

122

# cadernos de teatro

O TEATRO SEGUNDO JARRY

---

O MUNDO (DES)ENCANTADO  
DA FIGURAÇÃO — M. Murray e I. Holmes

---

O ATOR E O CORPO — L. Pisk

---

SKETCHES — Dino Buzzati

---



CADERNOS DE TEATRO Nº 122

Julho, Agosto, Setembro de 1989

PATROCÍNIO FUNDACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DA  
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

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

*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Director-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES*

*Director-executivo — MARIA CLARA MACHADO*

*Director-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES*

*Editor — BERNARDO JABLONSKI*

*Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOVOSKI*

*Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI*

*Secretárias — SILVA FUCS e VANIA V. BORGES*

*Redação: O TABLADO*

*Av. Lineu de Paula Machado, 795*

*Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil*

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



# O MUNDO (DES)ENCANTADO DA FIGURAÇÃO

*Michael Murray*

## *Diário de um figurante*

HAMLET. Papel de Reynaldo. Medo do diretor. Por quê? Ele é um tirano? Não importa. Sou novo. Tenho que tentar agradar (que coisa terrível para um ator pensar). Quatro linhas para criar uma personagem. Estou confuso. Me foi dito em um certo momento que Reynaldo era espião, sintoma de uma total inquietação na Dinamarca; ora ele é velho; ora é jovem. Num momento, ele é rápido. No outro, ele é lento. Estou confuso. Não importa. É uma experiência positiva. Ainda assim, o diretor não está satisfeito. Eu não acredito...

PENSAMENTO DO DIA. É minha firme convicção que os diretores que exigem pontualidade, respeito e dedicação mediante terror e ameaças conseguem exatamente o oposto. Já os diretores que no seu otimismo e bom humor não se preocupam com essas coisas, geralmente as conseguem.

"É sussurrado no céu, é resmungado no inferno" que alguns diretores aturam as estrelas e descontam na gente. Pensamento horrível. Verdade ou mentira? Se verdade, deve-se tentar chegar ao estrelato o mais rapidamente possível. (Terrível pensamento para qualquer ator. No teatro da Iugoslávia você seria preso por ter esse tipo de pensamento.) Como se pode trazer concentração e senso de verdade a um papel de figurante, se isto está sempre latente no pensamento? A corrida desenfreada para o estrelato? Como consequência, pequenos papéis são vistos como um meio para se atingir um fim mais do que um fim em si mesmo? Não sei. Entretanto, eu tenho que provar a mim mesmo que sou

capaz. Mas como ficar relaxado e me concentrar suficientemente no papel se eu estou sempre tentando provar alguma coisa? Difícil. Não consigo.

Informado hoje de que Reynaldo foi cortado, eles esperam que eu não deixe de gostar de estar aqui. "Claro que não", respondi. "Estou muito velho para me preocupar com este tipo de coisa", disse. E é isso mesmo. Não é contra a minha pessoa, acho. Não estou de forma alguma deprimido. Durante o dia as pessoas vêm falar comigo solidárias. "Que pena que o seu papel foi cortado. Claro que não é contra você." "Claro que não", disse. Entretanto, surge uma dúvida. Mais pessoas passam e me olham com ar triste, até que no final do dia eu estou possuído de profunda depressão. "O que é isso?" Eu me pergunto. Deve ser porque falhei. Por que falhei? Por que não entendi o que queria o diretor? Bem, por que não perguntei a ele? Porque não queria criar caso, afinal, sou novo aqui e a minha participação é bem pequena. Muitos atores atuam em pequenos papéis como se fossem grandes estrelas. "Não vou ser que nem eles", disse a mim mesmo. Extraordinário processo de racionalização. Estou com medo de abrir a boca e causar uma impressão ruim? (Eu não quero continuar dessa forma.) Será que estou consciente demais da posição de ator figurante? Se estou, por quê? O problema sou eu? Ou o diretor? Ou o sistema? Não sei.

De qualquer forma, Reynaldo foi-se. Mau começo.

RICARDO III. Os atores bem-sucedidos num papel de figurante são:

1. Aqueles que sabem o exato valor do que estão fazendo e que o fazem, nem mais nem menos, e que não se supervalorizam num papel pequeno;
2. Aqueles que parecem não se preocupar e por isso relaxam, atuando no palco como uma pessoa real, não parecendo ser uma cópia de papelão de uma pessoa;
3. Aqueles que entram no palco como se estivessem vindo de algum lugar e saem como se fossem a algum lugar. É preciso também saber como "compôr" uma cena, como um artista, saber quando e que tipo de pincelada dar, e fazê-lo audaciosamente. O problema



é que parece nunca haver tempo suficiente numa produção para executar isso detalhadamente. Mas quem, na correria da montagem dessas produções, parece se importar se você pisca um olho ou se chega mesmo a tirar um cochilo no canto do palco? Parece que ninguém está olhando durante os ensaios. Bem, claro que não, não há tempo. O diretor na verdade me disse hoje em resposta a uma pergunta, "Ah, não se preocupe com isso." Ninguém estará olhando pra você nesse momento. "Bem, por que não? Então, qual é o sentido de estar ali, se ninguém estará me olhando? Eu tenho uma função. Qual é? Certamente o olho de alguém passará por mim. Se é assim, o que eu devo estar pensando ou fazendo? Tudo isso claro, me torna tenso. Nada é explicado. Não há tempo."

AS YOU LIKE IT. Mundo novo. Michael Elliot é objetivo, organizado, articulado e inspirado. Demônio habilidoso. Ele sabe muito bem que nos bajulando, vai conseguir tirar o melhor da gente, e consegue mesmo. Mesmo sem ter fala, cada um tem uma função, ou um significado, um lugar na peça. O local de ensaio fervendo de imaginação e entusiasmo, e todos nós nos sentindo valiosos. E ele está certo. Nós damos a textura a uma tapeçaria que dá relevo aos papéis principais. É essencial que nós representemos nossa função com a maior liberdade e disciplina. Ninguém precisa querer anarecer ou ser exagerado porque não há necessidade. Ele sabe que nós estamos ali, reconhece o nosso valor, tem uma completa confiança em nós, e nós nele. Totalmente relaxado. Energias criativas fluindo loucamente.

ROMEU E JULIETA. Peter Hall não trabalha em cima de um roteiro. Improvisação espontânea. Joga sugestões aqui, lá, em todo lugar, provocando e estimulando os atores para a ação e sentimento e, então, modelando-os. Tudo um pouco rústico e impressionista, mas excitante. Gostaria que houvesse mais tempo para uma orquestração detalhada. A mesma velha história: pouco tempo. Ainda sinto esse aperto no peito de ter que provar a mim mesmo que sou capaz. Tenho que me livrar dele. Inibidor. Será que outras pessoas sentem isso? Ou é só comigo?

Rixa com um outro ator hoje. Por um motivo interessante. Primeira cena. Ele, naturalmente, está tentando fazer o melhor na sua primeira entrada em cena. Eu, também. Mas tenho menos tempo que ele; apenas três entradas em cena na peça toda. Eu acho que a minha parte, nesse momento, é mais importante para a compreensão da platéia do que a dele. A parte dele nessas falas é o "sustento", como deveria ser. Ele se recusa a aceitar isto. Eu tento manter a atenção da platéia através do seguinte subterfúgio: no começo e no final das falas eu incorporo gestos como sendo um tipo de prólogo e epílogo — acenando com um lenço, indicando à platéia. "Sou eu, é a minha vez de falar" ou "isto era eu, eu falei". Um velho truque, não honroso. Ele faz o mesmo. Mal estar. Isso deveria ter sido trabalhado antes, mas não houve tempo, então nós nos xingamos mal-humorados no ensaio; quase nos atracamos; e já ofegantes, somos separados por amigos. Veja, tudo errado. Essas coisas têm que ser trabalhadas em detalhe; onde a atenção da platéia deve estar, a cada segundo, baseada numa exaustiva, objetiva, definitiva e mutuamente aceita interpretação de cada sílaba do texto.

Muita movimentação para chamar a atenção de um diretor numa cena de bebedeira (Otelo). Faça-se notar e ele te escolherá para desempenhar algum papel. Tente ser o primeiro a chegar e o último a sair e eles o notarão. Movimente-se. Grite mais alto que todos, etc. Sem causar danos, eu suponho. Uma pena, mas você tem que fazê-lo para sobreviver. Não existe um melhor caminho? Nós estamos todos querendo ser notados, então nós pegaremos um papel melhor da próxima vez. Um pouco sórdido realmente, mas acredito que seja sempre assim. Isso me cansa um pouco. Talvez seja resultado da natureza dessa peça com suas cenas longas e cheias de gente, e as diversas formas que podem ser trabalhadas. Tento imaginar como eles as fizeram há cem anos atrás? Estou lá dentro. Tenho que sobreviver. Não é bom esperar que seja dito o que fazer, porque não será.



O JARDIM DAS CEREJEIRAS. Michael Saint-Denis. Outro Mundo Novo. Clareza, precisão, uma papelada complicada para ser vista antes de começarmos. Um roteiro de trabalho já pré-determinado. Três dias se posicionando, etc. Terminado com isso (com Michael Elliot), dez dias para *Répetér*. Depois, de volta ao texto. Então começa o verdadeiro trabalho. Michael é uma espécie de lenda viva. Sobrinho de Copeau. Está passando para nós uma tradição herdada. Fico alegre em escutar a palavra "plastique" pela primeira vez em anos.

-----

Michael, demonstrando como derrubar a cadeira, faz ela dançar no seu pé. Cria vida — maravilhoso. "Plastique". Obviamente era um palhaço maravilhoso.

-----

É um grande prazer representar alguma coisa tramada com clareza e precisão. Cada gesto tem o seu lugar na cena. Há uma diferença entre esse tipo de produção e aquela construída na areia. Depois que a novidade perde a graça, com certeza você pode dizer se ela tem alguma substância real. Quando a peça está em cartaz, é estranho como os pensamentos divagam sobre aquela primeira semana de estréia, envolvidos em prazer ou não.

-----

A MEGERA DOMADA. Aqui em Stratford o velho Vicentio se separou de mim. Por que isso?

1 — Peito apertado de novo (Por quê?) 2 — Estão me apressando — Não vi o cenário até o ensaio final com as roupas. Não pode ser evitado, mas é confuso. 3 — Todos estão muito mais "envolvidos" do que eu. Naturalmente — eles todos já fizeram isto antes pelo menos a maioria. O ritmo já está determinado. O que eu tenho que fazer é me encaixar neste ritmo como um substituto eventual na peça. Isto significa que eu não cresci com isto, então o que eu criei não é orgânico, natural. Estas não são as condições ideais para se desenvolver uma personagem completa. 4 — Sinto um nítido antagonismo dos outros na minha cena. Eles

não atuam comigo. Eles se entreolham em semi-sorrisos como se houvesse alguma piada. Será que minha braguilha está aberta ou o quê? Depois é claro, concluí que isto é um velho truque para que o outro ator se sinta desconcertado. Para que ele se sinta confuso, embaraçado. Deixa "rolar". (Bem eles conseguiram.) Por quê? Durante algum tempo será que eu estava indo bem na peça? — Sim. Inveja profissional? Talvez. Por quê? Eles são todos maravilhosos. Primitiva insegurança de atores? Talvez. Mas isto não ajuda. Enquanto isso, me sinto perdido, não consigo me achar de novo. Não sei o quanto Vicentio é importante ou se não o é. Como medir? Não sei. Gostaria que alguém me dissesse. Mas não posso fazer drama disto. Todo mundo está ocupado demais. Peter H. não está gostando muito, posso sentir. Na verdade ele está desapontado. Dane-se,

-----

Quando um diretor está trabalhando numa produção, ele está dentro demais da coisa para que possa ver tudo o que se passa. Quando um diretor "só fica lá sentado" ele não vê o suficiente. Hoje o diretor disse que eu não estava dando o suficiente valor poético em "algumas das minhas falas". Eu não tenho muitas. Ele me deu um exemplo que na verdade era a fala de outra pessoa. Irritante e infeliz. No começo da peça, eu e essa pessoa contracenamos, logo, suponho que pode-se desculpá-lo por ter-nos confundido. Mas é difícil quando você está o tempo todo tentando provar o seu valor para a direção (o velho fantasma) e é então julgado pelo erro de outra pessoa. Imagine se eu não tivesse tido a oportunidade de esclarecer o caso? Ou então se não tivesse havido tempo para que ele mencionasse isto. Ele teria pensado consigo mesmo; "ele não sabe dar o correto valor às coisas boas". Pensamento desagradável. Estou ficando neurótico. Tenho que me controlar.

-----

Eu sei que ser notado é um jogo que você tem que aprender com uma indiferença cínica e um tipo triste de maturidade, para aceitar e atuar de verdade se você quer sobreviver. Mas isso certamente não vai contra o idealismo que Michael Saint-Denis tão brava-



mente percorreu no outro dia? (Não deves ter medo disto — ele disse: “Você nunca vai atingir o ideal, mas você não pode parar de tentar.” Palavras maravilhosas.)

Roubar uma cena é o truque mais antigo do teatro, e se tem a coragem — e o egoísmo para fazer isto — qualquer um pode roubar uma cena. Mas, será que isto tem que continuar sendo relutantemente tolerado?

Dizem para mim: “Você não pode tomar esta iniciativa, não porque seria descortez para com a protagonista, mas porque distrai de qualquer jeito” Observação ambígua. “Mas”, eu digo. “o público olha para onde o ator diz para olhar”. “Não” diz ele, “o público presta atenção a qualquer coisa que o distraia”. Conversa mais estúpida. Me senti como se estivesse dizendo a ele para ensinar sua avó a bater ovos. (Ele nunca foi ator.) Tenho suportado atores e atrizes principais por muitos anos. Entretanto, eu me reprimi. Será que eu deveria ter dito algo? Seria mais libertador artístico e criativamente saudável responder-lhe? Meu instinto me disse que não. Isto seria inconveniente, trivial e desnecessário. Será que meu instinto estava certo?

Ouvi por acaso nos bastidores: “Oh, ele é bom não é? Bem, vamos fixá-lo no elenco.” Isto não é terrível? Como lidar com isto? Vou pagar-lhes na mesma moeda? Ou vou embarçá-los oferecendo-lhes a outra face? Deixarei com que eles me coloquem em segundo plano no palco? Fazê-los arrastarem-se para o pano de fundo? Seria justo tratar pessoas do jeito que elas esperam ser tratadas? Seria dando-lhes de volta tão bem quanto eles guiam a emoção teatral? Resposta: provavelmente sim. Mas será que este é o tipo certo de emoção? Pode alguma arte comunal ter esperança de progredir tendo sido construída sobre estes princípios?

COMÉDIA DE ERROS. Todos rastejando em volta uns dos outros tentando pegar as boas posições. “Desculpe-me, não acho que isto seja o apropriado para mim etc., etc. Os atores são como crianças pequenas. Todos nós. “Eu, eu, eu. Olhem para mim.” Estamos todos falando.

O REI LEAR. Simples navegar. Peter Brook afável, emocionante, constantemente animador. No entanto tive que lutar para oferecer-lhe coisas. Estou aprendendo. Tenho medo no entanto de talvez ser afastado do caminho. Afasto esta hipótese. Cheguei primeiro.

### PENSAMENTOS CASUAIS

Não poderia haver menos ambigüidade contratual — assim que se entra em uma companhia — com uma definição mais precisa: a) do valor real do artista para a direção; b) da sua função durante a próxima temporada; c) do seu potencial de discernimento? Apesar desta conversa idealista, ao contrário, ainda existe hierarquia em qualquer companhia ou elenco. A velha graduação fora de moda dos atores principais, das atrizes principais, dos ajudantes dos atores principais, inqênua, etc., ainda está conosco e sempre vai estar. (Em Shakespeare, por exemplo, é possível se fazer uma aproximada mas muito clara classificação deste efeito das partes principais passando pelas partes de apoio, os camafeus de apoio até o trabalho de figuração.)

Com um pouco mais de trabalho em casa, de todos os envolvidos, o artista poderia ser avaliado temporariamente pela força de um teste ou do que ele tem em seu contrato. Seu salário então não poderia ser comensurável com sua avaliação temporária e comum a todos nesta avaliação? Assim, antes de assinar o contrato, os artistas teriam posse de fatos importantes relativos ao seu *status* na companhia. Durante o decurso da temporada, ele estaria, então livre da: a) Insegurança resultante da especulação sobre o salário de outros artistas; b) Frustração inútil; c) Sensação de inferioridade ou superioridade e conseqüentemente, a d) Tensão (a maior inimiga de todos os atores.) Se houver uma ocasião na qual seria desejável que um artista



subisse (ou descesse) de nível, as razões teriam que ser explicadas clara e abertamente a todos. Se as coisas fossem assim, áreas inteiras de tensão seriam removidas; por exemplo; a) O tratamento de pequenas partes para se chegar a um fim ao invés de um fim nelas mesmas; b) A necessidade de se provar e de impressionar a direção antes que o próximo elenco apareça; c) O fato do julgamento, pela direção, do sucesso ou fracasso de alguém pela aplicação de um critério para um tipo de papel que deveria ser aplicado em outro tipo. Por exemplo; 1) Suspeitem de falta de presença e personalidade — quando se está representando papéis que pedem que o ator fique mais apagado. (Papéis de sustentação, empregados.) 2) Reconhecimento da direção de que a expansão pessoal não pode ocorrer em trabalho de figuração onde tem-se como função na maioria das vezes criar uma situação para o ator principal brilhar. 3) Reconhecimento por parte do ator de que quanto mais zeloso e reverente ele atuar em alguns papéis, menos notado ele será. “Faça-o corretamente e ninguém o notará, faça-o mal e será despedido.” Com mudanças como estas, não há necessidade de existirem pressões psicológicas no ator figurante, e não haverão impulsos de provar nada a ele mesmo. Sua avaliação falaria por ele. A boa vontade resultante promoveria um relaxamento criativo maior. O universo das estrelas. Alguns astros e estrelas podem ter tanto medo de um ator figurante ao ponto de terem paralisadas suas faculdades criativas. Porque isto não poderia ser dito abertamente lembrando ao artista da diferença entre o palco e o Salão de Festas, entre o papel e o ator?

Me parece que o único jeito de você trazer alguma liberdade e domínio para uma figuração é atuando ao mesmo tempo em um papel longo. É uma questão de definição. Não deveria haver algo como um ator figurante.

## REFLEXÕES DE UM EX-FIGURANTE

*Ian Holm*

É claro que uma parte bem grande do que Michael Murray diz é verdade. A tensão e o esforço do ator figurante e a frequência com que ele é chamado para atuar em papéis que ele não tem nem falas é enorme. Quando comecei em 1954, literalmente no início da

minha carreira, Stratford foi meu primeiro trabalho profissional. Eu fui, apavorado, com terror de diretores, na verdade, do grande e vasto império que é Stratford.

Deixei a Academia Real de Artes Dramáticas no fim de 1953. O Sr. Kenneth Barnes era ainda diretor e ele fazia parte da “Antiga Escola”. O estilo inovador de John Fernald não tinha aparecido ainda. A Academia Real de Artes Dramáticas teve um efeito profundo em mim. Eu era uma destas pessoas estranhas que achavam que minha Escola de Artes Dramáticas seria de grande benefício para mim. Como qualquer grande instituição, ela proporciona muitas coisas e cada um de nós seleciona o que é aplicável para si mesmo, como um indivíduo, e usa isto não importando que alguém vá discordar. De um professor em especial eu aprendi muito e serei eternamente grato a ele por isto.

Tudo isto foge um pouco do que eu quero falar — mas queria ilustrar meu estado de espírito e meus antecedentes ao chegar a Stratford, completo, com meu pequeno livreto sobre como me comportar. A primeira produção foi *Otelo*, dirigida por Antony Quayle. Viril, emocionante, de uma disciplina inflexível, ele trabalhou sem notas, mas com a técnica importantíssima de Gurthrie de compartilhar suas idéias com cada um e todos os membros do elenco, com absoluta clareza de visão. Não me importo de admitir que eu estava preparado “demais” para fazer o que me era pedido. Naquele tempo achei que “minha parte certamente não seria a de perguntar porque”. O tédio, sem dúvida a maior maldição dos papéis em que não temos fala, inevitavelmente sobreveio.

Depois da temporada de 1955, bem depois, eu saí então para ganhar experiência, trabalhei em bons textos por seis meses e eu tive a sorte de atuar em todo o tipo de papéis, desde um barbeiro italiano numa peça de suspense, até Toulouse Lautrec numa peça do autor de *Moulin Rouge* que levou o nome do próprio pintor. (Eu não tive que atuar de joelhos.) Depois disto, Glen Byam Shaw me fez uma oferta para a temporada de 1958 de Stratford e eu fiquei com eles desde então, sem interrupção, até hoje.

Eu não concordo inteiramente com Michael com respeito à pontualidade e disciplina. Talvez eu seja um pouco “tradicional” (droga, tenho apenas 31 anos), mas não acho que se normalmente aplique o esforço suficiente na pontualidade e na disciplina do teatro.



É claro que não acho que isto precisasse ser dito, e que deveria ser natural em todos os atores essa predisposição. Mas, muito freqüentemente não é assim. Um chamado diretor suave chega e os atrasos nos ensaios começam a se instalar. Se isto acontecer, então, se for necessário, terão que ser feitas ameaças.

Em poucas palavras, eu diria: "Michael, não se esforce tanto, o talento sairá naturalmente." Estou certo de que se alcança muito mais sem se forçar — eu não quero dizer com isto para o ator se apagar. Trabalhando-se com o melhor de suas habilidades... mas, diabo, isto é para todos — estrela ou atores de figuração. Sim Michael, eu acho que você está cômico demais de ser um ator de figuração. Relaxe. Quão relaxado pode alguém ficar na presença de atores famosos? Acho que deve-se lembrar que estas pessoas são apenas seres humanos e têm apenas medo de serem descobertos, como vocês têm. Eu sei que isto é verdade. Você pergunta: o sistema está errado? Acho que estava errado, mas está rapidamente mudando. Atualmente os atores estão dando muito mais atenção para a peça em si do que para a sua própria participação de figurante.

Acho que levantaria aqui uma questão sobre o diretor. Há uma tendência infeliz no teatro moderno para o diretor confiar demasiadamente em sua própria concepção da peça. Acho que isto é o caso dos Estados Unidos, onde o diretor tornou-se a figura de poder real. Um amigo meu me disse outro dia do alívio e satisfação que sentiu vendo Troilus e Cressida. Ele disse que não percebiam a presença do diretor (Peter Hall) forçando sua própria concepção pela goela do público abaixo. Ele conseguiu sentar e apreciar a voz dos atores recitando as palavras de Shakespeare clara e diretamente. Infelizmente isto acontece muito raramente. Como Michael disse "fiel ao texto e fiel a produção". Certamente não é muito deslumbrante. Se formos fiéis ao texto e à produção, seremos inevitavelmente "eficientes".

A frase "atores que impressionam como figurantes são aqueles que sabem o exato valor do que eles estão fazendo e fazem" é irrefutável. O elemento tempo é na verdade muito importante. Muito embora eu acrescentaria que pode-se ter tempo demais. Falo pessoalmente de novo nesta questão. Durante os ensaios de *O Jardim das Cerejeiras*, eu estava consciente de que tinha chegado ao resultado final cedo demais. Isto era

simplesmente porque não estava ajustado para um período de oito semanas. Isto é muito longo para os nossos padrões — mas é claro, não longo o suficiente para quem deseja apreender "como se anda sobre a grama" ou coisas assim. Eu realmente acho que de quatro a cinco semanas é um tempo de ensaio adequado. Se não, então muito mais longo — certamente no caso de uma peça de Chekhov — o Teatro das Artes de Moscou. Mas acima de tudo, eu diria que um ator precisa sentir que o querem ali.

Suponho que seja fácil para mim fazer cantos em louvor ao regime. Ele foi muito bom para mim. Está certo. Mas eu tive que trabalhar duro e me custou quase dez anos. Mas acho que gostei mais de ter subido paulatinamente as escadas do progresso do que de ter dado um pulo tão alto para a fama. Não posso deixar de pensar que atores e atrizes que vão para o estrelato da noite para o dia são afetados por isso, de um jeito ou de outro.

Em resumo, é infinitamente difícil de se atuar como figurante. Você não tem elementos para poder mostrar seu talento. Você não tem tempo suficiente para se estabelecer, deixar sua marca, ser eficiente. Mas é preciso que haja os atores de figuração e não tenho certeza de que seria uma boa coisa para Peggy Ashcroft fazer *Hedda* uma noite e *Mariana* na outra. As figurações são mais bem feitas por atores e atrizes ambiciosos e com fome de sucesso. Eu falo por experiência própria, porque eu já fiz o "O" em *Otelo*.

(Extraído da revista *Encore*, mar.-abr., 1963. Traduzido por Maria Augusta de Mello Saraiva. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-RIO.)



H. C. Heffner

## 1. MEMORIZAÇÃO DAS FALAS

Após o ator ter tido uma clara noção do papel que ele vai interpretar, deverá, então, preparar-se para memorizar as suas falas. Alguns atores demoram para memorizar; enquanto outros memorizam rapidamente. O ator iniciante, inexperiente na técnica de memorização das falas, poderá beneficiar-se de algumas sugestões. Antes de tentar memorizar as falas, o ator deverá entender totalmente a peça e o seu papel. Depois deverá, tal como foi dito, obter uma clara compreensão do personagem que irá representar e começar a identificar-se intuitivamente com o mesmo. Já tendo realizado bem esta tarefa, deverá examinar cuidadosamente cada fala que vai dizer para certificar-se que está entendendo totalmente o seu significado. O que significa esta fala? Por exemplo, o que Hamlet quer dizer com este fragmento de fala que aparece no Ato I, Cena IV:

“Isso acontece às vezes noutros meios: se nasce alguém com algum defeito congênito — de que não é culpado, porque a origem para si não escolhe a natureza, pelo excesso de sangue, que, por vezes os fortes da razão e os diques rompem, ou somente por hábito, que estraga a moral cotidiana — esse coitado que leva pela vida tal defeito, seja mancha do acaso ou vestimenta da natureza, embora suas virtudes sejam tão puras quanto a graça e em número infinito, no máximo de nossa capacidade,

perde no conceito geral por essa falha. A massa nobre se torna recalçada e diminuída pelo grão do defeito”. (*Tradução de Carlos Alberto Nunes in “Hamleto, Príncipe da Dinamarca”. Edição de Ouro*)

Os críticos podem discordar e os intelectuais discutir sobre esta fala; mas o ator que a diz deve chegar a alguma decisão sobre o significado que concederá a ela. Até que o significado seja entendido e claramente determinado será difícil memorizar a fala.

Mas a fala pode possuir mais de um significado preciso, sua denotação; pode também ter implicações e conotações. Em todos os sentidos, possui coloração emocional. Frequentemente é consequência direta do sentimento; sempre transmitindo a emoção do orador, e, por fim, inspira sentimentos nos outros. Em termos dramáticos, este aspecto conotativo da fala possui um significado, até maior, do que o denotativo. A compreensão das falas de um papel inclui o entendimento deste aspecto e uma avaliação do efeito global da fala. Para adquirir esta compreensão é necessário ler e reler a peça, especialmente as falas do papel.

Esta compreensão e a constante leitura da peça os ajudará a memorizar as falas do papel. O passo seguinte é a quebra do papel em segmentos separados, as cenas nas quais o papel aparece. Se estas cenas são de extensão diferente, deverão ser repartidas em seqüências menores e apenas uma única seqüência é tentada de uma só vez. Ler a seqüência repetidas vezes para alcançar a sua coerência e a consecutiva natureza das falas. Observar cuidadosamente e memorizar a deixa de cada fala. Após um suficiente número de leituras, as falas começarão a ser memorizadas. Então, fechar o texto e tentar repetir de memória o maior número possível de linhas, abrindo-o e lendo quando a memória falhar. Após o primeiro segmento ter sido decorado deste modo, partir para o seguinte. Assegurar que não sejam segmentos muito extensos. Após três ou quatro segmentos consecutivos terem sido memorizados, repetir toda a série do início ao fim. No início, ir decorando sem pressa. Tentativas de apressar a memorização das falas resultarão em uma memorização imperfeita. Quando estes erros ficam fixados na memória, são difíceis de serem corrigidos.



## 2. INTERPRETAÇÃO DAS FALAS

Na sua arte, o ator possui uma dupla de instrumentos ou o dobro de recursos, o corpo e a voz, os quais deve utilizar como uma unidade coordenada para a boa apresentação de um personagem. Como instrumentos, tanto a voz como o corpo, necessitam de paciência e de um treinamento cuidadoso. Não é apropriado discutir superficialmente o treinamento da voz. Este é um assunto que deverá ser supervisionado por um professor treinado e experiente, e todo o ator em potencial deve procurar tal professor. Entretanto, já que o diretor será convocado para orientar os atores no uso de suas vozes, ele terá certamente de saber os pontos essenciais desta técnica. Não conseguirá aprender através de um livro, mas um livro sobre o assunto poderá ser sugestivo e útil. Um dos melhores no assunto é o de Virgil A. Anderson *Training the Speaking Voice*. A leitura deste livro é útil para qualquer diretor, sendo importante enfatizar que o diretor que possui um extensivo treinamento de voz, têm uma nítida vantagem sobre o seu colega que não possua qualquer tipo de treinamento.

Obviamente os atores variam bastante em termos de habilidades vocais. Alguns são contemplados com vozes claras, bonitas e ressonantes, outros através de treinamento correto, adquirem boas qualidades vocais e uma dicção admirável. A maioria das pessoas, entretanto, murmura e sussura, usando a voz de modo o mais relaxado possível. Muitos estão em desvantagem devido aos locais em que vivem e às entonações que irão marcá-los pelo resto da vida. O diretor de grupos teatrais constantemente enfrenta tais problemas nos elencos. Os problemas mais sérios não podem ser tratados no curto período de ensaios. Os atores que estão em desvantagem devem ser aconselhados a procurar a ajuda de professores treinados, caso eles estejam realmente interessados na arte de representar. Entretanto, há outros problemas ao se dizer as falas os quais o diretor terá que enfrentar. Provavelmente, o diretor pode eliminar parte destes problemas se selecionar o seu elenco em termos de habilidade vocal e visual.

Provavelmente o primeiro e mais persistente problema é conseguir uma boa projeção. A projeção não é apenas a força, intensidade e direção adequada da fala, mas também o tom, o ritmo e o fraseamento. As

vozes de alto timbre são geralmente mais difíceis de se entender do que aquelas de timbre mais baixo; daí homens e mulheres que possuem tal tipo de voz devam ser treinados de modo a terem um cuidado especial na formação e fraseamento das falas. Quando um ator eleva a voz em uma fala sentimental, principalmente quando eleva o tom para transmitir emoção e entusiasmo, quase sempre ocorre um problema de projeção. As palavras gritadas por um ator devem especialmente ser bem enunciadas e fraseadas para que sejam entendidas perfeitamente. É um erro realizar tal tipo de coisa nas produções amadoras, pois faz com que as cenas de alto timbre de voz e carga emocional sejam, em sua grande parte, ininteligíveis. Por isso, um diretor deve sempre em tais cenas estar prevenido contra a ininteligibilidade.

O fraseamento é tão importante para a compreensão das falas quanto a enunciação. Uma fala longa pode, em grande parte, tornar-se sem significado, até mesmo ininteligível, se não for apropriadamente fraseada pelas pausas e alterações de timbre. Para evitar que a peça fique maçante, especialmente as comédias, os atores têm que falar em um ritmo mais rápido do que o normal. Para obter esta rapidez, o ator inexperiente freqüentemente sacrifica o adequado fraseamento das palavras.

O fraseamento apropriado é um problema de ênfase envolvendo o agrupamento das palavras, indicado pelas alterações no timbre de voz, ou pelas pausas, e abrangendo a ênfase em certas palavras-chaves. Se estas palavras-chaves forem corretamente selecionadas e emitidas, a platéia poderá acompanhar toda a fala, muito embora outras palavras sejam ditas num ritmo rápido. O fraseamento e a ênfase não apenas ajudam a transmitir a conotação emocional. Às vezes, um ator jovem e inexperiente dará uma falsa conotação a uma fala ao enfatizar a palavra errada. O simples exemplo abaixo servirá para mostrar o que a ênfase pode fazer com três palavras:

Feche a porta. (Dizer esta frase como se fosse uma simples declaração enfatizando do mesmo modo cada palavra)

Feche a porta? (Diga em forma de pergunta)

Feche a porta. (Feche-a; não a abra)

Feche a *porta*. (Feche a porta, não a janela)



Feche a porta. (Diga esta frase sob a forma de forte exigência)

Feche a porta! (Diga demonstrando surpresa com tal pedido)

Feche a porta. (Diga como se fosse um pedido nervoso, exasperado)

Claro que a intensidade, tom e outras qualidades da voz, além da ênfase aparecerão nestes exercícios. Alguns destes exercícios ajudarão um ator inexperiente a ver a razão dele estar dando uma ênfase errada a sua fala, principalmente se o diretor utiliza a própria fala do ator como exercício.

A introdução do exercício acima levou a discussão das falas para além do assunto de compreensão, da inteligibilidade para os domínios de conotação emocional. O drama é basicamente um assunto que envolve sentimentos e emoções e o que se passa no interior dos personagens. O sentimento interior é transmitido não apenas pelo que é dito, mas também como é dito. Nos sete exemplos mencionados acima, "feche a porta", as três palavras são mantidas. Em termos de dicionário, estas palavras não mudam de significado, mas o sentido da fala total muda bastante. Estes exemplos podem ser estendidos para além dos sete exemplos dados.

Para poder ter um bom desempenho no palco, a pessoa deve ser capaz de produzir uma grande variedade de efeitos através destas três palavras ou de uma simples palavra. Mas o ator deve ir além dos mecanismos de treinamento da voz; só os livros não serão suficientes.

A partir desta discussão, já é mais que evidente o fato de que se dizer corretamente as falas no palco envolve mais que uma compreensão intelectual do seu significado. Abrange uma compreensão e um sentir do significado emocional das palavras, além das emoções e da situação que motiva as palavras. Uma fala do diálogo da peça geralmente é uma resposta a outra pessoa e a uma situação. O tipo de resposta da outra pessoa e que a situação irá evocar, depende da reação do personagem. O exemplo mencionado antes será novamente útil.

(Você acabou de escapar com uma pessoa de um inimigo que os estava perseguindo e entra em uma sala; vocês estão prestes a morrer. Ouve a aproximação do inimigo e petrificado de horror você grita):

— Feche a porta.

(Você e a pessoa que ama, a fim de ficarem a sós, escapuliram de seus amigos e entraram em um quarto. Você sussurra para o seu/sua amado/a).

— Feche a porta.

Diferentes situações e emoções diversas sustentam as palavras, e as diferentes pessoas para as quais são ditas estas palavras darão um colorido e alterarão as duas falas. Assim, o ator deve sentir tudo que está implícito na fala e entender o seu significado. Quando entende a entonação, sente a conotação e transmite corretamente a sua fala, então ele deu a deixa certa para a fala do outro ator. Isto é o que os atores querem dizer, quando falam que os seus colegas de profissão, dão a eles algo para atuar a favor ou contra.

Uma outra falha freqüentemente observada em um ator inexperiente é o de dizer as falas exatamente como se as estivesse lendo. Ao dizer a sua fala, não se percebe verossimilhança e espontaneidade. Cada fala deveria ser dita como se fosse exatamente a reação imediata de uma certa pessoa a uma motivação direta. Uma das razões de tal leitura mecânica das falas encontra-se na entonação; a outra está no fato de o ator que está sendo provocado não reagir. Se reage através do corpo e da voz ao estímulo que provoca a fala, então achará impossível ler a fala mecanicamente.

Cada fala deve ser dita como se fosse a primeira vez que o personagem as está dizendo, sendo expressas como uma resposta imediata ao estímulo. O ator amador geralmente não consegue obter tal naturalidade porque recita mecanicamente as falas, sem pausas, como um garoto na escola primária. Além da entonação, a pausa é um dos elementos mais importantes na naturalidade. Uma pausa no lugar certo da fala, com a entonação correta a precedendo e a seguindo, é o maior recurso utilizado para se enfatizar uma palavra, grupo de palavras, ou uma idéia, e para fazer com que a fala pareça ser perfeitamente natural.

Cada personagem da peça, tal como na vida, possui seu próprio ritmo individual que o ator deverá captar e fixar. Este ritmo é apresentado em cada movimento que o ator faz, mas talvez se mostre mais obviamente nas falas. O ritmo, como é aplicado na emissão das falas, significa o "movimento das palavras expressas, à medida que são marcadas pela su-



cessão e alteração da sílabas curtas e longas, acentuadas e não acentuadas, e pela posição das pausas". O ritmo depende da natureza do personagem e do estímulo emocional que motiva a fala.

O entusiasmo ou a raiva podem provocar no indivíduo que possua um ritmo natural extremamente lento, um falar rápido e tenso; em compensação, a rapidez e a tensão podem ser utilizadas para expressar entusiasmo e raiva. Shakespeare esplendidamente ilustrou esta aceleração de tempo sob entusiasmo no 1º ato de Hamlet, na cena em que Horácio revela a Hamlet a aparição do Fantasma. Após esta revelação, aparece a cena do diálogo formado pelas perguntas de Hamlet e as respostas de Horácio. O 'pique' do ritmo desta cena revela o entusiasmo de Hamlet e atrai a atenção da platéia. O tempo das falas está em nítido contraste com o que precede a revelação de Horácio. É esta mudança no tempo e a conseqüente alteração no ritmo da cena que realmente atrai a atenção da platéia. Todo mundo sabe com que rapidez um orador lento que possua um ritmo monótono, fará com que a platéia durma. Em contraste, o orador que diz a sua fala rapidamente, em ritmo variável e dinâmico obtém a atenção e desperta o interesse do público.

O tempo e o ritmo de uma fala não dependem apenas da natureza do personagem e do estímulo emocional; também devem estar de acordo com o tempo e o ritmo da cena e da peça. Uma boa interpretação de uma peça é caracterizada por um ritmo distinto. Na comédia, em geral, deve ser representada em um ritmo mais rápido do que a tragédia, mas uma comédia tal como: *A Importância de Ser Prudente* exige um ritmo diferente do de *Tartufo*. Grande parte do ritmo da produção é resultado do ritmo das falas, mas o ritmo do movimento de palco também contribui para isto. O ritmo da fala e do movimento devem estar em consonância. Na verdade, é difícil para a maioria das pessoas se movimentarem em um ritmo e falarem em outro: fazer isto chega a ser engraçado. Ocasionalmente, um ator inexperiente que aprendeu um certo ritmo de fala continuará incompativelmente a mover-se e gesticular neste padrão que lhe é habitual. O diretor deve estar vigilante contra tais falhas na coordenação da fala e do movimento.

O tempo de uma cena não depende apenas da entonação do ator, mas também, e freqüentemente, de

se pegar as deixas no momento adequado. Uma das principais razões das muitas produções amadoras serem maçantes é o fato dos atores inexperientes não pegarem as suas deixas. Tal ator espera até o momento no qual o ator em oposição a ele tenha concluído totalmente a fala, e a sua voz morre antes de ele começar a sua fala de resposta. Isto cria uma pausa entre cada fala. Quando esta pausa é utilizada propositalmente, pode ser boa, mas quando é simplesmente uma espera normal, diminui o ritmo da cena e torna a apresentação enfadonha. Freqüentemente é necessário que o diretor organize exercícios para que os atores sem experiência aprendam e peguem as deixas.

Outro defeito muito freqüente entre os atores inexperientes, além de não conseguirem pegar as deixas, é o de diminuírem o tom de voz no final das frases. O ator amador tende a deixar que a sua voz se arraste e morra no final da sua fala. Esta prática prejudica o bom desempenho do ator e dificulta para a platéia a compreensão de suas falas. Esta queda da voz no final da fala é tão geral que o diretor pode esperar encontrá-la em todos atores inexperientes. É ruim quando ocorre em todas apresentações e fatal na apresentação de uma comédia viva e inteligente. Isto, tal como não conseguir pegar as deixas, contribui para a monotonia da apresentação. Volto a mencionar que os exercícios constantes são a única solução.

Outra técnica para se pegar as deixas é o de "subir o tom". A tendência dos atores novatos é a de começarem a sua fala no mesmo tom da fala anterior que foi concluída. Esta prática causa monotonia e lentidão. Na cena clímax após falas consecutivas e ininterruptas, a prática de subir um tom ajudará a superar estas falhas. Isto quer dizer que o ator ao começar uma fala em tal cena deve elevar o tom do final da fala, sendo esta a sua deixa. O seu tom deverá ser elevado em alturas diferentes e a voz deve ser um pouco mais forte do que a do ator que deu a deixa. Este método produz o efeito de construção da peça e é absolutamente essencial para o desenvolvimento de um clímax e é igualmente importante para elaboração de uma cena de discussão ou de tensão emocional. Observa-se algo parecido com este efeito em uma cena idêntica na vida real onde duas pessoas nervosas se ofendem através de palavras. Neste momento, entretanto, essa prática poderá fazer com que gremem entre



si à medida que lutam para um sobrepor o tom de voz do outro. No palco isso é evitado através de sutis variações no tom de voz dentro da própria fala e pelo conveniente equilíbrio de cenas de elevada intensidade emocional com as de natureza mais calma e quieta.

Uma elocução imperfeita é geralmente proveniente de uma interpretação errada da natureza do diálogo dramático. Freqüentemente o jovem ator as considera como uma série de falas a serem transmitidas, ao invés de um diálogo espontâneo. Essa falsa concepção conduz a uma atitude e que pode ser melhor descrita como "Eu digo a minha fala; agora, você diz a sua; agora que você já falou a sua, vou dizer a minha próxima". Tal concepção leva inevitavelmente a uma elocução afetada e mecânica. O diálogo dramático, sob o enfoque correto, não é uma série ordenada de falas a serem recitadas. É um diálogo no qual duas pessoas dizem o que dizem porque são o que são e por responderem a outras pessoas e à situação na qual se encontram. O que dizem não é uma declamação ou discurso para a platéia.

As palavras de um personagem podem fazer com que a outra pessoa fique nervosa, fel'z, intrigada e, sendo o tipo de pessoa que é, responda de forma A ou B. Se observar atentamente uma pessoa zangada verá que a sua expressão facial muda, o seu corpo se enrijece, os punhos podem se fechar, e então as palavras vêm. Sempre a ação, ou melhor a reação, precede as palavras, a menos que ele deliberadamente dissimule a sua reação. Então, não estará recitando as falas; estará vivendo a situação e as palavras fluirão de dentro de acordo com o que estiver sentindo e pensando. É assim que as falas devem ser ditas no palco. O ator não está simplesmente representando, está vivendo o personagem; ele é o próprio personagem. Como o ator está representando para uma platéia, ele e o diretor devem cuidar que a representação seja transmitida e produza o efeito desejado na platéia. Para conseguir este efeito, além da identificação criativa, são necessárias técnicas, que devem ser estudadas e avaliadas pelo estudante das artes cênicas, em prol de seu desenvolvimento pessoal.

(Extraído de *Modern Practice Theatre*, 5ª ed. 1973, N.Y., Appleton-Century ed. Traduzido por Verônica E. Moura. Uma colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-RIO.)





Litz Pisk<sup>1</sup>

## 1. CONSCIENTIZAÇÃO

Você habita o seu corpo por sua presença nele e por sua consciência dele. Você não o observa de fora; você não se estrutura à frente do espelho, fica de pé ou caminha ao seu lado, observa e analisa, e sim se une ao seu corpo e procura encontrar um equilíbrio interno. A consciência se prolonga a partir da nudez da sua existência, isenta de quaisquer atitudes adotadas. Começa com sua respiração, sua pulsação e a procura de sua seiva vital dos ossos até a pele.

Quando você se deita e relaxa plenamente o corpo, você conta com o apoio do chão e não sente necessidade alguma de levantar ou reter qualquer parte do corpo. E nem há necessidade de gastar energia levantando, segurando, agarrando, pressionando, apertando ou contraindo a si próprio quando você está de pé. Dentro do corpo cada parte tem um lugar próprio onde ela fica em repouso. O centro de cada peso se equilibra no centro de seu apoio e a totalidade de seu peso se apoia com firmeza no chão. Você pode contar com a auto-sustentação do seu corpo.

A partir da neutralidade do posicionamento médio e da afinação média, você fica atento para distinguir cada nota como diferente das outras e distinguir dois ou mais movimentos unidos ou opostos. Os movimentos começam do centro e se estendem para fora. Cada

<sup>1</sup> Coreógrafa, ex-responsável pelos trabalhos de expressão corporal do Old Vic, National Theatre e The Royal Shakespeare Company, todos da Inglaterra. Foi também diretora da Escola de Arte e Movimento de Viena.

movimento interno tem uma consequência externa. O movimento está unido a quem se movimenta, e este é sensível ao toque do movimento falso da mesma forma que o ouvido do músico é sensível à nota errada.

Você libera movimento conscientizando-se da carga de seu peso quando levantado; você deixa todo o seu peso cair e permite que este penda livremente e se balance a partir de qualquer ponto fixo de seu corpo. Você cede à queda e à reação do peso; ao fazer isso, você libera movimento sem o impulso da energia.

Você ativa movimento ao trabalhar com determinação e com intensidade no sentido de aumentar a elasticidade dos tecidos conjuntivos, tendões, ligamentos e músculos, e ampliar a mobilidade e articulação nas juntas. Você se volta para dentro e sente como a força se acumula; você se volta totalmente para fora e descobre como a força o apóia e age por si só.

Você se movimenta no ritmo e na batida do tempo, você experimenta o movimento em câmera lenta, em velocidade e experimenta o controle que o mantém em perfeita imobilidade. Você conta com o ar para amortecê-lo e apoiá-lo.

Você penetra o espaço e descobre a sua liberdade dentro das dimensões espaciais pelo avanço, o recuo, a curva, o movimento circular e também ao trazer qualquer objeto, como uma cadeira, um pilar ou uma árvore, para a sua consciência.

Você se abre e encontra a outra criatura, a outra pessoa, as muitas outras. Você faz com que a existência delas esteja presente em sua própria existência e amplia dessa forma as possibilidades de comunicação.

## 2. A ESPINHA

A execução de seus movimentos começa nos ossos, seus tecidos conjuntivos e músculos. A parte mais essencial do seu corpo é a espinha. É importante descobrir suas partes a fim de que estas se unam ao todo.

G. K. Chesterton afirmou: "uma idéia estranha atormenta a humanidade: a de que o esqueleto é o símbolo da morte... (e não) o símbolo fundamental da vida".

A espinha é formada por 24 vértebras verdadeiras e 9 vértebras falsas. As verdadeiras são separadas por almofadas de cartilagem (os discos intervertebrais)



que permitem os movimentos. As falsas são unidas e não há movimento entre elas. A medula espinhal é uma haste de tecido nervoso. O sistema nervoso cerebral abrange o cérebro e a medula espinhal. Os ombros e a bacia estão ligados à espinha. A espinha determina o modo como você se deita, senta, fica de pé, caminha, corre, pula e cai. Sua elasticidade funciona como um amortecedor de choque físico.

A espinha transmite ao observador mensagens que dizem se você está tenso ou relaxado, cansado ou descansado, com frio ou com calor, se é velho ou se é novo, e auxilia na transformação da forma do corpo e no som da voz.

Anatomicamente as partes da espinha são assim denominadas:

- a — 7 vértebras cervicais;
- b — 12 vértebras dorsais ou torácicas;
- c — 5 vértebras lombares;
- d — 4 vértebras do coccix e 5 vértebras do osso sacro.

As partes acima se referem:

- a — ao pescoço;
- b — à área da espinha onde se encontram os ombros e o tórax;
- c — ao meio da espinha e
- d — à raiz, base ou parte final da espinha.

Unidos à espinha estão: a cintura escapular, que consiste em duas clavículas ou ossos da espádua, duas omoplatas, o tórax ou caixa torácica e a pélvis, chamada de bacia ou quadris.

Diartrrose ligam os membros superiores, ou braços, aos ossos da espádua, e os membros inferiores, ou pernas, à pélvis. Uma junta pivô se move e gira o crânio no topo da coluna vertebral.

A espinha influencia a sintonia de todo o corpo, e se estiver esticada e inflexível, a coordenação e a fluência são perturbadas.

Ao refazer todo o trajeto até a espinha antes que esta esteja ereta e esticada, você adquire ou readquire a sua mobilidade e fortalece o contato com seus componentes e a unidade com o todo. Pense na cobra, no gato, no macaco, no embrião, e no homem.

Quando você trabalha os movimentos que enrolam e estendem a espinha, dobram e esticam o tronco

ou permitem que seu peso caia e se levante, faça sempre com que a cabeça seja a primeira a se abaixar nos movimentos para baixo. O movimento para cima deve começar na base da espinha e terminar no pescoço. Não levante a cabeça, mas espere até que as vértebras do pescoço virem para cima e levantem a partir dos músculos das costas.

Quando os movimentos pedem que você fique em pé, observe sempre a posição dos pés e dos joelhos. O peso deve estar apoiado no calcanhar e na parte exterior dos pés, e os dedos devem estar firmes no chão. Se os pés estão juntos, os calcanhares devem quase se tocar e as pontas devem estar levemente direcionadas para fora. Quer você esteja com os pés juntos ou separados, ou em posição de andar, os joelhos devem ficar sempre virados na direção dos pés.

A maioria dos movimentos podem ser praticados de 4 a 16 vezes, a menos que outro número seja especificado. Todos os movimentos aqui mostrados podem ser ampliados e desenvolvidos.

## PRÁTICA

### *Movimento Inicial*

De pé, com os pés afastados 30cm um do outro, inspire. Conforme for expirando, deixe que sua cabeça, ombros e espinha caiam para a frente, curve seu tronco e dobre os joelhos um pouco.

Inspire como se estivesse bocejando e com todo o corpo, levante-se e estique-se. Faça isso sem executar conscientemente nenhum movimento para cima.

Relaxe o corpo e deixe que a respiração flua, igual ao som de um balão perdendo ar: "Zzzzzzzzzz", e abaixe-se dobrando o joelho o máximo que puder, curvando o tronco para dentro.

Inspire, repita o bocejo e estique-se. Sinta o fluído que vem do centro percorrer todo o corpo até a ponta dos dedos.

Permaneça de pé e agarre o chão firmemente com os pés. Abaixar os braços, relaxe o corpo vagarosamente e suspire assim: "Haaaaaahhh". Não se curve e não caia para a frente, para trás nem para os lados. Deixe que o peso de todo o seu corpo caia para dentro e perceba como uma parte se apóia em cima da



outra. Procure a base da espinha e certifique-se de que sua cabeça está bem equilibrada. Pense na raiz, no caule e na copa.

Ainda de pé e ereto, feche os olhos e balance um pouco para a frente e para trás. Reduza o movimento vagorosamente até ficar completamente imóvel e abra os olhos. Seu corpo deve estar formando um ângulo reto com o chão e você deve estar olhando bem para a frente. Tente permanecer em pé sem se agarrar, levantar ou pressionar e sem posicionar o seu corpo conscientemente.

### *Enrolar e Estender*

Sente-se no chão, dobre os joelhos e deixe que seu tronco caia para a frente e para dentro.

Estenda o tronco. Comece na base da espinha e abaixe vértebra após vértebra até que as costas toquem o chão completamente. Faça com que suas pernas escorreguem para a frente a partir dos joelhos, e para fora a partir da articulação coxofemoral; faça com que os braços caiam para fora a partir das articulações dos ombros, posicionando-os a uma pequena distância dos lados do corpo. Certifique-se de que as mãos e pés estão totalmente desprendidos e que o pescoço e a cabeça estão livres.

Levante a cabeça e ombros e curve o tronco para a frente e para dentro novamente. Conforme for fazendo isto, tente associar-se mentalmente com a espinha e contactar uma vértebra após a outra.

Estenda o tronco mais uma vez de volta ao chão. No começo faça isso bem devagar. Quando o enrolar e o estender se tornarem uniformes e regulares, aumente o ritmo.

Ao se deitar no chão, sinta sua altura dos calcanhares à cabeça, e sinta sua largura, separando uma parte para a direita e a outra para a esquerda. Apóie-se totalmente no chão e imprima na sua memória física este estado de relaxamento.

Vagorosamente levante-se e fique de pé. Lembre-se da posição horizontal e do relaxamento do seu corpo. Conte com a auto-sustentação do seu corpo.

### *Da Curva Profunda Para a Linha Reta*

1. Fique na posição de engatinhar e arqueie as costas. Curve a base da espinha para baixo e para

dentro, dobre o tórax e os ombros e abaixe o pescoço e a cabeça. Disponha suas costas na posição mais convexa possível. Levante a base da espinha, e com o tórax e os ombros em posição côncava, levante o pescoço e a cabeça. Posicione suas costas na posição mais côncava possível.

Abaixe os quadris, alinhe o tórax e os ombros com a base da coluna. Abaixar o pescoço até alinhá-lo com os ombros. Suas costas devem agora ficar paralelas ao chão e retas como uma mesa, apoiadas em ângulo reto pelos braços e a parte superior das pernas.

No início pratique bem devagar. Quando estiver indo bem, aumente o ritmo. Depois da última repetição, relaxe. Mexa com toda a espinha, os ombros, as omoplatas e os quadris. Diminua gradativamente até que você fique completamente parado. Sente-se no chão e relaxe toda a pressão e tensão nos braços e nas pernas sacudindo-os.

2. Ajoelhe-se e sente-se sobre os seus calcanhares. Ponha os braços no chão com os cotovelos perto dos joelhos. Curve as costas e encolha a cabeça. Movimente as costas para a frente e estique o pescoço até que o queixo esteja logo acima de seus polegares.

Estique os cotovelos, levante as costas e estique a espinha.

Movimente-se para trás, abaixe as nádegas, dobre os cotovelos, encolha a cabeça e comece tudo de novo.

O movimento desta seqüência deve ser uniforme e contínuo. Depois da última repetição, relaxe de novo. Sente no chão e estenda a espinha até que esta fique reta sobre o chão.

Dobre os joelhos, posicionando-os para cima. Mexa com a espinha, curvando-a, colocando-a em posição côncava e reta, e finalmente fique em posição fetal.

A execução desses movimentos fortalece o contato da espinha e aumenta a sua mobilidade. Os movimentos seguintes visam a auto-sustentação da espinha quando se está em pé ou sentado.

3. Pegue uma cadeira de costas retas. Fique de frente para ela e sente-se nela ao contrário. Segure de leve as costas da cadeira. Deixe as nádegas um pouco para fora do assento. Levante a base da espinha e curve o centro da mesma. Note que este é o movimento incorreto, a fim de conscientizá-lo do mo-



vimento certo. Sinta como a coluna é estrangulada no centro. Incline o pescoço para trás ou estique-o todo para a frente. Conscientize-se de que a raiz se afasta da bacia e o estômago vai para a frente.

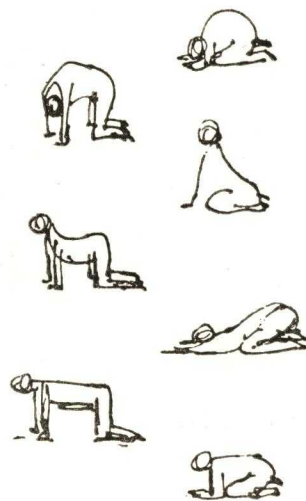
Procure pelas vértebras no centro ou na região lombar, movimente-as de volta bem devagar e abaixe a base da coluna. Sinta a raiz abaixando. Durante o exercício não curve os ombros. O pescoço e a cabeça agora se alinham com a base da espinha. A pressão no diafragma diminui e o estômago desliza para dentro da bacia. Não puxe nem pressione as partes macias na parte frontal de seu corpo, mas deixe-as totalmente soltas e inertes. Tente retirar a cadeira e permanecer na mesma posição em que você estava quando se sentou. No princípio pode parecer difícil, por causa da pouca força dos músculos da coxa, mas com a prática isso se tornará fácil. Vagarosamente desdobre os joelhos e levante-se. Tome cuidado para não alterar o alinhamento dos quadris, espinha e cabeça.

Sinta como o centro de uma parte é apoiado pelo centro da parte embaixo dela.

4. Fique de pé, com os pés distantes 30cm um do outro. Dobre as pernas levemente e ponha as mãos nos joelhos.

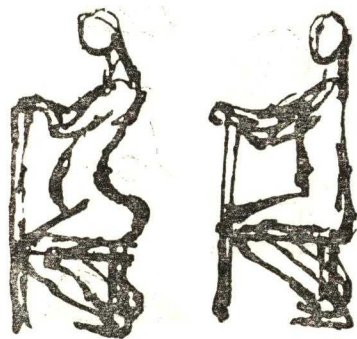
Abaixe a cabeça, curve a espinha e abaixe a base desta. Levante a base da espinha, curve-se para dentro e abaixe a cabeça.

Estenda a espinha, vértebra após vértebra, até que ela fique bem esticada e estique as pernas. Os quadris devem ficar na mesma posição de antes, e o pescoço deve ficar alinhado com a base da espinha. Os olhos devem estar direcionados para a frente. Verifique a posição dos joelhos e pés e sinta a auto-sustentação de seu corpo do chão à cabeça.



*Da curva profunda para a linha reta*





*Quadris para cima elevados*

*Quadris para baixo*

### 3: NÃO-RESISTÊNCIA

Imagine três movimentos:

a — você é o paciente; você está sendo esmurrado e derrubado ao chão (isto exige prática em cair com o próprio peso e requer uma não resistência física);

b — você é o paciente e totalmente passivo; você perde toda a sua força, e é arrastado e jogado de um lado para o outro (isto exige prática de total passividade e relaxamento absoluto);

c — você é o agente; você reúne suas forças, levanta-se e sai (isto exige prática em recuperar-se da queda de peso e requer elasticidade muscular).

Gravidade e leveza estão relacionadas e são igualmente poderosas. A resistência à gravidade interfere na fluência do movimento já que ela causa pontos rígidos, nós ou apoios, que não permitem que os canais fiquem livres para que o movimento ocorra de um lado para o outro e de dentro para fora. Se você se apóia em qualquer parte do corpo e resiste à queda de piso você causa tensões que estreitam os ligamentos, enrijecem os músculos e dispendem energia inutilmente.

O movimento para baixo é naturalmente predominante no exercício de ceder à gravidade. Os músculos se relaxam e as juntas se soltam. Esta é uma condição de transição necessária para que o corpo se prepare, tal como a preparação do barro antes de ser usado; a experiência de cair com o próprio peso é muito importante. O peso só pode voltar se cair; e este tem de estar bem solto para que seja carregado para cima e jogado longe pelo impulso.

É óbvio que você tem o poder de mover apenas uma parte de seu corpo, de mover uma após outra, de mover duas ou mesmo todas ao mesmo tempo. Todas as partes do corpo humano são expressivas. Na escultura, a linha da nuca é tão significativa quanto um punho, e o seu corpo é a sua própria escultura humana viva. O espectador, quem observa e fica intrigado com o fato de a cabeça e pescoço de um ator ficarem constantemente caídos sobre um dos ombros, sem razão aparente, distrai-se e não consegue envolver-se nos acontecimentos mais importantes apresentados no palco. Por outro lado, um queixo erguido,



costas retesadas, ombros caídos, pés virados para dentro e mãos abertas cu fechadas são tão reveladores quanto as palavras quando se apresenta um personagem.

Sua prática deve explorar toda a mobilidade possível das juntas; mas, antes cada parte deve encontrar seu devido lugar, o local de onde deve partir e para o qual deve retornar.

Qualquer parte que seja elevada, contraída e contraída, por hábito, é deslocada de sua posição natural. Ao se relaxar e soltar você faz com que as partes retornem à posição natural, alivia a pressão sobre os tecidos conjuntivos e aumenta a extensão dos ligamentos, tendões e músculos.

Ao praticar os exercícios seguintes você trabalha os movimentos de forma localizada, isto é, desligados do resto do corpo, que deve permanecer inerte. Isto proporciona uma maior consciência e clareza, além de economizar energia.

## PRÁTICA

### *Cabeça e Pescoço*

Fique de pé com os pés ligeiramente afastados. Se você tende a levantar a base da espinha, dobre os joelhos um pouco e traga os quadris para frente. Isto alivia a pressão no centro da espinha.

Deixe o maxilar soltar-se, a cabeça cair para a frente, e expire. Sinta o peso da cabeça. Deixe-a solta e balance-a suavemente. Deixe o maxilar, os lábios, a língua e as bochechas vibrarem e utilize os sons da respiração.

Levante a cabeça começando pela parte posterior do pescoço e estique as vértebras para cima. Deixe o queixo, a área da frente do pescoço e os músculos faciais soltos. Eleve lentamente o maxilar até que os lábios se toquem bem de leve.

Deixe a cabeça cair para os lados e levante-a.

Deixe o maxilar cair e a cabeça cair para trás. Lembre-se de deixar a garganta aberta e de não incluir os ombros no movimento.

Levante a cabeça, eleve o maxilar e estique o pescoço, deixando-o reto.

Com um pé na frente, fique em posição de andar. As solas dos pés devem ficar bem firmemente apoiadas no chão e a resultante do seu peso deve ficar entre

os pés. Bata 12 vezes no chão com o calcanhar do pé que está na frente o mais rápido que puder. Se a cabeça estiver levemente apoiada sobre o pescoço ereto, ela reagirá à batida com um movimento vibratório.

### *Ombros, Braços e Mãos*

1. Fique de pé, com os pés ligeiramente separados, e deixe os seus braços soltos dos lados.

Eleve os ombros o máximo possível. Sinta a tensão e o estreitamento dos ligamentos e dos músculos nas regiões do pescoço e da nuca.

Deixe o ombro direito cair bruscamente e o braço balançar. Depois deixe cair o ombro esquerdo e o braço balançar. Conforme for repetindo, alterne o primeiro ombro a cair. Certifique-se de que não há nenhuma pressão no pescoço, queixo e maxilar ao baixar os ombros. As omoplatas se movimentam para cima e para baixo, mas a espinha não se inclui neste exercício.

2. Eleve os ombros e deixe-os cair para a frente. As omoplatas se abrem e os braços se soltam para a frente.

Eleve os ombros novamente e deixe-as cair para trás. As omoplatas se fecham e os braços ficam soltos para trás.

Eleve os ombros mais uma vez e deixe-as cair. As omoplatas não devem ficar nem abertas nem fechadas, mas niveladas com a estrutura central.

3. Levante bem os braços, com as palmas das mãos viradas uma para a outra.

Eleve os ombros. Mantenha os braços erguidos e deixe cair os ombros. Os cotovelos devem permanecer retos.

Abaixe os braços ao longo do corpo, balançando os cotovelos e pulsos, soltando-os bem.

Faça de conta que você tem uma capa ou um xale sobre os ombros.

Movimente somente os ombros e, sem ajuda das mãos, sacuda a capa até que ela caia (você também pode fazer isso com uma capa ou um xale verdadeiros).

Certifique-se de que os ombros e as omoplatas estão bem abaixadas e de que os braços estão soltos em cada lado do corpo. Verifique se as mãos estão relaxadas, as palmas viradas para as coxas e os dedos esticados.



## Tronco e Cabeça

1. Fique de pé, com os pés afastados uns 60cm. Flexione um pouco os joelhos.

Deixe todo o seu tronco cair para a frente e caia entre as pernas. Faça isto abaixando e curvando o pescoço, os ombros e as vértebras centrais, e depois solte-se a partir da base da espinha.

Deixe o tronco pendurado e permita que ele balance.

Levante o tronco estirando vértebra após vértebra, até que, por fim, a cabeça se erga, e a espinha fique reta.

Deixe o seu tronco cair, balançar-se para o lado direito e levantar-se, depois deixe-o cair, balançar-se para o lado esquerdo e levantar-se. Solte os joelhos, flexionando ligeiramente. Esse movimento não é uma flexão lateral, mas uma queda da espinha para o lado. Certifique-se, mais uma vez, de que a cabeça é a última a ser desenrolada.

Deixe que o tronco caia para a frente em diagonal sobre a perna direita e levante-o; depois deixe-o cair para a frente em diagonal sobre a perna esquerda e levante-o.

Deixe o pescoço, a cabeça, os ombros e os braços caírem em diagonal, para trás, na direção do calcanhar direito e levante-os; depois, deixe-os cair na diagonal, para trás, na direção do calcanhar esquerdo e levantar.

Ao cair na diagonal para trás, não vire no centro da espinha. Abaixar o maxilar e mantenha a garganta aberta. Lembre-se sempre de expirar na descida e inspirar na subida.

2. Deixe o tronco cair para a frente entre as pernas como no exercício anterior. Dobre os joelhos até que você consiga colocar, com facilidade, as palmas das mãos no chão.

Tire suas mãos um pouco do chão e abaixe-as de novo. O tronco ainda está separado da base da espinha e o afastamento das mãos não faz com que o tronco se levante. As vértebras devem reagir ao afastamento das mãos com vibrações que percorrem toda a espinha.

Levante-se sem se erguer, estirando a espinha vagarosamente até que esta se estique em posição vertical. Deixe sempre a parte mais alta imóvel até que

seu peso seja levantado pela parte abaixo dela, espere até que o peso da cabeça seja erguido e posicionado levemente na base da espinha.

Verifique o posicionamento dos quadris, do centro da espinha, dos ombros, o pescoço e da cabeça.

## Quadris, Pernas e Pés

1. Fique de pé, com os pés juntos. Puxe o fêmur direito para perto das articulações e eleve o quadril direito. Este movimento é igual ao movimento de elevar os ombros. Conforme você puxa a perna para cima esta levanta ligeiramente do chão, e fica menor do que a outra.

Solte totalmente a perna e deixe-a balançar. Deixe que ela caia, e sinta ela esticando-se a partir das juntas. Faça o mesmo com perna e o quadril esquerdos.

As pernas descem retas e não são viradas nem para dentro nem para fora das juntas dos quadris.

2. Levante uma perna para frente sem puxá-la para a articulação dos quadris. Mantenha a perna "esticada".

Deixe a perna descer.

Eleve a perna ao lado e deixe-a descer.

Eleve a perna para trás e deixe-a descer. Repita os movimentos com a outra perna. Quando levantar as pernas, mantenha o tronco imóvel e ereto. Ao deixar as pernas caírem, balance os joelhos suavemente e deixe os músculos das pernas vibrarem.

3. Levante ligeiramente um dos pés do chão. Deixe o pé bem solto e balance-o a partir do tornozelo contando até oito. Troque para o outro pé. Certifique-se de que você está trabalhando apenas com as partes comprometidas no relaxamento e verifique se a espinha, os ombros, os braços e as mãos estão relaxados.

## Joelhos

Quando você fica de pé seus joelhos ficam na direção dos dedos. Se você os vira para dentro, as coxas se juntam, as pernas ficam tortas e as curvas dos pés tendem a abaixar. Esticando os joelhos para fora ou esticando-os demais você causa tensão e tende a



levantar os quadris. Naturalmente, ao experimentar o movimento você vai além do centro, com a prática você pode alcançar os limites do alongamento, da flexão e dos movimentos de virar para dentro e para fora, porém os movimentos para cima e para baixo, externos e internos estão relacionados com um ponto médio de onde são controlados.

Quando se dobra o joelho, o equilíbrio é facilmente perturbado pelas tensões na espinha e pelo movimento de esticar ombros e braços. Se você tiver dificuldades ao dobrar o joelho, perceba que o equilíbrio é um bom posicionamento. Ao empurrar, pressionar ou esticar uma parte da espinha para dentro, para fora, para cima ou para o lado, você perturba o equilíbrio. Os músculos da perna são responsáveis pela maior parte dos exercícios de dobrar o joelho. Os músculos se fortalecem através da prática, mas o posicionamento da estrutura e do peso auxiliam bastante no movimento. A espinha não ajuda a levantar, nem quando você se abaixa ou se levanta flexionando o joelho. Por esse motivo, primeiro você pratica a flexão do joelho com uma queda da coluna vertebral. Isto o torna capaz de manter a coluna solta, relaxada e ereta durante os exercícios de flexão do joelho que exigem um equilíbrio perfeito.

1. Fique de pé, com os pés 45 cm afastados um do outro. Abaixos quadris e flexione os joelhos. Abaixos a base da espinha até o centro entre as pernas. Flexione o joelho o máximo que puder e deixe a espinha cair para a frente. Dobre as costas e contraia a sua base. Mantenha a sola dos pés no chão.

Não se apóie na dobra dos joelhos, tente usar o retrocesso da queda do peso para ajudá-lo a esticar as pernas de novo. Conforme elas forem ficando retas, vá estendendo a coluna até que você fique de pé, ereto.

Faça o mesmo com os pés juntos, mantendo-os assim quando os calcanhares se levantarem. Tente abaixos os quadris na direção dos calcanhares, e se puder, curve-os abaixo deles. Faça o mesmo em posição de andar. A sola do pé que está na frente fica no chão e o calcanhar do pé que está atrás é levantado. Seu peso diminui no centro.

Você poderá cair ao movimentar-se para cima e para baixo. Você deve estar sempre preparado para abaixos a sua cabeça, dobrar suas costas para a frente,

e tocar o chão com as partes macias dos seus quadris (e não com o cóccix), porém com a base bem contraída.

2. De pé, com os pés 60 cm afastados um do outro, dobre os joelhos como no primeiro exercício desta seqüência, mas desta vez mantenha-se abaixado. Traga os quadris o máximo possível para o meio das pernas. Abaixos os quadris bem devagar, e se ele tocar ou quase tocar o chão, sente-se. Não deixe que o tronco caia para trás, deixe-o cair sobre as pernas.

Estique a coluna bem devagar até que as costas inteiras fiquem retas. Levante as pernas, balance os joelhos e pés e relaxe-os bem.

### *O Corpo Inteiro*

Fique de pé, levante os braços e alongue-se para cima, como um bocejo percorrendo o corpo todo. A medida que for relaxando, suspire e desça lentamente para o chão. Não se jogue e nem retire o peso de você, mas faça com que, pouco a pouco, ele penetre no seu corpo.

Curve-se para dentro e estique-se para fora.

Deixe seu corpo se enrolar e depois se estique no chão. Faça isso como se estivesse derretendo. Ao estender-se no chão, faça com que todas as partes do seu corpo (isto inclui naturalmente o maxilar, a língua, os olhos, etc.) estejam inteiramente imóveis de modo uniforme.

Neste ponto é útil ter um parceiro para quem dizer: "faça comigo o que quiser" que você permite que lhe toque, mova, role, arraste, e levante enquanto você permanece imóvel e sem resistência. Existem muitos temas que podem ser baseados neste exercício. Por exemplo, a tentativa de Caim em fazer com que Abel reviva, ou a tentativa de uma criança de consertar uma boneca quebrada.

### *Enrolar e Desenrolar o Corpo Inteiro*

Fique de pé, em posição de andar, com o pé esquerdo na frente. As solas dos pés ficam no chão e a força resultante do peso no meio, entre os pés. Le-



vante o braço direito, alongue-se dos pés às pontas dos dedos e inspire.

Enrole a mão e o braço direitos sobre a cabeça, e toda a espinha sobre os joelhos, e contraia a base da espinha.

Desça flexionando bem os joelhos, abaixe os quadris até o chão e sente-se. Permaneça com o tronco curvado sobre a coxa e o joelho direitos.

Desenrole o tronco no chão e alongue-se.

Flexione a perna direita e dobre o tronco, mais uma vez, em direção à coxa e joelho direitos. Tente levantar-se com um joelho flexionado, sem parar. Se não conseguir, coloque a mão esquerda no chão e ajude a levantar os quadris.

Dobre o joelho esquerdo e ponha a sola dos pés no chão. Volte a ficar de pé. Desenrole até ficar do mesmo modo que começou. Faça o mesmo com o pé direito na frente e o braço esquerdo erguido. Você perceberá este movimento de enrolar e desenrolar, dobrar e desdobrar, melhor se você acrescentar uma meia virada a ele. A posição de andar tem um lado fechado e outro aberto para a virada. As pernas se fecham e se cruzam se você virar para o lado do pé que está na frente. As pernas se abrem e permitem que você se vire facilmente para o lado do pé que está atrás.

Enrole-se e vire para o lado aberto do movimento de descida, desenrole e vire de volta no movimento de subida. Conte até doze no movimento de descida. Inspire ao esticar-se no chão e conte até doze no movimento de subida. Repita o movimento, bem devagar, duas vezes rápido e outras duas bem rápido. Pratique-o com agilidade e na seqüência correta. Imagine uma corda elástica que enrola e desenrola.

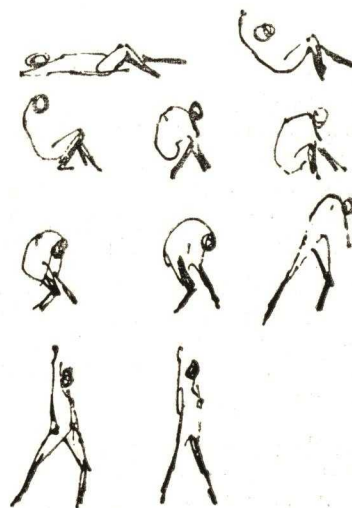
### *Queda e Retrocesso*

Fique de pé, com os pés ligeiramente separados. Pule e ao tocar o chão recupere-se da queda do peso. Sinta a sola dos seus pés serem empurrados do chão. Ao saltar, permaneça "como um todo", isto é, imóvel, porém relaxado. Faça com que os ombros não se movam. É comum os ombros, neste caso, subirem e descerem, o que não ajuda o salto.

Salte e sacuda os braços, as mãos, as pernas e os pés no ar. De um grito curto ao pular.

Repita o salto e quando os pés tocarem o chão, caia e solte o corpo no chão.

Levante de uma vez só, salte imediatamente mais uma vez e fique de pé.



*Enrolar e desenrolar da posição horizontal para a vertical e vice-versa*

(Extraído de *The Actor and his Body*, Theatre Arts Book, N.Y., 1976. Traduzido por Andréa Moreira e Silva. Reprodução dos desenhos por Susan Johnson. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-RIO.)



*Se alguém pretendesse fixar a data do início do teatro de vanguarda, provavelmente seria 11 de dezembro de 1896, a estréia de Ubu Roi, de Alfred Jarry. O sucesso de Ubu revolucionou o século seguinte. O Dadáismo, o Surrealismo, a Patafísica<sup>1</sup>, o Teatro da Crueldade, o Teatro do Absurdo — todos têm seu débito para com Jarry.*

*Como teórico, ele antecipou (praticamente inspirou) Antonin Artaud. As concepções de Jarry quanto ao uso de máscaras estão presentes no trabalho de Artaud; suas idéias sobre um cenário estilizado e condensado transpareciam em todo O teatro e seu duplo; sua preocupação com uma entonação especial já sugere a predileção de Artaud por gritos, gemidos e uma fala não natural. As possibilidades de uma poesia concreta no teatro, divulgada pela primeira vez por Jarry, tiveram sua mais alta manifestação com Artaud. Ao dar o nome de Jarry a seu primeiro teatro, Artaud começava a arcar o solo que Jarry havia delimitado.*

*Ao contrário de Artaud, Jarry não foi um teórico chegado a abstrações. Sua prosa não pode competir com as convulsões enloquecidas de O teatro e seu duplo. Mas, repetidas vezes, Jarry se detinha para analisar o teatro tal qual era e como poderia ser se Ubu tivesse se imposto. Os fragmentos que se seguem sugerem nitidamente o teor do pensamento de Jarry e o teatro árido a que ele — sozinho — estava colocando um ponto final.*

Charles Marovitz

<sup>1</sup> N.T. "Ciência do extravagante" e das "soluções imaginárias" que o humor de Jarry criou.

Eu penso que a questão de se o teatro deve adaptar-se ao público ou este ao teatro já foi definitivamente decidida. O público só compreendia ou parecia compreender as tragédias e comédias da antiga Grécia porque elas se baseavam em fábulas universalmente conhecidas que, de qualquer maneira, eram explicadas à exaustão, em todas as peças e, quando não, insinuadas por um personagem, no prólogo. Do mesmo modo que atualmente o público vai ao teatro para assistir às peças de Molière e Racine, na Comédie Française, simplesmente porque elas sempre estão sendo encenadas — muito embora ele certamente não as entenda de fato — ou para ajudar a expulsar do auditório os bagunceiros em potencial, nos intervalos. Mas podemos nos contentar com a verdade estabelecida de que, se as pessoas brigam no teatro, o fazem porque se trata de uma obra de vulgarização, que nada tem de original e, conseqüentemente, é mais acessível que o original. A peça original será recebida, pelo menos na estréia, por um público atônito e, por isso, silencioso.

Mas as estréias são freqüentadas por aqueles que têm capacidade de compreender!

Se desejamos nos rebaixar ao nível do público, duas coisas podemos fazer por ele — e que são feitas. A primeira é apresentar-lhe personagens que pensem como ele e que ele compreenda claramente (um embaixador siamês ou chinês que assistisse a *O avarento* apostaria qualquer coisa em que o avarento seria enganado e seu dinheiro roubado). Quando isto ocorre, ele tem duas sensações: Primeiro se julga muito esperto ao zombar daquilo que considera uma obra engenhosa. Em segundo lugar, tem a impressão de estar participando da criação da peça, o que o alivia do esforço de prever o que vai acontecer. A outra coisa que podemos fazer por ele é apresentar-lhe um enredo banal — escrever a respeito de coisas que acontecem a todo momento com o homem comum, porque o fato é que Shakespeare, Miguel Ângelo ou Leonardo da Vinci são um tanto "volumosos"; seu diâmetro é um tanto difícil de atravessar, porque a genialidade, a inteligência e até mesmo o talento são maiores que a vida e, assim, inacessíveis à maioria das pessoas.



Se em todo o universo há quinhentas pessoas que, comparadas com a infinita mediocridade, têm um toque de Shakespeare e Leonardo, seria justo conceder a essas quinhentas mentes saudáveis o mesmo que é oferecido em abundância aos espectadores aos quilos? E mesmo quando a resposta é não, sempre se pode aumentar o prazer desses quinhentos. O que se segue é uma relação daquilo que é particularmente apavorante e incompreensível até mesmo aquelas quinhentas pessoas e que atravança o palco sem qualquer propósito; antes de mais nada, e o principal, o *cenário* e os *atores*.

O cenário é algo híbrido: nem natural, nem artificial. Se refletisse a natureza com exatidão, seria uma cópia supérflua ... (Voltaremos à utilização da natureza como cenário, mais adiante.) Não é artificial, no sentido em que, para aquelas 500 pessoas, ele não é a representação do mundo exterior, tal como o autor da peça o concebeu e recriou.

E, de qualquer modo, seria arriscado para o poeta impor a um público de artistas o cenário que ele conceberia. Em qualquer trabalho escrito há um significado não manifesto e qualquer um que saiba ler lhe atribui um sentido próprio. Reconhece o rio eterno e invisível como sendo *Anna Perena*\*. Mas dificilmente se encontra alguém que atribua dois significados à tela do cenário, por ser muito difícil extrair a qualidade de uma qualidade, do que a qualidade de uma quantidade. Todo espectador tem o direito de ver uma peça em um cenário que não entre em choque com seu modo pessoal de percebê-la. Por outro lado, para o público em geral, qualquer cenário "artístico" serve, porque a massa nada entende por si mesma; espera que lhe ensinem a ver as coisas.

Há duas espécies de cenário: o interior e o exterior. Sempre se espera que o primeiro represente cômodos e o segundo, o campo. Não retornaremos à questão, já definitivamente esclarecida, da estupidez do *trompe l'oeil*.<sup>2</sup> Digamos que o suposto *trompe l'oeil*

\* A irmã de Dido que foi para Roma e afogou-se num rio, do qual tornou-se ninfa: *Anne perenne Patens, Anna Perenna vocor* (Ovídio, *Fasti*, livro III, 1, 654).

<sup>2</sup> Estilo de pintura em que os objetos são representados com detalhes realistas, como se fossem fotografias (Webster's Ninth New Collegiate Dictionary).

vise às pessoas que apenas vêem as coisas superficialmente, ou seja, que não vêem absolutamente nada: tal cenário escandaliza aqueles que vêem a natureza de uma maneira inteligente e seletiva, uma vez que elles apresenta uma caricatura do real, executada por alguém que carece de discernimento. Dizem que Zêuxis enganou alguns pássaros com suas uvas de pedra e o virtuosismo de Ticiano enganou um taberneiro.

O cenário executado por alguém que não saiba pintar está mais próximo do cenário abstrato, uma vez que mostra apenas o essencial. Da mesma forma, o cenário simplificado realça apenas os aspectos importantes.

Experimentamos cenários *heráldicos* em que se emprega uma única cor para representar toda uma cena ou ato, com os personagens em posição passante, colocados harmonicamente contra o fundo heráldico. Este é um tipo de cenário um tanto ingênuo, uma vez que a cor utilizada pode-se afirmar apenas com um fundo incolor (mas ele também é mais correto, uma vez que temos de levar em conta a freqüente dificuldade em se distinguir o verde do vermelho, bem como outras idiosincrasias da percepção). Um fundo incolor pode ser facilmente obtido, e de uma maneira simbolicamente correta, através de um pano de fundo sem pintura ou o avesso de um cenário. Cada espectador pode, então, idealizar o fundo que quiser; ou melhor ainda, se o autor sabia o que queria, o espectador pode imaginar, por um processo de exomose, que o que vê no palco é o verdadeiro cenário. O cartaz que é trazido para indicar cada mudança de cena poupa ao espectador o trabalho de estar sempre se lembrando da "realidade" referencial, com a constante troca de cenários convencionais que, na verdade, ele só vê direito no momento em que a cena está sendo mudada.

De acordo com o que estamos pretendendo, cada parte do cenário com um objetivo específico — por exemplo, uma janela para ser aberta, uma porta para ser arrebatada — torna-se um adorno e pode ser introduzido no cenário do mesmo modo que uma mesa ou uma tocha.

O ator adapta sua fisionomia à do personagem. Deverá adaptar também todo o corpo. Os traços de seu rosto, suas expressões, são obtidas servindo-se de várias contrações e distensões dos músculos da face. Ninguém ainda pensou que os músculos permanecem



os mesmos sob o disfarce da maquiagem, e que Mou-  
net e Hamlet não têm o mesmo zigomático embora, em  
termos anatômicos, imaginemos que sejam a mesma  
pessoa. Ou então, as pessoas dizem que a diferença  
é desprezível. O ator deveria envelopar sua cabeça  
com uma máscara, em vez de usar o retrato do PER-  
SONAGEM. Esta máscara deverá seguir o modelo  
das máscaras do teatro grego, não apenas para mos-  
trar as lágrimas ou o sorriso; deveria indicar o cará-  
ter do personagem: avarento, fraco, sovina, criminoso.

E se o temperamento comum ao personagem es-  
tiver expresso na máscara, podemos saber disso pelo  
caldoscópio e, especialmente, pelo giroscópio, um re-  
curso simples para *focalizar* os momentos de suspense,  
um a um, ou vários ao mesmo tempo.

No ator ao estilo antigo, disfarçado apenas por  
uma maquiagem aplicada superficialmente, cada ex-  
pressão facial é realçada pela cor e, particularmente,  
pelo contraste e a seguir, de maneira mais intensa,  
por meio da ILUMINAÇÃO.

O que passaremos a descrever era impossível no  
teatro grego, em que a iluminação era vertical ou, no  
mínimo, nunca suficientemente horizontal, produzindo,  
assim, uma sombra sob cada protuberância da má-  
scara; era uma sombra borrada, embora difusa, devido  
à luz.

Ao contrário das deduções da lógica elementar e  
imperfeita, não há sombra completa naqueles países  
ensolarados; no Egito, abaixo do trópico de Câncer,  
raramente havia um sinal de sombra no rosto. A luz  
era refletida verticalmente, como se partisse da lua, e  
era difusa tanto por causa da areia do chão, quanto  
pelas partículas suspensas no ar.

As gambiarras iluminam o ator paralelamente à  
hipotenusa de um triângulo retângulo, em que o corpo  
forma um dos lados do ângulo reto. E como os focos  
de luz são uma série de pontos luminosos, isto é, uma  
linha que, em relação ao ângulo de visão frontal do  
ator, estende-se indefinidamente à direita e à esquer-  
da do plano em que ele está, esses focos de luz deve-  
riam ser considerados um único ponto de luz situado  
a uma distância indefinida; como se estivessem *atrás*  
da platéia.

É verdade que o distanciamento dos focos de luz  
é inferior ao infinito, não se podendo observar real-  
mente todos os raios refletidos em direção ao ator (ou

suas expressões faciais) como se estivessem movendo-  
se ao longo de linhas paralelas. Mas, na prática, cada  
espectador vê a máscara do personagem de maneira  
uniforme, com alterações certamente insignificantes, se  
comparadas com as peculiaridades e as diferenças de  
posição em relação à visibilidade do espectador indi-  
vidualmente. Essas diferenças não podem ser atenua-  
das, embora elas se anulem na platéia.

Por meio de gestos e movimentos lentos, laterais,  
da cabeça, o ator pode deslocar todas as sombras da  
superfície de sua máscara. A experiência tem mos-  
trado que seis posições principais (e o mesmo número  
em perfil, essas menos nítidas) bastam para cada ex-  
pressão. Não vamos citar exemplos, uma vez que elas  
variavam de acordo com a natureza da máscara, e por-  
que todos aqueles que sabem lidar com teatro de ma-  
rionetes poderão notar isso.

São expressões simples e, portanto, universais.  
A mímica dos dias atuais comete o grande erro de  
utilizar a linguagem mímica convencional que é cansa-  
tiva e incompreensível. Uma mostra disso é a mão  
que descreve uma elipse vertical em torno do rosto, e  
um beijo sendo dado nesta mão, para sugerir uma  
mulher bonita — e amor. Um exemplo de gesticula-  
ção universal é a marionete que demonstra sua sur-  
presa retrocedendo violentamente e batendo a cabeça  
num vazio.

Por trás de todos esses acidentes permanece a in-  
dispensável expressão; e o melhor de muitas cenas é  
a impassividade da máscara que permanece imutável,  
quer as palavras que emita sejam sombrias ou alegres.  
Isto só se compara à sólida estrutura do esqueleto bem  
enterrado nas profundezas da carne; seus efeitos tra-  
gicômicos têm sido sempre reconhecidos.

É desnecessário dizer que o ator precisa ter uma  
voz especial, adequada ao papel, como se a cavidade  
que forma a boca da máscara fosse, por si só, inca-  
paz de expressar qualquer coisa diferente daquilo que  
a máscara expressaria, caso seus lábios pudessem se  
mover. E seria melhor que eles não se movessem e que  
toda a peça fosse expressa em um tom uniforme.

E também já dissemos que o ator deve usar o  
corpo de acordo com o papel.

O uso de trajes do sexo oposto tem contrariado  
a Igreja, e com astúcia. Testemunha Baumachais que,



em um de seus prefácios, escreveu: "O jovem que não for suficientemente desenvolvido para ... não existe". E como a mulher não tem barba e sua voz é eternamente aguda, um garoto de 14 anos é tradicionalmente representado, no palco, em Paris, por uma mulher de 20 anos que, sendo seis anos mais velha, tem muito mais experiência. Para ela isto representa certa compensação, pelo contorno ridículo de seu corpo e por seu andar sem estética, e pelo modo como todos os seus músculos são adulterados por tecido adiposo, o que é odioso porque tem uma função — produzir leite.

Em virtude da diferença de mentalidade, um garoto de 15 anos, inteligente, representará seu papel adequadamente (a maioria das mulheres é vulgar, e quase todos os garotos são estúpidos, com algumas honrosas exceções). O jovem ator Barch, do grupo teatral Molière, é um exemplo, e em todo o período do teatro inglês (e em toda a história do teatro grego) ninguém se atreveria a confiar um papel a uma mulher.

Algumas palavras sobre os cenários no campo, que existem sem duplicação, caso alguém tente encenar uma peça ao ar livre, em uma colina próxima de um rio; são locais excelentes para se controlar a voz, especialmente se não houver cobertura, muito embora o som possa ficar enfraquecido. Tudo que é necessário são colinas com algumas árvores para sombra. No momento, *Le Diable Marchand de Goutte* está sendo representado ao ar livre, como o foi um ano atrás, e a produção já foi discutida há algum tempo, no Mercúrio, por Alfred Vallette. Três ou quatro anos atrás Monsieur Ligné-Poe e alguns amigos encenaram *La Gardienne*, em Presles, às margens da floresta Isle-Adam. Nesta época em que o ciclismo é moda universal, não seria absurdo aproveitar os domingos de verão no campo para fazer representações ligeiras (digamos de duas às cinco da tarde), de peça não muito abstrata — *Rei Lear* seria um bom exemplo; não aca-  
tamos a idéia de um teatro popular. A peça seria representada em lugares não muito distantes e tudo seria providenciado em relação às pessoas que vão de trem, sem um planejamento antecipado. Os lugares que ficarem ao sol serão gratuitos. Monsieur Barrucand recentemente escreveu sobre o teatro gratuito; e quanto aos complementos, aquilo que fosse indispensável poderia ser transportado em um ou mais automóveis.

## Problemas relacionados com o teatro

Quais as condições indispensáveis ao teatro? Não creio que precisemos pensar mais sobre a questão de se as três partes são necessárias, ou se a unidade de ação, por si só, é suficiente; e, se tudo gira em torno de um único personagem, então a unidade de ação já está garantida. Tampouco creio que possamos argumentar a partir de Aristófanos ou de Shakespeare, se é a suscetibilidade do público que pretendemos respeitar, visto que muitas edições de Aristófanos trazem notas de pé-de-página que afirmam: "Toda essa passagem está repleta de alusões obscenas"; e, quanto a Shakespeare, tem-se apenas que reler algumas observações de Ofélia, ou a famosa cena (quase sempre cortada) na qual uma rainha está tendo aulas de francês.

Parece que a alternativa seria seguirmos o modelo de Messieurs Augier, Dumas filho, Labiche, etc., que tivemos o infortúnio de ler, e lemos com profundo tédio: é mais do que provável que a geração mais jovem, embora possa ter lido esses cavalheiros, não tenha a mais leve lembrança disso. Não vejo qualquer motivo para conferir a uma obra literária um caráter dramático, a menos que alguém tenha criado um personagem que julgue mais conveniente deixar solto no palco, do que analisar em um livro.

E, de qualquer modo, por que o público, analfabeto por definição, deveria adivinhar citações e comparações? Ele criticou *Ubu Roi* por considerá-la uma imitação vulgar de Shakespeare e Rabelais, por serem "seus cenários pobremente substituídos por um cartaz", e pela repetição de certa expressão. As pessoas não deveriam ignorar o fato de que agora está mais ou menos claro que sempre — pelo menos na época de Shakespeare — suas peças foram encenadas com cenários, e com palcos relativamente sofisticados. Além do mais, as pessoas consideraram *Ubu* um trabalho escrito em "francês arcaico", porque nos divertimos imprimindo-a em caracteres de estilo antigo", e julgaram que "phynance" fosse ortografia do século XVI. Acho muito mais adequada a observação de um dos poloneses, — nas cenas de multidão, que assim externou sua opinião: "É exatamente como Musset, porque o cenário muda com muita frequência".



Teria sido fácil alterar *Ubu* para adaptá-la ao gosto do público de Paris, através de modificações menores, como a seguir: a palavra de abertura teria sido "Blast" (ou Blasttr); a indizível escova seria substituída por uma bonita garota indo para a cama; as fardas do exército seriam ao estilo do Primeiro Império; *Ubu* teria sagrado o Czar cavaleiro e vários esposos teriam sido enganados — mas neste caso teria sido mais obsceno.

Minha intenção era que, quando a cortina subisse, o público se defrontasse com algo como imagens exageradas das estórias de Madame Leprince de Beaumont, nas quais os depravados eram vistos com corpo de dragão ou chifres de touro ou qualquer outra imagem que correspondesse à sua imagem pessoal da depravação. Não causou surpresa que o público tenha se horrorizado com a visão de seu outro "eu" nunca antes totalmente mostrado. Este outro ego, como muito bem explicou Monsieur Catulle Mendès, compõe-se "da eterna imbecilidade humana, da eterna luxúria, eterna gula, da mesquinhês do instinto, ampliados na tirania; do senso de decência, de virtude e de patriotismo, e dos ideais daqueles que acabaram de comer sua porção". De fato, estes dificilmente são elementos de uma peça divertida, e as máscaras demonstram que a comédia deve, no máximo, ser a comédia macabra de um palhaço inglês ou de uma Dança Macabra. Antes que Gémier concordasse em desempenhar o papel, Lugné-Poe já havia aprendido o texto de *Ubu* e desejava encenar a peça como *tragédia*. E o que parece que ninguém compreendeu — embora tenha ficado bastante claro, e constantemente lembrado pela constante repetição de *Ma Ubu*: "Que homem idiota! ... Que triste imbecil! — é que as falas de *Ubu* não tinham como objetivo ser cheias de espirituosidade, como muitos abusistas reivindicavam, mas sim, de observações estúpidas proferidas com toda a autoridade do Macaco. E de qualquer forma, o público que protesta com falso desdém, dizendo que não há "qualquer sinal de perspicácia do começo ao fim", é ainda menos capaz de compreender qualquer coisa de profundo. Nós sabemos, por nossos quatro anos de observação do público do Théâtre de l'OEuvre, que se alguém estiver absolutamente determinado a fazer com que o público compreenda qualquer coisa, é preciso explicar de antemão.

O público não entende *Peer Gynt*, uma das mais lúcidas peças que se pode conceber, mais do que ele compreende a prosa de Baudelaire ou a sintaxe precisa de Mallarmé. Ele nada sabe de Rimbaud e só tomou conhecimento da existência de Verlaine depois de sua morte; e fica apavorado ao ouvir *Les Fleurs ou Pélleas et Mélisande*. Ele injustamente julga os escritores e artistas um bando de alucinados, e alguns dentre o público gostariam de eliminar de todas as obras de arte tudo que fosse espontâneo e requintado, toda marca de *superioridade*, e de expurgá-las a ponto de poderem ter sido produzidas pelo público em colaboração. É este seu ponto de vista e de certos plagiadores, intencionalmente ou não. Não temos o direito de julgar o público de acordo com nosso ponto de vista? — o público que brada que somos loucos com excesso do que ele considera sensações alucinatórias provocadas por nossas emoções exarcebadas. De acordo com nosso ponto de vista, no público estão os loucos, mas de uma espécie oposta — aquela que os cientistas chamariam estúpidos. Ele sofre de carência de sensações, pois suas emoções têm permanecido tão primárias que ele nada pode perceber além das sensações imediatas. Para ele o progresso consiste em aproximar-se mais do instinto animal ou, gradualmente, em se desenvolverem seus espasmos cerebrais embrionários?

Uma vez que Arte e Inteligência do público são tão incompatíveis, talvez tenhamos errado em fazê-lo um ataque direto em *Ubu Roi*; ele o denegriu porque o compreendeu mais do que bem, qualquer que fosse sua intenção. O ataque furioso de Ibsen à sociedade debilitada passou despercebido. Isto porque o público é uma massa — inerte, obtusa e passiva — que precisa ser sacudida de vez em quando, de modo que possamos mostrar, por meio de seus grunhidos semelhantes aos dos ursos, onde ele se encontra e também onde é seu lugar. A despeito de seu número, ele é bastante inofensivo porque está lutando contra a inteligência. *Ubu* não esmaga todos os nobres. Eles representam o Ser Narigudo, de Cirano de Bergerac, enfrentando a Besta do Fogo — em hipótese alguma eles se destruirão antes de uma vitória; mas, mesmo após a vitória, se sentirão simplesmente honrados em pendurar o cadáver da besta do sol em suas cornijas e em permitir que seus raios iluminem seu tecido adi-



poso. É um ser tão diferente deles que o relacionamento entre eles é como o de uma alma estranha com seus corpos.

A luz é ativa e a sombra é passiva, e a luz não se desprende da sombra; mas, depois de determinado tempo, penetra-a. As revistas que costumavam publicar as novelas de Lotti agora estão publicando páginas e páginas de Verhaeron e várias peças de Ibsen.

É preciso tempo porque as pessoas muito mais idosas do que nós — e que respeitamos por esse motivo — convivem com certas obras que têm para eles o encanto de objetos familiares; e eles nasceram com as mesmas idéias contidas nas obras destinadas a sobreviverem até 1890 ... e tantos. Não tentaremos afastá-los de nosso caminho — não estamos mais no século XVII; esperaremos até que seus sentimentos, que para eles têm razão de ser, e que os falsos valores que os cercaram durante suas vidas, tenham um ponto final (mesmo que não possamos presenciar). Também nós nos tornaremos solenes, gordos e iguais a *Ubu*, e publicaremos trabalhos extremamente clássicos; estes provavelmente induzirão os benquistos dirigentes de nossas pequenas cidades nas quais, quando nos tornarmos acadêmicos, os estúpidos — que então constituirão os intelectuais do local — nos presentearão com vasos de Sèvres, enquanto exibem a nossos filhos seus bigodes em almofadas de veludo. Outra leva de jovens surgirá, e nos considerará completamente defasados, e comporão baladas para expressarem sua aversão por nós; e é assim que tudo sempre será.

#### Doze tópicos sobre o teatro

1 — O dramaturgo, como todos os outros artistas, está em busca da verdade — que existe sob várias formas diferentes. Como as primeiras idéias foram interpretadas de modo errôneo, é bem provável que durante os últimos poucos anos o teatro tenha sido capaz de descobrir — ou de criar, o que vem a ser o mesmo — várias novas dimensões de eternidade. E quando não for possível descobrir nada de novo, então terá sido redescoberto, e de novo compreendido, o teatro clássico grego.

2 — Nos últimos anos a arte dramática está em constante renascimento — ou talvez simplesmente

tenha nascido na França — até agora apenas nos permitindo assistir a *Les Fourberies de Scapin* (Bergerac, claro) e *Les Burgraves*. Entre nós encontra-se um homem trágico carregado de temores e paixões novas, tudo tão íntimo e pessoal que para ele seria tedioso expressá-las de outra maneira que não por meio do silêncio: seu nome é Maurice Maeterlinck. E depois vem Charles Van Lerberghe. E outros nomes despontarão mais tarde. Temos certeza absoluta de que estamos presenciando ao nascimento do teatro, pois na França (ou na *Bélgica*, ou melhor, em Ghent, porque não consideramos a França uma espécie de território sem vida, e sim uma fonte de expressão; e Maeterlinck nos pertence de modo tão legítimo quanto não nos pertence Mistral), pela primeira vez, há um teatro ABSTRATO; e afinal podemos nos deleitar com algo que pode ser tão eternamente trágico quanto Ben Jonson, Marlowe, Shakespeare, Cyril Tourneur ou Goethe, sem o abrcrcimento de uma tradução. O que está faltando é uma peça tão louca quanto a única que Dietrich Grabbe escreveu e que jamais foi traduzida.

O Théâtre d'Art, o Théâtre Libre e o Oeuvre vêm apresentando, ao lado de poucos inevitáveis insucessos (Théodat, etc.), traduções de peças estrangeiras consideradas novas por que expressavam novas idéias: Ibsen, traduzido por Count Prozor e aquelas estranhas adaptações do sânscrito por A. F. Hérold e Barrucand. Essas companhias também vêm descobrindo dramaturgos como Rachilde, Pierre Quillardt, Jean Lorrain, F. Sée, Henry Mastsille, Maurice Beaubourg, Paul Adam e Francis Jammes, muitos dos quais têm escrito trabalhos que justificam o título de obra-prima sem que, em hipótese alguma, renequem novos temas, e que fizeram de seus autores criadores autênticos.

Outros poucos, e vários antigos mestres prestes a serem traduzidos (Marlowe, por G. E.\*), serão todos encenados nesta temporada do Oeuvre, enquanto Ésquilo está sendo traduzido para o Odeon; baseando-se no princípio de que as idéias estão sempre girando em círculos, nada é tão atual como uma peça muito, muito antiga.

\* Georges Eckhound que traduziu Edward II para o francês, para Lugné-Poe. Nota do editor.



E poucas grandes estrelas têm surgido no palco, criadas por artistas em vários teatros particulares, como se pode constatar por um artigo de Monsieur Lugné-Poe, publicado em 1º de outubro, no *Mercúrio*, e no qual ela tratava de um esquema nada inexequível para um "Teatro Elizabetano".

3 — O que é uma peça? Uma festa pública? Uma aula? Um passatempo? Em princípio, talvez se imagine que uma peça seja uma espécie de festa pública, como um show representado para uma multidão de pessoas que se acotovelam. Mas não podemos nos esquecer de que há vários tipos diferentes de platéia ou, no mínimo, duas: a platéia composta por umas poucas pessoas inteligentes, e aquela que nada mais é do que um aglomerado. Para esta, os grandes espetáculos (com cenário e dança, emoções visíveis e tangíveis — no Châtelet e no Gaité, no Ambigu e no Opéra Comique) são sobretudo um passatempo e talvez nada mais sejam do que um pequeno trecho de uma lição, porque serão esquecidos imediatamente; mas uma lição de falso sentimentalismo, de falsa estética; é esta a única modalidade para pessoas daquela categoria, para as quais o teatro da minoria parece um vazio incompreensível. Para a outra platéia, o teatro não é nem uma festa, nem uma lição, nem um passatempo — é algo real: a elite confraterniza-se na representação artística de um dentre os seus que, nela mesma, vê um ser adquirir vida a partir de si próprio, um ser auto-criado: um prazer vigoroso que é o único deleite de Deus e que a plebe do festival anula no ridículo do comportamento sensual.

Entretanto, mesmo eles, com sua própria visão estreita, se divertem neste prazer criativo. Remeto você a meu artigo no *Mercúrio de França*, de setembro de 96, sobre a "Inutilidade do 'Teatral' no Teatro".

4 — Obviamente, nada pode ser levado ao palco, se ainda denominarmos de "teatro" aqueles ambientes desordenados com cenários confusamente pintados, artificialmente construídos, do tipo das representações para a massa. Mas, para esclarecer isto, suponhamos que a única pessoa que deveria escrever para teatro fosse aquela que pensa fundamentalmente em termos dramáticos. As pessoas, se o desejarem, podem posteriormente criar romances a partir das peças, porque a ação dramática pode ser narrada; mas o oposto quase nunca logrou êxito; e se acontecer de um romance vir

a ser dramático, então é porque o autor já terá imaginado e escrito o romance como uma peça.

O teatro, dando vida a máscaras impessoais, destina-se apenas às personalidades suficientemente fortes para fazerem surgir vida nova: quer como um conflito de paixões as mais avassaladoras de que se tem conhecimento, quer como personagem novo, completo. É óbvio que Hamlet, por exemplo, é mais vigoroso do que o homem comum, sendo ambos complicados e completos; e talvez ele o único que realmente existia, pois é uma abstração ambulante. Desta maneira, é mais difícil à imaginação criar um personagem, do que à matéria criar um homem; e se fomos absolutamente incapazes de criar e fazer surgir um ser novo, então será melhor permanecermos em nosso canto.

5 — A moda do palco e a moda da rua obviamente se influenciam muito e não apenas nas peças modernas. Mas não chegaria a constituir grande problema uma platéia comparecer ao teatro em trajes de gala: em verdade isto não tem muita importância; mas é desagradável as pessoas se examinarem atentamente para verificarem o que todos no teatro estão usando. Não vão a Bayreuth adequadamente vestidas para a jornada? Toda questão poderia ser facilmente resolvida se nunca se focalizasse a platéia!

6 — Um novo sucesso (*Les Linottes*, de Courteline) surgiu ruidosamente no "teatro das dez". Mas sempre há pessoas impedindo que se ouça a cena de abertura de uma peça, devido aos ruídos que fazem ao chegarem atrasados. O horário atual para subir a cortina está correto, contanto que nos certifiquemos de que todas as portas — não apenas as que dão acesso à platéia, mas também para os corredores em volta dela — foram fechadas ao se apagarem as luzes.

7 — Criar um papel visando ao talento de determinado ator é o melhor caminho para se chegar a peças efêmeras: uma vez morto o ator, não será fácil encontrar um substituto idêntico a ele. Este sistema traz a um autor sem criatividade a vantagem do modelo já pronto, cujos cordões ele possa manobrar como bem entender. Na verdade, o ator (com um mínimo de formação) poderia, do mesmo modo, externar seu pensamento e escolher o ator de sua preferência. A fragilidade deste sistema é mais óbvia nas tragédias de Racine que não são realmente peças, mas fragmen-



tos de papéis. Neste caso, não é de "estrelas" que se precisa, mas de um conjunto homogêneo de máscaras sombrias: dóceis silhuetas.

8 — A vantagem do ensaio geral é que eles são um espetáculo gratuito para um grupo seletivo de artistas e amigos do autor, e onde, por uma só noite, a platéia está quase completamente expurgada de idiotas.

9 — O papel que os "teatros pequenos" desempenham ainda não chegou ao fim. Mas, por estarem em atividade há vários anos, agora as pessoas deixaram de os considerar imprestáveis, e alguns poucos fizeram deles seus teatros habituais. Dentro de poucos anos, ou estaremos mais próximos da verdade em arte (se não for uma verdade, apenas *cutra moda*) ou teremos descoberto outra versão dela; e então esses teatros se tornarão vulgares no pior sentido da palavra; a não ser que eles reconheçam que seu principal problema não é ser, mas tornar.

10 — Conservar uma tradição, ainda que lucrativa, significa perverter a idéia que existe atrás dela e que, necessariamente, deve estar em constante estado de evolução; é inconcebível tentar expressar emoções novas de uma forma "mumificada".

11 — Caso prefiram, vamos conservar o modelo acadêmico nas renovações; mas, depois, estaremos seguros de que a platéia, cujas idéias estão em processo de evolução, mesmo sempre havendo um intervalo de poucos anos, não insistirá em que os meios de expressão sejam modernizados também? As peças clássicas eram representadas conforme o costume da época; façamos como aqueles velhos pintores que tentaram dar, ainda que às mais antigas cenas históricas, uma aparência atual. Todo material "histórico" é um transtorno cansativo, isto é, inútil.

12 — Os direitos autorais são destinados aos descendentes do autor, assim envolvendo a instituição da família — um assunto no qual nos confessamos incompetentes. Para os descendentes é mais vantajoso possuir os direitos autorais e, depois, ocultar as obras a seu bel prazer ou, no caso de obras primas, uma vez morto o autor, torná-las propriedade pública? O atual sistema me parece melhor. Em espetáculos de segunda categoria, por exemplo, a *claque* paga permite que o autor mostre à sua platéia como ele gostaria que sua

peça fosse apreciada. É uma válvula de escape para impedir — o que não deveria acontecer — que a demonstração exaltada, de desagrado, seja liberada. Mas os aplausos pagos representam, para a platéia, uma espécie de diretor de cena; em um teatro realmente autêntico e onde esteja sendo levada uma peça que . . . etc., cremos, juntamente com *Messieur Maeternick*, que o melhor aplauso é o silêncio.

(Extraído de *Encore*, 2, 6, 1965. Traduzido por Joselita Wasniewski. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-RIO.)



## É O PAI QUE DECIDE

de Sempé e Gosciny

*Noite, após o jantar. O pai lê jornal, a mãe tricota em frente à TV, e o menino brinca.*

GAROTO — Não é justo! Não é justo! Todo o ano vocês brigam por causa das férias.

PAI — Como, todo o ano?

GAROTO — É sim! No ano passado vocês brigaram. E no outro também. Antes eu não lembro porque antes é muito antigo.

MÃE — Mas esse ano ninguém está brigando, meu querido!

GAROTO — É, mas no ano passado e no outro vocês brigaram e a senhora chorou e disse que ia pra casa da sua mãe...

MÃE — Da vovó!

GAROTO — ... e eu chorei também por causa de que eu gosto muito da vovó, mas na casa dela nem tem praia. E nem adianta vocês brigarem porque no fim a gente vai mesmo onde a mamãe quer e nunca que é na casa da vovó!

PAI — Mas esse ano é diferente! Esse ano não quero saber de discussões. Quem decide sou eu. Tem uma casa pra alugar na Praia dos Pinheiros. Três quartos, água cor-

rente, luz. Não quero saber de ir para um hotel.

MÃE — Que bom, querido, me parece uma ótima idéia. Onde é mesmo essa Praia dos Pinheiros?

PAI — Não é bem uma praia, na verdade fica na Lagoa de Araruama.

GAROTO — Ôba, legal! Superlegal!

MÃE — Felipinho, você acabou de jantar! Pare de pular desse jeito! *(Sai para a cozinha.)*

GAROTO — Mas eu estou contente, mãe! Quando a gente tá contente, a gente "num" consegue ficar parado!

PAI — Péra aí garoto! Bom... *(Surpreso com a falta de resistência da mulher.)* Então vamos, né?

GAROTO — Ôba, ôba!

PAI — Olha Felipinho, separei a máscara de pesca submarina. Nós dois vamos fazer pescarias incríveis! *(Pega a máscara no armário.)*

GAROTO — Ôba, ôba... mas eu não sei nadar muito bem!

PAI — Mas o papai te ensina. Quando eu era jovem, fui campeão carioca de nado livre!

GAROTO — É mesmo, papi?

PAI — É... e se eu tivesse tempo pra treinar ainda era capaz de bater uns bons recordes.

GAROTO — Mãe, papi vai me ensinar a fazer pesca submarina!

MÃE *(voltando da cozinha)* — Que bom, filhinho. Pena que lá em Araruama já não tem muito mais peixe. Tem pescadores demais.

PAI — Não é verdade!

MÃE — Reginaldo, já te pedi mil vezes para não me desmentir na frente do menino. Você quer o quê? Me desmoralizar? Se eu estou dizendo isso é porque li no jornal!

GAROTO — Mas então, se não tem peixe, a gente vai ficar que nem dois bobos debaixo d'água...

PAI — É... *(Levanta e vai guardar a máscara.)* Deixa pra lá...

GAROTO — E depois, se eu "se" lembro bem, toda vez que a gente foi pescar a gente nunca trouxe nada, né papai?

PAI — É? Não me lembro. Deixa eu ler o jornal, filhinho.

GAROTO — Mas então como é que é?

PAI — Como é o quê, garoto?

GAROTO — Vai ter ou não vai ter peixe pra pesca submarina?

PAI — Pergunte para sua mãe. É ela que entende disso.

MÃE — Tem sim. No Atlântico, querido.

GAROTO — E o "Atrântico" é muito longe do lugar onde a gente vai?

PAI — Olha aqui, garoto, se você estudasse mais na escola, não faria perguntas desse tipo!

GAROTO — Ei, não é justo, porque na escola nem tem aula de pesca submarina nem nada.

PAI — Não grite que eu estou lendo o jornal.

MÃE — Bem, é preciso fazer a lista de coisas para levar.

PAI — Ah, essa não! Esse ano nós não vamos viajar fantasiados de caminhão de mudanças Fink. Roupas de banho, bermudas, roupas simples, tudo coisa leve, e pronto!

MÃE — E também panelas, a cafeteira elétrica, o cobertor vermelho e um pouco de louça.

PAI — Essa não!

MÃE — Essa sim! Os Gurgel contaram que no ano passado alugaram uma casa, e você lembra muito bem o que houve. Somando toda a louça



que encontraram lá, dava só três pratos lascados e duas panelinhas, sendo que uma estava furada. Tiveram que comprar lá mesmo em Búzios, em dólares.

PAI — O Gurgel não sabe se virar!

MÃE — Pode até ser, mas se você quiser uma sopa de peixes eu não vou poder fazê-la numa panela furada... mesmo que a gente consiga encontrar o peixe.

GAROTO (*chora*) — Buááááá, buáááá!

PAI — O que é isso agora, menino? Por que é que tá chorando? Hein?

GAROTO — Porque não tem graça nenhuma ir prum mar que é lagca e que num tem peixe, quando pertinente tem os "atrânticos", onde tá cheio de peixe.

MÃE — Oh, queridinho da mamãe, não fica triste não. Não vale a pena chorar por causa dumas porcarias de peixes, se toda a manhã quando você acordar, você vai ficar muito contente!

GAROTO — Por quê?

MÃE — Porque quando acordar, você vai ver o mar da janela do seu lindo quarto!

PAI — Bem, quer dizer... bom, da casa não dá pra ver bem o mar. Mas não fica muito longe, são só dois quilômetros. Pô, era a última casa que tinha para alugar lá! A última que sobrou na Praia dos Pinheiros. E se eu não confirmar na 2ª-feira, nem ela vai sobrar.

MÃE — Claro, querido (*o garoto pára de chorar, o pai respira aliviado.*) Querido, e a praia, é de pedras?

PAI (*tudo contente, vitorioso*) — Não senhora, madame, de jeito nenhum! É uma praia de areia! De

areia muito fina! Não se acha nenhuma pedrinha naquela praia!

MÃE — Ótimo. Assim o Felipinho não vai ficar o tempo todo fazendo ricochete com as pedras na água. Depois que você ensinou o menino a fazer isso, ele não quer saber de outra coisa.

GAROTO (*chora*) — Buáááá, buáááá!

PAI (*jogando o jornal pro alto*) — Que foi dessa vez, pombas!?

GAROTO — Não é justo! Eu num quero ir pruma casa velha cheia de panelas furadas, longe do mar, num lugar que não tem peixe nem pedrinha pra fazer "ricolchete!"

PAI — Mas não é bem assim! E não é ricolchete, é ricochete.

GAROTO — É sim. As vezes eu consigo "ricolchete" de quatro vezes. Elas pulam quatro vezes antes de afundar, buááááá, buááááá!

PAI — Não é possível, eu não acredito (*Pai come parte do jornal.*)

GAROTO — Eu vou pra casa da mãe da mamãe! São as minhas férias!

MÃE — Ô, meu querido, não chora não. As férias são suas, mas também são da mamãe e do papai. Principalmente pro papai que trabalha muito o ano inteiro, e é quem mais precisa de férias.

PAI — Isso, isso mesmo!

MÃE — Então é justo que a gente acompanhe o papai, mesmo que o lugar que a gente vá seja chato, porque o papai merece, e a gente deve ir para este lugar chato fazendo cara de contente, porque o papai merece, não merece?

PAI — Êi, êi... espera aí, também não é assim!

GAROTO — Eu quero fazer "ricolchete!"

PAI — Ricochete.

MÃE — Queridinho, seja um bom menino. Talvez no ano que vem você possa fazer, se o papai resolver nos levar pra Costa Azul.

PAI — Aonde?

MÃE — Em Costa Azul, perto de Rio das Ostras, lá onde tem o Atlântico, muitos peixes e um hotelzinho lindo, que dá para uma praia de areia e pedras.

GAROTO — Eu quero ir pra Costa Azul! Eu quero ir pra Costa Azul!

MÃE — Queridinho, seja razoável. quem decide é o papai!

GAROTO — Mas eu quero ir pra Costa Azul, eu quero. Eu quero ir...

PAI — Pára, pára! Já entendi... Como é que se chama o teu hotel?

MÃE — Bela Vista, querido.

PAI — Tá bom, tá bom... Segunda-feira eu telefono pra lá pra saber se tem vaga em fevereiro.

MÃE — Não precisa, querido. Já fiz as reservas. O nosso quarto é o número 29, duplo e de frente pro mar. Agora, não se mexe que eu quero ver se o cumprimento da manga desse pulôver está bom. Parece que à noite venta muito lá em Costa Azul.

FIM

(*Extraído de "As Férias do Pequeno Nicolau", Ed. Martins Fontes. Traduzido por Luiz L. Rivera e Monica S. M. da Silva. Adaptado para o teatro por Bernardo Jablonski.*)



## AQUELE INSTANTE

Ricardo Kosovsky

sketches inspirados na obra de  
Dino Buzzati<sup>1</sup>

### I

## EQUIVALÊNCIA

*Quarto de hospital. Em cena um médico, o doente e a mulher do doente; médico fazendo um sinal quase imperceptível à mulher.*

MÉDICO — Minha senhora, é meu dever imprescindível, infelizmente, informar-lhe... seu marido...

MULHER — É grave?

MÉDICO — Senhora, infelizmente a situação chegou a um ponto... É preciso compreender que...

<sup>1</sup> Dramaturgo, romancista e poeta italiano. Nascido em 1906 e falecido em 1972, costuma ser classificado como um dos expoentes do Teatro do Absurdo italiano. Sua peça mais famosa, *Um Caso Clínico* (1953) fala do declínio e morte de um comerciante de meia idade, através da imagem de sua gradual descida de um quarto particular no último andar da clínica até o porão, onde todos morrem. Outra peça famosa sua é *Um Verme no Ministério*, uma veemente sátira política. Entre seus romances de destaque cite-se *O Deserto dos Tártaros*, publicado no Brasil pela editora Nova Fronteira em 1984.

MULHER — Não, não me diga nada! O senhor está querendo dizer que...

MÉDICO — Absolutamente... a senhora não deve, não deve de forma alguma precipitar as coisas... mas digamos... dentro de três meses, sim, podemos dizer três meses...

MULHER — Condenado?

MÉDICO — Não há limites para a Providência, minha cara senhora. Mas quanto ao que nossa pobre ciência pode nos dizer... repito-lhe... três meses no máximo... três meses...

MULHER (com um nó na garganta. Escondendo o rosto com as mãos. Soluçando) — Meu Deus, meu Deus, meu pobre homem, meu pobre marido!

O médico pisca a luminária que se encontra na cabeceira do doente, interrompendo as lamúrias da mulher. Esta compreende o sinal do médico e ambos saem do quarto. Médico fechando lentamente a porta do quarto.

MÉDICO (com uma voz das "grandes ocasiões") — Minha senhora, para um médico estes são deveres extremamente ingratos. Contudo devo ser franco... seu marido...

MULHER — Está muito mal?

MÉDICO — Senhora, para mim é profundamente desagradável... mas é também indispensável que a senhora...

MULHER — Então acho que devo compreender...

MÉDICO — Vamos ver; seria completamente disparatado antecipar os acontecimentos... Resta-nos supor, um certo tempo... é isto... um ano... pelo menos um ano...

MULHER — É incurável então?

MÉDICO — Nada é impossível! minha senhora, nem os milagres. Mas

pelo que a ciência me permite compreender, eu diria... precisamente um ano.

A mulher tem um sobressalto, baixa a cabeça e rompe num pranto desesperado.

MULHER — Oh meu pobre querido!

Num dado instante os olhos do médico e da mulher se encontram. E ela compreende que o médico a convidava para sair do quarto. Fora do quarto, depois de fechada a porta.

MÉDICO (em tom grave) — Acredite, é triste para um médico cumprir certos deveres indesejáveis... É isso, minha senhora, sou obrigado a dizer-lhe que seu marido...

MULHER — Está correndo risco de vida?

MÉDICO — Nesse caso, minha senhora, uma mentira seria má ação... não posso esconder-lhe que...

MULHER — Doutor, fale-me com toda a sinceridade, diga-me tudo...

MÉDICO — Aqui deve se compreender bem minha senhora... não se deve pôr o carro diante dos bois... Não é iminente... nem posso falar com precisão... porém, pelo menos... ainda uma trégua de três anos...

MULHER — Então não há mais esperança?

MÉDICO — Seria leviandade de minha parte oferecer-lhe ilusões inúteis... lamentavelmente a situação é clara... dentro de três anos...

A mulher não se contém e solta um gemido doloroso e depois explode em lágrimas.

MULHER — Ah, meu marido! Meu pobre marido!



*Silêncio no quarto do enfermo. Então quase que por telepatia a mulher percebeu que o médico desejava sair do quarto em sua companhia. Saem. O médico certifica-se de que o doente não pode escutá-lo. Inclina-se murmurando no ouvido da mulher.*

MÉDICO — Infelizmente minha senhora, para mim este é um momento dos mais difíceis... Não posso deixar de adverti-la... seu marido...

MULHER — Não há mais esperanças?

MÉDICO — Minha senhora, seria tolo e desonesto se, com eufemismo, eu tentasse...

MULHER — Pobre de mim... e pensar que eu estava me iludindo... pobre de mim!

MÉDICO — Não, minha senhora, justamente porque não quero esconder-lhe nada, também não quero que agora a senhora pense em tragédias prematuras. É verdade, vejo que o fim se aproxima... mas não antes de vinte anos...

MULHER — Condenado sem remissão?

MÉDICO — Num certo sentido sim... não posso minha senhora, dissimular-lhe a amarga verdade... no, máximo vinte anos... mais do que vinte anos não posso garantir...

*A mulher sentindo-se tonta meio que desmaiada, apoiando-se numa parede.*

MULHER (*caindo*) — Não posso acreditar, meu pobre marido! Oh, não!

*O Doutor tossindo com diplomacia, olhando de certa forma a esposa do cliente, a qual se encontrava diante dele do outro lado da cama; era evidente um convite para acompanhá-lo. Ao chegar ao vestibulo a*

*senhora dirigiu-se apreensivamente ao médico.*

MULHER — E então?

MÉDICO (*solene, em tom de juízo final*) — E então é meu dever ser franco... minha senhora, seu marido...

MULHER — Devo resignar-me?

MÉDICO — Dou-lhe a minha palavra de que, se por acaso, houvesse uma vaga possibilidade... porém...

MULHER — Meu Deus, é terrível... meu Deus!

MÉDICO — Compreendo o que sente minha senhora, e creia que participo de sua dor... Por outro lado, não se trata de um tipo galopante. Creio que para chegar ao fim da funesta parábola, levará... levará uns cinquenta anos...

*Pausa. Em seguida um grito lancinante.*

MULHER — Uhhhh! Uhhh!... Não! Não!... o meu homem! o meu bem mais precioso! (*Em seguida cessa a lamúria e dirige-se reflexivamente ao doutor.*) Doutor, escute, mas então... O senhor me deu uma notícia horrível. Mas veja, dentro de cinquenta anos, veja... meo século... dentro de cinquenta anos, eu também... o senhor também... No fundo, então, é uma condenação para todos não?

MÉDICO — Exatamente minha senhora. Em cinquenta anos nós todos estaremos debaixo da terra, pelo menos é provável. Mas há uma diferença, a diferença que nos salva a nos dois e, pelo contrário, condena seu marido... Para nós dois, ao menos pelo que sabemos, ainda não está estabelecido... Podemos viver ainda, talvez em bem aventurada ignorância, como quando tínhamos dez

ou doze anos. Podemos morrer dentro de uma hora, dez dias, um mês, não tem importância é outra coisa. Ele não. Para ele a sentença já existe. A morte, em si mesma, talvez não seja uma coisa tão terrível. Todos a teremos. Porém, ai de nós se scubermos, seja daqui a um século, dois séculos, o momento exato em que virá...

## II

### DELICADEZA

*Diretor de um presidio sentado a uma mesa fumando charutos calmamente, reflexivo. Levanta-se vai à parede mais próxima de sua escrivaninha, olha por um pequeno buraco existente na parede, quase imperceptível. Em seguida dá três batidas na parede como se fosse uma senha.*

DIRETOR — Mais uma morte. Mais uma pena de morte. (*Pega um papel sobre a mesa, lê. Aparentando um misto de calma e prazer.*) Ernesto Troll, seqüestro seguido de assassinato... Sentença proferida pelo Exmo. Sr. Juiz Fabiolo Máximo: Pena de morte...

*Neste instante é conduzido algemado o prisioneiro: Ernesto Troll, pela porta lateral direita. Senta-se. O diretor faz um sinal para que tirem a algema. O carcereiro tira a algema e em seguida lhe é ordenado que deixe a sala. Pausa enquanto o diretor observa Ernesto.*

DIRETOR — Então senhor Troll, o senhor foi condenado à morte. Porém o meu dever é tranqüilizá-lo. Isto é, dizer-lhe que num certo sen-



tido trata-se de uma condenação antes de tudo teórica.

TROLL — Teórica?

DIRETOR — Sim, teórica. Porque a morte, realmente não existe.

TROLL — Como não existe?

DIRETOR — Não existe como pena, como castigo, como fato trágico. Deixemos de lado o aspecto do sofrimento físico e analisemos a suposta dor moral: Por que o homem tem medo de morrer? A resposta é até simples. O homem tem medo, porque depois de morto não poderá fazer tudo aquilo que fazia enquanto estava vivo. E isso lhe desagrada. Mas para poder experimentar a dor é preciso estar vivo. Portanto quem está morto não sofre mais, nem pode ter nostalgias e aflições semelhantes. Em poucas palavras, depois de morto o homem não pode mais sofrer por estar morto.

TROLL (*rindo sarcasticamente*) — Isso parece brincadeira... (*Pausa.*) O senhor fala bem, estou quase convencido de que morrer é muito bom, um ato de indiferença como o senhor quer me demonstrar, mas é o desgosto de deixar para sempre pessoas que a gente ama?

DIRETOR — Também este desgosto meu caro, não poderá mais senti-lo, justamente porque estará morto.

TROLL — Mas quem lhe diz que após a morte não há mais nada.

DIRETOR — Chegamos exatamente ao âmago da questão. É evidente que os problemas são dois: ou depois da morte há uma segunda vida, ou depois da morte não há nada.

TROLL — Elementar meu caro...

DIRETOR (*rindo com ironia*) — Pois bem, suponhamos que o senhor não acredite no além. Neste caso, se encontrar uma segunda vida, terá uma belíssima surpresa, e não terá motivos para se queixar. É óbvio que a saudade das pessoas queridas, será atenuada pela certeza de que elas mais cedo ou mais tarde poderão encontrar-se com o senhor. Além disso há o consolo de encontrar lá, amigos e parentes já mortos.

TROLL — Bom, isso é uma verdade.

DIRETOR — Consideremos agora a outra hipótese, que do outro lado não haja nada. Se não há nada, isso implica que o senhor não existe mais, e portanto não tem nem a possibilidade de perceber isto. É porque o habitual desespero dos que não acreditam numa vida pós morte não tem fundamento sólido.

TROLL — Mas eu senhor diretor, não é que seja assim cético. Aliás tenho a sensação de que...

DIRETOR — Muito bem. Consideremos agora o homem que crê no além. Justamente por sua crença, ele enfrenta a morte com uma total serenidade. Vamos, segui-lo no ato de ultrapassar o famoso limite. Ele avança, passou, olha ao redor, percebe que ainda existe, talvez de uma maneira diferente, mas existe. Sua fé, ao acreditar no além, foi recompensada, pode até encontrar a felicidade que procurou inutilmente junto aos vivos. Vamos agora à outra possibilidade, o homem que crê no além e lá não há nada. Ao morrer, este homem não tem nem tempo nem forma para possíveis desilusões,

pois ele simplesmente acaba, tudo se finda. É por isso senhor Troll, que a fé, na circunstância que for, será sempre um ótimo negócio.

TROLL — Uma aposta sem possibilidade de erro, não é?

DIRETOR — Vejo que andamos lendo Pascal. Fico contente. Mas para clarear mais ainda as idéias, por que não ensaiamos?

TROLL — Ensaiai como?

DIRETOR — Uma espécie de representação simbólica, uma ficção quase teatral, um jogo.

TROLL — E o que devo fazer?

O Diretor aperta o botão do interfone e fala:

DIRETOR — Mandé chamar a Rosa.

TROLL (*com inquietação*) — Senhor diretor, acho que tenho direito de saber o que significa isto.

DIRETOR — Escute, a finalidade é tranquilizá-lo. Até agora nos ativemos às palavras. O que vamos fazer agora é uma experiência prática. Este ensaio, repito, o fará vivenciar a verdadeira situação. Asseguro-lhe que vai se sentir muito melhor... (*Entra pela porta lateral direita, Rosa.*) Ah, chegou nossa competente Rosa! (*Rosa é uma moça de uns vinte anos, com uma saia curtíssima e um decote provocante. É extremamente sensual. Uma imagem absolutamente impossível na prisão da morte.*) Nossa Rosa é perita nestas pequenas encenações. No nosso caso, Rosa simboliza a segunda vida. E justamente por essa razão ela agora se retira. Até logo Rosa... (*Sai pela porta lateral esquerda.*)



Ao sair Rosa lança um olhar provocante para Troll seguido de uma descarada piscada de olho.

TROLL (*desconcertado*) — Mas que coisa esquisita... E essa Rosa?

DIRETOR — O senhor vai ver como a coisa é simples. Está vendo aquela porta? Só precisa abri-la e entrar lá, na outra sala, por onde Rosa saiu. Pode ser que esteja tudo escuro, e o escuro significaria o nada. Mas também pode acontecer que Rosa esteja lá lhe esperando. É só ter fé...

TROLL — Mas se encontro a escuridão, eu...

DIRETOR — O senhor nada, caro senhor Troll. Neste caso como não há nada o senhor volta tranqüilamente para cá. É apenas um ensaio. Só isso, simples não?

TROLL — E se encontro a luz acesa com Rosa me esperando?

DIRETOR — Pode até ficar lá o tempo que desejar, obviamente com a concordância das duas partes.

TROLL — Mais uma pergunta. E quem decide? Quer dizer, quem estabelece se vou encontrar a escuridão ou a moça? É o senhor quem decide diretor?

DIRETOR — Não, absolutamente! É a moça quem decide. Enfim, coragem. Vamos experimentar? Tem que ter fé senhor Troll.

Com passos firmes o condenado levanta-se, aproxima-se da porta, segura a maçaneta, gira-a lentamente, empurra a porta com cuidado e luz e vislumbra um lindo corpo desnudo de mulher. Neste exato instante pelo pequeno buraco existente na

parede próxima à escrivaninha do diretor, um atirador profissional fulmina o senhor Troll com um tiro na nuca.

### III

#### A ALMÔNDEGA

O ambiente retrata um escritório de um intelectual. Mais precisamente um professor de sociologia. Adentra o palco um homem de meia idade, que tem um ar de angústia típica daqueles "que pensam demais". Entra, procura alguns livros, acha o que procura. Senta-se à escrivaninha, procura umas anotações e repentinamente depara-se com um pacotinho embrulhado sobre os papéis. Olha desconfiadamente o pacotinho e finalmente o abre. Ao abrir, surpreende-se ao constatar que dentro do pacotinho tem uma deliciosa almôndega, artisticamente preparada. Deve parecer extremamente apetitosa.

PROFESSOR (*desconcertado*) — Uma almôndega. (*Pausa.*) Uma almôndega? (*Pausa.*) Sem dúvida, uma almôndega. Mas o que faria uma almôndega no meu escritório? Ou melhor quem deixou embrulhado num pacotinho azul esta almôndega? (*Chama.*) Lúcia! Lúcia!

LÚCIA (*entrando*) — O que foi querido?

PROFESSOR (*intuitivamente desconfiado*) — Foi você que deixou um pequeno embrulho em cima da minha mesa?

LÚCIA — Não, querido. Que embrulho?

PROFESSOR — Um embrulhinho assim oh, deste tamanho. (*Faz o gesto.*) Tem uma almôndega dentro dele.

LÚCIA — Meu bem, pelo amor de Deus, não me faça rir. (*Rindo.*) Pelo menos é seu prato predileto, portanto das duas, uma, ou você come por que está com fome, ou você come por que, independente da fome, é seu prato predileto. (*Ri mais ainda, e sai falando.*) Almôndega, pacotinho... Veja você, Almôndega. Almôndega! (*Sai rindo.*)

Professor inquieto sem entender frita a almôndega com muita curiosidade. Cheira-a. Principalmente contempla-a como a um troféu que não sabe se é seu ou não.

PROFESSOR (*chamando*) — Marco! Marco!

MARCO — Sim pai.

PROFESSOR — Foi você que deixou um pacotinho aqui na minha escrivaninha?

MARCO — Pelo amor de Deus pai. Desde a última intervenção eu não ando com nenhum pacotinho suspeito. Palavra de filho!

PROFESSOR — Eu sei, eu sei, não é disso que estou falando. Falo de um outro tipo de pacotinho. Um pacote com uma almôndega dentro.

MARCO — Almôndegas? (*Saindo.*) Aí mãe, papai tá delirando. Tá vendo almôndegas na escrivaninha. Essa é boa...

O professor torna a fitar a almôndega com mais interesse ainda. Fita-a incessantemente.

PROFESSOR (*chamando*) — Maria! Maria!



MARIA (*entrando*) — Pois não doutor.

PROFESSOR — Por acaso você andou preparando almôndegas para o jantar hoje?

MARIA — Não doutor. Mas se o senhor quiser posso descer no açougue e comprar carne para preparar...

PROFESSOR — Não é preciso. (*Pausa.*) Você viu alguém entrando e deixando um embrulho, assim pequeno, aqui no meu escritório?

MARIA — Não doutor.

PROFESSOR — Tudo bem, pode sair.

*Maria sai. O professor investiga ainda mais a almôndega.*

PROFESSOR — Eduardo! Eduardo!

EDUARDO (*entrando*) — Sim tio.

PROFESSOR (*mudando de tática*) — Qual seu prato predileto?

EDUARDO — Macarronada.

PROFESSOR — Grande pedida. E o que me diz de almôndegas?

EDUARDO — Almôndegas? Adoro. Um dos favoritos. Para mim só perde de uma boa lasagna. Mas que aspecto, que cor, tio, que cor. Se me deixassem eu seria capaz de comer almôndegas dia e noite. Almôndegas no café, almôndegas no almoço, almôndegas no lanche, almôndegas no jantar e de sobremesa almôndegas açucaradas. Que cor, que estilo, que consistência... (*Vai saindo.*)

*Professor cada vez mais intrigado, admira a saborosa almôndega. De tanto fitá-la, acaba adormecendo: Ruídos na porta. Lúcia, Maria,*

*Marcos e Eduardo olhando pela fechadura. Os ruídos despertam o professor, mas este disfarça como se continuasse a dormir. Ouvindo.*

LÚCIA — Não, não era perfeita, melhor não podia ser.

MARIA — Esse nojento, é um guloso, não vai resistir.

EDUARDO — Você viu ontem a noite na mesa como comia? Que asco. O barulho que faz quando mastiga simplesmente me deixa leuco.

MARCO — E os peidos? Mais fedorentos que ovo podre.

LÚCIA — Acho que a hora não foi própria, deveríamos ter esperado mais.

MARCO — Que nada mãe, vai funcionar otimamente. Assim que acordar, o porco nojento vai comer. Isso aí é mais esfomeado que os flagelados de Biafra.

EDUARDO — Tem certeza que funciona?

MARIA — Vamos patraczinho, acorde e engula. Vai, seu fedorento...

LÚCIA — Morra! Desgraçado! Quando come faz expressões com o rosto que me dão náuseas.

MARCO — Vamos papaizinho, acorda e come!

LÚCIA — Morra!

*Os quatro começam a rir. O professor a tudo escuta fingindo dormir.*

EDUARDO — Vamos lá gente, energia positiva! (*Fazem uma mentalização e um deles começa a puxar um pequeno corinho!*) "Comel Mor-

*ral!" Depois de algum tempo cessam e vão embora, gargalhando risadinhas infantis.)*

*O professor constata que foram embora.*

PROFESSOR (*para si mesmo*) — Não precisam mais de mim, não é verdade? Estão seguros de si mesmo? A juventude é bela, não? São fortes, enérgicos, não têm dúvidas. Compreendi. Uma existência inteira se deparando com uma almôndega. (*Rindo.*) Meu Deus, uma linda e apetitosa almôndega. Que ironia da vida. (*Rindo.*) Uma almôndega, uma simples e inocente almôndega. (*Pega a almôndega. Cheira-a. E em seguida começa a saboreá-la como um fino gourmet.*) Hum... É boa, muito boa... Deliciosa... Não poderia ser melhor... Que almôndega!

#### IV

#### UM CASO ASSOMBROSO

*Palco nu. Entra uma mulher francesa com um jornal debaixo do braço. Ela anda como se tivesse procurando o número de um prédio. (A cena não tem cenário, portanto toda a ação a seguir é uma mera definição de espaço a ser feita pela direção.) Para diante de um prédio, confere o número com o jornal e fala:*

MULHER — É aqui que estão precisando de uma advogada recém formada?

VOZ OFF — Sinto, mas a vaga já foi preenchida hoje pela manhã, cedo.

MULHER — Obrigada.



*Mulher retira-se. Torna a andar pelas ruas e pára diante de outro prédio. Entra.*

MULHER — Eu vim através de um anúncio...

VOZ OFF — Não estamos mais aceitando solicitação de emprego.

MULHER — Mas o jornal diz que...

VOZ OFF — Sinto minha senhora...

*Mulher sai. Mesmo jogo que o anterior. Entra em outro prédio.*

MULHER — Gostaria de me candidatar à vaga de secretária bilingue.

VOZ OFF — Já contratamos outra pessoa.

MULHER — Eu compreendo.

*Mesmo que o anterior, entrando em outro prédio.*

MULHER — É a respeito...

VOZ OFF — Não há vagas.

MULHER — Mas qualquer coisa serve...

VOZ OFF — Não há vagas.

MULHER — Estou desesperada.

VOZ OFF — Não há vagas.

*Mesmo que o anterior.*

MULHER — É aqui que estão precisando de uma empacotadora?

VOZ OFF — Não.

MULHER — Mas aqui neste anúncio diz que vocês precisam de uma empacotadora hábil e com referências.

VOZ OFF — Ah! Mas isso foi ontem. Hoje estamos precisando de uma faxineira.

MULHER — Serve.

VOZ OFF — Então preencha essa ficha e aguarde contato. A senhora tem experiência anterior?

MULHER — Não, mas sou advogada formada e...

VOZ OFF — Então não serve.

MULHER — Espere um pouco, tenho duas pernas, dois braços e preciso muito deste emprego.

VOZ OFF — Não serve.

MULHER — Mas... mas...

VOZ OFF — Não serve.

*Mulher sai completamente desanimada, deprimida. Entra em cena um porteiro de uma grande empresa. Mulher pára diante do porteiro vai falar-lhe algo, mas desiste; continua a andar e repentinamente volta.*

PORTEIRO (com voz burocrática) — O que a senhora deseja?

MULHER (quase chorando) — Ouça, por favor... Ajude-me... Preciso encontrar trabalho. Tenho dois filhos. Um trabalho qualquer, mesmo para fazer limpeza. (Silêncio.) Há alguma possibilidade? (Silêncio.) Seja bom!

PORTEIRO — Para os pedidos de emprego, à direita, no fim do corredor, guichê 27.

*Mulher se dirige ao guichê sem muitas esperanças.*

HOMEM — É para pedido de emprego?

MULHER — Sim, realmente. É claro, sim, vim pedir se por acaso...

HOMEM (friamente) — O nome por favor.

MULHER — Adele Gorelli

*Homem anota num grande livro.*

MULHER — Eu sou bacharel em direito.

HOMEM (com espanto) — Bacharel em direito?

MULHER — É, mas aceito qualquer coisa, qualquer coisa...

HOMEM — Nesse caso, por favor, por ali, a terceira porta à esquerda. Pergunte pelo contador.

*Mulher se dirige ao contador*

CONTADOR — Tenha a bondade. (Examinando a ficha dela.) No momento senhora, não posso...

MULHER — Então o senhor não crê que...

CONTADOR (sem expressão) — Não posso dizer-lhe que incumbência lhe será dada. O ordenado inicial, é preciso que compreenda, é de 58.000. Se lhe convém, pode começar amanhã às 9:00 hs. Agora vou apresentá-la ao chefe da seção de instalações, engenheiro Schwarz.

*Saem ao encontro de Schwarz*

SCHWARZ (com uma cortesia formal) — Minha cara Adele, creio senhora... creio que infelizmente não poderei ter sua colaboração.

MULHER (com um ar conformado) — Compreendo, já esperava por isso. Já estava meio desconfiada...

SCHWARZ — De fato, foi decidido.

MULHER — Não tem problema.

SCHWARZ — Foi decidido que lhe será dado o lugar de adjunta da vice-presidência. Senhor contador, acompanhe a senhora até a ala 4.



Saem. A mulher mantendo o ar de melancolia.

MULHER — Sr. contador, o senhor não acha que...

CONTADOR — Eu não acho nada.

MULHER — Então o senhor...

CONTADOR — Sim eu...

MULHER — O senhor...

CONTADOR — Eu...

MULHER — Fala.

CONTADOR — Eu...

MULHER — Por favor, fala.

CONTADOR — Eu... eu sou eu.

*Chegam diante do vice-presidente.*

VICE — Sra. Adele Gorelli, acabo de sair de uma reunião e é difícil o que tenho para lhe comunicar.

MULHER — Mas o Sr. Schwarz me disse que eu seria adjunta.

VICE — Foi um equívoco, uma precipitação do Schwarz.

MULHER — Então...

VICE — É sra. Adele, é uma pena, a senhora não será adjunta. Resolvemos entregar-lhe a assessoria jurídica da empresa.

MULHER — Assessoria jurídica?

VICE — É o que temos para oferecer. Aceita?

MULHER (*titubeante*) — Sim...

VICE — Sr. contador acompanhe-a até a ala da presidência.

Saem. Os dois se entreolham estranhamente e finalmente chegam à presidência.

PRESIDENTE — Querida Gorelli, é um prazer imenso tê-la ao nosso quadro funcional. Bebe alguma coisa?

MULHER — Não, muito obrigada, não bebo.

PRESIDENTE (*aos goles*) — Não bebe? É exatamente deste tipo de gente que precisamos. Excelente! Excelente! (*Bate o telefone.*) Alô! Sim.

PRESIDENTE (*cont.*) — Claro! Já está aqui. Neste caso... Naturalmente... Condições diferentes, sim, sim... É evidente. É melhor não arriscar? As suspeitas chegam a este ponto? Claro, mulher é mulher, homem é homem. Bem, nem sempre. Justamente... certo... Adeus! (*Desliga. Longo silêncio enquanto a observa.*) Aqui estão as normas gerais da empresa. Salário inicial de 300.000.

MULHER (*assustada*) — 300.000?

PRESIDENTE — É nosso teto. Nem um centavo a mais. Início do trabalho amanhã pela manhã. E já está marcada uma audiência comigo para lhe por a par dos problemas da empresa.

MULHER — Às nove, está bem?

PRESIDENTE — Oh, não! levanto cedo, mas existe um limite. Venha às dez e meia, onze horas. Muito prazer em conhecê-la e até amanhã.

MULHER — Adeus então Dr... Dr...

PRESIDENTE — Dr. "Ix", Adele, Dr. "Ix".

MULHER — Adeus Dr. "Ix".

*Vai saindo e é interceptada pelo contador.*

CONTADOR (*entregando-lhe um envelope*) — É o contrato de trabalho. Tem também um adiantamento sobre o primeiro salário. Faça o recibo mais tarde, não há pressa.

*Mulher pega o envelope, e sai. Sempre com o envelope debaixo do braço, anda pensativa e se senta num banco de praça. Coloca o envelope a seu lado, fita-o e fica mais pensativa ainda. Tempo. Começa a chover. Retira o guarda-chuva da bolsa, sempre pensativa em relação ao envelope, abre o guarda-chuva, reflete mais um tempo. Levanta-se. Olha pela última vez o envelope sobre o banco e sai decididamente de cena. Em cena, só o envelope.*

## V

### A TELEFÔNICA

*Em cena duas telefonistas, uma loura, outra morena. O palco deve ter uma mesa telefônica e cabines com telefones; pessoas esperando suas chamadas; as telefonistas agem de forma que uma recebe os pedidos e outra completa as ligações. Os transeuntes devem criar tipos bem característicos, porém sem composição acentuada. Cada ator deve criar pelo menos dois ou três tipos de forma a aumentar a dinâmica da cena. No correr da cena serão sugeridos tipos. A idéia é criar uma "torre de babel" em cena.*

SENHOR — Desejaria Namur w 7483 (*Entrega à loura um papelzinho.*)

FREIRA — Por favor, é possível falar com Esmirna, Convento da Consolata?



MORENA — Vizagapatan, cabine 3.

*Repentinamente salta do sofá um jovem com ares orientais. Entra em cena uma senhora vistosa.*

SRA. (com orgulho) — Por favor senhorita Ypsilanti 336 (Cessa o movimento de todos.)

LOURA (com indiferença) — Ypsilanti Michigan ou Ypsilanti North Dakota?

*Senhora fica desconcertada e sai à cata de um papel na bolsa.*

MORENA — Tcttenham, cabine 1.

*Entra em cena uma moça humilde*

MOÇA — Senhorita, gostaria de falar com Peccorelis, telefone público.

MORENA — Taormina, cabine 2.

LOURA — Peccorelis, onde?

MOÇA — Peccorelis, no vale da Tronfia, telefone público.

SRA. (achando o papel) — Ah! Aqui está querida, Ypsilanti Michigan.

LOURA — Peccorelis, no vale da Tronfia?

MOÇA — Sim senhorita.

*As pessoas param suas ações, observam a moça e tentam disfarçar o riso.*

MOÇA — Por que estão rindo? O que há de tão cômico?

PROFETA BARBUDO — Desculpe, senhorita, não queria ofendê-la, mas que nome, Peccorelis...

MOÇA — Peccorelis sim. Peccorelis. Um vilarejo como outro qual-

quer. Não compreendo o que há de engraçado.

MORENA — Cádiz, cabine 8 (Tempo.) Amalfi, cabine 7 (Tempo.) Ilhas Virgens, cabine 3.

INTELECTUAL — Uma ligação para Brahma, subúrbio de Marra-kesch, nº... 3z814.

MORENA — Telavive, cabine 9; Ouguata, cabine 14.

MOÇA — Srta. por favor, poderia pedir novamente a ligação? Não entendo, geralmente não se espera nem um minuto.

LOURA — Já pedi a ligação, mas Peccorelis não responde.

MOÇA — É impossível. A linha deve estar ocupada, mas não é possível que ninguém responda.

LOURA — Há pouco não respondia, vou tentar novamente.

MORENA — Durbau, cabine 4 (Tempo.) Brahma, cabine 7 (Tempo.) Puerto Strossner, cabine 3 (Tempo.) Toronto, cabine 1 (Tempo.) Ciudad Eva Peron, cabine 6 (Tempo.) Transvaal, cabine 8 (Tempo.) Teresina, cabine 9.

MOÇA — Srta. quanto custa uma chamada simples para Peccorelis?

LOURA — 120, o tempo mínimo.

MOÇA — E urgente?

LOURA — Urgente, 1.700.

MOÇA — E urgentíssimo?

LOURA — Urgentíssimo, 17.000.

*Todos prestam atenção ao diálogo criando-se um clima de suspense. Após um tempo.*

MOÇA — Srta., por favor, Peccorelis, ligação urgentíssima.

MORENA — É inútil, querida. É dinheiro posto fora.

LOURA — A verdade é que Peccorelis não responde. Urgente ou urgentíssimo, não faz a menor diferença.

MOÇA — Experimente mais uma vez. Não acredito que Peccorelis não responda.

MORENA — Pequim, cabine 4. (Tempo.) Vancouver, cabine 5.

MOÇA — Srta., Peccorelis, mais uma vez, por favor.

MORENA — El Salvador, cabine 3 (Tempo.) Hanói, cabine 4 (Tempo.) Champagne, cabine 8.

*Todos prestando atenção à moça.*

MOÇA — Srta., Peccorelis de novo, é caso de vida ou morte, a minha felicidade depende desta chamada.

LOURA — Estou tentando, mas já lhe disse que ninguém responde.

MORENA — Fazemos o que podemos.

*Neste momento ouve-se um estrondo forte acompanhado de uma sensação de mal estar coletivo.*

LOURA (para todos) — Aconteceu alguma coisa?

ESNOBE — Será um temporal?

MENSAGEIRO (entrando) — Não, não, faz frio, mas o céu está sereno.

*Novo estrondo, aumentando o mal estar.*

SRA. (para a morena) — Desculpe senhorita, mas o que aconte-



ceu? Um desmoroamento? Uma avalanche?

MORENA — Não sei, realmente não sei...

SRA. (*para a moça*) — Soube de alguma coisa?

MOÇA (*pensativa*) — Só que Peccorelis não responde.

LOURA — Se quiser, tentamos novamente.

MOÇA — Claro que quero. Peccorelis, telefone público.

MORENA — Wintenthur, cabine 2 (*Tempo.*) Milão, cabine 7.

LOURA — Peccorelis, não responde.

MOÇA — Tente mais uma vez, por favor senhorita.

*A luz do palco vai baixando como se desse a impressão de uma passagem de tempo.*

MORENA — Ypsilanti, cabine 1.

MOÇA (*triste*) — Aconteceu alguma coisa...

MORENA — Bari, cabine 4 (*Tempo.*) Amsterdam, cabine 8 (*Tempo.*) Waggawwagga, cabine 3.

MOÇA (*entrando em desespero*) — Peccorelis... por favor!

MORENA — Hong Kong, cabine 6.

MOÇA (*em desespero crescente*) — Peccorelis! Peccorelis! Peccorelis, telefone público!

MORENA — Payetevile, cabine 4 (*Tempo.*) Piat'gorsk, cabine 2.

MOÇA (*completamente transtornada*) — Peccorelis, srta., minha ligação para Peccorelis.

MORENA — Cincinatti, cabine 5.

MOÇA (*chorando*) — Peccorelis... Peccorelis...

MORENA — Vladivostok, cabine 6.

MOÇA (*aos prantos*) — Peccorelis...

MORENA — Cabo Thompson, cabine 7.

MOÇA (*quase desmaiada e conformada vai falando a cena vai morrendo*) — Peccorelis srta... Peccorelis...

MORENA — Surtanta, cabine 3.

MOÇA — Peccorelis... Peccorelis... Peccore...

MORENA — Governador Valadares, cabine 2.

MOÇA — Peccore... Pecco... Pe... (*Luz vai caindo.*)

## VI

### REVEILLON

Dois bêbados em cena

A — 1988 para você foi um ano feliz?

B — Não.

A — Deu-lhe mais tristezas do que alegrias?

B — Sim.

A — Portanto, um ano nojento, no conjunto?

B — Exatamente.

A — Pior do que os que o precederam?

B — Diria que sim.

A — Ele o marcou então? Será obrigado a lembrá-lo?

B — Certamente.

A — E o lembrará com ódio, imagino.

B — Não.

A — Fica contente que foi embora?

B — Não.

A — Você é um homem absurdo, senhor. Quem lhe fez mal vai embora e você não fica feliz?

B — Fez-me mal, é verdade. Mas esse mal ficou dentro de mim, neste exato lugar, e me alimenta.

A — Te alimenta?

B — Sim. E além disso, por pior que tenha sido, por todos os desgostos que me tenha trazido, 1988 acabou para sempre, não voltará mais, ainda que passassem dezesseite bilhões de séculos de séculos as coisas que aconteceram em 1988 não se repetirão mais, com rigorosa e categórica matemática, não mais se repetirão, eram únicas e perfeitas na sua miséria e por isso já estão muito longe, cheias de misteriosa e romanesca fatalidade que lhe é própria. Compreende?

A — Sim, mas não me identifique.

B — 1988, com todos os seus males, foi um ano belíssimo, algo de histórico e admirável, que lembrarei por toda a vida, com muito amor.

*Longa pausa. A e B se entreolham pensativos.*



B — 1988, para mim foi um ano feliz?

A — Não.

B — Me deu mais tristezas do que alegrias?

A — Sim.

B — Portanto, um ano nojento no conjunto?

A — Exatamente.

B — Pior do que os que o precederam?

A — Diria que sim.

B — Ele me marcou então? Seirei obrigado a lembrá-lo?

A — Certamente.

B — E o lembrarei com ódio, imagino.

A — Não.

B — Estou contente que foi embora?

A — Não.

B — Você é um homem absurdo. (*Pequena pausa.*) Quem me fez mal foi embora e não fico feliz?

A — Te fez mal é verdade. Mas esse mal ficou dentro de você, neste exato lugar, e te alimenta.

B — Me alimenta?

A — Sim. E além disso, por pior que tenha sido, por todos os desgostos que te tenha trazido, 1988 acabou para sempre, não voltará mais, ainda que passassem dezessete bilhões de séculos as coisas que aconteceram em 1988 não se repetirão mais, com rigorosa e categorizada matemática, não mais se repetirão, eram únicas e perfeitas na sua miséria e por isso já estão muito

longe, cheias de misteriosa e romanesca fatalidade que lhe é própria. Compreende?

B — Sim, mas não me identifico.

A — 1988, com todos os males, foi um ano bellissimo, algo de histórico e admirável, que te lembrarás por toda a vida, com muito amor.

*Longa pausa, A e B se entreolham pensativos.*

B — Tenho medo.

A — De quê?

B — De 1989.

A — Por quê?

B — Porque 1989 pode vir a ser pior que 1988.

A — Isso é verdade. (*Pausa.*) Mas se isso acontecer, vale o mesmo sentimento que você teve em relação a 1988. 1989 será um ano que você se lembrará por toda a sua vida.

B — Isso é verdade.

*Longa pausa. A e B se entreolham pensativos.*

A — Também tenho medo.

B — De quê?

A — Da vida. (*Pausa.*)

B — Quem somos nós? Duas particularidades insignificantes, irrelevantes, diante da grandeza eterna do universo.

*Pausa.*

A — Me sinto fraco.

B — Eu também.

*Pausa.*

B — Me sinto confuso.

A — Eu também.

*Pausa.*

A — Não sei mais quem sou eu.

B — Tenho medo.

A — Eu também.

*Pausa. Em seguida o personagem C, que a tudo assistia caladamente entra na cena.*

C — De que têm medo, imbecis? Das pessoas que estão olhando vocês? Da posteridade? Bastaria uma coisa ínfima: conseguirem ser vocês mesmos, com todas as fraquezas inerentes, mas autênticos, indiscutíveis. A sinceridade absoluta seria em si mesma um tal documento! Quem poderia suscitar objeções? Você é um homem (*para A*), você é outro homem (*para B*), um dos muitos, é um. Os outros seriam obrigados se quiserem, mas cada um de vocês a levá-los em consideração, estupefatos, pela eternidade.

*Longa pausa. Os três se entreolham.*

A — Mas me diz uma coisa, 1988 para você foi um ano feliz?

C — Não.

B — Deu-lhe mais tristezas do que alegrias?

C — Sim.

A — Portanto um ano nojento, no conjunto?

C — Exatamente.

B — Pior do que os que o precederam?

C — Diria que sim.

*Enquanto os três continuam o diálogo de uma forma muda; a luz*



do palco vai se abrindo e ouvem-se estrondos de fogos de artifícios, luzes? Burburinhos, comemorações. Desce uma grande placa escrita "happy new year". Os três assistem a tudo de uma forma contemplativa, porém se sentem massacrados pelo estardalhaço. O som de comemoração continua no fundo.

A (timidamente) — Feliz ano novo.

A (surpreso) — O que você disse?

C (falando baixo) — Ele disse Feliz ano novo.

A (disfarçando) — Exatamente. Feliz ano novo.

B (disfarçando) — Para você também.

C — Um brinde então.

Os três brindam.

Os três juntos — Saúde!

Vão saindo de cena. C voltando.

C — A vida é terrivelmente interessante...

## VII

### DECLARAÇÃO DE RENDA

Um gabinete de um Fiscal da Receita Federal. Em cena um fiscal analisando declarações. Entra o doutor.

DOUTOR — Com licença, meu nome é Dr. Mensola, estou aqui por que fui chamado pela Receita Federal para dar explicações sobre a minha declaração de renda.

FISCAL — Ham, ham... Sente-se Dr. Mensola, o senhor precisará mesmo de uma cadeira.

DOUTOR (com temor) — Sr. fiscal, eu não entendo...

FISCAL — O senhor não entende? Mas eu entendo, e como entendo. Que vergonha hein, Dr. Mensola, logo o senhor, um homem tão rico, tão distinto. Faça-me o favor...

DOUTOR — Mas...

FISCAL — Nem mais, nem menos. (Examinando papéis.) Vejamos... O Sr. é diretor da Siak Import-Export, certo?

DOUTOR — Sim.

FISCAL — Bem, está aqui escrito na sua declaração que os lucros da Siak foram da ordem de 23 milhões, certo?

DOUTOR — Sim senhor.

FISCAL — 23 milhões, Dr. Mensola, 23 milhões?

DOUTOR — Bem, desculpe minha sinceridade.

FISCAL — O senhor simplesmente me faz rir. (Dando uma forte gargalhada.)

DOUTOR — Mas por quê? Por que a desconfiança, está tudo aí, pode ser que haja um erro de dez ou vinte mil, não mais...

FISCAL (com ira) — 23 milhões? Num período de crise como este, quer me fazer acreditar que ganhou tanto assim? Tem coisa aí? Ah! Se tem! Por favor, um mínimo de bom senso!... Digamos que realmente o senhor tenha trabalhado muito, digamos também que tenha tido uma

boa dose de sorte... mas 23 milhões? É um pouco demais!

DOUTOR — Não diga isso, pelo amor de Deus, o senhor está cometendo um grande erro... Isso é uma injustiça! Acompanhe o meu cálculo e acreditará. Em maio os resíduos da seda pura, tiveram uma conjuntura excepcional, os contratos já feitos favoreceram-me tremendamente. Acredite ou não, foram 8 milhões de uma só vez. E a importação de amendoim, o que o senhor me diz? E o saldo que deu o preço dos ovos?

DOUTOR (cont.) — Sabe qual foi a renda bruta dos ovos? 12!

FISCAL (com raiva) — Doze o quê!?

DOUTOR — Milhõezinhos.

FISCAL (já ficando impaciente) — Ora por favor! Quer que sejamos tão ingênuos Dr. Mensola? Ouça bem... Para não dizer depois que somos intransigentes... (Fazendo contas num papel.) Posso conceder-lhe uma renda tributável de três. Três, digamos três milhões e meio!

DOUTOR (pálido) — Não senhor fiscal, por favor, não! O senhor não pode fazer isso! O senhor está equivocado... Não sei mais o que lhe dizer. (Quase chorando.) Venha aqui à janela, olhe lá, na rua, aquele carro. Sim, aquele vermelho, comprido... É um Rolls Roice. Sabe quanto me custou? Nove e meio, caríssimo fiscal, nove milhões e meio! Portanto o senhor não pode me tributar apenas três milhões e meio!

FISCAL (com escárnio) — Que é que isso significa! É fácil pedir um carro emprestado. Quem sabe uma



doação! Ou até mesmo uma imitação! O senhor não vai querer ensinar a mim, um fiscal de rendas, as manhas utilizadas por gente da sua laia!

DOUTOR — Mas o golfe, o golfe que inaugurei agora em agosto, na minha casa dos Alpes? O senhor certamente leu, os jornais, viu as fotografias? 81 buracos! Quem tem um golfe com 81 buracos, não pode ter uma renda de apenas três milhões e meio.

FISCAL (batendo na mesa) — Chega! Dr. Mensola. Chega! Eu disse três milhões e meio! Nem um centavo a mais! E passe muito bem! (Doutor levanta-se completamente abatido e vai saindo. Fiscal gritando.) E vê se toma vergonha nessa cara! (Para a platéia.) É por causa de gente dessa estirpe que o país está como está! (Saindo de cena.)

## VIII

### AS MÃES INCONTESTÁVEIS

O espaço cênico deve ser compartilhado por três histórias simultâneas. Na primeira é enfocada uma família classe média com a mãe 1 fazendo os serviços domésticos e Paulo, seu filho um funcionário de uma indústria de calçados. Na segunda história apraeca a mãe 2, que é mãe de Jef Lamna, um respeitado gangster de Chicago da década de 30. Na terceira história, a mãe 3, é mãe de Sesóstris, um faraó. Enquanto uma cena estiver sendo enfocada as outras duas devem continuar a ação em silêncio.

Ao abrir a cena vê-se as três mães. A mãe 1 faz serviços do lar, a mãe 2 olha a rua com um binóculo, através de uma fresta e a mãe 3 come uvas confortavelmente deitada na sacada do palácio, apreciando o povo.

Paulo entra em cena.

MÃE 1 — É você, Paulo?

PAULO — Sim mamãe, scu eu. (Entra e se dirige ao quarto tirando paletó, gravata, e etc.)

MÃE 1 (de fora) — E então?

PAULO — E então o quê?

MÃE 1 — Bem, consegui este bendito aumento?

PAULO — Consequi.

MÃE 1 — Quanto?

PAULO — Quanto o quê?

MÃE 1 — Quanto foi o aumento?

PAULO — Três mil e quinhentos.

MÃE 1 — Três mil e quinhentos?

PAULO — Sim.

MÃE 1 — E está contente?

PAULO — Bem, enfim...

MÃE 2 (chamando pela fresta) — Jef (Tempo. Gritando.) Jef Lamna!

JEF (de fora) — Já vou!

Jef entrando.

MÃE 2 — Diga Jef, de quem é aquele carrão com o qual Costello partiu? (Tempo.) (Jef tentando disfarçar.) É o seu do ano passado?

JEF — Que memória, mãe! Parabéns! Como o reconheceu?

MÃE 2 — E você... o deu de presente...?

JEF (meio sem jeito) — Não, claro que não. Não o dei de presente.

MÃE 2 (tempo) — Sei... sei... então você o vendeu?

JEF (sentindo-se pressionado) — É... alguma coisa assim.

Mãe 2 o observa enquanto Jef desvia o olhar dela. Após um tempo.

MÃE 2 (gritando) — Eu sempre tenho, razão, você realmente o deu de presente.

JEF (reagindo) — Bem, e daí? Qual é o problema?

MÃE 2 (histérica) — O problema é que você é um imbecil frouxo como sempre!

Tocam fanfarras seguidas de aclamações do povo pela vitória de Sesóstris. Este entrando triunfante no palácio indo ao encontro de sua mãe. Na sacada do palácio.

MÃE 3 — Sim, não se pode negar, no conjunto foi um belo triunfo, mas confesso-lhe: esperava um pouco mais, depois de tudo o que você fez. Não sei... O que é que o povo tem hoje?

SESÓSTRIS — Por quê? Alguma coisa de errado?

MÃE 3 — Não sei... as pessoas me parecem um pouco frias... gritam, se abraçam, mas parece que o fazem forçadas, em resumo, gostaria de vê-las mais entusiasmadas.

SESÓSTRIS — Mas mamãe, é preciso levar em consideração o calor. Olha que hoje está fazendo um calor dos infernos.

MÃE 3 — Deixa de idiotices rapaz, eles estão assim por que você não tem carisma!



MÃE 1 — Oh Paulo! Com todo o seu trabalho, três mil e quinhentos?! Aposto que os outros tiveram um aumento maior! Me diz uma coisa, quanto os outros conseguiram?

PAULO — Não sei de nada, ninguém fala dessas coisas na firma.

MÃE 2 — Você não é o chefe? Não é você que tem as idéias? Não é você que se arrisca mais que os outros? Sem você aqueles desgraçados poderiam andar por aí vendendo bugigangas; mas não, aqueles parasitas vivem as suas custas!

MÃE 3 — E os prisioneiros? Quantos prisioneiros você sacrificou a Amon seu pai celeste?

SESÓSTRIS — Mandei trucidar duzentos.

MÃE 3 — Duzentos? Enlouqueceu meu filho? Sabe quantos Sehti sacrificava quando voltava da guerra? E não eram grerrinhas como as de hoje em dia não! Eram verdadeiras escaramuças meu filho, incurções dignas de saqueadores... pois bem, fique sabendo que uma vez, Sehti mandou estripar cinco mil homens e mulheres de um só golpe!

SESÓSTRIS — Eu sei mãezinha... mas me pareceu que duzentos...

MÃE 1 — Me pareceu... me pareceu... a verdade é que você é de uma modéstia ridícula, seu banana!

MÃE 1 — Aposto que você foi o que teve menos, você trabalha mais

do que todos, você é diligente, e todos naturalmente se aproveitam. Não há ninguém na firma, nem os mais antigos que produzem o que você produz. Mas você não sabe se valorizar, você é tímido, e assim os outros sempre passarão a sua frente. Você Paulo, está sempre com a cabeça baixa. Levanta esta cabeça, Paulo! Antes que ela caia de vez, cu paralize assim pro chão oh! (*Mostrando.*) Assim oh! (*Tempo.*) Não adianta, onde foi que eu errei... Outro em seu lugar, neste momento já seria chefe de seção. Como eu sofro meu Deus! (*Sai.*)

MÃE 2 — É inútil, você sempre foi bom demais. É só alguém vir choramingar que você imediatamente se comove... Você é um mole, Jef! Sozinho poderia pô-los todos no bolso. São sanguessugas, parasitas aproveitadores, é o que eles são! Você ao contrário, é um boneco, um ingênuo, um tonto, você é um ctário Jef! Deus, se você realmente existe me diz: Onde foi que eu errei? (*Tempo.*) Como eu sofro! (*Sai.*)

MÃE — Você é o faraó, é um Deus, não se esqueça... Você tem o dever de manter seu lugar, não pode deixar cair seu prestígio. Qualquer outro em seu lugar agiria de uma forma mais máscula! Ora, ora seu Sesóstris, duzentos prisioneiros? Isso é coisa de criança! (*Tempo.*) Sehti, meu querido Sehti, onde quer que você esteja me responde: Onde

foi que eu errei? (*Tempo.*) Responde desgraçado! (*Tempo.*) É inútil. É o que eu sempre digo, você não sabe se valorizar, você me envergonha Sesóstris! Ai, como eu sofro! (*Sai.*)

*Em cena apenas Paulo, Jef e Sesóstris. Estão pensativos e humilhados. A luz vai baixando.*

## IX

### DOIS MOVIMENTOS

#### 1) SEPARAÇÃO

*Um quarto escuro e úmido. Em cena um homem e uma mulher.*

MULHER — Ai de mim viver aqui. Tem até um vidro quebrado. E sinto um cheiro. Aposto que à noite deve estar cheio de bichos. E além disso, não sente o frio?

HOMEM — Está frio. (*Tempo.*) Apesar de tudo, isso é nosso. Fechamos a porta a chave e ficamos os dois sozinhos, e as palavras que nós diremos ninguém as poderá ouvir.

MULHER — Fechamos a porta, é isso. E ficamos horas a nos olhar, sem coragem de nos dizer o que pensamos, eu de você e você de mim, por causa daquele resto de bondade que nos sobrou. E este armário que não fecha... diabo, onde guardo a roupa? Ah, se eu soubesse...

HOMEM — O armário não fecha, é verdade, mas nós povoaremos este



pobre quarto com nossos pobres sonhos, nós dois, e nem o rei da França terá um semelhante, nem o arcebispo dos arcebispos que se diz amigo de Deus. Graciosos canarinhos cor de ouro, invisíveis, cantarão de repente no meio da noite acompanhando sua respiração e sua alma que dorme.

MULHER — Mas amanhã não teremos dinheiro, e essa é a verdadeira realidade. Acabaremos por nos dizer coisas más, cada um ferirá a si mesmo com as próprias palavras. Meu deus, como seremos infelizes... Por mais que eu aperte, você não entra em mim. Uma camada infinitesimal de ar sempre nos divide, nunca, realmente nunca, poderemos superá-la. Assim, você ficará fora de mim, com todos seus estranhos mistérios. Sorrisos... abraços... ternos olhares... quanto esforço inútil.

HOMEM — Mas nos encontraremos. Somos ilhas solitárias semeadas no oceano, e um imenso espaço as separa. Beijos, juramentos, lágrimas, são ótimos, diria até mesmo, vitais; são como pequenas pontes, ridículos gravetos que atiramos, da margem, para ultrapassar os abismos.

MULHER — Só em pensar que todos os dias se repetirá esta história absurda. E você fica aí sentado, sorrindo... Eu não moro mais neste maldito quarto. Preciso ir, juro. *(Arruma suas coisas sob a contem-*

*plação do homem. Depois de um tempo.)*

HOMEM — Adeus então. *(Mulher saindo.)*

MULHER — Adeus. *(Se virando.)* Boa sorte.

HOMEM — Boa sorte.

MULHER — Nós nos encontramos algum dia, não?

HOMEM — Certamente.

*Mulher sai. Homem sozinho.*

HOMEM — Na minha idade, muitos homens já tinham feito grandes coisas, tinham seis, sete filhos. Eu porém, sou só. Nem um filho. Um mísero filho. E nada de concreto atrás de mim, que possa ficar. Nada que possa permanecer... *(Dirigindo-se à platéia.)* Tudo aos poucos, segundo por segundo, se apagando no tempo; o que sobra são estas palavras, ó nobres senhores, estas palavras que estou falando. Por estes pensamentos que parecem miseráveis eu, portanto, lhe rogo que se lembrem de mim. . . . .

ESPECTADOR — Por quê? Por que você e não um outro? Que é que você nos disse?

HOMEM — Eu lhes disse, sem que vocês mesmos soubessem, sua própria vida. Expliquei-a em seus detalhes, do princípio ao fim, poucas palavras me bastaram. Queimei alguma coisa em vocês. Minhas palavras não cicatrizarão nunca mais no seu

peito, por anos e anos, mesmo quando meu nome estiver completamente apagado.

ESPECTADOR — E então que lhe importa? Que sentido tem tudo isso, se não haverá mais nem um cão que se lembre de você?

HOMEM *(após uma pausa reflexiva)* — Sim, agora eu também me pergunto. Sim, tem razão. Então isto também é inútil, é trabalho perdido. Ah, eu pássaro de Deus, errando pelos Campos Eliseos. Bom dia, alguém dirá. Alguém dirá no máximo. Bom dia senhor!

## 2) O ANO 1000

*Embaixo da terra. Escuridão. Dormindo lado a lado o homem e a mulher.*

MULHER — Bom dia, senhor.

HOMEM *(acordando)* — Como disse?

MULHER — Disse, bom dia, senhor.

HOMEM — Então é verdade...

MULHER — Claro que é verdade. e agora que está comigo para sempre, e nada mais poderá nos separar, tudo ficará bem. *(Homem se lamentando.)* Por que o lamento? Não é capaz de pensar em mim? Sente falta do velho quarto? Das mesmas pessoas que entravam e saíam daquela mesma porta? Sente falta de você próprio, lá em cima?



HOMEM — Imagine... Havia aborrecimentos, nada mais.

MULHER — Então o que é? Deixou lá uma mulher? Me diz, é por ela que você se angustia?

HOMEM — Não, não há nenhuma.

MULHER — Então é pelo cheiro de suas coisas? Pelos amigos, se é que os tinha? Pelas ações mecânicas do dia a dia? Pela falta de dinheiro? Pelo nosso velho quarto?

HOMEM — Não, é por isso. Será que você não compreende?

MULHER — Compreender? Se você não fala, se não se explica, como posso adivinhar?

HOMEM — Você ainda tem uma vaga lembrança da vida? A luz, o sol, o rosto das pessoas, os prados, compreende agora? O galope dos cavalos, as estradas, as árvores com as folhas verdes. A voz das crianças nós as ouvimos por acaso aqui embaixo? E os pássaros, e o vento, e as músicas, os gritos do mercado, o cuco nos bosques, as mulheres cantando, você os ouviu alguma vez neste ano? E as luzes que se acendem à noite, as montanhas, as nuvens, não lembra como eram feitas? E o sabor do pão, e as salsichas, e o vinho? Os outros, os que estão lá em cima, têm ainda tudo isso.

MULHER — Eles ainda têm isso, é verdade, e nós não. Mas por pouco tempo.

HOMEM — Como?

MULHER — Poucos dias, e talvez nem isso. Aqui não podemos saber se o sol vai ou vem, mas as estações sim. E eu as calculei. Acabarão finalmente. Dentro em pouco será o ano 1000 e será cumprida a profecia.

HOMEM — O mundo vai acabar, quem dizer?

MULHER — Acabará, assim como é tão certa a existência de Deus. Não ficará nem um homem. E não se lamenta. Lá em cima, onde gostaria de voltar, à medida que os dias passam, aumenta o medo.

HOMEM — Mas como é que você sabe?

MULHER — Sei. As igrejas estão repletas, os incrédulos estão ajoelhados e batem no peito, suplicando uma prorrogação do céu, pedem um ano, um mês pelo menos, de tempo. Mas o céu já decidiu. Mil e não mil de mil, está escrito. E não se pode mudar... Dentro em pouco estarão todos como nós, compreende? Eles também no escuro sem ter mais música, nem vinho, nem risadas. Os príncipes, os ricos mercadores, os castelães, os bispos, todos aqui embaixo, poeira e vermes como nós. Você estará contente então?

*O homem se sente convencido pela mulher. Aguardam com expectativa a hora final, prestando aten-*

*ção à todos os movimentos e principalmente os sons que vem de cima. Som de ganido.*

HOMEM (*reagindo prontamente*) — Ouça! Não ouviu uma espécie de ganido? Será que chegou a hora?

MULHER — Não, não. Este ruído eu conheço. É o vento que à noite passa sobre as pedras e varre as folhas secas e, batendo nas cruzes, se lamenta.

*Continua a expectativa dos dois. O silêncio vai aumentando. De vez em quando ouve-se passos e uma pequena variedade de outros sons, mas o que sobressai é a qualidade do silêncio.*

HOMEM — Você ouviu? Aqui, perto de nós, gente gritando. Tenho certeza.

MULHER — É um lobo. Eu conheço. Todos os invernos desce ao cemitério e vendo a lua, chora.

*Novo silêncio, aumentando a expectativa de ambos.*

HOMEM — Não ouviu uns golpes? Uma espécie de batida, como o de um martelo? Será este o fim?

MULHER — Não. Eu também o ouvi, nos primeiros anos. É somente o eco do coração, que retumba ainda dentro de nós, como uma lembrança.

*De repente, um silêncio absoluto, um silêncio diferente, um sinal.*



HOMEM — É agora não é verdade? É isto?

MULHER — Não sei. Fez-se um grande silêncio.

*Ambos estão atentos, saboreando o silêncio assustador.*

HOMEM — Eu estou sentindo... só pode ser... alguma coisa...

MULHER — Sim. O ano mil!

*Som de passos vagarosos, lentos e cansados, movendo-se com dificuldades. Os passos aproximam-se, roçam os túmulos, vai perdendo as forças, a intensidade e de repente aumenta, fica vivo e vem acompanhado de um burburinho com as primeiras vozes do dia. No palco a iluminação deve corresponder ao nascimento de um novo dia, belo, pleno, o sol reluzindo, pessoas sorrindo, deve haver uma grande guerra na cena com a introdução de vários elementos extremamente vivos. Após um tempo volta o clima anterior.*

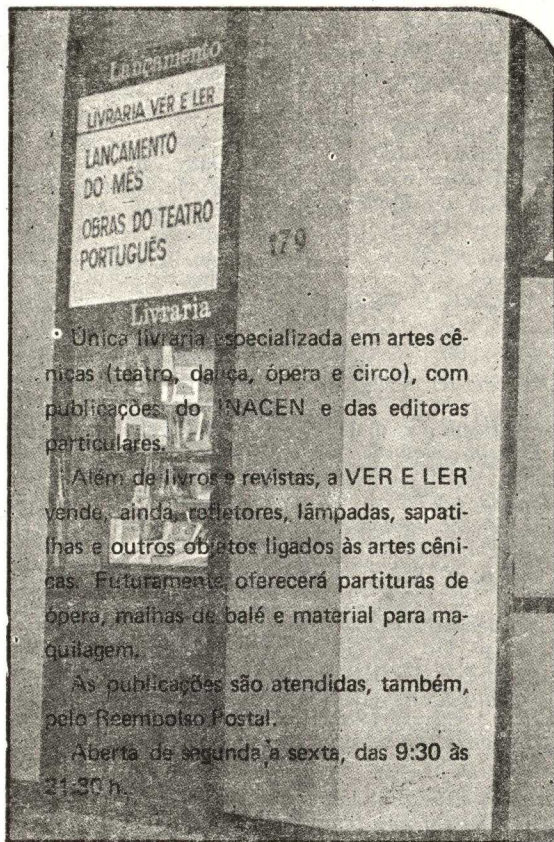
MULHER — Me enganaram. Fomos enganados. Eles continuarão comendo, se beijando. Outros nascerão deles. Malditos! Malditos!

HOMEM — Oh sim! Outros nascerão ainda...



# LIVRARIA

# LER E VER

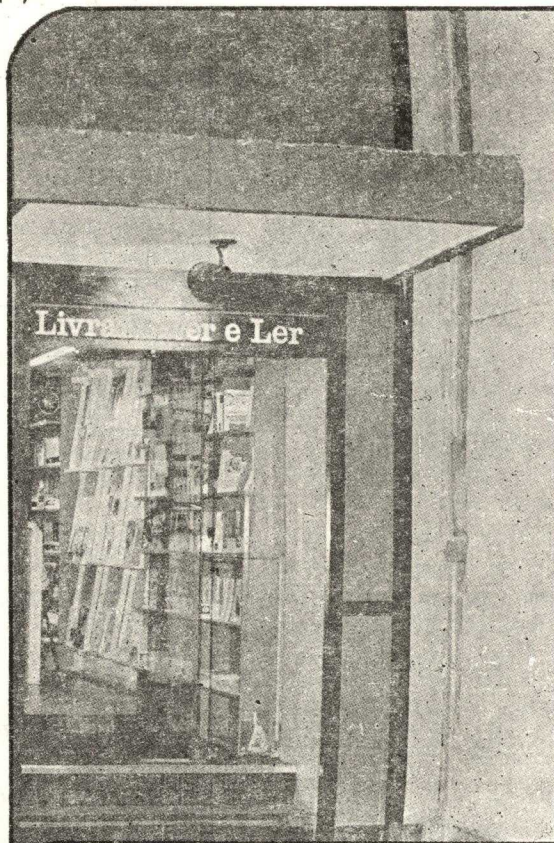


• Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do FUNACEN e das editoras particulares.

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

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

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



# LIVRARIA

# LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040

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 Lcisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.  
 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 con 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 Trilanon*, 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.  
 Pinter, 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.  
 Williams, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.  
 Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.  
 Wilder, T. — *Infância*, nº 121.



## ATIVIDADES D'O TABLADO

### CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

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

### EXPRESSÃO CORPORAL:

*andréa fernandes*  
*luiz carlos tourinho*

### IMPROVISACÃO:

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

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

### CADERNOS DE TEATRO

assinatura (2 n.ºs) ..... NCz\$ 50,00

## ÍNDICE

O Mundo (Des)Encantado da Figuração — <i>M. Murray e I. Holmes</i> .....	1
O Diretor e o Ator — <i>H. C. Heffner</i> ....	7
O Ator e o Corpo — <i>Litz Pisk</i> .....	12
O Teatro Segundo Jarry .....	21
É o Pai que Decide — <i>Sempé e Goscinny</i>	29
Aquele Instante — <i>Ricardo Kosovski/Dias</i> <i>Buzzati</i> .....	31

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