me avisar?

MRS. ROONEY — Queria fazer uma surpresa. Pelo seu aniversário.

MR. ROONEY — Meu aniversário?

MRS. ROONEY — Não lembra? Eu disse: "Que esta data se repita por muitos anos!" Lembra? No banheiro.

MR. ROONEY — Não ouvi.

MRS. ROONEY — Mas eu até lhe dei esta gravata que você está usando agora. (*Pausa.*)

MR. ROONEY — Quantos anos eu tenho agora?

MRS. ROONEY — Ora, não se preocupe com isso. Venha.

MR. ROONEY — Por que você não cancelou os serviços do garoto? Agora vamos ter que lhe dar um trocado.

MRS. ROONEY (*infeliz*) — Esqueci! Levei tanto tempo para chegar aqui! Esse monte de gente horrenda e desagradável. (*Pausa. Suplicante.*) Seja bonzinho comigo, Dan. Seja bonzinho comigo hoje!

MR. ROONEY — Dê um trocado ao garoto.

MRS. ROONEY — Aqui duas moedinhas. Corre e vai comprar um pirulito.

JERRY — Sim senhora.

MR. ROONEY — Venha na segunda, se eu ainda estiver vivo.

JERRY — Sim senhor. (*Ele sai correndo.*)

MR. ROONEY — Poderíamos ter economizado seis pences. Economizamos cinco pences. (*Pausa.*) Mas a que preço? (*Eles caminham pela plataforma de braços dados. Passos arrastados, arquejar, barulho da bengala que bate no chão.*)

MRS. ROONEY — Você não está se sentindo bem? (*Eles estacam por iniciativa de Mr. Rooney.*)

MR. ROONEY — De uma vez por todas, não me peça para falar e andar ao mesmo tempo. Não quero ter de repetir isso nunca mais na minha vida. (*Eles andam. Passos arrastados, etc. Eles estavam no alto da escada.*)

MRS. ROONEY — Você não —

MR. ROONEY — Primeiro vamos vencer este precipício.

MRS. ROONEY — Apóie-se no meu ombro.

MR. ROONEY — Você andou bebendo de novo? (*Pausa.*) Está tremendo como um pudim. (*Pausa.*) Você está em condições de me guiar? (*Pausa.*) Vamos acabar caindo na vala.

MRS. ROONEY — Oh! Dan! Será como nos velhos tempos!

MR. ROONEY — Contenha-se ou eu mando Tommy buscar o táxi. E então, em vez de termos economizado seis *pences*, não, cinco *pences*, teremos perdido... (*Murmúrio de cálculo*)... dois e três menos seis um e zero mais um e zero mais três um e nove e um dez e três dois e um... (*Voz normal*.) Dois e um, quando eu concluir estes cálculos teremos ficado mais pobres dois *shillings* e um *penny*. (*Pausa*.) Maldito sol, se escondeu. Como está o céu? (*Vento*.)

MRS. ROONEY — Encoberto, encoberto, o melhor já passou. (*Pausa*.) Logo as primeiras gotas grossas vão cair, *plaft*, *plaft*, na poeira.

MR. ROONEY — E o barômetro indicando tempo firme... (*Pausa*.) Aviamo-nos para casa. Vamos sentar diante do fogo. Cerraremos as cortinas. Você vai ler para mim. Acho que Effie vai trair o marido com o major. (*Breve arrastar de pés*.) Espere! (*Cessam os passos. Bengala batendo nos degraus*.) Já subi e desci estes degraus cinco mil vezes e ainda não sei quantos são. Quando acho que são seis são quatro ou cinco ou sete ou oito quando eu lembro que na verdade são cinco são três ou quatro ou seis ou sete e quando afinal eu chego à conclusão de que são sete, há cinco ou seis ou oito ou nove. Às vezes eu me pergunto se eles não vêm à noite mudá-los. (*Pausa. Irritado*.) Bem? E hoje? Quantos vão ser?

MRS. ROONEY — Não me peça para contar, Dan. Não agora.

MR. ROONEY — Recusa-se a contar! Mas essa é uma das poucas alegrias da vida!

MRS. ROONEY — Degraus, não, Dan, por favor, eu sempre me en-

gano. Ai você poderia cair sobre a sua ferida e eu teria mais essa no meu rol de culpas, além de todas as outras, claro. Não, agarre-se em mim e tudo vai dar certo. (*Barulho confuso de descida. Arquejos, tropeços, jaculatórias, imprecações. Silêncio*.)

MR. ROONEY — Certo! É isso que você chama de "dar certo!"

MRS. ROONEY — Ao menos chegamos. São e salvos. Dos males o menor. (*Silêncio. Um burro zurra. Silêncio*.) Eis aí um burro de verdade. Burro de pai e mãe. Legítimo. (*Silêncio*.)

MR. ROONEY — Sabe do que mais, acho que vou me aposentar.

MRS. ROONEY (*boquiaberta*) — Se aposentar! E ficar em casa? Vivendo de pensão?

MR. ROONEY — Nunca mais ter de pôr os pés nestes malditos degraus. Nunca mais ter de me arrastar por esta maldita estrada. Sentar em casa sobre o que restou do meu traseiro, contando as horas até a refeição seguinte. (*Pausa*.) Só de pensar nisso recobro o ânimo. Depressa, antes que ele arrefeça. (*Eles caminham. Passos arrastados, arquejos, bengala talteando*.)

MRS. ROONEY — Agora cuidado com a calçada... Suba!... Ótimo! Agora estamos a salvo e na reta de casa.

MR. ROONEY (*sem estacar, entre arquejos*) — A salvo... Uma reta! Ela acha que isso é uma reta...

MRS. ROONEY — Psst! Não fale enquanto caminha, você sabe que não é bom para suas coronárias. (*Passos arrastados, etc*.) Concentre-se apenas em pôr um pé diante do outro, compreende? (*Passos arrastados, etc*.) Assim, assim, esta-

mos indo muito bem. (*Passos arrastados, etc. Eles estacam subitamente por iniciativa de Mrs. Rooney*.) Céus! Eu sabia que tinha uma outra coisa! Com toda essa agitação acabei esquecendo!

MR. ROONEY (*calmamente*) — Meu Deus, vai começar.

MRS. ROONEY — Mas você tem que saber, Dan, claro, você estava lá. Afinal, o que foi que aconteceu? Conte!

MR. ROONEY — Não me consta que tenha acontecido nada.

MRS. ROONEY — Mas você tem que —

MR. ROONEY (*com violência*) — Essa história de parar e andar, parar e andar é infernal, infernal! Quando venço a inércia e o movimento se apodera de mim, você pára de repente! Cem quilos de celulite! Que diabo! O que é que te deu pra resolver vir me esperar? Me larga!

MRS. ROONEY (*muito agitada*) — Não, eu *tenho* que saber, não vamos dar um passo enquanto você não me contar. Quinze minutos de atraso num trajeto de meia hora! É inacreditável!

MR. ROONEY — Não sei de nada. Me largue antes que eu te dê um safanão.

MRS. ROONEY — Mas você tem que saber. Você estava lá! Foi na partida? Vocês saíram na hora? Ou foi no caminho? (*Pausa*.) Aconteceu alguma coisa no caminho? (*Pausa*.) Dan! (*Voz entrecortada*.) Por que é que você não quer me contar? (*Silêncio. Eles caminham. Passos arrastados, etc. Eles estacam. Pausa*.)

MR. ROONEY — Pobre Maddy! (*Pausa. Gritos de crianças*.) O que foi isso? (*Pausa para Mrs. Rooney verificar*.)

MRS. ROONEY — Aqueles gêmeos zombando de nós. (*Grifos.*)

MR. ROONEY — Será que hoje eles vão nos atirar lama? O que é que você acha?

MRS. ROONEY — Vamos dar meia-volta e encará-los. (*Gritos. Eles se viram. Silêncio.*) Ameace-os com a bangala. (*Silêncio.*) Fugiram. (*Pausa.*)

MR. ROONEY — Algum dia você já desejou matar uma criança? (*Pausa.*) Decepar um jovem destino em flor. (*Pausa.*) Muitas vezes, na escuridão das noites de inverno, a caminho de casa, eu estive prestes a atacar o garoto. (*Pausa.*) Pobre Jerry! (*Pausa.*) O que será que me deu? Não foi o medo dos homens. (*Pausa.*) Que tal agora andar um pouco de costas?

MR. ROONEY — É. Ou você de frente e eu de costas. O par perfeito. Como os condenados de Dante, com o rosto ao contrário. Nossas lágrimas vão molhar nossos traseiros.

MRS. ROONEY — O que é isso, Dan? Você não está bem.

MR. ROONEY — Bem! Quando foi que você me viu bem? No dia em que você me conheceu eu deveria ter ficado na cama. No dia em que você me pediu em casamento, os médicos me desenganaram. Você sabia disso, não sabia? Na noite em que você casou comigo, eles vieram me buscar de ambulância. Você não se esqueceu disso, não é? (*Pausa.*) Não, não se pode dizer que eu esteja bem. Também não piorei. Inclusive estou melhor do que antes. A perda da visão foi um grande estímulo. Se eu também me tornasse surdo e mudo acho que poderia me arrastar até os cem anos. Ou será que já tenho cem anos? (*Pausa.*)

Fiz cem anos hoje? (*Pausa.*) Fiz cem anos, Maddy? (*Silêncio.*)

MRS. ROONEY — Tudo quieto. Não se vê viva alma. Ninguém a quem perguntar. O mundo se alimenta. O vento (*Breve lufada.*) agita de leve as folhas e os pássaros (*Breve chilreio.*) cantam exauridos. As vacas (*Breve mugido.*) e os carneiros (*Breve balido.*) ruminam em silêncio. Os cães (*Breve latido.*) mergulharam no sono e as galinhas (*Breve cacarejar.*) adormeceram esparramadas na poeira. Estamos sós. Ninguém a quem perguntar. (*Silêncio.*)

MR. ROONEY (*limpando a garganta, tom de narração*) — Saímos na hora prevista, posso assegurar. Eu estava —

MRS. ROONEY — Como é que você pode assegurar?

MR. ROONEY (*tom normal, mas com raiva*) — Eu posso assegurar, estou dizendo! Quer que eu fale ou não? (*Pausa. Tom de narração.*) Na hora exata. Eu estava sozinho na cabine, como sempre. Pelo menos espero que sim, porque não fiz nada para me refrear. Meu pensamento (*Tom normal.*) Por que não sentamos em algum lugar? Será que estamos com medo de não poder nunca mais levantar?

MRS. ROONEY — Sentar onde?

MR. ROONEY — Num banco, por exemplo.

MRS. ROONEY — Nenhum banco por perto.

MR. ROONEY — Então no barranco. Vamos nos acomodar no barranco.

MRS. ROONEY — Nenhum barranco por perto.

MR. ROONEY — Então não podemos. (*Pausa.*) Sonho com outras estradas, em outros países. Com outro

lar, outra (*Hesita.*) Outra casa. (*Pausa.*) O que é que eu estava mesmo tentando dizer?

MRS. ROONEY — Algo sobre o seu pensamento.

MR. ROONEY (*assustado*) — Meu pensamento? Tem certeza? (*Pausa. Incrédulo.*) Meu pensamento? (*Pausa.*) Ah, sim. (*Tom de narração.*) Sozinho na cabine, meu pensamento começou a trabalhar, como frequentemente me acontece, depois do expediente, a caminho de casa, no trem, embalado pelo uivo dos fantasmas. Mas como eu ia dizendo, o tiquete econômico custa 12 *pounds* por ano e ganha-se, em média, sete vírgula seis por dia, o que significa que mal dá para você se manter vivo e ativo à base de sanduíche, cafezinho, cigarro, jornais e revistas, até finalmente conseguir chegar em casa e desabar na cama. Acrescente-se a isso — ou subtraia-se desse total — aluguel, papelada, assinaturas disso e daquilo, passagens de trem pra baixo e pra cima, luz e aquecimento, alvarás e licenças, barbeiros e mais barbeiros, gorjetas para os guias, manutenção do prédio e das aparências e mil inespecificáveis variedades e é óbvio que, ficando em casa dia e noite, deitado na cama, inverno e verão, trocando de pijama a cada quinze dias, você pode aumentar consideravelmente os próprios ganhos. Negócios — eu ia dizendo — (*Um grito. Pausa. Novamente. Tom normal.*) Foi mesmo um grito?

MRS. ROONEY — É Mrs. Tully. Acho. O coitado do marido dela sofre muito e bate nela sem dó nem piedade. (*Silêncio.*)

MR. ROONEY — Mas agora foi de leve. (*Pausa.*) O que era mesmo que eu estava tentando dizer?

Mrs. ROONEY — Negócios.

Mr. ROONEY — Negócios. (*Tom de narração.*) Negócios, meu velho, falei com meus botões: aposente-se deles, já que eles se aposentaram de você. (*Tom normal.*) A pessoa às vezes tem desses momentos de lucidez.

Mrs. ROONEY — Estou com muito frio e me sentindo muito fraca.

Mr. ROONEY (*tom de narração*) — Por outro lado, eu disse a mim mesmo, há os horrores da vida doméstica, espanação, varreção, arejação, esfregação, enceração, arrumação, lavação, passagem, secação, cortação de grama, aparação de planta, jardinagem, afoação de terra, esburacação e plantação, moeção, rasgação, sovação, socação e bateção. Sem falar nos pirralhos endiabrados da vizinhança gritando sem parar a ple-nos pulmões todo santo dia. É pior ainda nos fins-de-semana. Não respeitam nem o sagrado dia do descanso. Mas afinal, o que é um dia útil? Uma quarta-feira? Uma sexta-feira! O que é afinal uma sexta-feira! E eu me pus a pensar naquela silenciosa rua sem saída, e no subsolo do edifício onde uma placa esmaecida indica meu escritório: meu divã, as tapeçarias de veludo. . .

Pus-me a pensar no que significa ser um enterrado-vivo, ainda que só das dez às cinco, tendo à mão filé de peixe defumado cortado em fatias finas e a cerveja habitual. . . Nada, como eu ia dizendo, nem mesmo a morte sacramentada, pode substituir isso. Foi então que eu percebi que estávamos num impasse. (*Pausa. Tom normal. Irritado.*) Por que é que você está se pendurando assim em mim? Desfaleceu?

Mrs. ROONEY — Estou muito fraca e com muito frio. O vento (O

vento zune.) sopra através do meu vestido de verão como se eu estivesse só de calcinha. Não comi nada de sólido desde as onze da manhã.

Mr. ROONEY — Você nem liga. Eu falo e você ouve o vento.

Mrs. ROONEY — Não, não, sou toda ouvidos, conte tudo. Depois apressar-nos-emos e, sem trégua nem repouso, trilharemos nosso caminho até alcançarmos, incólumes, o porto. (*Pausa.*)

Mr. ROONEY — Sem trégua nem repouso. . . incólumes ao porto. . . Sabe, Maddy, às vezes parece que você luta com uma língua morta.

Mrs. ROONEY — Deveras, Dan, compreendo perfeitamente o que você está dizendo, muitas vezes tenho essa sensação; é indizivelmente insuportável.

Mr. ROONEY — Devo confessar, que, às vezes, sinto a mesma coisa, quando me acontece ouvir, por acaso, o que eu próprio estou dizendo.

Mrs. ROONEY — Bom, verdade seja dita, a língua vai acabar morrendo mesmo, mais cedo ou mais tarde, exatamente como nosso pobre e querido gaélico. (*Balido insistente.*)

Mr. ROONEY (*atônito*) — Bom Deus!

Mrs. ROONEY — Ah! o carneirinho branquinho, berrando para chamar a mamãe! Ele quer mamar! A deles não mudou desde a Arcádia. (*Pausa.*)

Mr. ROONEY — Onde é que eu parei o meu relato?

Mrs. ROONEY — Numa parada.

Mr. ROONEY — Ah é! (*Limpa a garganta. Tom de narração.*) Concluí, naturalmente, que tínhamos entrado numa estação e que logo retomariamos a viagem, então, continuei

sentado sem me preocupar. Nenhum ruído. As coisas estão muito paradas hoje, pensei com meus botões, ninguém sobe, ninguém desce desse trem. Como o tempo foi passando e nada aconteceu, compreendi meu erro. Não tínhamos entrado numa estação.

Mrs. ROONEY — E por que você não deu um salto e pôs a cabeça para fora da janela?

Mr. ROONEY — E de que é que isso ia me valer?

Mrs. ROONEY — Ora, chamasse alguém e perguntasse o que é que estava acontecendo.

Mr. ROONEY — E isso lá me importava? . . . Não, eu continuei sentado, pois mesmo se aquele trem nunca mais sáisse do lugar eu não ligaria a mínima. Então, aos poucos um — como se diz? — um desejo pungente de. . . compreende? Um desejo irrompeu dentro de mim. . . Nervoso, provavelmente. Agora tenho certeza: era a sensação de estar enclausurado, compreende?

Mrs. ROONEY — Sei, sei, já passei por isso.

Mr. ROONEY — Se ficarmos aqui por muito tempo, disse para mim mesmo, não sei o que é que sou capaz de fazer. Levantei e comecei a andar pra lá e pra cá entre os assentos, como fera enjaulada.

Mrs. ROONEY — Às vezes isso ajuda.

Mr. ROONEY — Depois do que me pareceu uma eternidade, simplesmente recomeçamos a viagem. A primeira coisa que escutei depois disso foi Barrell berrando o nome execrável. Desci e Jerry me levou ao reservado, ao toalete, com a, pela nova ortografia. (*Pausa.*) O resto você já sabe. (*Pausa.*) Você não diz

nada? Diga alguma coisa, Maddy. Diga que acredita em mim.

MRS. ROONEY — Lembro de ter assistido uma vez a uma conferência de um desses novos médicos de cabeça, esqueci como se chamam. Ele disse —

MR. ROONEY — Um especialista em lunáticos?

MRS. ROONEY — Não, não, espíritos atormentados, apenas. Eu tinha a esperança de que ele pudesse esclarecer algo que tem me preocupado por toda a minha vida: minha obsessão por ancas de cavalo.

MR. ROONEY — Um neurologista.

MRS. ROONEY — Não, não falo da exaustão mental, o nome me escapa, tenho certeza de que, à noite, o nome me virá.

Lembro dele contando-nos a história de uma menina, muito estranha e infeliz e de como ele a tratou, sem resultado, durante anos a fio, sendo, finalmente, obrigado a desistir do caso. Ele não conseguiu encontrar nada de errado nela, segundo o que nos disse. O único problema que ele pôde detectar é que ela estava morrendo. E ela efetivamente morreu, pouco depois de ele ter abandonado o caso.

MR. ROONEY — E daí? O que é que há de tão extraordinário nisso?

MRS. ROONEY — Nada. Foi uma coisa que ele disse que me assombra desde aquela época. Não tanto o que ele disse mas a forma de dizer.

MR. ROONEY — E você passa noites e noites virando de um lado para o outro na cama e remoendo isso.

MRS. ROONEY — Isso e outros... horrores. (Pausa.) Quando acabou a história da menina, ele ficou lá, parado, imóvel, durante algum tempo, uns dois minutos, talvez, olhan-

do fixamente para baixo, para a mesa. Aí, de repente, ele levantou a cabeça e exclamou, como se tivesse tido uma revelação: o problema é que ela nunca tinha realmente nascido! (Pausa.) Ele falou de improviso, sem ler nada, do começo ao fim. (Pausa.) Eu saí antes de terminar.

MR. ROONEY — Nada sobre suas ancas? (Mrs. Rooney chora. Num tom de queixa afetuosa.) Maddy!

MRS. ROONEY — Não há nada que se possa fazer por essas pessoas!

MR. ROONEY — Nem por essas nem por ninguém. (Pausa.) Seja como for, isso não faz nenhum sentido. (Pausa.) Estou de frente para onde?

MRS. ROONEY — O quê?

MR. ROONEY — Esqueci para que lado estou virado.

MRS. ROONEY — Você virou de lado e está debruçado sobre a vala.

MR. ROONEY — Tem um cachorro morto lá.

MRS. ROONEY — Não, não, são só folhas apodrecendo.

MR. ROONEY — Em junho? Folhas apodrecendo em junho?

MRS. ROONEY — Meu querido, são as folhas do ano passado e as do ano retrasado e as do ano anterior. (Silêncio. Vento de chuva. Eles caminham. Passos arrastados, etc.) Olha aí de novo meu lindo laburno. Coitado, está perdendo todos os cachos. (Passos arrastados.) Chuvisco de ouro. (Passos arrastados, etc.) Não ligue... estou falando sozinha. (Chuva mais forte. Passos arrastados, etc.) As mulas podem procriar, acho. (Eles estacam por iniciativa de Mr. Rooney.)

MR. ROONEY — Repita.

MRS. ROONEY — Vamos, bem bem, não ligue para mim, estamos ficando encharcados.

MR. ROONEY (com violência) — Quem pode o quê?

MRS. ROONEY — Mulas, procriar. (Silêncio.) Você sabe, as mulas ou asnos... eles não são improlíficos ou estereis nem nada no gênero. (Pausa.) Não foi no lombo de um potro não, sabe? Perguntei ao Professor de Teologia. (Pausa.)

MR. ROONEY — Ele deve saber.

MRS. ROONEY — Claro. Foi numa mula; Ele entrou em Jerusalém ou sei lá aonde, montado numa mula. (Pausa.) Isso deve significar algo. (Pausa.) É como os pardais que, muitos dos quais valem menos do que nós. Eles não eram absolutamente pardais.

MR. ROONEY — Que muitos dos quais... você está exagerando Maddy.

MRS. ROONEY (emocionada) — Não eram absolutamente pardais, de jeito nenhum.

MR. ROONEY — Isso aumenta o nosso preço? (Silêncio. Caminham. Vento e chuva. Passos arrastados, etc. Eles estacam.)

MRS. ROONEY — Você quer um pouco de esterco? (Silêncio. Eles caminham. Vento e chuva, etc. Eles estacam.) Por que você parou? Quer dizer algo?

MR. ROONEY — Não.

MRS. ROONEY — Então por que parou?

MR. ROONEY — É mais fácil.

MRS. ROONEY — Você está muito molhado?

MR. ROONEY — Até os ossos...

MRS. ROONEY — Até os ossos?

MR. ROONEY — Osso, do latim ossu.

MRS. ROONEY — Vamos pôr nossas roupas para secar e enfiar nossos roupões. (Pausa.) Passe o braço em volta de mim. (Pausa.) Seja bozinho comigo! (Pausa. Grata.) Isso, Dan! (Eles caminham. Chuva e vento. Passos arrastados, etc. A mesma música ao longe, como antes. Eles estacam. Música mais nítida. Silêncio, ouve-se apenas a música. A música some.) O dia todo o mesmo velho disco. Sozinha nesse casarão. Ela agora já deve estar bem velhinha.

MR. ROONEY (indistintamente) — A Morte e a Donzela. (Silêncio.)

MRS. ROONEY — Mas você está chorando... (Pausa.) Está chorando?

MR. ROONEY (com violência) — Estou! (Eles caminham. Vento e chuva. Passos arrastados, etc. Eles estacam. Caminham. Chuva e vento. Passos arrastados, etc. Eles estacam.) Que pastor vai se encarregar do sermão de amanhã? O pastor titular?

MRS. ROONEY — Não.

MR. ROONEY — Deus seja louvado! Quem então?

MRS. ROONEY — Hardy.

MR. ROONEY — “Como ser feliz embora casado?”

MRS. ROONEY — Não, não, ele morreu, lembra? Nenhuma relação.

MR. ROONEY — Ele já anunciou o tema?

MRS. ROONEY — “O Senhor sustém todos os que caem e eleva todos os que estão prosternados.” (Silêncio. Caem ambos numa gargalhada selvagem. Caminham. Vento e chuva. Passos arrastados, etc.) Me abrace mais forte, Dan! (Pausa.) Assim! (Eles estacam.)

MR. ROONEY — Ouvi alguma coisa atrás de nós. (Pausa.)

MRS. ROONEY — Parece o Jerry. (Pausa.) É o Jerry. (Som dos passos de Jerry que se aproxima correndo. Ele estava ao lado deles, ofegante.)

JERRY (ofegante) — O senhor deixou cair essa —

MRS. ROONEY — Calma, calma, rapazinho, você vai acabar rompendo uma veia.

JERRY (ofegante) — O senhor deixou cair isso aqui. Mr. Barrell me mandou vir correndo atrás do senhor.

MRS. ROONEY — Deixe ver. (Ela pega o objeto.) Que é isso? (Ela o examina.) O que é que é isso, Dan?

MR. ROONEY — Talvez não seja meu.

JERRY — Mr. Barrell disse que era.

MRS. ROONEY — Parece uma espécie de bola. Mas não é exatamente uma bola.

MR. ROONEY — Me dê isso.

MRS. ROONEY (dando) — O que é isso, Dan?

MR. ROONEY — É algo que eu carrego comigo.

MRS. ROONEY — Sim, mas o que é —

MR. ROONEY (com violência) — É algo que eu trago comigo! (Silêncio. Mrs. Rooney procura uma moeda.)

MRS. ROONEY — Não tenho dinheiro trocado. Você tem?

MR. ROONEY — Não tenho dinheiro nenhum.

MRS. ROONEY — Não temos trocado, Jerry. Lembre a Mr. Rooney na segunda-feira e ele lhe dará uma gorjeta pelo trabalho que você teve.

JERRY — Certo.

MR. ROONEY — Se eu estiver vivo até lá.

JERRY — Certo. (Jerry começa a correr de volta para a estação.)

MRS. ROONEY — Jerry! (Jerry estaca.) Você sabe qual foi o problema? (Pausa.) Você sabe o que reteve o trem por tanto tempo?

MR. ROONEY — Como é que ele poderia saber? Vamos.

MRS. ROONEY — Foi o quê, Jerry?

JERRY — Foi uma —

MR. ROONEY — Deixa o garoto em paz, ele não sabe de nada. Vamos!

JERRY — Foi uma criancinha, madame. (Mr. Rooney solta um gemido.)

MRS. ROONEY — “Foi uma criancinha.” O que é que você está querendo dizer com isso?

JERRY — Foi uma criancinha que caiu do trem madame. Na linha, madame. (Pausa.) Sob as rodas, madame. (Silêncio. Jerry sai correndo. Seus passos se perdem na distância. Tempestade de vento e chuva. Ela abranda. Eles caminham. Passos arrastados etc. Eles estacam. Tempestade de chuva e vento.)

## INFÂNCIA

ou

"Nunca me disseram, antes de eu me casar, que as crianças são meio malucas."

comédia em um ato  
de Thornton Wilder<sup>1</sup>

Tradução: Sergio Flaksman e  
Adriana Maia

<sup>1</sup> Dramaturgo e romancista americano. Suas peças mais importantes são *Nossa Cidade* (1938) — uma afetiva recriação da vida em uma pequena cidade americana feita através de uma abordagem não realista, onde um "diretor de cena" regula a ação no próprio palco — e *The Skin of Our Teeth* (1942, *Por um Triz*), na qual o autor procurou descrever de modo cômico a história do mundo, demonstrando que a humanidade conseguiu sobreviver através dos tempos, mas sempre "por um triz". Ambas as peças ganharam o Prêmio Pulitzer. (Fonte: *A Dictionary of The Theatre*, Penguin Books, 1970).

## PERSONAGENS

(por ordem de entrada em cena)

ANA

BIA

DUDA

MÃE

PAI

*Algumas cadeiras baixas nas margens do palco. No início, elas representam algumas moitas no quintal da casa das crianças. No fundo, a porta de casa; o corredor da platéia serve como caminho da rua. Saem da casa ANA, de doze anos; BIA, dez; e, correndo, DUDA, de outro.*

BIA — Shh! Shh! A Mamãe não pode ouvir! Ana, Ana, vamos brincar. Vamos brincar.

ANA — Não dá tempo, sua boba. A brincadeira leva muito tempo.

DUDA — Vamos brincar de viagem à China.

ANA — Fala mais baixo. A Mamãe não pode ouvir. O Papai vai chegar logo, e a gente não pode brincar depois que o Papai chega em casa.

BIA — Vamos brincar só um pouco. A gente podia brincar de hotel.

DUDA (*ruidoso*) — Eu quero ser o garçom que leva a comida no quarto!

ANA — Mas brincar de Hotel leva horas. É muito chato quando a gente tem que parar por causa de alguma coisa.

BIA (*depressa*) — Escuta, Ana, eu ouvi a Mamãe falando no telefone com o Papai, e ele precisa mandar consertar o carro, e vai ter que voltar pra casa de ônibus, e pode

ser que ele nunca chegue, e a gente podia brincar um tempão.

ANA — É mesmo? Bem, então vamos pensar ali no esconderijo.

(*Os três se acocoram por trás das moitas.*)

DUDA — Vamos brincar de Hospital, e operar a Bia de tudo.

ANA — Deixe eu pensar um minuto só.

MÃE (*da porta*) — Ana! Bia! (*Silêncio.*) Bia, quantas vezes eu preciso dizer para você pendurar o casaco direito? Sabe o que foi que aconteceu? O casaco caiu, prendeu na porta do armário e ficou sendo arrastado de um lado para o outro. Espero que no domingo faça calor, porque esse casaco não vai dar para você usar. Duda, aparece um pouquinho. Deixa eu te ver. Você está pronto para ver o seu pai quando ele chegar? Duda, sai já daí, já! (*Duda, que já é um estóico, vem até o Centro do Palco e se apresenta para inspeção. A Mãe balança a cabeça em silêncio; depois:*) Eu não agüento mais. Desisto. Olhe só! Mas o que é que vocês estão fazendo aí? Ana, não me diga que você está inventando uma dessas suas brincadeiras? Vocês estão terminantemente proibidos de brincar que a casa está pegando fogo. Depois vocês tem pesadelos a noite inteira. É nada dessas brincadeiras horríveis de hospital. Ana, francamente, por que é que vocês não podem brincar de Compras, ou de Escola? (*Silêncio.*) Bom, eu desisto. Desisto de uma vez por todas. (*Falsa saída.*) Não se esqueçam que hoje é sexta-feira, o último dia da semana, e quando o seu pai chegar façam o favor de dar um beijo enorme nele. (*Sai.*)



(*Duda volta para junto das irmãs.*)

BIA (*sussurro dramático*) — Ana, vamos brincar de Enterro! (*Climax.*) Ana, vamos brincar de Órfão!

ANA — Não dá tempo. Essa brincadeira leva o dia inteiro. Além disso, não deu tempo para eu pegar as luvas pretas.

(*Duda vê o Pai chegando pelo meio da platéia. Desânimo definitivo e completo.*)

DUDA — Olha! Olha lá!

BIA — O quê?

OS TRÊS — Papai! É o Papai!

(*Voam para casa como pombos assustados. O Pai entra com um passo animado pela platéia. Faz calor, e ele carrega o paletó jogado no ombro. Ao chegar no Centro do Palco, põe o paletó no chão, assobia chamando a mulher e, brandindo uma raquete de tênis imaginária, executa um saque violento.*)

PAI — Esse saque ele não pegou!

MÃE (*entra, dá-lhe um beijo e pega o paletó*) — Ora, mas você até que chegou cedo em casa.

PAI — Um colega do escritório me trouxe de carona até a esquina. Eu trouxe uma bebidinha para o fim de semana.

MÃE — Bom, eu só espero que você não vá abrir a sua bebidinha na frente das crianças...

PAI (*preparando-se para sacar*) — Último set... Mas onde é que as crianças se meteram?

MÃE — Estavam aqui agora mesmo. Estão brincando em algum lugar... Jorge! O paletó no chão! Francamente, você é tão bagunceiro quanto a Bia.

PAI — Bem, você devia ensinar as crianças — essa ele pegou, o fi-

lho da... o safado — que a primeira obrigação delas... quando o pai chega em casa na noite de sexta-feira... (*Grita.*) Foi fora, seu... incompetente!... é correr de braços abertos para o pai... para agradecer, com toda humildade, a pessoa que lhes deu a vida.

MÃE (*achando uma graça exasperada*) — Oh, deixe de besteiras!

PAI — Nas noites de sexta-feira... depois de uma semana inteira de trabalho duro no escritório... o chefe da família quer ver... (*Rebate.*) a sua mulher e as crianças abraçando os joelhos dele, com as lágrimas correndo pelo rosto. (*Fica em posição ereta, segurando uma enorme taça de prata.*) Senhores, eu aceito esta taça de campeão, mas também quero agradecer à minha mulher e aos meus filhos, que todo domingo de manhã me expulsavam de casa para jogar tênis... Mas onde foi que as crianças se meteram? Ana! Bia!

MÃE — Devem estar escondidos em algum lugar.

PAI — Escondidos? Eles se esconderam do próprio pai?

MÃE — Vai ver, estão inventando uma dessas histórias malucas. Escute aqui: essas brincadeiras são mórbidas demais: são perigosas.

PAI — Como assim, perigosas?

MÃE — Ora! Nunca me disseram antes de eu me casar que as crianças são meio malucas. Eu só ouvi uns pedaços dessas brincadeiras, é claro, mas você sabia que a brincadeira que eles mais gostam é imaginar que nós — sumimos?

MÃE — É — que nós desaparecemos, que nós morremos.

PAI (*prestando atenção no jogo*) — Essa eu peguei! Bem, você já se esqueceu do que você me contou?

MÃE — E o que foi que eu contei?

PAI — O seu sonho.

MÃE — Ora, Jorge...!

PAI (*com voz suave, e com a mais baixa insinuação*) — Aquele seu sonho... sabe... só eu e você... num cruzeiro pelo Mediterrâneo...

MÃE — Era no Havai!

PAI — E que estávamos só nós dois... (*Pigarreia.*) sozinhos... sabe Deus como.

MÃE — É, só que na minha cabeça eles não tinham morrido! Imaginei que eles iam ficar com a minha mãe... ou com o tio Zizinho... ou com a tia Filomena.

PAI ( *fingindo seriedade*) — Isso é o que você diz.

MÃE — Você é um grosso mesmo, e não vai mudar nunca... E a Ana. É sempre ela que começa. E depois fica tendo pesadelos. Entra logo. Você vê as crianças na hora do jantar.

PAI (*olhando para o céu*) — Só uma coisinha... O que foi que o serviço de meteorologia disse?

MÃE (*dirigindo-se para a casa*) — Uma enchente. Chuva torrencial. Você não vai poder ir para o clube de tênis, e vai ter que ficar em casa tomando conta das crianças. E eu vou viajar para bem longe, para as montanhas... para a China!

PAI — Mas vai voltar antes do meio-dia. O que é que a Ana diz nos pesadelos?

MÃE — Oh! A mesma coisa que diz quando está acordada. Que eu e você — desaparecemos. Você já se deu conta de que essa menina tem uma verdadeira loucura por luvas pretas?

PAI — Que bobagem!

MÃE — Bobagem?! Se a Ana pudesse, ia usar luto fechado o tempo todo. Mas entra logo. Você vê as crianças no jantar. *(Ela sai.)*

PAI *(anda até o ponto do pros-cênio mais distante da casa e chama)* — Ana! *(Pausa.)* Bia! *(Pausa.)* Dudaaaa! *(Silêncio. Divaga em voz alta, os olhos perdidos na distância.)* Ainda não inventaram um aparelho capaz de ler o que se passa na cabeça das outras pessoas, nem sonhando e nem acordadas. E tomara que nunca inventem. Mas de vez em quando, ia ser bem útil. Será que é muito errado eu ter essa vontade de ficar invisível para uma vez — uma vezinha só — ver um dos sonhos dos meus filhos, uma dessas brincadeiras deles? *(Torna a chamar.)* Ana!

*(Estamos em uma brincadeira que é um sonho. As Crianças entram quando ele as chama, mas ele não as vê e elas não o vêem. Entram e ficam de pé lado a lado, como se fossem cantar para a platéia. Ana traz uma maleta de criança e uma das bolsas da mãe; está usando luvas pretas. Bia também traz uma maleta e uma bolsa, mas está sem luvas.)*

ANA — Bia! Depressa, senão eles vão ver a gente!

PAI — Bia!

BIA — Onde é que o Duda se meteu?

PAI *(sendo abalroado por Duda quando ele vem para junto das irmãs)* — Duda!

*(Pai entra na casa. A Mãe sai andando lentamente, na ponta dos pés, da casa e toma posição no fundo do palco, e vira-se de frente para as Crianças. Usa um chapéu preto, um véu preto espesso e luvas*

*pretas. Tem um ar de dor muda e conformada. Ana olha o tempo todo para a Mãe, como se esperasse as deixas. Pequena pausa formal.)*

ANA — Acho que a primeira coisa que a gente devia dizer e que a gente estava muito triste. *(Para a Mãe.)* Pode começar? *(A Mãe abaixa ligeiramente a cabeça.)* A primeira parte era na igreja. Quer dizer, uma espécie de igreja. E tinha acontecido um acidente horrível, um acidente de avião.

BIA *(depressa)* — Não. Era um desastre de carro.

ANA *(idem)* — Era um avião.

BIA *(idem)* — Mas eu não quero que fosse um avião.

DUDA *(tomando coragem)* — Era um avião. Era um naufrágio daqueles.

ANA — Olha, eu só vou brincar se vocês calarem a boca. Era um acidente de avião, e pronto. E... eles estavam no avião, e nunca mais iam voltar.

DUDA — Eles morriam.

ANA *(olhando para ele com raiva)* — Essa palavra não pode dizer! Você jurou que não ia dizer. *(Pausa desconfortável.)* E a gente estava muito triste. E...

BIA *(esperta)* — Mas a gente não tinha visto nada.

ANA — E a gente tinha que se vestir de preto, só que a gente não tem roupa preta. Mas a gente queria agradecer a professora Elisa, que veio e está usando um vestido preto. *(A Mãe torna a baixar a cabeça.)* A professora Elisa era a melhor professora da Escola, e era a adulta que a gente mais gostava.

DUDA *(ficando repentinamente excitado)* — Mas não é a pro-

fessora Elisa. É — quer dizer — mas olha!

ANA — Eu não estou entendendo nada que você está falando. De qualquer maneira, agora não pode falar!

DUDA *(jovem demais para entrar no sonho; puxando as mangas das Irmãs com urgência)* — Mas não é a professora Elisa. É a Mamãe!

BIA — Viajou, é? Está ficando cego?

ANA — A Mamãe nunca mais ia voltar. Ela tinha desaparecido.

DUDA *(olhando fixo para a Mãe, e começando a ficar em dúvida)* — Isso mesmo! É... a Dona Fernanda!

ANA — *(baixo, mas com energia)* Nã-ã-ão! *(Retomando a cerimônia.)* A gente não ficou triste na vez da Vovó, porque ela já tinha muito mais de cem anos:

BIA — E ela passava o tempo todo dizendo: "Eu não vou ficar com vocês mais muito tempo", e outras coisas desse tipo, e dizendo que ia deixar aquele alfinete de pérola para a Mamãe.

DUDA — Acho que ela até gostou de ter desaparecido.

ANA *(hesitante)* — Ai...

BIA *(para a Mãe, muito animada)* — Quer dizer que agora a gente era órfãos? Órfãos de verdade? *(A Mãe, sempre com os olhos baixos, faz ligeiramente que sim com a cabeça.)* E a gente nunca mais ia precisar fazer as coisas?

ANA *(severa)* — Bia! Não pode falar tudo! *(Consulta a Mãe.)* O que é que eu digo agora?

MÃE *(quase inaudivelmente)* — Sobre o pai de vocês...

ANA — Ah, é. Papai era muito bom...

BIA (*depressa*) — Mas ele falava palavrão toda hora.

DUDA (*excitado*) — O tempo todo! Falava cada palavrão!...

ANA — Pode ser que falasse de vez em quando.

BIA — Mas ele falava sempre. Eu queria morrer.

ANA — Mas ninguém é perfeito. (*Mais devagar.*) As vezes ele era bem legal.

BIA — Mas toda hora ele ria alto demais na frente de todo mundo. E não dava o dinheiro que a Mamãe precisava para comprar roupa. Ela tinha que ir à cidade usando uns verdadeiros trapos. *Trapos!*

DUDA (*sempre excitado*) — O Papai fazia assim: (*Bombeando com os braços para cima e para baixo, em desespero.*) “Eu não tenho dinheiro! Não tenho! Não dá para tirar leite das pedras!”

BIA — Isso mesmo.

DUDA — E a Mamãe dizia: “Eu fico com vergonha de sair na rua.” Era horrível. E ele dizia: “Sabe o que é que eu vou ter que fazer? Uma hipoteca!”

ANA — Duda! Isso é coisa que se diga? Não fala nunca mais essa palavra. Vá lá que o Papai não era perfeito, mas nunca ia ter a coragem de fazer uma coisa dessas.

DUDA — Mas foi isso que ele disse.

ANA (*enfática*) — O Papai fazia o melhor que podia quase sempre. Todo mundo erra de vez em quando.

BIA (*recatada*) — Mas ele também bebia.

DUDA (*novamente fora de si*) — Bebia feito um gambá. E a Mamãe

dizia: “Será que você já não bebeu demais?”, e ele: “Só mais umazinha!”

BIA — Isso mesmo. E ele também dizia: “É só mais uma, a saideira.” E a Mamãe dizia: “Bem, se você quer mesmo se matar na frente de todo mundo...” Eu queria morrer.

ANA — Duda, você tem que se controlar; e você também, Bia. O Papai era muito bom, e tentava fazer tudo direito. Só que... que... (*Relutante.*) ele nunca dizia nada muito interessante.

BIA — Mas quando ele contou o desastre de carro que ele tinha visto foi interessante; aquela sangueira...

DUDA — Isso mesmo. Mas ele parou no meio quando a Mamãe falou: “Mas Jorge, na frente das crianças!...”

BIA — E, aí ele parou.

ANA — De qualquer maneira, a gente estava muito triste. E... (*Olha para a Mãe aguardando a deixa.*)

MÃE (*quase inaudível*) — A mãe de vocês...

ANA — É. E tinha a Mamãe.

DUDA (*indignação candente*) — A Mamãe sempre nunca fica em casa. Vai sempre fazer compras, ou no cabeleireiro. E teve uma vez que ela passou anos fora, quando foi visitar a vovó na cidade dela.

BIA — Ela só passou cinco dias, e a Vovó estava muito doente.

DUDA — Nada disso. Ela passou anos viajando. *Anos!*

BIA — Bem, pelo menos quando ela não estava em casa ela não passava o tempo dizendo “Não faça isso”, e “Não faça aquilo”, o dia inteiro, a noite inteira, “Não”, “não”, “não”.

DUDA (*tentando defender a mãe*) — Espera aí, às vezes ela fazia umas comidas bem gostosas.

BIA — O que? Feijão e purê de batata, e eu detesto purê de batata. “Só pode sair da mesa depois de comer tudinho.” Arrgh!

ANA (*trazendo-os de volta à cerimônia*) — Não era culpa dela. Só tem que ela não entendia de criança. Acho que, no mundo inteiro, não tem um adulto que entenda de criança. (*Para a Mãe.*) Chega, professora? Não consigo pensar em mais nada. E a gente precisa andar depressa, ou então o tio Zizinho vem buscar a gente, ou a tia Filomena, ou alguém ainda pior. A gente já podia ir embora?

MÃE (*murmura*) — Acho que seria uma boa idéia, sabe, se vocês dissessem o quanto gostavam deles, e como eles gostavam de vocês.

ANA — Está bom — bem...

BIA — Era horrível quanto eles de repente ficavam agarrando e beijando a gente. E no dia que a gente atrasou uma hora na volta do piquenique da Luisa, a Mamãe fez uma cena horrível: “Oh! Eu fiquei em pânico! Em pânico! Eu não sabia o que tinha acontecido com vocês!”

ANA (*lentamente*) — Ela gostava mais da gente quando a gente ficava doente e quando eu quebrei o braço.

BIA — Isso mesmo. (*Pausa exausta.*) Professora, quem é órfão não precisa ficar triste o tempo todo, cu precisa?

(*A Mãe balançava levemente a cabeça.*)

DUDA — Quem é órfão ganha dinheiro por causa disso?

ANA — Mas a gente não precisa. O Papai costumava guardar um envelope com dinheiro atrás do relógio, para acidentes e coisas desse tipo. Aqui. Eu peguei. (*Dirige-se para a Mãe, como uma anfitriã que pretende se ver livre de um convidado.*) Muito obrigada por ter vindo, professora. Já está na hora da gente ir embora. E obrigada por ter posto o vestido preto.

BIA (*também apertando convencionalmente a mão da mãe*) — Muito obrigada.

(*A Mãe, de cabeça baixa, entra na casa andando com passo furtivo.*)

ANA — Agora vocês fiquem quietos, e eu vou dizer o que a gente faz. A gente não pode perder tempo. Não me interrompam. A gente era órfãos, então não tinha ninguém em volta ou por perto, e a gente ia pegar um ônibus. (*Sensação.*) Pelo mundo todo. A gente era pessoas diferentes, e eu vou mudar os nomes de todo mundo. (*Com ar sério, abre a maleta. Tira da maleta e veste um chapéu e uma estola de peles da mãe. Fica encantadora.*) O meu nome era Doutora Eleonor. Roberta, pode se arrumar para a viagem.

BIA — O que?

ANA — Roberta! Quer fazer o favor de botar o chapéu?

BIA — Ah! (*Tira um chapéu da maleta, e o põe na cabeça.*) Mas eu também queria ser doutora. Quero ser a Doutora Roberta.

ANA — Mas você é nova demais. Todo mundo ia ficar rindo de você. A gente vai ficar viajando muito tempo, e aos poucos, na China, ou por ali, você pode ir virando a Doutora Roberta.

DUDA — Eu também quero ser uma pessoa.

ANA — Mas você só tem oito anos! Se você não ficar chorando o tempo todo, e nem dizendo aquelas coisas horríveis, eu te dou um nome de verdade. Agora a gente já pode começar.

DUDA — Mas o Papai e a Mãe não iam com a gente? (*As Meninas se viram para ele, com um furioso.*) Ah! Eles tinham morrido. (*Mais olhares de fúria.*)

ANA — Não tem problema. Se você quiser, p-pode f-ficar em casa e v-voltar para a escola. O Papai e a Mamãe estão ótimos. O Papai está jogando tênis, e a Mamãe foi fazer compras! Tudo pronto, Roberta?

BIA — Tudo pronto, Doutora Eleonor, obrigada.

ANA — Não precisa correr, mas se a gente andar depressa todo mundo podia pegar lugar na janela.

(*Pai entra, usando um boné de motorista de ônibus e enormes óculos escuros. Arruma discretamente as cadeiras de modo a indicar alguns dos assentos de um ônibus comprido apontando para a saída através da platéia. As Crianças formam uma fila na porta do ônibus, com as passagens na mão.*)

PAI — Vamos formar uma fila, por favor. A primeira parada, senhoras e senhores, vai ser a famosa Gruta do Imperador, onde vamos ficar parados vinte minutos para o almoço. É lá que se pode comer o famoso sanduiche Big Cave com fritas. (*Começa a recolher os bilhetes de alguns passageiros imaginários colocados antes das crianças.*) O gato não vai ficar satisfeito, minha senhora. Nós temos experiência. (*Com ar severo, apalpando um passageiro.*) O senhor por acaso não

está com caxumba, não é? Bem, eu agradeceria muito se o senhor se sentasse bem longe dos outros passageiros.

DUDA (*estarecido*) — Mas é o Papai!

BIA — Deixe de ser bobo, o Papai tinha desaparecido.

DUDA — Mas parece tanto com o Papai... mas... (*Perdendo a segurança.*) também se parece um pouco com o Dr. Otávio.

ANA — Duda, que besteira! Nunca que o Papai ia trabalhar de motorista de ônibus. O Papai era rico demais para isso.

PAI (*para Ana*) — Minha senhora, por favor, a sua passagem.

ANA — Nós queremos ir em todos os lugares que o ônibus vai passar, por favor.

PAI — Mas a passagem é de ida e volta, não é? A senhora vai voltar, não vai?

ANA (*incerta: os olhos evitando os dele*) — Bem, pode ser que não.

PAI (*baixando a voz, em tom confidencial*) — Bem, de qualquer maneira eu só vou destacar esta parte aqui. Assim, a senhora pode usar o resto da passagem na hora que quiser, para voltar para cá. (*Ana toma um lugar no ônibus. A Mãe entra, sorrateira, e toma lugar na fila atrás de Duda. Está usando um chapéu marrom e um espesso véu marrom. O Pai destaca a passagem de Bia.*) Mas eu não conheço a senhora de algum lugar? Não era a senhora que estava naquele desastre horrível na estrada — toda aquela sangueira espalhada pelo asfalto?

BIA (*constrangida. Falando baixo*) — Não, não, eu não.

PAI — Olhe, ainda bem. (*Bia ocupa o assento atrás de Ana. Para Duda, destacando a passagem dele.*) Posso perguntar como é que o senhor se chama?

DUDA — Duda.

ANA (*oficialmente*) — O nome dele é Dr. Barros Sampaio.

PAI — Dr. Barros Sampaio. Bom dia. (*De homem para homem, com um toque de severidade.*) É proibido fumar nas primeiras seis filas, e... (*Murmúrio significativo.*) também é proibido tomar bebida alcoólica no ônibus. Espero que o senhor compreenda. (*Duda, consideravelmente intimado, instala-se atrás de Bia. Durante o que se segue, ele vê a Mãe e olha fixo para ela, espantado. O Pai destaca a passagem da Mãe, dizendo-lhe em tom de condolência:*) Boa viagem, minha senhora. Boa viagem.

MÃE (*um murmúrio*) — Obrigada. (*Senta-se na última fila.*)

ANA (*remexendo na bolsa* — Vocês querem um chocolate. Roberta... e Dr. Barros Sampaio?

BIA — Muito obrigada, Dra. Eleonor, aceito sim.

DUDA — Olha lá, Olha lá! É a Mamãe!

BIA — Para de me cutucar! Não é não. Não é.

PAI — Bem, agora que já está todo mundo sentado, a gente pode começar. (*Sobe no ônibus, instala-se em sua cadeira, experimenta os pedais e alavancas, e depois se levanta e fala com os passageiros, em tom grave.*) Antes de começar, eu queria dizer algumas coisas sobre a viagem. *Viajar de ônibus não é fácil.* Acho que a senhora vai entender melhor, Dra. Eleonor, se eu disser que viajar de ônibus é muito

parecido com a vida em família: não tem jeito, estamos todos juntos no mesmo... veículo. O ônibus vai passar por algumas regiões bem perigosas, e eu espero que ninguém aqui perca a cabeça. Por exemplo, quando a gente passar pelo território dos índios ferozes. Me disseram que eles estão em pé de guerra. E nas margens do Grande Rio, com todos os leões, tigres, jararacas e coisas assim. Eu dirijo bastante bem, só que ninguém é de ferro e todo mundo erra de vez em quando. Mas depois eu não quero que ninguém se queixe dizendo que eu não avisei. Se alguém quiser descer do ônibus e ir para casa, é só avisar agora, e eu devolvo o dinheiro da passagem. (*Indicando a Mãe.*) Tem uma passageira no ônibus que eu sei que é uma pessoa de confiança. Ela já fez a viagem várias vezes antes, e eu sei que ela enfrenta qualquer parada. Desculpe eu lhe fazer um elogio assim na frente de todo mundo, mas é de coração, minha senhora. Bem, quantos de vocês receberam treinamento de primeiros socorros? Levantem as mãos, por favor. (*Duda e a Mãe levantam as mãos imediatamente. Ana e Bia se entreolham hesitantes, mas não levantam as mãos.*) Bem, pode ser que mais tarde a gente precise organizar um cursinho aqui mesmo: uma espécie de escola. Acidentes costumam acontecer com muita frequência quando a gente sobe no alto das montanhas. Bem! Acho que agora já podemos começar. Antes de sair de viagem, a gente sempre faz uma oração quando há um padre ou pastor a bordo do ônibus. (*Para Duda.*) O senhor por acaso é crente, Dr. Barros Sampaio?

DUDA — N-não.

PAI — Bem, então vamos só rezar em silêncio. (*Abaixando a voz, para Duda.*) E, desculpe eu lhe dizer, mas se o senhor não é religioso eu espero que não use um palavreado mais pesado neste ônibus. Há senhoras presentes — senhoras finíssimas, eu garanto. Bem, vamos embora! Em frente.

ANA (*para Bia, confidencialmente*) — Se vai ser tão perigoso assim, era melhor a gente se sentar um pouco mais perto dele.

(*Levantam-se e se esqueiram pelo corredor do ônibus, lado a lado, instalando-se na segunda fila, atrás do Pai. Duda vai até o fundo do ônibus e fica de pé, olhando para a Mãe.*)

DUDA (*indicando o véu*) — A senhora nunca tira isso?

MÃE (*mansamente, com os olhos baixos*) — Às vezes eu tiro.

ANA — Duda! Não perturba a moça. Vem sentar perto da gente.

MÃE — Mas ele não está perturbando nem um pouco.

(*Em pouco tempo ele se senta ao lado dela, e ela o abraça.*)

PAI (*enquanto dirige, fala com as Meninas por cima do ombro*) — Eu vou lhes dizer uma coisa, moças. Ser motorista de ônibus é um trabalho pesado. Já tinham pensado nisso?

ANA — Claro. Deve ser muito pesado mesmo.

PAI — As vezes eu me pergunto por que eu escolhi esse trabalho. Todo dia de manhã, eu saio de casa, deixo a minha família e pego o ônibus. E não tem muita graça não. (*Pulo.*) Viram só aquele guarda? Quase atropelei... E, podem acreditar, eu não ganho muito por isso.

ANA (*sem fôlego de tão interessado*) — Mas o senhor não ganha muito bem?

PAI — Dra. Eleonor, vou lhe contar a verdade: às vezes, eu nem sei se vamos ter o que comer.

BIA — Mas que coisa horrível!

PAI — E se eu vou ter dinheiro para comprar roupas. Aliás, a senhora está usando uma bela estola de pele, Dra. Eleonor.

ANA — Oh, mas está tão *batida*.

BIA (*muito preocupada*) — Mas na sua casa todo mundo toma café, almoço e janta, não é?

PAI — Dona Roberta, é muita gentileza sua perguntar. Até agora, nunca faltou comida. Mas às vezes, sabe, é só uma coisa bem simples, assim feito feijão e purê de batatas. A vida não é fácil, Dra. Eleonor. A senhora sabe muito bem.

DUDA (*assustadíssimo*) — Oh, motorista! Olha! Olha lá!

PAI (*galvanizado: Todos olham para a esquerda*) — Senhoras e senhores, são os desgraçados desses índios ferozes mais uma vez! Quero que todo mundo se abaixe até encostar com a cabeça no chão! Agora! (*Todos menos o Pai se encolhem no chão.*) Eu não quero que uma dessas flechas entre pela janela e acerte um de vocês. (*O Pai atira com maestria da altura do quadril.*) Eles vão se arrepender. Pou! Pou! Eu vou ensinar a eles. Pou! (*Duda se levanta, rodopiando, atirando esplendidamente em todas as direções.*) Pronto! O perigo já passou, senhoras e senhores. Podem voltar para os seus lugares. Eu vou contar isso tudo para as autoridades, vocês vão ver só. (*Para a Mãe.*) Tudo bem aí atrás?

MÃE — Tudo ótimo, obrigada, sr. Motorista. Eu só queria dizer que o Dr. Barros Sampaio se comportou esplendidamente bem. Acho que se não fosse ele eu não sei se ainda estaria aqui.

PAI — Ótimo! No minuto em que eu botei os olhos no Dr. Barros Sampaio, eu logo vi que ele era um homem de verdade. Aliás, as senhoras também tiraram nota dez.

ANA — E isso acontece muito, sr. Motorista?

PAI — Bem, a senhora sabe como é a vida dos homens, Dra. Eleonor. Lutar. Resistir. Sobreviver. Resistir. Sobreviver. Sempre, foi assim.

BIA — E se... e se o senhor não voltasse?

PAI — Quer dizer, se eu morresse? A gente não costuma pensar nisso, dona Roberta. Mas quando a gente chega em casa na sexta-feira à noite a gente fica feliz vendo o brilho nos olhos da mulher e das crianças. Mais uma semana, e a gente continua firme. E sabe o que é que eu faço nos meus dias de folga, dona Roberta, depois de passar horas e horas sentado atrás deste volante?

BIA (*inspiração súbita*) — Já sei! Joga tênis.

PAI — A senhora é muito esperta, dona Roberta. Esperta feito uma raposa.

ANA (*que vem olhando para a Mãe*) — Sr. Motorista, será que o senhor sabe dizer por que é que aquela moça... por que é que ela está tão triste?

PAI — Ora, mas a senhora não sabe?

ANA — Não.

PAI (*baixando a voz*) — Ela recebeu más notícias. Os filhos dela saíram de casa.

ANA — É mesmo?

PAI — Mas não fale nisso com ela, está bem?

ANA (*insegura*) — Mas por quê?

PAI — Sabe, as crianças são muito engraçadas. Engraçadas. Pensando bem, seria muito bom se mais tarde as senhoras fossem até lá atrás para consolar um pouco essa pobre mulher, como o Dr. Barros Sampaio está fazendo.

BIA — Mas ela não era boa para as filhas?

PAI — O que?

BIA — Ela não era *boa mãe*?

PAI — Bem, vou fazer uma pergunta a senhora: será que existe uma boa mãe, ou um bom pai? Eu, por exemplo: eu faço o que posso pela minha família — comida, sabe, e roupas, e, sapatos. Aliás, estou vendo que as senhoras estão usando belíssimos sapatos. Mas, sabe, em resumo, o que se pode dizer é que *criança não entende*. Sabe o que é que uma das minhas filhas me disse semana passada? Que ela queria ser órfã! É duro. É muito duro.

ANA (*resistindo*) — Mas muitas vezes os pais também não entendem os filhos.

PAI (*mudando abruptamente o clima*) — Mas agora, senhoras e senhores, uma surpresa. (*Para o ônibus e aponta exageradamente para a direita. Todos olham admirados.*) Que vista, hein? O Rio Amazonas! Vocês já tinham visto tanta água assim?

MÃE (*depois de olhar por um momento, com uma preocupação crescente*) — Mas — mas — sr. Motorista...

PAI (*olhando-a de volta, e compartilhando sua ansiedade*) — Minha senhora, acho que eu sei o que

a senhora está pensando, e eu também estou preocupado. *(A Mãe, enquanto isso, foi quase até o fim do corredor do ônibus, os olhos postos no rio.)* Senhoras e senhores, acho que as chuvas foram muito fortes por aqui, e o rio está cheio. Acho que eu nunca vi uma enchente tão grande. A questão é a seguinte: será que hoje vai ser seguro atravessar? Vejam com os seus próprios olhos: será que a ponte agüenta?

MÃE *(voltando ao seu lugar)* — Sr. Motorista, posso dar uma idéia?

PAI — É claro que pode.

MÃE — Eu acho que o senhor devia pedir aos passageiros para levantarem as mãos se achassem que não era melhor a gente não atravessar o rio Amazonas agora.

PAI — Ótima idéia! Daí nós fazemos o retorno aqui mesmo, e voltamos para o ponto de partida. Penssem bem, senhoras e senhores. Bom, agora quem já tiver resolvido pode levantar a mão. *(A Mãe e Duda levantam as mãos imediatamente. Depois Bia. Finalmente, Ana, com ar infeliz. O Pai, aplicado, conta vinte mãos no ônibus.)* Muito bem! Todo mundo quer voltar. Então vamos lá. *(Dá a partida no ônibus.)* Bem, eu vou andar muito depressa, por isso fiquem bem sentados. *(Depois de uma pausa, confidencialmente, por cima do ombro, para Ana.)* Bem, acho que a senhora tinha certeza do que queria quando levantou a mão, não é, Dra. Eleonor?

ANA — Quer dizer...

PAI — Mas tem gente esperando pelas senhoras em casa, não tem?

BIA *(depressa)* — Tem sim.

ANA *(lentamente, quase às lágrimas)* — Mas, a gente nem chegou até a China ou perto do rio com os leões e os tigres e as jararacas. Ainda é cedo demais para voltar para o lugar de onde a gente saiu, onde as pessoas só falam bobagens e mentiras e onde todo mundo trata a gente como se a gente não fosse pessoas de verdade. E a gente nem chegou a comer o famoso sanduiche Big Cave com fritas naquele lugar.

BIA *(sem jeito)* — Ana, a gente pode comer outra hora.

*(A cabeça abaixada de Ana demonstra que ela não acredita que isso vá acontecer.)*

PAI *(confidencialmente)* — Dra. Eleonor, a sua passagem continua valendo para sempre, e eu vou estar sempre aqui esperando pela senhora.

ANA *(levanta os olhos para ele, séria: depois de um instante, diz, sempre em voz baixa)* — Sr. Motorista —

PAI — Pois não, Dra. Eleonor?

ANA — O senhor recebe o salário inteiro de qualquer jeito, mesmo sem chegar até o fim da viagem?

PAI — Eu? Oh, não se preocupe com isso, doutora. A gente aperta o cinto lá em casa. Sempre se dá um jeito.

ANA *(procurando febrilmente em sua bolsa, com um soluço rápido)* — Não! Eu não trouxe muito dinheiro, mas — tome! É pouca coisa, mas o senhor pode comprar bastante comida com isso.

PAI *(friamente e devagar, os olhos postos na estrada)* — Bela atitude, Dra. Eleonor, e eu lhe agradeço muito. Mas pode ficar com o seu dinheiro, e guarde bem. Eu tenho certeza que este ano vai ser muito bom para mim. *(Depois de*

*uma pausa.)* Desculpe, mas ue' posso pegar um pouquinho a sua mão para mostrar como eu fiquei agradecido com o seu gesto?

ANA *(encabulada)* — Pode.

*(Ele pega a mão dela, cerimoniosamente; depois volta para o volante.)*

BIA — Ana, por que é que você esta chorando?

ANA — Quando... você tenta fazer alguma coisa por outra pessoa... e...

PAI *(muito alegre e ruidoso)* — Minha nossa! A minha mulher nem vai acreditar quando eu chegar em casa tão cedo. Coitadinha, ela não tem muita diversão. Só sai para fazer umas compras de vez em quando. *(Cantarola um trecho de canção.)* E agora, que tal as senhoras irem até lá atrás dar uma força para aquela moça que está com uns probleminhas em casa?

ANA — Bem, ahh... Vamos, Bia. *(Ana vai para a última fila e senta-se em frente à Mãe, falando com ela por cima das costas do assento; Bia fica de pé ao seu lado.)* O motorista disse que não ficou mais ninguém na sua casa.

MÃE *(olhos baixos)* — Foi mesmo? É verdade.

ANA — Mas eles vão voltar. Eu sei que vão.

MÃE — A senhora acha mesmo?

ANA — É que as crianças não gostam de ser tratadas como crianças o tempo todo. E eu acho que não vale a pena ter nascido se for para fazer as mesmas coisas todo dia.

BIA — Eu não gosto de gente grande porque eles nunca pensam em nada interessante. Acho que eles ficaram tão velhos que se cansa-

ram de esperar que as coisas ficassem diferentes, ou animadas. Como não ficam, elas continuam a jogar tênis e a fazer compras.

ANA (*vendo um lugar conhecido pela janela*) — Sr. Motorista! Sr. Motorista! Por favor, podia dar uma parada na esquina? É aqui que a gente vai descer. (*Falando baixo, mas com autoridade.*) Vamos, Bia, Duda. Depressa!

(*Saem pelo corredor do ônibus em direção à porta, e se voltam para a Mãe. Despedem-se com todos os bons modos.*)

AS CRIANÇAS (*apertando a mão dos Pais*) — Muito prazer. Muito obrigada. Muito prazer em conhecê-lo. Muito prazer em conhecê-la.

PAI (*quando a Mãe chega perto, na porta do ônibus*) — Mas vocês vão voltar a andar no meu ônibus? Vão aparecer por aqui novamente?

ANA (*para Bia e Duda, em voz baixa*) — Agora, correndo! (*Os dois saem correndo para casa como coelhos. Ela fica parada na porta do ônibus, com os olhos baixos.*) Bem... sabe... vocês só entraram na nossa brincadeira. Vocês não estão aqui *de verdade*. Foi só por isso que a gente podia conversar com vocês. (*Um rápido olhar para o Pai, e depois torna a baixar os olhos.*) Além disso, a gente descobriu que é melhor não fazer amizade com nenhum adulto, porque... no final das contas... eles acabam estragando a brincadeira... Mas muito obrigada; muito prazer em conhecê-los.

(*Ela entra na casa. O Pai tira o boné e os óculos; a Mãe tira o chapéu e o véu. Colocam os adereços*

*nas cadeiras. Pai se prepara para dar um saque.*)

PAI — Mas onde é que essas crianças se meteram?

MÃE — Devem estar escondidos em algum lugar.

PAI — Escondidos? Eles se esconderam do próprio pai?

MÃE — Vai ver, estão inventando uma daquelas histórias malucas. Mas entra logo. Você vê as crianças na hora do jantar. (*Ela entra na casa.*)

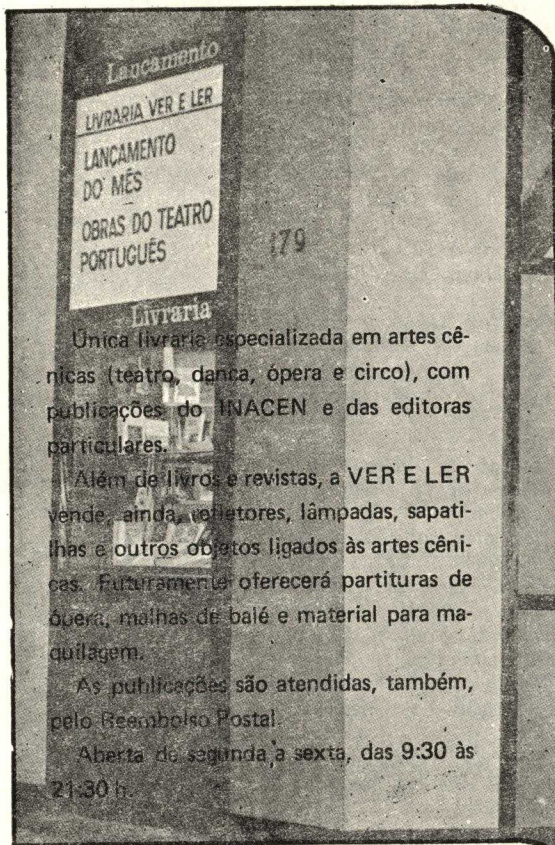
PAI (*na extremidade do palco mais distante da casa, ele chama:*) — Ana! Bia! Duda-aa-aa! (*Silêncio, é claro. Ele entra na casa.*)

## PANO



# LIVRARIA

# LER E VER

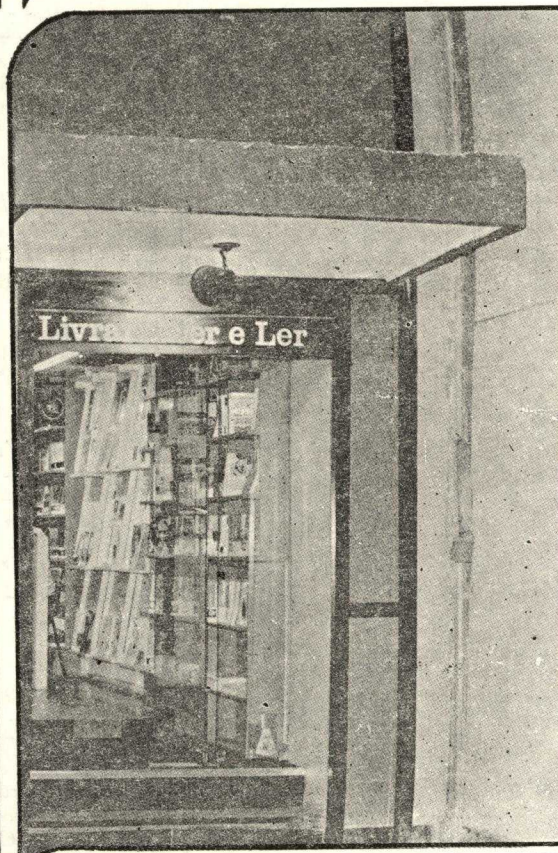


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende, ainda, candelabros, 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 Recibo Postal.

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



# LIVRARIA

# LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040

Ministério da Cultura

**FUNDACEN — Fundação Nacional de Artes Cênicas**

Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.  
 Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.  
 Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.  
 Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.  
 Beckett, S. — *A Catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115.  
 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; *A Mulher Judia*, nº 119.  
 Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.  
 Byron, L. — *Caim*, nº 89.  
 Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.  
 Collier, J. — *Poção*, nº 114.  
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.  
 Dostoiévski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.  
 Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.  
 Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.  
 Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.  
 Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.  
 Goçol — *O Matrimônio*, nº 112.  
 Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.  
 Homero — *A Odisséia*, nº 116.  
 Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.  
 Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117.  
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.  
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.  
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.  
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.  
 Lorde, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.  
 Maeterlinck, M. — *Interior*, nº 119.  
 Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.  
 Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.  
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.  
 Molière — *Médico à Força*, nº 108.  
 Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.  
 Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.  
 Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.

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.  
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.  
 Pinte, H. — *Seleção de Sketches*, nº 120.  
 Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.  
 Qorpo-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. — *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107; *Macbeth*, nº 115.  
 Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84.  
 Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89; *Uma Peça por Outra*, nº 118.  
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Árvore de Natal*, nº 118.  
 Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.  
 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.

