

126

cadernos de teatro

— O TEATRO EM QUE CREIO — Domingos Oliveira

— A FORMAÇÃO DO ATOR AMERICANO — Glenn Lonry

— ENSAIO — Benjamin Bradford

— A VOZ HUMANA E O MENTIROSO — Jean Cocteau

CADERNOS DE TEATRO N.º 126

julho, agosto, setembro de 1991



Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Editor — BERNARDO JABLONSKI

Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOSOVSKI

Revisor — MARIA CLARA GUEIROS

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.

EDITORIAL

Na ciranda dos patrocínios, voltamos no presente número nos braços da Shell, que respondeu gentilmente aos nossos apelos, na pessoa do sr. João Madeira.

Enquanto os órgãos culturais não reassumem seu papel de fomento às artes, vamos continuar dependendo do apoio de empresas privadas que se dispõem a preencher o vazio deixado pelas instituições públicas federais. Em vez de cumprirem um papel de destaque no apoio à cultura, Governos Federais e Estaduais continuam optando por "fazer um papelão". Paciência, dias melhores virão.

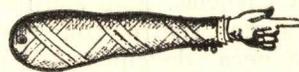
E graças à Shell do Brasil, botamos o 126 na rua. Um artigo de Domingos Oliveira — sempre prestativo e atento na defesa da teoria e prática teatrais — abre nosso número. Em seguida, apresentamos um trabalho de Glenn Lonet sobre as vicissitudes da formação de atores nos Estados Unidos. Publicamos essas curiosas reflexões sobre a formação do ator norte-americano porque apesar da distância cultural e econômica que nos separam, elas tocam em inúmeros aspectos que também nos dizem respeito. A falta de mercado e de perspectivas, a enorme quantidade de jovens que se lançam na carreira artística contando apenas com a esperança (em nosso caso) de "acontecer" na telinha da TV, são, entre outros, problemas que transcendem a questão cultural.

Assim, o modo com que nossos adiantados vizinhos enfrentam suas dificuldades poderão, mais cedo ou mais tarde, nos servir, nem que seja para evitar os erros cometidos. Afinal, aqueles que não conhecem o passado estão condenados a repeti-lo. Seus ou dos outros.

Adiante, algo do nunca suficientemente publicado "pai" K. S. Stanislavski. Trechos sobre e do fundador do famoso Teatro de Artes de Moscou, com interessantes notas sobre seu processo de trabalho.

Na seção *Textos para Estudo*, voltamos a atacar com os Irmãos Marx, que vêm freqüentando nossas páginas com deliciosa regularidade. E para os individualistas e solitários que povoam nossas escolas de teatro, C.T. oferece um brinde: três monólogos curtos. O primeiro, *Ensaio*, de B. Bradford, autor americano contemporâneo *off-off-Broadway*. Os outros dois, de Jean Cocteau, cujo centenário do nascimento ocorreu em 1989: *O Mentiroso* e *A Voz Humana*.

Enfim, eis o número 126, inteiro ao seu dispor.



16 MODOS DE DEFINIR O TEATRO EM QUE CREIO

Domingos Oliveira

1) O Teatro é a Sujeição do Trágico (Nietzche). Toda Arte é isso, significa o seguinte: que a Vida é muitas vezes insuportavelmente dura. É preciso que este impacto seja sentido através do prisma da ARTE para que seja alcançada a própria *compreensão da realidade*. No Teatro até tragédia é sublime. O homem necessita da ARTE para que a vida seja suportável. Assim sendo, o TEATRO É A SUJEIÇÃO DO TRÁGICO, A FESTA, A PROPAGANDA DA VIDA, ELA MESMA.

2) O TEATRO ENSINA AO HOMEM O QUE É A FILOSOFIA. Explicamos: certas pessoas sentem ou pressentem, olhando o mundo, a existência de algo por trás das aparências. Diz-se que estas pessoas têm o espírito FILOSÓFICO. Foram elas que criaram todas as filosofias, das quais se derivaram todas as Ciências. Este sentimento filosófico básico encontra no Teatro sua metáfora genial. Diante de uma peça, devemos ACREDITAR nela, embora sabendo que se trata de uma APARÊNCIA, tramada pelos artistas. Assim sendo, é o Teatro que expõe ao homem, de modo vivo e direto, a experiência filosófica básica. Portanto todo Teatro é originalmente filosófico.

3) Ele é a mais eficiente forma da DIDÁTICA. O mais direto modo inventado até hoje de transmitir uma lição, ensinamento, mensagem. Humanizando a Teoria, ele pode ser usado, sempre que preciso, como divulgador da idéia humanamente útil. Lembremos que sempre funcionou como TRIBUNA, que não há movimento libertário da História que não passe pelo Teatro, que nos intervalos os poetas

liam seus versos e os políticos seus manifestos. Esta função de TRIBUNA, perdida modernamente, necessita resgate.

4) Atividade comunal, neste ponto levando enorme vantagem sobre o livro, o cinema e a TV, o Teatro é o homem diante do homem. Nenhuma outra atividade (talvez, a Guerra) demonstra de modo mais inequívoco os valores da COLABORAÇÃO. Nesta medida tem efeito moral, é INDICADOR DE CAMINHO.

5) Ultimamente tem estado muito em voga a DISCUSSÃO DO TEATRO DENTRO DO ESPETÁCULO TEATRAL. A pesquisa da Linguagem. A linguagem como valor maior, além do DISCURSO A QUE ELA SERVE DE VEÍCULO. Pela repetição e insistência, esses movimentos voltaram-se certamente em direção ao umbigo. FAZEMOS AO TEATRO ATUAL UMA ACUSAÇÃO DE MÁXIMA GRAVIDADE: ACUSAMO-LO DE ESQUECER DA PLATÉIA. Esquecida, ela vai embora. E cada vez mais representamos apenas para nós mesmos, para aqueles roucos que fazem ou desejam fazer o mesmo. BASTA DE DISCUTIR O TEATRO: VOLTEMOS A FAZÊ-LO.

6) UMA AFIRMATIVA INSIDIOSA, de aparência inteligente, chega a mim das mais variadas fontes. NÃO É PRECISO CONTAR HISTÓRIAS NO TEATRO. PORQUE NÃO HÁ MAIS HISTÓRIAS PARA CONTAR. AS HISTÓRIAS SÃO TODAS IGUAIS E TODAS JÁ FORAM CONTADAS. Este tipo de afirmativa, que encerra um tédio digno de piedade, é falso. Ou melhor, esperamos que seja falso. Posto que se não há mais histórias para contar, não há mais histórias para viver...

7) O ÚNICO VERDADEIRO PROBLEMA DO TEATRO É A FALTA DE PÚBLICO.

Excluimos aqui os três tipos de espetáculo que, por vezes, ainda têm público: 1) o sub-produto da TV; 2) as produções que compram o público com grandes orçamentos; 3) aqueles incensados pela Mídia imbecil

O único verdadeiro problema do Teatro é a falta de público. Se público houvesse, como somos artistas, arte haveria. Porque foi embora o público? A TV? A Ditadura? Sim, mas não apenas. Acuso o Teatro

do **ESQUECIMENTO DA PLATÉIA**. Objetivemos perigosamente: o Bom Teatro é feito para **DIVERTIR E COMOVER**. De preferência **DIVERTIR E COMOVER**.

8) Somente a boa diversão e a grande emoção **FAZEM PENSAR...** Caso contrário permanecemos indiferentes. O pano cai e vamos embora, um tanto aborrecidos. Mas **NÃO PENSAMOS**. Procurar diretamente um Teatro de reflexão é procurar **ONDE NÃO ESTÁ**.

A REFLEXÃO NO TEATRO É UM SUB-PRODUTO. Sub-produto da emoção e do divertimento. Nossa corrida é atrás do **INESQUECÍVEL**.

9) **O TEATRO É SOBRETUDO, SABIO**. Todas as sabedorias do mundo convergem para o ensinamento do **AQUI-AGORA**. O Teatro é o **AQUI-AGORA**. A Arte viva por excelência.

10) **OBSCURIDADE OU CLAREZA?** Certo jovem diretor de Teatro um dia me confessa: exige que pelo menos 30% de seu espetáculo deve permanecer **OBSCURO E INCOMPREENSÍVEL**. caso contrário, no seu entender, perde-se a própria **PROFUNDIDADE!** Respondi que ele jamais teria seus 30% de obscuridade caso não alcançasse os 100% de clareza, posto que o Mistério está além da luz. Somente quando o discurso é claro, esgotado o campo do possível, poderá o Mistério ser tocado.

A OBSCURIDADE, A FALTA DE CLAREZA, vem, por vários motivos, sendo **CULTUADA NOS TEMPOS RECENTES**. Isto, além de tolice, é talvez a principal causa do afastamento do público. Não se pode pedir de sã consciência a um espectador que pague seu ingresso, assista a peça, **NÃO ENTENDA** e saia satisfeito... É pedir demais. É preciso resgatar os valores apolíneos do Teatro em sua origem. **A CLAREZA. A RETIDÃO DO DISCURSO**. O Teatro é uma representação apolínea de sentimentos dionisíacos.

11) Chegamos assim a uma afirmação radical: **O TEATRO É O PRIMADO DA NARRATIVA**. Teatro não é palavra, não é imagem, não é espetáculo nem ator. Mais que tudo isso, é **NARRATIVA**.

A **NARRATIVA** usa a palavra, a imagem, o espetáculo, o ator **EM MOVIMENTO**. A **NARRATIVA** pode ser lógica ou delirante, mágica ou objetiva, irada ou serena, mas sempre será o **PRINCIPAL**. **TEATRO É NARRATIVA**. Fluxo, como a Vida, puro fluxo.

12) **QUANDO A NARRATIVA, ELA MESMA, CONTÉM O CONTEÚDO**, o clímax do Teatro é alcançado. A narrativa é maior que a forma, maior que o conteúdo, contém ambas. **A NARRATIVA É O CONTINENTE**.

13) Para um bom diretor de Teatro, o **DISCURSO PARALELO** é inevitável, justifica sua função. Mas sempre será secundário, mesmo quando é maior. Somente poderá atingir o espectador se o **DISCURSO PRINCIPAL, A NARRATIVA**, o fizer.

14) O moderno Diretor de Teatro não rode ser um **AUTOR FRUSTADO** e, sim, **UM LEITOR PLENO**, criativo e pensante.

15) Disse Engels que, mais do que supunha Marx, a **DIALÉTICA** não é apenas uma lei dos homens e sim de toda natureza. A **DRAMATURGIA** nada mais é que uma emocionante exposição desta verdade geral. **A DRAMATURGIA É DIALÉTICA**, um exemplo vivo da própria dialética. Toda peça de Teatro consiste numa **SÍNTESE**, à qual se antepõe uma **ANTÍTESE**, gerando uma **SÍNTESE, QUE FECHA O PANO**.

16) Não sabemos ainda armar o caminho de Volta do Público ao Teatro. Sabemos porém que nome ele tem: generosidade. Mozart, que era de palavras, deixou-nos a melhor definição de "gênio". Disse que um gênio não é apenas uma grande inteligência, nem quando esta se alia a um grande talento. É preciso também **UM GRANDE AMOR**.

TAO: TEATRO DA ARTE ORIGINAL

.....

A FORMAÇÃO DO ATOR AMERICANO: UM ESTUDO CÊNICO RELEGADO AO ESQUECIMENTO?

Glenn Loney

Esqueçamos a teoria, encaremos os fatos; existe espaço no teatro americano para todos os atores que se formam pelas escolas norte-americanas? Glenn Loney — professor de teatro desde 1960 e autor de inúmeros trabalhos sobre questões da área — traça um histórico do sistema em seu país, examina os horizontes limitados para os atores recém-formados e sugere uma mudança nos objetivos e na orientação do teatro acadêmico — e nas expectativas daqueles que se dedicam a ele.

Nos anos oitenta, quando se extinguíam os últimos ecos do *baby-boom* do pós-guerra, as matrículas nos departamentos de arte dramática pareciam ser uma das poucas atividades em expansão em vários *campi* americanos. Isto, é claro, era animador para os administradores universitários e também para os professores de teatro (titulares ou não). O interesse dos estudantes pelo teatro em geral (e por carreiras profissionais em particular) era, entretanto, paradoxal. Surgiu numa época em que a criação de obras teatrais renovadoras estava particularmente em baixa, e tornou-se maior quando já havia cerca de 18.000 membros no Actors Equity (sindicato dos artistas), em Nova Iorque, e estavam fechados metade dos teatros da Broadway.

Os elogiadíssimos *residen theatres* (teatros residentes) regionais, alguns dos quais começaram bravamente com a designação de "repertório", abandonaram em grande parte essa proposta por ser muito cara — ou muito confusa para o público. Por esta razão, cortes de gastos por toda parte estimularam a dissolução de companhias teatrais locais em favor da contratação de atores de Nova Iorque ou Los Angeles, reforçando desta maneira os antagonismos da

produção americana. Em suma, havia poucas oportunidades profissionais numa atividade em retração, com menos investidores comerciais audaciosos, de um lado, e, de outro, subsídios cada vez menores e patrocinadores impacientes no teatro sem fins lucrativos.

Por que, então, tantos jovens queriam aprender a representar e dirigir? Uma resposta possível seria a de que a esperança é a última que morre: que um desses jovens poderia ser o próximo Eddie Murphy ou o próximo Stephen Spielberg. É perturbador, porém instrutivo, descobrir, mesmo nos departamentos de teatro, que os modelos são, quase sempre, personalidades do cinema e da televisão e não talentosos atores de teatro. Considerando-se os preços dos ingressos de teatro (mesmo os vendidos nos circuitos promocionais), os astros da TV certamente são mais acessíveis ao estudo. Talvez não seria um exagero afirmar que realmente não existem mais estrelas do teatro. O que mais se admira nos astros da tevê são sua remuneração e fama muito mais do que seu talento e técnica.

Fama, na forma de filme e de seriado de televisão, convenceu muitos jovens, sedentos por algum tipo de atenção, de que para se obter sucesso nas artes dramáticas não era realmente preciso muito mais do que sorte e uma energia desenfreada. A idéia de que o talento pudesse ser uma dádiva, e que deveria ser moldado e lapidado através de um treinamento efetivo acompanhado do desenvolvimento de uma disciplina profissional e de hábitos de trabalho, não ocorria aos que sonhavam com o teatro.

Embora o estado atual do teatro americano apresente um outro motivo de preocupação — tanto para aqueles que querem trabalhar nele quanto para os que desejam apenas assistir — o objetivo desta análise não é o de medir a extensão e seriedade do problema relativo às oportunidades profissionais, mas o de apresentar algumas observações e questões acerca da formação de atores. Para explicar meu interesse pessoal e minha competência para formular algumas questões sobre o que estamos fazendo, e por quê, quero dizer que ensino teoria e prática teatral nos Estados Unidos desde 1960. Antes disso, trabalhei na Inglaterra e Europa, onde comecei a escrever sobre teatro para publicação como a *New York Herald-Tribune*, a *Christian Science Monitor* e a *Theatre Arts*.

Panorama histórico

Os tradicionalistas jamais gostaram da idéia de haver cursos de teatro em faculdades ou universidades. Esta foi a razão pela qual George Pierce Baker há muito tempo deixou Harvard, onde seu curso estimulou novos dramaturgos, e sua oficina de teatro iniciou estudantes nas artes e ofícios da representação, direção, cenografia e técnica teatral. Não encontrou boa receptividade em Harvard. Felizmente, a Yale University reconheceu o valor de tal formação a nível de graduação e o convidou a realizar o que hoje é a Yale School of Drama.

Que ironia, que um decano dinâmico e relativamente novo daquela escola, Robert Brustein, tenha mudado para Harvard, onde desenvolveu com êxito uma nova produtora o American Repertory Theatre, e a partir daí, finalmente criou cursos de teatro. É claro que esta vitória demorou muito tempo para acontecer.

Historicamente, os estudos sobre língua e literatura inglesa têm-se concentrado nos departamentos de inglês onde a literatura inglesa, compreensivelmente, quase ofuscou a americana. A retórica, a oratória, a leitura oral, e estudos semelhantes eram também sub-áreas desses departamentos. Gradativamente, entretanto, surgiram divisões de interesse profissional, o que resultou na criação de departamentos de língua falada. É exagero dizer que o "conteúdo" foi esquecido nos departamentos de língua inglesa, com as novas áreas amplamente voltadas para a "prática" ou "desempenho". Todavia, as próprias peças foram, de alguma maneira deixadas para trás, reverenciadas como textos sagrados em cursos de inglês que não se preocupavam muito com as obras enquanto teatro.

Nos últimos anos, com a continuação do processo de fragmentação — ou melhor, de formação de pequenos feudos — os departamentos de arte dramática separaram-se da fala, do mesmo modo que o cinema e a televisão criando, no processo, cursos tão esdrúxulos como "Crítica de Televisão". Administradores criativos anteciparam-se a essa ruptura, rebatizando seus cursos de "Comunicações" ou "Estudos da mídia".

Da mesma maneira que o teatro como objeto de estudo é com frequência monopolizado pelos departa-

tamentos de inglês, o mesmo acontece com o abandono da fala pelo teatro. Em vários casos são deixados de lado cursos de empostação de voz e dicção e leitura oral — ferramentas valiosas, até mesmo essenciais, para o futuro ator. Onde as dissidências foram relativamente amigáveis, a cooperação interdepartamental através dos anos resultou no ensino de práticas vocais de interpretação e dramatização, muito útil para os estudantes de teatro. Onde isso não ocorre, ou quando cada departamento guarda com extremo zelo seu território acadêmico, tais cursos talvez tenham pouca relevância para o trabalho prático de teatro. E ainda assim existem faculdades que não aprovam ter aulas de empostação de voz e dicção em departamentos diferentes mas com interesses afins.

Independentemente de se auto-denominarem departamentos de "teatro" ou "arte dramática", existem hoje em dia literalmente centenas deles espalhados pelos Estados Unidos e Canadá. Praticamente toda faculdade ou universidade tem um ou mais teatros — alguns deles mais modernos e mais bem equipados do que qualquer casa da Broadway — com algum tipo de programa ou atividade teatral. Na verdade, existe também na América do Norte uma grande quantidade de produções teatrais amadoras vitais no ensino secundário, mas normalmente com fins recreacionais e educacionais, ou realizadas por puro prazer.

Expectativas para o recém-formado

Ainda mais perturbador do que a profusão de ofertas de cursos de teatro no terceiro grau é a quantidade e o conteúdo das propagandas desses programas em diversas publicações destinadas a admiradores e profissionais do teatro. Alguns anúncios descaradamente listam nomes de antigos e novos alunos que aparecem na Broadway, em filmes ou na televisão. A implicação para o futuro estudante é óbvia. Outros "vendem" suas instalações profissionais merecidamente valorizadas e a excelência técnica de seus estúdios e palcos. Depois de formados, alguns estudantes deprimidos descobrem que estes são os melhores teatros em que irão trabalhar, se de todo tiverem sorte suficiente para encontrar trabalho como atores profissionais. Além disso, existem os folhetos que despertam interesse através da isca de que serão trei-

nados por profissionais conhecidos ou notícia de que produtores, agentes e diretores verdadeiros talvez participem das produções no *campus* — se a faculdade ficar perto ou em um importante centro como Nova Iorque, Chicago ou Los Angeles.

Uma variedade de títulos de graduação é oferecida incluindo o *Bachelor of Fine Arts in Acting* (Bacharel em Artes Dramáticas). O que quer que se diga a respeito da importância de um grau universitário, pode-se afirmar com segurança que poucos estudantes estão prontos até mesmo para um laboratório do grupo La Mama possuindo apenas a teoria e a prática que um curso de bacharelado pode fornecer. Por outro lado, alguns dos mais interessantes atores do La Mama de Ellen Stewart não tiveram nenhuma formação universitária — o que não significa que eles também pudessem ter passado instantaneamente para o elenco de "Staright Express".

Obter um mestrado ou PhD em História do teatro, Literatura dramática ou Crítica, pelo fato desses títulos envolverem (ao menos teoricamente) pesquisa e estudos acadêmicos intensivos em áreas de ampla aceitação, pode atestar que a pessoa que recebe tal título esteja totalmente familiarizada com aqueles aspectos do teatro. De costume, os títulos de mestrado e PhD, junto com cartas de recomendação, verdadeiras fórmulas (que o candidato não prescindiu do direito de ler), podem servir de ingresso de admissão na profissão de professor, mesmo se o professor novato nunca tenha dado aula, aplicado exame, corrigido dissertações complicadas ou tentado acalmar uma revolta em sala de aula.

Mas que garantias pode-se ter através da obtenção de um mestrado em artes dramáticas na área de representação ou direção? Assim como acontece com as graduações em teatro acadêmico, os títulos de mestrado em artes dramáticas nas áreas de cenografia, artes teatrais e direção de artes normalmente atestam uma determinada proficiência das habilidades e técnicas nas respectivas áreas. Vocação ou capacidade excepcional não são garantidas, nem podem ser com a simples concessão de um mestrado em representação ou direção.

Ter um mestrado em artes dramáticas também não representa garantia de trabalho. O diretor que possui tal título pode ter dirigido bem todas as etapas

desde a seleção da peça até as anotações após a noite de estréia, mas isto não significa que sua produção irá necessariamente ganhar vida, que interpretará racionalmente o texto, ou que será razoavelmente interessante de se ver. Mesmo que demonstre ser um novo Orson Welles ou um Peter Brook, suas chances de sobreviver como diretor profissional são, na verdade, muito escassas.

Para atores formados, as perspectivas hoje em dia também são muito exíguas. Com exceção dos espetáculos musicais de alto custo que possivelmente substituirão efetivamente a grande variedade de experiências teatrais que a Broadway costumava oferecer, os produtores comerciais cautelosos ora voltam a atenção para Londres e críticas entusiasmadas ora para teatros regionais — novas casas experimentais fora da cidade — e comédias de um só ato e de dois a quatro personagens, tais como "Burn this" e "Frankie and Johnny in the Claire de Lune", à procura de produções econômicas que agradem ao público. Samuel Beckett certamente sabia o que estava fazendo quando escreveu "Krapp's Last Tape" e "Happy Days", o sonho do teatro de repertório de baixo custo.

O prêmio anual "Best Musical" (Melhor Musical) está se tornando uma piada de mau gosto, quase tão ruim quanto o estado do teatro musical americano. Quando "The Mystery of Edwin Drood" (o mistério de Edwin Drood) ganhou o "Tony Award", os agentes de publicidade colaram etiquetas de "vencedor" nos cartazes do metrô. Algum cruzado anônimo pela verdade na propaganda circulou com uma caneta marcador acrescentando: "Este é o verdadeiro mistério." A verdade é que, mais do que nunca, existem menos produções comerciais em Nova Iorque, mais teatros fechados *on* e *off-Broadway*. Espetáculos musicais são claramente os atuais favoritos, ainda que muitos estudantes de teatro teimem em representar Shakespeare, Ibsen e Chekhov, que de fato representam um desafio, mas não uma preparação efetiva para tornarem-se uma possível substituição em "Cats", por exemplo.

Existem ainda várias — embora venham se reduzindo à medida que diminuem os subsídios do governo — produções experimentais do tipo *Workshop* ou *Showcase* (montagens especiais para um público específico) em Nova Iorque. Trabalhar nestas produções

não garante um meio de subsistência, embora possam desenvolver bastante as habilidades de um ator ou diretor. Participar destas produções é, pelo menos, melhor do que alugar um estúdio para fazer estudo de cena com os amigos, só para exercitar as habilidades de ator ou diretor. Mas as esperadas transferências comerciais raramente ocorrem.

Em Nova Iorque e também em menor número em Los Angeles, existem alguns professores de teatro com justa fama — e outros de talentos visivelmente inferiores — que oferecem um tipo de terapia teatral prolongada visando o amadurecimento dos pós-graduados em arte dramática e outros atores profissionais. Stella Adler é uma professora notável e inspiradora, como a falecida e querida Martha Schlamme, mas fica-se imaginando quando as aulas irão finalmente terminar para esses atores que não conseguem encontrar papéis para representar.

Teoricamente este estudo devia ser feito em conjunto com trabalho real em teatros profissionais. Na falta de um meio teatral, entretanto, as aulas talvez se tornem um fim em si mesmas. "Artin Pendleton nos dá tanto apoio!", diz um aluno. "Bill Hickey realmente aponta meus erros!", exclama outro. "Wynn Handman é sensível às minhas necessidades", murmura um outro.

Naturalmente, isto é bastante positivo, mas qual a finalidade deste trabalho e das conseqüentes descobertas, se não se consegue trabalhar regularmente em teatro — ou seja, trabalhar no teatro e se sustentar através dele? Será que a consciência da falta de trabalho para atores de qualquer idade e de diferentes talentos não deveria fazer com que os estudantes universitários pensassem duas ou três vezes no teatro como uma especialização, como uma carreira? Existem vários trabalhos teatrais sem procura na Alemanha Oriental, é verdade, mas poucos alunos americanos estão aprendendo almejo para tirar proveito disso.

Recentemente, o admirado produtor da Broadway Emmanuel Azenberg, que encenou todas as peças de Neil Simon, observou com pessimismo que o "fabuloso inválido" ainda não morreu, mas se o teatro profissional em Nova Iorque tiver que melhorar, não vai ser durante sua vida. De acordo com o estado atual do teatro e com os terríveis prognósticos para o futuro, o que isto pode significar para as centenas de cur-

sos de treinamento em teatro americano ministrados em faculdades, conservatórios e em estúdios particulares?

Não que eles devessem necessariamente aconselhar a todos os seus alunos a mudar para inglês ou computação. Apesar da excessiva falta de instrução real na América do Norte, não existem tantas oportunidades de emprego para professores. Mesmo a nível de faculdade, o que se exige de um *expert* em Milton ou Melville são apenas seções intermediáveis de redações de calouros, um exercício destruidor do cérebro e da alma. E, embora o mundo do futuro possa vir a ser a era do processador de texto, aprender a usá-lo não significa que se deva fazer disto uma profissão.

Construindo as interações culturais

Naturalmente um dos mais antigos argumentos acadêmicos, eventualmente ainda evocados, contra a admissão de estudos de teatro no currículo, é o de que "estudos vocacionais" como o teatro não cabem numa faculdade onde o esclarecimento e o treinamento da mente são o maior bem e glória. Estudar a arte do teatro é com freqüência visto como um mero treinamento de trabalho, mesmo em instituições com a designação Artes e Ciências. Atividades acadêmicas como pintura e composição musical são de fato consideradas como artes, possivelmente por que ninguém espera que os alunos consigam seu sustento através delas. Enfermagem, direito, medicina, engenharia e arquitetura são atividades precipitadamente consideradas como vocacionais mas, felizmente estas atividades têm sido elevadas à dignidade de treinamento profissional, com exceção talvez de enfermagem, não apenas devido ao amplo conjunto de conhecimentos técnicos a ser dominado, como também, supõe-se, pela alta remuneração que tais profissões podem impor. Com algumas notáveis exceções de artistas e dramaturgos afortunados ou talentosos, não existem atualmente expectativas financeiras deste nível no teatro.

Isto não é motivo para não se estudar teatro na faculdade. Nem é obrigatório que a profissão seja essencialmente vocacional. Na verdade, o mais sensato hoje nos programas de arte dramática seria, em vez de desespero e desamparo, uma intensificação no treina-

mento tanto no aspecto acadêmico quanto no profissional — não apenas o bem de se trabalhar com mais afinco numa época em que a ética do trabalho parece estar desacreditada, mas a fim de se tornar o estudo de teatro mais significativo, mais produtivo.

Entretanto, para que este objetivo seja alcançado é necessário que alunos e professores “caiam na real”, como se diz na gíria. A partir de uma perspectiva acadêmica, os estudos de teatro podem se tornar um meio bastante fascinante e desafiador de combinar as diversas meadas culturais e históricas dos quatro anos de estudo universitário numa trama emocionante da experiência humana.

Mesmo nos lugares e épocas em que o teatro representou um pária social, a verdadeira hostilidade é instrutiva. Nas grandes épocas do teatro, as outras artes também floresceram. Os poderes político e econômico estão freqüentemente relacionados com e refletidos por épocas teatrais vigorosas. É preciso se fazer mais dentro dos departamentos de artes dramáticas e em cooperação com outros departamentos como os de história, arte, literatura, música, línguas e ciências, para que ocorram as interações culturais. Um estudante com especialização em teatro poderia se tornar um admirável especialista unificador das ciências humanas.

Considerando que mesmo a nível universitário os professores estão lutando contra a ignorância verbal e cultural em muitos departamentos os estudos na área teatral poderiam representar uma maneira vital e visível de aumentar o interesse de estudantes indiferentes ou hostis. Mais do que isso, entretanto, as estratégias e práticas do teatro poderiam de fato ser usadas em outros departamentos para que determinados instrumentos do curso fossem mais imediatos e relevantes.

Assim, durante o Ano da Criança promovido pela UNESCO, o grupo La Mama, de Ellen Stewart, trouxe trinta artistas populares de diferentes países do Terceiro Mundo para mostrar a cada um deles e às pessoas do teatro americano e professores de sala de aula, como usar coisas como fantoches javaneses, dança nigeriana, música jordaniana, mímica peruana e histórias antigas para dar mais sentido às aulas de literatura, história, geografia, etc. Certamente a idéia parece boa para escolas primárias, mas pode também ser de grande utilidade em níveis mais altos, especial-

mente se usada de maneira mais sofisticada. O potencial do teatro como instrumento de instrução tem sido muito pouco explorado e foi assim também até mesmo durante a febre de entusiasmo pela ajuda dos audiovisuais em sala de aula na metade do século.

As vantagens das diversas formas de trabalho teatral como meio de provocar interesse nas pessoas que não gostam de ler, de desinibir crianças e adultos tímidos ou nervosos nas interações de grupo, de lidar através de improvisações com problemas sociais ou dificuldades pessoais: tudo isso pode ser futuramente mais explorado e desenvolvido em cursos de teatro. A “Dramatização Criativa”, especialmente quando usada para desenvolver a imaginação, ou simplesmente para proporcionar um divertimento inusitado, é uma área ainda escassamente explorada. Obviamente, uma colaboração significativa com departamentos de psicologia, sociologia e educação poderia surgir de tais estudos e *Workshops*.

Uma especialização em teatro, a nível de graduação ou não, que se concentre quase que exclusivamente em representação ou direção sem uma boa base em todos os outros aspectos ou disciplinas de teatro talvez não seja de grande validade. Infelizmente, existe uma tendência entre alguns jovens estudantes de desprezar estudos acadêmicos por considerá-los desnecessários e maçantes. Para as pessoas mais amadurecidas que lidam com teatro pode ser inconcebível que alguns dos promissores atores de amanhã não se importem muito em ler e ver peças, mas esta parece ser a tendência proveniente do conceito de que ler, e mais do que simplesmente ler, *estudar* as peças gasta o tempo que deve ser dedicado às aulas e ensaios de representação e direção. No entanto, uma coisa não pode progredir sem a outra.

Por mais que pareça estranho, apesar do velho ditado “aqueles que não conhecem o passado estão condenados a repeti-lo”, este pode não ser o caso do teatro do futuro. Entretanto, mesmo que o público e os atores experientes queiram agarrar-se fervorosamente às grandes tradições do teatro existente, porque seus atuais estudantes não estão interessados o suficiente para querer estudar as maravilhas dos teatros, das produções e representações através dos tempos, eles talvez não estejam preparados para repeti-lo ou salvá-lo — ou talvez nem queiram.

Recentemente, a presidente Vigdis da Islândia esteve em Nova Iorque. Ela comentou que sempre faz questão de ler os principais dramaturgos dos países que visita para ter uma noção de suas vidas, histórias e expectativas. Falou sobre O'Neill e Williams, e depois aumentou a lista incluindo Neil Simon. E falou de seu grande apreço por estudos sobre a história do teatro. O fato dela ter sido diretora artística do teatro municipal da capital de seu país antes de se tornar presidente tem obviamente uma certa influência nesta política orientada pelo teatro, mas não demonstra um valor especial por estudos teatrais em outras carreiras. Teria ajudado se Reagan tivesse lido algumas peças nicaraguenses?

Em busca de novas formas de trabalho

Para os estudantes cujo interesse principal é produção e atuação, mais do que ensino, pesquisa crítica, divulgação ou dramaturgia, não seria de todo uma má idéia se procurassem, durante os anos de treinamento, pessoas talentosas com a mesma visão sobre representação, direção, cenografia, arte técnica e administração, com a intenção de construir, antes ou depois da formatura, suas próprias companhias teatrais, já que os teatros comerciais e regionais parecem prometer muito pouco no futuro.

Ainda existem comunidades norte-americanas que não têm teatro ao vivo. Um grupo teatral, especialmente se seus membros tiverem também outras ocupações ou talentos rentáveis, poderia representar um ganho cultural valioso para muitas cidades desde que respondesse às necessidades ainda desconhecidas do público em potencial. De fato, John Houseman criou a "Acting Company" quando percebeu que o excelente grupo de atores que se formou na primeira turma do novo curso de teatro da "Juilliard School" não teria lugar para trabalhar. Na falta de outros John Housemans, os dedicados jovens terão que fazer isso por conta própria.

Isto pode significar a necessidade de planejar novas formas de trabalho, novas maneiras de atuar e novos espaços para representar, assim como descobrir ou criar novos tipos de público. Em qualquer caso, é preciso pensar muito sobre os tipos de treinamento

oferecidos e aceitos nas faculdades. Considerando-se o fato de que pelo menos existem trabalhos esporádicos em parques de diversões, encenações históricas ao ar livre, musicais e festivais de Shakespeare, trabalhos estes que admitem jovens atores que atuem, dancem e cantem, é uma vergonha que tantos cursos de teatro não incluam treinamento em canto, interpretação de poesias, e nos diversos tipos de dança como as populares, de época e de salão, requisitadas frequentemente em musicais, operetas, e até mesmo em peças.

Ocasionalmente, ouve-se a queixa de que teria que haver turmas separadas para representação em musicais, como se a precisão de um ator em "The Cherry Orchard" fosse alcançada através de meios muito diferentes dos exigidos para a adequação de um ator em "West Side Story" — ou que o artifício ou estilo de cantar, mais do que falar, em "Anything goes" não tenha absolutamente nenhuma relação com o artifício ou estilo da comédia de época. Teatro musicado, em seu amplo espectro, da revista à ópera dramática, pode ainda ser considerado teatro no seu sentido mais pleno se ambos, professores e alunos souberem o que estão fazendo.

Sem que se ridicularize as imperfeições observadas ou pressupostas de alguns professores de representação e direção, fica claro — não apenas em produções universitárias como também no teatro profissional — que muito trabalho ainda precisa ser desenvolvido em empostação de voz e dicção. Aulas de estilo de época não são tão importantes quanto a compreensão do texto da época a ser encenada. Neste ponto, a história do teatro e da sociedade são, de certo modo, tão importantes quanto a memória da compreensão e emoção humanas.

As emoções disponíveis em atores jovens talvez sejam inteiramente inadequadas à experiência dos personagens representados, mas dizer ao ator para "viver um pouco o personagem" nem sempre é a resposta certa. Jovens diretores e cenógrafos que trabalham com jovens atores podem fazer dos clássicos um exercício sem significado se eles não tiverem a compreensão das peças em seus contextos originais. Adaptar para a época atual é um gesto fútil — um sinal de desespero pessoal ou falta de confiança na peça — a não ser que a peça estabeleça em todos os sentidos a relação do passado com uma época mais moderna.

Novamente, o aspecto acadêmico e o prático têm que se fundir. Muito se tem feito para se obter profissionais na área da prática nas faculdades de teatro. Pode ser uma faca de dois gumes, especialmente se o profissional for ainda muito solicitado comercialmente e o departamento realmente não quiser que a pessoa continue também em outros trabalhos. Se surgir um show de curta temporada na *off-Broadway* ou um filme na Austrália, o profissional talvez tenha que abandonar o curso no meio do semestre sem que haja alguém com a mesma capacidade para substituí-lo. Se o profissional não tiver mais o sucesso popular do passado, talvez exista um resquício de amargura que pode dissimular seus ensinamentos. Se a pessoa for de fato um excelente professor, mesmo sem o rigor de um mestrado ou PhD para preparar a turma, isto pode provocar um ciúme contraprodutivo em alguns professores acadêmicos, podendo representar uma fonte de atrito entre os profissionais que basicamente ensinam o que gostam de chamar de "conteúdo" e aqueles que ensinam "artes ou "ofícios". O problema é como evitar tais atitudes perniciosas.

Uma das soluções mais bem sucedidas é ter profissionais extras de teatro à disposição para *workshops* de fim de semana, cursos breves, palestras únicas e estratégicas semelhantes. Atualmente isto é possível até mesmo em faculdades longe dos grandes centros como Los Angeles e Nova Iorque. Importantes atores, cenógrafos, diretores e coreógrafos agora têm mais tempo livre do que antes, e alguns dos melhores realmente apreciam trabalhar com jovens talentos que ainda sonham com uma vida no teatro.

Um outro aspecto a ser explorado na área de estudos em teatro é o desenvolvimento da cooperação entre cursos de treinamento para filme, televisão e teatro, como o que o diretor George Schaefer do "Hollywood Hall of Fame" vem fazendo na University of California em Los Angeles. A verdade é que se os atores, diretores, dramaturgos e cenógrafos de amanhã quiserem trabalhar profissionalmente terão que ser capazes de atuar efetivamente nas três áreas de atuação da mídia. Seja o "Panorama Visto da Ponte" encenada no palco, filmada ou gravada num estúdio de televisão, fornecendo assim os aspectos específicos do trabalho com câmeras de cinema e televisão, luz, continuidade, etc., as bases de se contar a história, criar

os personagens, encontrar as motivações, dar vida às falas: todos estes itens são então coisas que um diretor precisa conhecer.

E o que dizer do estudante especializado em teatro que decide não trabalhar em uma área do teatro? Com todos estes professores, críticos, dramaturgos, cenógrafos, diretores e atores, certamente também precisamos de um público que conheça alguma coisa de teatro: o que é, o que foi e o que pode ser? Apenas o papel de um especialista que não trabalhe. Esta pessoa pode vir a ser uma parte vital do público receptivo...

(Extraído de *The New Theatre Quarterly*, vol. 5, nº 26, 1989.
Traduzido por Magda Arbex de Freitas. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.)

KONSTANTIN S. STANISLAVSKI

(1863-1938)

T. Cole e H. K. Chinoy

No mundo dos atores, poucos nomes são mais reverenciados do que o de Konstantin Sergeievitch Stanislavski (Alexeiev). Nascido em Moscou, em 17 de janeiro de 1863, numa família de comerciantes ricos, sua vida inteira foi devotada ao teatro. Quando criança aparecia em representações teatrais amadoras realizadas no teatro particular da sua casa de campo. Apaixonado pelo palco, estudou a fundo a arte de interpretar com grandes atores russos como Sadovski, Maria Savina (1850-1915) e Iermolova. Foi durante esse período que o ator italiano Ernesto Rossi teve grande influência na formação dos conceitos de interpretação de Stanislavski descritos por ele em *Minha vida na arte*. Escrevendo sobre o trabalho de Rossi no papel de Remeu, Stanislavski diz: "ele representou sua imagem interior de forma perfeita". Essa idéia maravilhosa" que requer do ator "retratar o que há de melhor e mais profundo em seu espírito criativo, armazenar em si um grande conteúdo interior e identificar esse conteúdo com a vida espiritual do personagem que está representando" tornou-se a pedra fundamental do sistema Stanislavski.

Em 1888, Stanislavski, junto com outros partidários do teatro de vanguarda formou a Sociedade Literária e Artística. Como ator e produtor, Stanislavski começou sua busca por um teatro que banisse do palco o artificialismo. A Sociedade fundou o Teatro de Artes de Moscou e preparou o caminho para a futura associação artística com Nemirovitch-Dantchenko. Os trechos das *Notas de arte* de Stanislavski que fazem parte desta obra referem-se a apresentações da Sociedade e foram selecionados para mostrar as primeiras teorias do autor sobre a arte de representar. A segunda seleção registra um estágio posterior de seu pensamento, quando ele começou a elaborar, com certa minúcia, os conceitos centrais de seu sistema.

Como produtor e diretor artístico do Teatro de Arte de Moscou, Stanislavski encenou mais de cin-

qüenta peças de autores como Ostrovski Chekov, Maeterlinck, Goldoni, Ibsen, Alexei Tolstoi e Leo Tolstoi. Em vinte e cinco anos, representou um grande número de papéis memoráveis: Uriel, em *Uriel Acosta*; Astrov, em *Ivo Vania*; Stockman, em *Um inimigo do povo*; Verchinin, em *As três irmãs*; Gaiev, em *O jardim das cerejeiras*; Rakitin, em *Um mês no campo*. Aquele trecho significativo: "Homem... que toque orgulhoso essa palavra tem!" foi dito no palco pela primeira vez quando Stanislavski interpretou Satin em *O submundo*, de Gorki. Sua carreira foi uma concretização dessa crença no ser humano.

Stanislavski não foi um teórico sistemático, mas um questionador pragmático cujos livros, ensinamentos e produções revelaram, por inteiro, toda a sua busca pela verdade na arte. A singularidade de sua abordagem é formulada de forma clara pelo norte-americano Lee Strasberg, diretor e professor de teatro: "O sistema de Stanislavski representa um corte abrupto com o ensino tradicional e um retorno às verdadeiras experiências teatrais. É uma tentativa de analisar o que realmente acontece quando um ator representa. Teatro e atores diversos realizaram trabalhos de extrema importância com base em princípios propostos por Stanislavski. Esses trabalhos nunca são cópias ou imitações uns dos outros, mas realidades criativas originais. Tal é o propósito do sistema de Stanislavski, que ensina não como interpretar este ou aquele papel, mas, sim como criar organicamente".

Stanislavski não viveu para concluir a extensa obra sobre a arte de representar que havia planejado. Ao morrer deixou anotações e fragmentos esparsos. O governo soviético designou uma comissão especial para organizar os 12 mil manuscritos deixados por ele. Sete volumes dos oito que constituem as *Obras completas* de Stanislavski foram agora lançados em russo; eles apresentam todas as mudanças por que passaram suas idéias. Em inglês a evolução de seu sistema é contada em três volumes: *A preparação do ator* (1936), *A construção da personagem* (1949) e *A criação de um papel* (1961), todos publicados e traduzidos por Elizabeth Reynolds Hapgood, todos já publicados em português. Em *A criação de um papel*, a ênfase do autor sobre as "ações físicas" trouxe uma mudança na compreensão do método.

A EVOLUÇÃO DE MEU SISTEMA

(Trecho extraído de *Notas de arte*)

K. S. Stanislavski

Um dia solene e terrível.¹ Muitas pessoas vieram: atores, artistas, professores príncipes e condes. Imagine ter que representar um papel importante! Fiquei apavorado em *O cavaleiro de bronze* e estava seguro de mim mesmo em *Georges Dandin*. Mas os resultados foram exatamente o inverso. *O cavaleiro de bronze* foi melhor e agradeceu mais ao público, embora o primeiro ato tivesse sido um fracasso. A platéia nem mesmo aplaudiu. Antes de prosseguir uma espécie de apatia, o pior sentimento para um ator, se abateu sobre mim. De início, não podia sentir meu papel, minha voz estava trêmula e eu prolongava as pausas. Próximo ao final do monólogo consegui melhorar, e o vigoroso personagem foi, aparentemente, muito bem. A atriz Nadeja Medvedeva² elogiou meu trabalho na peça, mas observou que eu tinha prolongado as pausas um pouco demais.

O ator Chilovski³ louvou meu trabalho, mas reprovou-me por um certo tom de voz repetitivo, entrecortado por repentinas passagens de uma escala baixa para uma alta. Ele também interpreta esse papel, mas de uma maneira diferente, nada profunda e demasiadamente teatral. O Conde Sollegub⁴ colocou-me nas alturas e disse que a impressão que produzo é esmagadora. Após o segundo ato o público chamou-me três vezes, de forma extremamente amigável o mesmo acontecendo após o terceiro.

É estranho, mas quando se sente realmente o papel, a impressão causada sobre o público é mais fraca; quando se está sob controle de si mesmo e não se coloca no personagem tudo o que se tem dentro da alma, a representação se revela muito melhor. Testei o efeito

de representar sem gestos (havia somente dois no último ato). Sinto que a roupa me fica bem. O lado plástico está se desenvolvendo, e eu estou começando a estender as pausas. A mímica também está boa. Disse-ram-me que morri de forma convincente, e plasticamente muito bem. Houve muito falatório sobre mim no Teatro no dia seguinte; naturalmente, apenas as opiniões favoráveis chegaram aos meus ouvidos. Ao nos despedirmos, Nadeja Medvedeva disse: "Você é um ator sério e ama o palco. Eu te admiro. É raro um jovem se dedicar a uma boa causa e ainda, representar bem. Depois, me deu um beijo e assegurou-me que nossas produções teriam sucesso porque eram muito melhores do que do Teatro Korsh⁵.

Há uma coisa que eu gostaria de dizer sobre *Dandin*: estávamos demasiadamente seguros nessa peça e, uma vez livres das preocupações com *O cavaleiro de bronze*, passamos a representar de modo descuidado. Luzhin⁶ elogiou-me. Chilovski, que é perito em vestuário e maquiagem, disse que meu *Satonville* foi o primeiro *Moïère* genuíno que tinha visto.

Uma certa Maria Ustromskaia⁷ falou-me que durante a apresentação de *O cavaleiro de bronze* ficou um pouco irritada, porque, embora a técnica fosse excelente, não havia veracidade na representação. Concluiu que eu não deveria interpretar velhos e papéis dramáticos. Fedotova disse que quando eu apareci na câmara mortuária e falci em voz baixa sob o tecto em arco a ilusão foi perfeita justamente o que ela queria. O crítico Philipov declarou que minha representação em *Dandin* foi inimitável e que poderia competir com qualquer um. Acrescentou que meu papel em *O cavaleiro de bronze* foi bom, mas que não houve representação. Em sua opinião, eu deveria interpretar personagens comuns do dia a dia, já que não sou um trágico.

* * *

Ficamos cansados de *Dandin*.⁸ As situações cômicas não são mais novidade e não divertem os atores e essa é, provavelmente, a razão pela qual representamos de forma tão insossa.

Começo a entender precisamente o que é tão difícil na representação: a capacidade de se atirar a um papel independentemente dos obstáculos externos; a capacidade de personificar um outro "eu" e não per-

mitir que seu personagem envelheça. Ainda não tenho experiência nisso... No palco, achci que não estava indo tão mal, mas o público não riu no primeiro ato e disse que o ritmo estava muito vagaroso. No segundo, as pessoas se animaram e, para minha surpresa, chamaram Aliantchkova e a mim após minha saída... O surpreendente foi que chamaram por nós novamente após nos retirarmos. O que isso pode ter significado?

Coração em chamas foi um grande sucesso. A representação de Perevochtchikova⁹ foi maravilhosamente feminina e simples...

* * *

Perso estar errado, mas acho que, nos papéis que interpretei no início do ano peguei o tom desde o primeiro ensaio. Agora, não há nada, nem uma única nota viva. Estou ficando terrivelmente assustado com a rotina. Será que já fui afetado por ela? Como posso saber, se não estou nada certo do significado desta coisa chamada rotina, onde começa, de onde vem e onde encontrar um modo de evitar que suas raízes mortais se agarrem em mim? Provavelmente acham que rotina é teatralidade, isto é, alguma maneira peculiar de caminhar e falar no palco. Se é assim, então rotina não deve ser confundida com as condições necessárias à representação visto que o palco sem dúvida exige algo especial, algo que não se pode encontrar na vida. Então, aí é que está o problema: trazer a vida em si mesma para o palco, mas evitar a rotina (que mata essa vida), sem transgredir nenhuma das regras de representação. Essa é a principal e, talvez, uma das últimas dificuldades com que se defronta um ator que, no início de sua carreira, tem que superar um grande número de obstáculos e, como um jóquei numa corrida, alcança, finalmente o pior de todos, o mais difícil de vencer. Se o ator consegue superar o perigoso e estreito desfiladeiro entre a rotina, de um lado e as condições para representar, de outro chega, finalmente na estrada real da vida.

Essa é uma estrada que dura para sempre. É fascinante, com muito espaço para variações. Em resumo, há espaço para desenvolver o talento. Mas se o ator fica preso no estreito desfiladeiro, ficará sufocado, porque, na rotina não há nem um pouco de ar fresco,

de espaço nem liberdade. Nessas condições, o talento seca e morre. Acredito estar agora nesse estágio perigoso. Por que agora? Aqui estão os fatos que responderão a essa pergunta: para representar, deve-se não somente possuir talento e outras qualidades necessárias, mas também acostumar-se ao palco e ao público, adquirir um certo domínio sobre os próprios nervos, ter um bom nível de autocontrole. Essa cartilha da arte de representar não é difícil comparativamente falando, embora, na maioria dos casos, os atores levem anos para aprendê-la. Sem ela, é impossível viver no palco, impossível esquecer o próprio "eu", impossível se jogar por inteiro num papel e levar a vida real para o palco.

Essa é uma definição oportuna. Como pode alguém ler fluentemente e sentir o que está lendo, quando as letras e as vírgulas distraem sua atenção? Parece-me que consegui ultrapassar a cartilha elementar da arte dramática, dominar e usar seus ensinamentos e que agora, somente agora meu verdadeiro trabalho — mental e espiritual — começa, somente agora a criação para a qual o caminho genuíno foi aberto, pode ter início. O principal é encontrar o caminho verdadeiro. Naturalmente, o mais certo é o que conduz mais próximo à verdade, à vida. Mas para alcançá-lo, deve-se saber o que é verdade e o que é vida. Esse é o meu trabalho, conseguir então compreender uma e outra. Isso significa que se deve fazer um autotreinamento, refletir e buscar o desenvolvimento moral e não dar descanso à própria mente. Será que tenho suficiente energia, força e tempo para isso? Não sei mas, de qualquer forma, estou grato por ter ao menos elucidado a tarefa à minha frente. Ao menos, não preciso mais vagar na escuridão, podendo dedicar-me ao trabalho na medida de minha capacidade.

...Cheguei ao mais difícil dos obstáculos, ao mais perigoso período para um ator jovem. A rotina está em mim. Minha representação denuncia isso na — digamos — repetição da mímica da voz, do tom em diversos papéis e, também, nos ensaios de *Um débito de honra*. Ao mesmo tempo, existe em mim algum poder criativo — ou ao menos, leves sinais de criação, que aparecem, penso eu em movimentos e alterações de tom inesperados, não preparados e espontâneos, algumas vezes introduzidos de improviso na própria apresentação. Uma prova mais evidente

desses sinais é o tom correto que uso no papel de Obnovlenski, um tom que surgiu de forma muito inesperada e que devo à iluminação e ao ambiente do ensaio geral de *O rublo*. Exatamente da mesma maneira, minha disposição de espírito na representação de *Um débito de honra*, estimulou-me a certos movimentos de natureza muito vital que impressionaram o público.

Estou examinando, cena por cena, mentalmente, o meu papel como Baron e tentando lembrar o que era vital e vivo em cada trecho e o que não era. Vou lembrar, com atenção, dos ensaios, que foram todos fracos e sem vida inclusive o ensaio geral. Farei apenas uma breve nota explanatória: a peça foi produzida sob a direção de Fedotov, os papéis foram distribuídos por ele e não escolhidos por nós. Assim tive que me adaptar aos sentimentos de outra pessoa e não aos meus próprios. Em minha opinião, essa é a principal razão de eu ter demorado tanto a entrar no espírito do meu papel e de não tê-lo vivenciado. No dia da estréia, graças ao público, senti meu personagem e dei-lhe vida. Komissarjevski¹⁰ disse que representamos tão bem que foi realmente uma pena ver tanto esforço gasto numa peça ruim.

* * *

Durante o verão, que passei no exterior, li o papel de Imchin¹¹ pensando que o dominaria, mas não consegui. Tive que recomeçar e me senti desapontado com isso e com meu talento. Achei o personagem muito difícil para mim; entendi como devia ser representado, como Salvini o teria interpretado mas não podia descobrir em mim mesmo nenhum sinal da capacidade necessária para a criação do papel. Na minha busca pela veia correta, caí no erro de tentar dar ao personagem um caráter cotidiano. Em resumo, comeci a pensar demasiado nas exterioridades e a me empenhar em pôr em relevo a autocracia, a arrogância e a aparência visivelmente cruel e dominadora de Imchin. Então, vi uma fotografia de Samarin¹² no papel de Imchin com um ar mal-humorado em seu rosto — o que mais me encorajou em meu erro. Entrei na rotina, num tom banal permitindo que isso me escravizasse e, como consequência, o papel não apenas recusou-se a tornar-se meu, mas começou a me aborrecer. Por fim, perdi o significado intrínseco do perso-

nagem e não mais o sentia. Era esse o estado das coisas até a primeira leitura. A primeira leitura com um novo diretor sempre marcou época em minha vida e essa com Riabov¹³ ficou assinalada de forma bem depressiva. Meu ânimo afundou. Riabov fazia-me parar, só a mim, após cada sentença e deu ao papel um aspecto psicológico inteiramente diferente. É claro que essas interrupções me punham nervoso. Eu relutava muito em concordar com elas, particularmente porque sou muito obstinado em questões desse tipo. Todavia, Riabov estava certo. Eu estava severo demais para o papel; eu o conduzi de forma muito dura, colocando em relevo apenas as más qualidades do autocrata e esquecendo de seus aspectos agradáveis e brilhantes...

* * *

Não sou Don Juan¹⁴ e agradeço a Deus por isso, mas é uma pena que não possa fazer o papel. Por que não posso? Será que não entendo o personagem ou será que cada pessoa da platéia o entende bem demais? Não, o segredo não se encontra nem numa coisa nem na outra, mas, até onde posso ver, no pólo oposto. Nenhuma das pessoas da platéia tem uma concepção clara de Don Juan. Não sabem por que Don Juan é o conquistador dos corações femininos e que esses corações são extravagantes. Será que alguma dessas pessoas saberia dizer com certeza a arma que pode penetrar no mais simples desses corações? Existe um grande número de armas desse tipo e elas são muito diversas. O poético Romeu com sua suavidade e paixão jovem atinge o coração de Julieta, por outro lado, o feio mouro ganha o coração de Desdêmona por sua força e histórias de heroísmo, enquanto a masculinidade e a energia de Petróquio são as armas que amansam Catarina e a sagacidade e o ódio em relação às mulheres demonstrados por Benedick, personagem shakespeariano, conquista Beatriz. Todos esses são meios que Don Juan pode usar em seus casos de amor. Se ele fosse um pouco meloso demais e tivesse uma aparência poética remanescente de um *tenor di grazia*, teria alcançado seu propósito com tanto sucesso quanto outro Don Juan com um ar másculo e uma poderosa e sonora voz (mesmo que fosse um baixo). Naturalmente, deve ser passional, mas isso

não seria suficiente para distingui-lo de milhares de outros espanhóis. Don Juan deve ser original e atrair a atenção geral pela sua personalidade. Vou ilustrar o fato com o primeiro exemplo que me vem à cabeça. Chumski tinha um defeito na fala — um inconveniente muito sério para um ator. Contudo, por mais estranho que pareça, isso lhe assentava tão bem que tornou-se uma vantagem para ele e, realmente, induziu outros a imitá-lo. Assim, para copiar Chumski os atores tinham que se apossar de sua característica mais notável, sua maior deficiência, e pronunciar as palavras como se tivessem um defeito na fala. Tudo sem conseqüências, é claro. O cantor Padil'a o melhor Don Juan que já vi, além de paixão, altivez e ótima aparência, possuía voz rouca, o que é uma tremenda desvantagem para um cantor, contudo, no caso tornou-se um ponto positivo porque, de alguma maneira, combinava com ele. Um Don Juan de voz rouca era altamente original e, conseqüentemente, chamava atenção. Mas eu não tenho características individuais e, assim, meu Don Juan é simplesmente um *jeune premier* e nada mais. Se minha representação for passional e tomar o público de assalto ou se for plástica e bonita, muitos dirão que é possível se apaixonar por um Don Juan como esse. Mas se eu tivesse alguma característica individual — não importa qual fosse, contanto que combinasse comigo — meu Don Juan seria original chamando a atenção de todos. O público, então diria: "É impossível não se apaixonar por seu Don Juan". E qual a razão? Simplesmente porque nunca se encontrará outro como ele. Pode-se criar um Don Juan melhor ou pior, mas, se for original, não terá duplicata.



MINHA VIDA NA ARTE

(trecho)

K. Stanislavski

O período precedente a grandes eventos rodeávamos com suas nuvens tempestuosas: a morte de Chekhov feriu o coração do nosso teatro e a doença, seguida da morte, de Morozov¹⁵ abalou-o com igual intensidade. Além do mais, uma insatisfação e ansiedade após o fracasso das peças de Maeterlinck e o fim catastrófico do *Studio* em Povarskaia,¹⁶ um desagrado comigo mesmo como ator e a escuridão completa na vida que se apresentava à minha frente, não me davam descanso tirando-me a autoconfiança e fazendo-me parecer endurecido e sem vida aos meus próprios olhos.

Nessas condições, fui passar o verão de 1906 na Finlândia. Após minha chegada, ficava, pela manhã, sentado num penhasco, olhando o mar e avaliando todo o meu passado artístico. Queria descobrir para onde tinha ido toda a minha alegria de criar. Por que, antigamente ficava amolado nos dias em que não representava e, agora, estava feliz longe do trabalho? Diziam que não podia ser de outro modo com alguém que atuava diariamente e que, com frequência, repetia os mesmos personagens, mas essa explicação não me satisfazia. Aparentemente os profissionais que se enquadravam nesse caso não gostavam de seus papéis e de sua arte. Seria melhor para eles trabalhar num banco ou numa loja. A explicação se adequaria apenas a algum serviço mecânico. Mas representação e trabalho artístico nunca poderiam se tornar cansativos. Duse, Iermolova e Salvini tinham interpretado seus grandes papéis muitas vezes mais do que os meus, mas isso não fez com que suas atuações não fossem mais perfeitas a cada espetáculo. Então, por que quan-

to mais eu repetia meus personagens, mais caía num estado de fossilização? Examinando, em detalhes, o meu passado comecei a ver, cada vez mais claramente, que o conteúdo interno, colocado logo de início num papel, era completamente diferente daquele que ia se desenvolvendo na minha alma com o passar do tempo. No começo, tudo fluía de uma verdade interna bonita e excitante. Depois, o que sobrava dessa verdade era seu arcabouço, sua cinza e poeira, varridos pelo vento, e que se agarravam nos nichos da alma, devido a várias causas acidentais, e que não tinham nada em comum com a arte genuína. Por exemplo, eu lembrava que, quando representei pela primeira vez em *o inimigo do povo* o papel de doutor Stockman foi fácil assumir o ponto de vista de um homem de intenções puras, que procurava, apenas, o bem na alma dos outros e que era cego para os sentimentos maus e as paixões indignas das pessoas desprezíveis que o rodeavam. As percepções que eu pusera nesse personagem tinham sido tiradas de fatos vividos. Eu tinha visto com meus próprios olhos a destruição de um de meus amigos, um homem honesto cuja consciência interior não lhe permitia fazer o que lhe era exigido pelo maioral deste mundo. No palco, durante a representação do papel, essas recordações me guiavam e, invariavelmente me despertavam para o trabalho criativo.

Mas, com o passar do tempo, eu esquecera as recordações, esquecera, mesmo, o sentimento de verdade que é o elemento fundamental, o instigador e a alavanca da vida espiritual de Stockman e o motivo condutor da peça toda.

Ao sentar num banco na Finlândia e examinar meu passado artístico, acidentalmente, me deparei com os sentimentos de Stockman há muito tempo dispersos em minha alma. Como pude perdê-los? Como pude passar sem eles? Mas como me lembrei bem de cada um dos movimentos de cada músculo, do mimetismo da face, das pernas, dos braços, do corpo e da fenda dos olhos que pertenciam a um homem com visão curta!

Durante nossa última turnê no exterior e, antes, em Moscou eu repetira, de forma mecânica, esses complementos fixos do personagem e os sinais físicos de falta de emoção. Em alguns lugares, tentara ficar o mais nervoso possível e, mesmo, exaltado, fazendo, para esse fim, movimentos rápidos e agitados. Em

outros lugares, tentara parecer ingênuo e para tanto, conseguira expressões inocentes e infantis no olhar através de meios técnicos; ainda em outros, exagerara no modo de caminhar nos gestos típicos do personagem e nos resultados externos de uma emoção há muito adormecida. Imitei a ingenuidade, mas não era ingênuo. movi meus pés rapidamente, mas não percebi nenhuma pressa interior que pudesse causar os passos. Eu representara mais ou menos habilidosamente, copiando as aparências externas, tanto das experiências com meu papel como de ações internas mas não vivenciara o personagem ou qualquer necessidade real de ação. De apresentação em apresentação, apenas firmara um hábito mecânico de usar todas essas ginásticas técnicas, e, como as reminiscências musculares são muito fortes entre os atores, elas tinham fixado de forma poderosa minha maneira errada, de representar.

Igualmente, examinei outros papéis, tentando entender o material vivo do qual tinham sido criados há tempos, isto é, as minhas próprias recordações de experiências, instigadoras da criatividade. Examinei na minha mente todas aquelas posições de interpretação e aqueles movimentos criadores muito dolorosos. Lembrei-me das palavras de Chekhov e de Nemirovitch-Dantchenko, os conselhos de diretores e amigos, de meu próprio sofrimento na hora da criação e dos estagios estagnados nos processos de nascença e desenvolvimento de meus personagens. Reli as anotações de meu diário artístico que reconstruíram, em minha mente, tudo o que eu tinha vivenciado durante o processo de criatividade. Então, comparei essas lembranças com o que permaneceu dentro de mim e fiquei espantado. Meu Deus, como minha alma e meus papéis foram desfigurados por maus hábitos teatrais e truques, por desejo de agradar ao público, por métodos inecrretos de abordar a criatividade, dia após dia, em cada apresentação repetida!

O que eu devia fazer? Como salvar meus personagens de remodelações erradas, da petrificação espiritual, da autocracia de hábitos perniciosos e da falta de veracidade? Havia necessidade não somente de uma modificação física, mas também espiritual antes de cada espetáculo. Antes do ato da criação, precisava-se saber como entrar no templo daquela atmosfera es-

piritual no qual é possível produzir alguma coisa sozinho.

Com esses pensamentos e preocupações em minha alma retornei após umas férias de verão, para começar a temporada de 1906-1907 em Moscou.

* * *

Durante uma apresentação em que estava repetindo um papel já interpretado por mim muitas vezes, de repente, sem qualquer causa aparente, percebi o significado interior da verdade, há muito minha conhecida, que diz que a criatividade no palco exige, antes de tudo, uma condição especial, condição essa que, por falta de um termo melhor, passarei a chamar de estado criativo. Naturalmente, eu já sabia disso antes, mas, apenas, por via intelectual. Daquela noite em diante, essa verdade simples penetrou por todo o meu ser e comeci tomando consciência do fato não apenas através da minha alma, mas também, através do meu corpo. Para um ator, perceber é sentir. Por essa razão, posso dizer que foi naquela noite que, "pela primeira vez, percebi uma verdade há muito conhecida por mim". Sei que, para os gênios do palco, esse estado quase sempre vem por si mesmo em toda a sua plenitude e riqueza. As pessoas menos talentosas recebem-no com menor frequência, digamos, apenas aos domingos; as ainda menos, alcançam-no com menor frequência, vamos dizer uma vez por ano; as mediocres, somente em raras ocasiões, em vinte e nove de fevereiro dos anos bissextos. Então, todo o ator, desde o gênio até ao medíocre, é capaz de entrar no estado criativo, mas não lhes é dado controlá-lo através de sua própria vontade. Recebem-no junto com a inspiração na forma de uma dádiva celeste.

Sem nenhuma pretensão de ser Deus nem de distribuir graças divinas, contudo, coloquei as seguintes questões para mim mesmo:

"Não existem meios técnicos para produzir o estado criativo, de maneira que a inspiração possa aparecer mais frequentemente do que é seu costume?" Isso não significa que eu estava querendo criar inspiração por meios artificiais. Seria impossível. O que eu queria era aprender como criar uma condição favorável para o aparecimento da inspiração através da vontade, uma condição na qual esta tivesse a proba-

bilidade de baixar sobre a alma do ator. Como aprendi posteriormente, esse estado criativo é aquela atmosfera espiritual e física na qual é mais fácil a inspiração surgir.

"Hoje estou alegre! Hoje estou num bom dia!" ou "Estou representando com prazer, "Estou vivenciando meu papel!" significa que o ator está acidentalmente num estado criativo.

Mas como fazer para essa condição não mais ser um mero acidente e sim, produzi-la de acordo com a vontade e o comando do ator?

Se for impossível consegui-la de imediato, deve-se ir juntando vários elementos pouco a pouco para a sua construção. Se for necessário desenvolver cada um dos elementos componentes separadamente e de forma sistemática, através de exercícios determinados deixe que assim seja! Se a habilidade para alcançar a plenitude total do estado criativo é dada ao gênio pela natureza, então, talvez, as pessoas comuns possam conseguir uma condição semelhante após um trabalho árduo consigo mesmas — não a plenitude total, mas, ao menos, parte dela. Naturalmente, o homem comum nunca se tornará um gênio, mas isso o ajudará a aproximar-se e, eventualmente, a assemelhar-se ao gênio, fazendo-o pertencer ao mesmo grupo e à mesma arte que o gênio. Mas como alcançar a natureza e os elementos componentes do estado criativo?

A solução desse problema tornara-se o "entusiasmo habitual de Stanislavski", como meus amigos falavam. Não havia nada que eu deixasse de fazer para solucionar o mistério. Eu me observava cuidadosamente, olhava dentro da minha alma, por assim dizer, tanto no palco como fora dele. Prestava atenção aos outros homens e atores quando ensaiava meus novos papéis ou ao vê-los ensaiar novos personagens. Observava-os, também, do auditório. Empreendia todo tipo de experimentos com eles e comigo mesmo. Eu os torturava, eles ficavam zangados e diziam que eu fizera dos ensaios um laboratório experimental e que os atores não eram cobaias para serem usados em experiências. Estavam certos em seus protestos. Mas o objetivo principal de minhas pesquisas eram os grandes atores russos e estrangeiros. Se eles, com mais frequência do que os outros, quase sempre pisavam o

palco em estado criativo, quem eu devia observar se não eles? Então foi isso que fiz. Do que me foi dado ver, aprendi que Duse, Iemolova, Fedctova, Savina Salvini, Chaliapini¹⁷ Rossi, assim como os atores de nosso teatro, quando nos seus melhores dias, tinham alguma coisa em comum algo que os tornava parecidos. Que qualidade era essa, comum a todos os grandes talentos? A tarefa mais fácil para mim foi notar uma semelhança na liberdade física, na falta total de esforço. Seus corpos estavam à disposição das exigências interiores de suas vontades.

O estado criativo no palco é excepcionalmente agradável, ainda mais quando comparado com o esforço a que o ator está sujeito quando aquela atmosfera permanece ausente. É o mesmo sentimento de um prisioneiro quando os grilhões, que tinham interferido com todos seus movimentos por anos, finalmente foram removidos. Nessas condições, deleitava-me no palco acreditando sinceramente que o segredo todo estava aí, a alma da criatividade em ação e que todo o resto viria desse estado e dessa percepção de liberdade física. Apenas ficava ansioso porque nenhum dos atores que atuava comigo nem os espectadores que me viam representar notavam a mudança que, eu acreditava, tinha se processado em mim, não levando em consideração os poucos cumprimentos que recebia por uma ou duas poses, movimentos e gestos que enfatizara em cena.

Após produzir *O drama da vida*, não peguei novos papéis nem trabalho de direção até o final da temporada de 1906-1907. Interpretando meus velhos personagens, continuei as pesquisas, as experiências, os exercícios públicos e o estudo de problemas teóricos e técnicos de nossa arte. O hábito de livre estado criativo físico no palco foi ficando mais forte, tornou-se dinâmico e, gradualmente, assumiu o caráter de uma segunda natureza.

Então, como o doutor Stockman, "fiz uma nova descoberta". Comecei a entender que me sentia tão bem e confortável no palco porque os exercícios públicos centravam minha atenção nas percepções e nos estados de meu corpo, ao mesmo tempo fazendo-me esquecer o que estava acontecendo no auditório para lá do buraco escuro e terrível do arco de prosênio. Em razão disso parei de temer o público e, às vezes, nem me lembrava que estava representando. Então,

notei que, especialmente nessas horas, meu estado criativo era mais agradável.

Houve um fato que me deixou muito feliz. Em uma das apresentações dadas por um artista em visita a Moscou, observei-o cuidadosamente e, com minha capacidade de ator, senti a presença do estado criativo em sua atuação da liberdade de seus músculos, juntamente com uma grande concentração geral. Vi, de forma clara, que sua mente estava toda voltada para o palco e, apenas, para o palco e essa sua abstração fazia com que eu me interessasse por seu modo de representar e ficasse junto dele espiritualmente a fim de descobrir o que prendia sua atenção.

Nesse momento, entendi que quanto mais o ator deseja entreter seu público, mais este ficará passivo, apenas esperando o entretenimento, sem tentar uma participação ativa na peça que se desenrola à sua frente. Mas, assim que o ator pára de se preocupar com a platéia, esta começa logo a observá-lo, principalmente, quando a representação é sobre algo sério e interessante. Se ninguém entretém o espectador, nada lhe resta fazer senão procurar ele mesmo um objeto de atenção. Onde esse objeto pode ser encontrado? No palco e, naturalmente, no próprio ator. A concentração do ator criando atrai a do espectador, forçando-o, dessa maneira, a observar o que ocorre no palco e instigando sua imaginação, seu processo de pensamento e a emotividade. Naquela noite descobri o grande valor da concentração para o ator, além de notar as conseqüentes mudanças não só sobre sua visão e audição, mas também sobre todos os seus sentidos, atingindo sua mente, vontade, emotividade, memória, imaginação e seu corpo. A natureza física e espiritual do ator deve estar toda concentrada na alma do personagem que ele representa. Percebi que criatividade é em primeiro lugar, a concentração completa da natureza total do ator. Com isso em mente, comecei o desenvolvimento sistemático de minha atenção, com a ajuda de exercícios que inventei para tal fim. Espero dedicar a esse assunto mais de um capítulo de meu próximo livro.

Assisti a outro grande ator visitante, em seus magníficos personagens. Ele pronunciava as palavras introdutórias de seu papel, sem atingir de imediato a emoção verdadeira e entregando-se a hábitos mecânicos de teatro, caía em falsos sentimentos compas-

vos. Observando-se cuidadosamente, então via que alguma coisa se processa nele. Realmente, parecia um cantor fazendo uso de um diapasão para achar o tom verdadeiro. Depois, dava a impressão que ele o encontrara. Não, estava baixo. Subia mais um pouco. Não, assim ficava alto. Baixava um pouquinho. Reconhecia o tom verdadeiro, julgava-o, sentia-o identificava-o, dirigia-o, acreditava nele e começava então a se deleitar com a perícia de suas próprias falas. Ele *acreditava!*

O ator deve criar, em primeiro lugar, em tudo que ocorre no palco e, principalmente, no que ele mesmo está fazendo. Uma pessoa só pode acreditar na verdade. Então, é necessário sentir sempre essa verdade, saber como encontrá-la e para isso, é imprescindível que se desenvolva a sensibilidade artística. Alguns dirão: "Mas que tipo de verdade é essa, se tudo no palco é mentira, imitação, cenário, papelão, pintura, maquiagem, acessórios e objetos falsos? Onde está a verdade nisso tudo?" Mas não é dessa verdade que falo. Falo da verdade das emoções, da verdade do ímpeto criativo interior que luta para emergir a fim de encontrar expressão da verdade das lembranças de percepções materiais e físicas. Não estou interessado numa verdade que está fora de mim mesmo e, sim, na que está dentro, na verdade das minhas relações com este ou aquele evento no palco, com os acessórios, o cenário, os outros atores que interpretam papéis na mesma peça que eu e com seus pensamentos e emoções.

O ator diz para si mesmo:

"Todos esses acessórios, vestuários, cenários, as maquiagens, a materialidade da apresentação são mentiras. Sei que são mentiras sei que realmente não preciso de nenhuma delas. Mas se elas fossem verdades, então faria isto e aquilo e me comportaria desta e daquela maneira em relação a este e aquele evento."

Entendi, então, que a criatividade começa a partir do momento em que aparece na alma e na imaginação do ator o se mágico e criativo. Enquanto existe apenas a realidade, apenas a verdade prática na qual um homem não pode acreditar naturalmente, mas acredita, a criatividade ainda não começou. Então o se criativo aparece, isto é, a verdade imaginada na qual o ator pode acreditar tão sinceramente e com maior entusiasmo do que na verdade prática, da mesma for-

ma que uma criança acredita na existência da vida em suas bonecas e em tudo ao seu redor. A partir do momento do aparecimento do se, o ator passa do plano da realidade para uma outra vida, criada e imaginada por ele mesmo. Acreditando nessa vida, o ator pode começar a criar.

A verdade cênica não é como a verdade na vida, é peculiar em si mesmo. Entendi que, no palco a verdade é aquilo no qual o ator acredita sinceramente. Entendi que mesmo uma mentira palpável deve se tornar uma verdade no teatro, de modo que possa transformar-se em arte. Por isso, é necessário que o ator desenvolva sua imaginação ao mais alto grau, uma ingenuidade e fé como as de uma criança e uma sensibilidade artística para a verdade e a veracidade em sua alma e em seu corpo. Todas essas qualidades ajudam-no a transformar uma grosseira mentira cênica na mais delicada verdade na sua relação com vida imaginada. A todas essas qualidades juntas, chamarei de *sentimento da verdade*. Nele há o jogo da imaginação, a formação da fé criativa e a barreira contra as mentiras cênicas não está o sentimento da medida da verdade, a origem da ingenuidade pura e a sinceridade da emoção artística. O sentimento da verdade, como um dos elementos importantes do estado criativo, pode ser não só desenvolvido como também praticado. Mas não é lugar nem hora para se falar dos métodos e significados desse trabalho. Agora, apenas direi que essa capacidade para sentir a verdade deve alcançar um grau de desenvolvimento tal que absolutamente nada ocorra nem seja dito nem ouvido no palco sem passar antes pelo filtro purificador do sentimento artístico da verdade.

Se isso era verdade, então todos os meus exercícios cênicos de relaxamento muscular e de concentração tinham sido feitos incorretamente. Eu não os tinha passado através do filtro purificador da verdade espiritual e física. Eu tinha uma certa pose no palco. Eu não acreditava nisso fisicamente. De vez em quando eu diminuía o esforço e era melhor. Agora, mudei de alguma forma. Ah! Eu entendi. Quando alguém se esforça para alcançar alguma coisa, a pose é o resultado desse esforço e meu corpo inteiro e depois minha alma começaram a acreditar que eu estava me esforçando para alcançar um objeto que eu precisava muito.

Somente com a ajuda do sentimento da verdade e a justificação interior da pose que consegui um relativo relaxamento muscular na vida real e no palco durante as representações.

Daí em diante todos os meus exercícios cênicos de relaxamento muscular e concentração passaram sob o controle estrito de meu sentimento da verdade.

Trecho de *Notas de arte* escrito por Konstantin S. Stanislavski 1877-1892. *Literatura internacional*. Moscou: nov.-dez., 1940, p. 170-187 *passim*.

NOTAS

¹ Em 8 de dezembro de 1888, teve lugar a primeira programação, realizada pelos amadores da Sociedade Literária e Artística, apresentando a tragédia de Puchkin, *O cavaleiro de bronze*, *George Dandin*, de Molière e cenas de *Os Godunov*, de A. F. Fedotov. Stanislavski desempenhou papéis importantes — o Barão na primeira, e Satonville, na segunda. Foi após essa primeira apresentação que os atores, com os quais ele mais tarde entrou para o Teatro de Arte de Moscou, juntaram-se a Stanislavski, e formaram um grupo.

² Nadejda Medvedeva (1832-1899), uma atriz muito conhecida do Teatro Mali. Em *Minha vida na arte*, Stanislavski diz: "Lembro-me bem de Nadejda, não-somente como atriz, mas também como um ser humano interessante e autodidata. De certa forma ela foi minha professora e exerceu uma grande influência sobre mim.

³ K. S. Chilovski, ator do Teatro Mali.

⁴ Conde Fiodor Sollogub (1848-1890), poeta e artista talentoso. Pintou o cenário de *O Cavaleiro de bronze* e desenhou os figurinos de *Georges Dandin*. Atuou também com sucesso em algumas peças da Sociedade.

⁵ O Teatro Korch foi fundado em 1882. A companhia tinha atores excelentes, mas Korch estava mais interessado no aspecto comercial do empreendimento e praticamente toda semana apresentava uma nova produção.

⁶ A. I. Iuzh'n (Príncipe Sumbatov), ator talentoso, mais tarde, *regisseur* do Teatro Mali. Escreveu diversas peças.

7 Maria Ustromskaia, com o nome artístico de Mareva, atuava nas apresentações da Sociedade Literária e Artística.

8 O Programa da Sociedade Literária e Artística apresentado em 2 de fevereiro de 1889 era composto de *Georges Dandin* e dois sketches de vaudeville: *Coração em chamas* e *Segredo de mulher*. Stanislavski representou seu antigo papel de Santoville em *Georges Dandin* e o estudante Megriot em *Segredo de mulher*.

9 Maria Petrovna Lilina. Mais tarde, tornou-se uma atriz de destaque no Teatro de arte de Moscou e esposa de Stanislavski, que respeitava muitíssimo as opiniões emitidas por ela sobre seu trabalho.

10 Fiodor Kom'ssarjevski (1838-1905), famoso tenor de ópera. Foi um dos fundadores da Sociedade Literária e Artística e pai de Vera e Teodoro Komissarjevski.

11 O primeiro espetáculo teatral da Sociedade Literária e Artística, após um longo intervalo foi apresentado em 26 de novembro de 1889. Foi *Os Autocratas*, de Picamski, uma tragédia em cinco atos. Stanislavski fez o papel de príncipe Paton Imchin, um general durante o reinado de Paulo I (1796-1801).

12 I. V. Samarin, artista e pedagogo de destaque do Teatro Mali.

13 P. I. Riabov, ator do Teatro Mali e um dos contraregras da Sociedade.

14 *O convidado de pedra* de Ruchkin foi apresentada pela Sociedade Literária e Artística em 4 de fevereiro de 1890.

15 Savva Timofievitch Morozov, o Mecenas do Teatro de Arte.

16 O fim de um laboratório experimental no qual Meierhold trabalhava para criar uma representação impressionista.

17 Stanislavski acreditava que Chaliapin tinha alcançado uma dicção perfeita na ópera e que era importante para os atores atingirem tal nível.



(Extraído de *Actors on Acting* Crown Pub., Inc., New York, 1970. Traduzido por Maria José L. Pimenta; colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.)

CRÍTICA INTERNACIONAL

H A M L E T

Representação da peça de William Shakespeare

LYTTELTON — 10-15 de junho de 1987

NEW STATESMAN

26.6.87

Victoria Radin

Sem muita vontade, saí para ver *Hamlet*, de Ingmar Bergman: Bergman mais Hamlet em sueco deve ser igual à melancolia, meia-luz e supra-intelectualização. Absolutamente. A áspera vivacidade de *Fanny e Alexander*, último filme de Bergman, está presente na peça. Na verdade, sua versão — e é uma versão, pois ele toma grandes liberdades — poderia intitular-se 'Ofélia e Hamlet', uma vez que destina o mesmo peso à jovem que, sozinha entre Ofélias, realmente me assustou. Quando não está falando, ela aparece ao fundo da cena, mesmo após sua própria morte, como uma silenciosa testemunha dos acontecimentos a que assistimos. Ela — e não Hamlet — é o centro moral da peça.

Bergman faz uma pequena brincadeira antes de a peça começar. Uma cortina vermelha sobe, seguida por outras duas. A música retinindo vem ganhando espaço e somos lembrados de que o teatro é um jogo sobre a ilusão e que estamos a ponto de assistir a uma peça que trata diretamente deste tema. Depois disso há outros lembretes: Gertrudes veste Ofélia para a cena do convento e muitas vezes o rosto de Hamlet se reveste de uma única expressão. Mas dentro desta concepção a vida é direta, apaixonada, impetuosa, semelhante mesmo a um desenho animado. O palco é esvaziado até a parede do fundo

e cercado por um falso arco preto de proscênio. Nesse retângulo maravilhosamente iluminado e claro — uma moldura de cinema — Bergman faz belas cenas com seus atores, freqüentemente colocados de perfil. As conexões entre eles emergem claramente. Embora repleto de idéias e ilusões, o significado básico da peça é tão transparente que uma criança o entenderia. Talvez precisemos assistir a nossos clássicos em sueco para sermos capazes de verdadeiramente compreendê-los. Talvez o que realmente precisemos seja ter falantes de outra língua que não o inglês envolvidos com eles.

Cláudio e Gertrudes em sua primeira cena andam para lá e para cá no palco vestidos com roupas em tons de açafrão, como dois seguidores (particularmente insossos) do Rajneesh, e passam em seguida a copular em posição de cachorro. Uma fileira de juizes mascarados de vestes vermelhas os aplaude. Eles são a inserção sobrenatural de Bergman, um grupo silencioso e pecador de imagens da autoridade cujas feições desintegradas constroem um constante lembrete de que há algo de imensamente podre no reino da Dinamarca. E as coisas vão de podre a pior. Quando Fortimbrás entra para avaliar a última matança, não vem como salvador mas como soldado de uma tropa de ataque cercado por uma polícia corrupta e por uma equipe de televisão para gravar seu discurso, que é feito em uma linguagem bombástica e insensata ao som de rock pauleira. Diante das confusões, Bergman parece estar dizendo, surge o novo barbarismo. Isso nos faz retornar ao mundo atual e dá o único tom de real pessimismo: a peça é também ousada, animada, e — quando alguém se lembra que Bergman agora está próximo dos setenta anos — jovem. *Hamlet* é sobretudo uma peça de adolescentes em sua quintessência.

Há outras brincadeiras: um Rosencrantz e um Guildenstern cortesia de Stoppard; um coveiro que fala com dois bobos da corte que estão tocando música e acha um verme muito comprido no crânio de Yorick. Menos uma brincadeira para seu próprio bem é a infidelidade bêbada e violenta de Cláudio antes de começar suas orações com uma Rainha-atriz vestida como Gertrudes. A transformação de Ofélia, interpretada com extraordinária força por Pernilla Ostergren, é excepcional. Inicialmente uma

garota gorducha e despreocupada, obstinadamente apaixonada por Hamlet, ela se transforma em uma Lilith feia, com botas de soldado, que corta seu próprio cabelo com uma tesoura de poda e distribui unhas ao invés de flores antes de se afogar.

Hamlet é violento, braviamente vivo e, sem dúvida, um líder natural entre os estudantes de filosofia de Wittenberg. Vestido com camisa pólo preta, canos de esgoto e óculos Rayban, Peter Stormare faz sua primeira entrada dando tapadas em uma cadeira pelo palco e então jogando-se nela em uma exagerada postura de raiva. Seu estilo, em meio a trajes que sugerem todas as épocas exceto a atual, coloca-o como profundamente moderno — até mesmo pós-moderno. Você sente que ele ficaria *au fait* com Lacan e Derrida. Raiva, náusea e uma repulsa total às convenções o levam para frente; e o Stormare alto, com pernas de cegonha é sempre interessante de ser visto: como uma versão melhorada, infinitamente mais sensual, das pessoas do século XX que conhecemos. Achei-o um tanto preocupado consigo mesmo, mas até isso é também familiar. Quando Fortimbrás empurra seu corpo em meio à marcha de seus seguidores, perdemos qualquer resquício que ainda pudesse restar do humanismo ocidental.

PUNCH

24.6.87

Sheridan Morley

O *Hamlet* de Ingmar Bergman, que veio de Estocolmo para o Teatro Nacional em uma breve visita, foi um nítido lembrete de que, após setenta produções para o teatro em quarenta anos, ele continua sendo o mais bombástico e interessante dos diretores, apesar de mais reconhecido neste país por seus filmes do que por suas peças teatrais. Abrindo com um círculo de refletores sobre um palco vazio (em nítido contraste com os excessos cênicos dos últimos visitantes do Teatro Nacional, vindos de Schaubhune de Berlim Ocidental com *Hairy Ape*, de O'Neill), esta é uma produção de constantes surpresas, algumas mais bem acolhidas do que outras.

Até para aqueles entre os ingleses que não sabem nada de sueco, ficou claro que Bergman fez coisas drásticas com um texto que evidentemente é visto como mais modificável na Escandinávia do que por aqui; falas inteiras (por exemplo, a crucial "what a noble mind is here o'erthrown" de Ofélia) desapareceram, e os personagens têm o hábito de aparecer em cenas onde nunca foram vistos antes. A própria Ofélia, em uma atuação obsessiva de Pernilla Ostergren, tende a vagar pelo palco como Alice no País das Maravilhas, chegando no meio da cena entre Hamlet e Gertrude no armário ou atacando seu cabelo com uma tesoura, muito antes de qualquer cena de loucura já escrita por Shakespeare.

Novamente, então, o fantasma do pai de Hamlet reaparece, pensativo, no final da peça, para ajudar seu filho a matar Laertes, enquanto o exército de Fortimbrás, cuja primeira aparição no palco sugeria um regresso vitorioso da Primeira Guerra Mundial, retorna ao final como um moderno grupo de ataque, munido de sua própria unidade de televisão para a gravação do banho de sangue final. O próprio Hamlet é representado por Peter Stormare usando a maior parte do tempo óculos escuros e uma capa de chuva preta, o qual parece ser o que eles têm em Estocolmo em lugar de James Dean, enquanto Ulf Johanson é responsável por uma das mais intrigantes atuações da noite, como um solitário coqueiro profundamente envolvido com uma tradição de salão de bailes, que aos britânicos lembraria George Robey em sua melhor forma.

Apesar de todas as suas aberrações, essa peça ainda é um *Hamlet* de constante fascinação: a carne muito, muito sólida, está claramente se derretendo por toda a corte, e, em termos cinematográficos, o que temos aqui é mais um tratamento do original do que uma interpretação fiel dele. Nem todas as liberdades são perdoáveis, e algumas são apenas coerentes, mas há momentos tão brilhantes (Ofélia distribuindo unhas desbotadas para a corte, convencida em sua loucura de que está colhendo rosmaninhos para ser lembrada, ou o tiro fora de cena que revela que Fortimbrás matou Horácio para facilitar sua própria sucessão final ao trono) que ficamos mais do que inclinados a perdoar parte do caos resultante.

Assistir a *Hamlet* representado em sueco dá uma idéia do que um estudante marroquino, por exemplo, pode sentir ao assistir atores enviados pelo Conselho Britânico a representar cenas de Shakespeare: um senso de grandeza e exclusão.

Felizmente, a produção de Ingmar Bergman logo dissipa tal impressão. Apesar de Bergman guardar alguns de seus efeitos mais originais para depois do intervalo, e a interferência da língua sueca retardar a descoberta, fica claro que sua visão da peça é de uma impressionante crueldade — crueldade elaborada, crueldade construída camada por camada, mas assim mesmo crueldade.

A noite começa de forma promissora, com apenas uma lâmpada no alto como a única luz, e com uma representação naturalística de Horácio e dos Oficiais. O fantasma faz seu apelo na beira do círculo de luz, lutando para avançar, lutando em vão ao longo da beira do círculo.

O público tem a primeira indicação do que está por vir quando Gertrude e Claudius entram, ou melhor, jogam-se ao chão, no meio de um assalto de uma luta sexual; enquanto o usurpador começa a comer a rainha, as luzes sobem para a corte, representada por figuras vestidas de escarlate no fundo do palco, as quais usam perucas e luvas vermelhas como que para assemelharem-se a juizes e cardeais, com seus rostos cobertos por máscaras desfigurantes sem feições. Os cortesãos avançam ritualisticamente, batendo palmas de uma forma estilizada e uniforme.

É comum para *Hamlet* ser representado usando trajes modernos (neste caso, capas de chuva pretas, camisas pólo e calças, botas pretas de camurça de Chelsea) enquanto a corte veste-se de acordo com a época, apesar de ser um pouco estranho *Hamlet* usar óculos escuros e Horácio *pincenez*, considerando serem eles tão amigos.

Mas este *Hamlet*, apesar de entrar com cabelos desgrenhados e assumir uma postura rebelde à la

Ruppert Everett, logo afasta qualquer sugestão de frieza moderna. Peter Stormare se contorce e tem ânsias de vômito, cuspidando um esguicho de líquido toda vez que abre a boca (quando ele de fato cospe no rosto de Ofélia, parece um prodígio que ela percebe). Trata-se de uma atuação selvagem, embora ajustada a seu modo e, em certas ocasiões, como vedora.

No primeiro solilóquio, Bergman mantém os outros personagens na penumbra enquanto *Hamlet* declama. É uma maneira eficaz de equilibrar o furor do Príncipe, mas à medida em que a peça avança, Bergman parece desenvolver um tipo de agorafobia teatral, um temor de palcos vazios. Sua Ofélia (Pernilla Ostergren) é tranqüilizadora à primeira vista, troncuda e aparentemente inafogável, mas é tratada como um caso clínico de abuso sexual.

Hamlet é mais do que bruto com ela (há esturpradores menos brutos), e ela permanece no palco, traumatizada, depois que sua cena acaba. Conseqüentemente, ela testemunha o assassinato de seu pai; e ainda permanece no palco, cortando autisticamente seu cabelo com uma tesoura, e puxando seu xale sobre o rosto (para nos lembrar, concluo, dos conventos). Ela faz uma aparição até mesmo após seu enterro.

Polonius é particularmente perdido, posto que Ulf Johanson tem neste papel uma atuação gloriosamente engraçada e minuciosa. Não parece justo que a morte o retire do palco quando ela não tem este efeito sobre Ofélia. O fantasma é igualmente um sobrevivente, e fica por aqui tempo suficiente para segurar Claudius no último ato, para que *Hamlet* pudesse apunhalá-lo.

Johanson fornece um outro sopro de ar fresco como o Coveiro, mas àquela altura, qualquer perspectiva de equilíbrio há muito já se foi. *Hamlet* pesca a caveira de Yorick com a ponta de um fêmur, coloca-a entre as suas pernas para imitar Yorick o carregando nas costas, e põe seu boné de marinheiro azul sobre o crânio da caveira.

Ainda é um choque quando o exército de Fortimbrás entra ao estilo da SAS, armado com metralhadoras e uma caixa de som bombardeando música de discoteca. Por um momento parece que a festa do elenco invadiu a peça, mas então os solda-

dos atiram em Horácio e começam a ameaçar o público tanto com as armas quanto com a música. Um final adequadamente grotesco para uma produção de prodigiosos erros de cálculo e excessos.



Cena do controvertido *Hamlet*, dirigido por Ingmar Bergman, com Peter Stormare no papel-título

(Extraído de London Theatre Record, por cortesia do Conselho Britânico. Tradução de Cláudia Romero. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-Rio).

TEXTO PARA ESTUDO:

ROBALO, ROBALINHO E
MÃO DE VACA

"ADEVOGADOS"

Irmãos Marx (1)

SECRETÁRIA — Escritório dos advogados. Robalo, Robalinho e Mão de Vaca... Não, doutor Robalo ainda não chegou... está no ju'gamento... obrigado.

(telefone toca de novo).

SECRETÁRIA — Robalo, Robalinho e Mão de Vaca, advogados... não, doutor Robalo está no ju'gamento... vai chegar a qua'quer momento... pois não, obrigada.

(entra o doutor).

SECRETÁRIA — Bom-dia, doutor Robalo.

ROBALO — Que bom-dia, o cacê-te!... o jornal publicou uma foto minha no ju'gamento que eu estou parecendo o meu pai. Olha só a cara do meu pai... êi, esse é o papai! Gente, jornalista é fogo! Liga pr'esse jornal e faça uma reclamação!

SECRETÁRIA — Doutor, tem várias cartas para o senhor assinar.

ROBALO — Ah, não, agora não. Tive um dia terrível lá no ju'gamento.

¹ Extraído do programa de rádio Flywheel, Shyster e Flywheel da NBC, N. York, 1937, Tradução e adaptação de Bernardo Jab'onski.

SECRETÁRIA — Qual era o caso de hoje?

ROBALO — Escândalo Público. Mas acho que vão me absolver. E por que não, se eu estava bêbado?

SECRETÁRIA — Doutor Robalo, o senhor agarrou uma mulher?

ROBALO — Agarrei. Tá tão difícil arrumar uma mulher de verdade hoje em dia, que se não for com esforço e humildade jamais vou conseguir um caso com uma. Alguém te'fonou?

SECRETÁRIA — Sim senhor, os credores ligaram durante toda a manhã. Dizem que estão cansados de telefonar e que o senhor tem de fazer alguma coisa.

ROBALO — Muito bem, vamos fazer alguma coisa. Vamos vender o telefone, assim, eles param de encher o saco.

SECRETÁRIA — Sim senhor.

ROBALO — Você é uma boa moça... como é mesmo o seu nome?

SECRETÁRIA — Moema.

ROBALO — Isso. Por causa disso vou lhe aumentar o salário... a partir de agora, vou acrescentar 500 ao seu salário.

SECRETÁRIA — Obrigado, doutor.

ROBALO — De nada, você merece. Agora dava prá você me em prestar esses mil e quinhentos até o final do mês?

SECRETÁRIA — Mas doutor, o senhor até agora não me pagou o mês passado! E nem falou quando...

ROBALO — Nem falou, nem falou! Muitas coisas ocorrem por aqui e eu não falo! Muito boa secretária a senhora está me saindo! O que a senhora faz o dia todo?

O chão não está encerado, as janelas sujas, minhas roupas mal passadas...

SECRETÁRIA — Mas doutor Robalo!

ROBALO — Chega, não vamos brigar. Passa prá cá os mil e quinhentos e fim de papo.

SECRETÁRIA — Mas eu não tenho um centavo!

ROBALO — Mas eu não quero um centavo! Se eu quisesse um centavo roubava do meu filho — se eu tivesse um filho! Bom, já vi que com você não tem diálogo. Vou prá minha sala. Se telefonarem, não atende. Pode ser que seja engano.

(Batem à porta).

SECRETÁRIA — Pode entrar.

RAVELLI — Oi, me chamo Raveli. O chefe está?

SECRETÁRIA — Está ocupado. O senhor tem hora marcada?

RAVELLI — Não trouxe nem o relógio. Quero ver o chefe.

SECRETÁRIA — E qual é o assunto?

RAVELLI — Bom, talvez eu queira o divórcio.

SECRETÁRIA — Doutor Robalo é muito ocupado. Vou preparar a sua ficha. Bem, então o senhor quer se separar... vejamos. Filhos?

RAVELLI — Claro. Seis. Não, sete. Acho. Não sei muito bem.

SECRETÁRIA — O senhor não sabe?

RAVELLI — Ca'ma. Deixa eu ver. Eu tenho uma foto aqui na carteira. Tá aqui. Toninho. Este é o Zezinho. Este é o Pascoal, Angélica, Jacques... Não, Jacques, não! Não tenho nenhum filho chamado Jacques! Ah, já sei, Jacques é o filho da vizinha do 518. Viu maior con-

fusão! E ainda por cima estou com um bebê.

SECRETÁRIA — Outro? Menino ou menina?

RAVELLI — Não sei, ainda não sabe falar.

SECRETÁRIA — Há quanto tempo o senhor está casado?

RAVELLI — Quem, eu? Não, a senhora está enganada. Eu não sou casado. Meu irmão é que é.

SECRETÁRIA — Ah, é ele quem quer se divorciar.

RAVELLI — Quem dera! É ele não quer se separar. Ele gosta da mulher dele. Diz até que é feliz. Eu acho que ele está meio maluco.

SECRETÁRIA — O senhor está tentando me dizer que deseja que seu irmão se divorcie só porque não gosta dela?

RAVELLI — Não é que não goste dela. O problema é que ela não sabe cozinhar.

SECRETÁRIA — E o seu irmão se queixa?

RAVELLI — Não, ele está satisfeito. Ele come fora.

SECRETÁRIA — E por quê o senhor também não come fora?

RAVELLI — Ah, porque eu não posso pagar. Não tenho emprego.

SECRETÁRIA — E por que o senhor não arruma um emprego?

RAVELLI — Tá bom. Deixa prá lá o divórcio. Fico com o emprego.

SECRETÁRIA — Muito bem, falarei com o doutor Robalo. Como posso entrar em contato com o senhor?

RAVELLI — Sei lá. Eu sinto muitas cócegas.

SECRETÁRIA — Não, o senhor não entendeu. Quero dizer: onde o senhor vive?

RAVELLI — Eu já não disse? Vivo com o meu irmão.

SECRETÁRIA — Um minutinho. (*chamando*) Doutor Robalo, doutor Robalo, doutor Robalo!

ROBALO — Que foi? Consegui os mil e quinhentos? (*ainda em off*).

SECRETÁRIA — Não. Está aqui um senhor que quer falar sobre a possibilidade de um emprego.

ROBALO — (*entrando*) Diga que eu accito. Mas não trabalho por menos de dez mil por semana.

SECRETÁRIA — Não senhor. Ele é que quer um emprego aqui.

ROBALO — Ah, é ele que quer um trabalho. Bem, acho que posso te dar trabalho.

RAVELLI — Eu não quero trabalho. Eu quero um emprego.

ROBALO — Humm... E as referências?

RAVELLI — Não precisa de referências. Eu fui com a sua cara.

ROBALO — Humm... Que bem! Então pode começar agora.

RAVELLI — Espera. Ainda não falamos de dinheiro.

ROBALO — Ótimo. Se você prometer não tocar no assunto, eu também fico na minha e nunca vou falar desse assunto desagradável.

RAVELLI — Negativo. Preciso de dinheiro.

ROBALO — OK. Mil pratas por semana.

RAVELLI — Quando começo?

ROBALO — Já começou. Ah, por falar nisso. Você tem alguma experiência?

RAVELLI — Opa, sou músico.

ROBALO — Ah, é? Quanto o senhor ganha por hora?

RAVELLI — Se toco, mil e quinhentos.

ROBALO — E quanto ganha prá não tocar?

RAVELLI — Mil e quinhentos a hora.

ROBALO — Melhor, não?

(*A secretária interrompe*).

SECRETÁRIA — Doutor Robalo. Está aí um senhor que quer vê-lo.

ROBALO — Manda entrar. Ravelli, vai ver se minha secretária está na esquina. Tchau. (*Sai Ravelli*).

Dr. JOÃO — Boa-tarde, Doutor Robalo. Um amigo meu me disse que o senhor era um excelente advogado.

ROBALO — Humm... Não deve ser tão amigo assim! Sente-se.

Dr. JOÃO — Bom, vou direto ao assunto. Eu tenho problemas com a minha mulher.

ROBALO — Por isso não. Minha mulher também me encêne o saco e nem por isso eu saio por aí espalhando. Que vergonha! D. Moema, mostre a porta a este cavalheiro. Não, deixa. Ele deve ter visto a porta quando entrou.

Dr. JOÃO — Doutor, eu vim lhe pedir um conselho! Minha mulher me trai.

ROBALO — Que chato, hem, corrido?

Dr. JOÃO — E eu queria provas contra a minha esposa.

ROBALO — Muito bem. Deixe-me consultar aqui este compêndio... Hummm... está tudo aqui.

Dr. JOÃO — Doutor... o senhor está consultando o manual e os regulamentos internos da Central do Brasil.

ROBALO — E qual é o problema? Tá novinho. Ganhei de um cliente que é surfista ferroviário.

Dr. JOÃO — Mas eu quero processar a minha mulher!

ROBALO — E por causa disso vou dispensar este manual valiosíssimo? O senhor podia processar a Central do Brasil em vez da sua mulher. A Central do Brasil tem mais grana que a sua mulher. Difícil a Central querer pensão, etc. e tal.

Dr. JOÃO — Por favor doutor. Eu não quero discutir. Ando nervoso, cansado, abatido.

ROBALO — Então, abatido por um trem da Central. Mole de ganhar essa causa.

Dr. JOÃO — Doutor... O senhor está pondo à prova a minha resistência!

ROBALO — E o senhor não passou! Brincadeira! Bem, eu tenho a pessoa ideal para seguir a sua senhora. O Sr. Ravelli. Ele parece um idiota e se comporta como um idiota. Mas não se deixe enganar: Ele é realmente um idiota... aliás vocês vão se dar muito bem! (*berando*) RAVELLI!

SECRETÁRIA — Doutor Robalo, o Sr. Ravelli está dormindo.

ROBALO — Então acorde essa Zémola e mande entrar.

RAVELLI — Aqui estou, chefe. Qual é o babado?

ROBALO — Escute uma coisa. Não gosto que durmam no escritório.

RAVELLI — E eu estou gostando? Nem cama tem!

ROBALO — Ravelli, quero que conheça o Doutor João.

RAVELLI — Tudo bem. Onde devo encontrá-lo?

Dr. JOÃO — Senhor Ravelli, fico muito contente em conhecê-lo.

RAVELLI — É? Por quê?

ROBALO — Você vai seguir a mulher dele. A mulher dele corria etc.

RAVELLI — E você acha que eu faço o tipo dela?

ROBALO — Estou vendo que vocês já estão se entendendo. Agora eu tenho que ir. Tenho uma reunião de diretoria na sinuca aí em frente.

Dr. JOÃO — Sinuca!? Doutor Robalo, tenho a impressão que as coisas aqui não são tratadas de forma muito profissional. No meio de uma reunião o senhor vai jogar sinuca num salão em frente!

ROBALO — Ué o senhor queria que eu jogasse aqui? Nem mesa tem! Tchau!

(*Sai o doutor*)

Dr. JOÃO — Bem senhor Ravelli, já que o senhor vai seguir a minha esposa, aqui está uma foto dela. Conto com o senhor para descobrir o safado com quem ela está se encontrando. Boa sorte!

RAVELLI — UAU!!!!

(*Intervalo — música*)

(*Quinze dias depois...*)

SECRETÁRIA — Doutor Robalo, o doutor João telefonou e disse que está vindo aqui para falar sobre o divórcio.

ROBALO — Esse cara só sabe falar disso. Já está me enchendo o saco.

SECRETÁRIA — Mas doutor, o caso dele é esse. Ah, aí vem ele. Boa tarde, doutor João.

Dr. JOÃO — Boa tarde, dona Moema. Boa tarde, doutor Robalo. Bem, e o divórcio, como estão indo os...

ROBALO — Divórcio, divórcio! O senhor precisa espaircecer um pouco!

Está virando uma obsessão! Já sei, vou lhe vender um ingresso para o baile anual do Corpo de Bombeiros. Vale 3.000, lhe vendo por 1.500.

Dr. JOÃO — Não sei, o senhor acha que eu... Espera aí... essa entrada é válida para o baile de 1990! Foi ano passado!

ROBALO — Eu sei. Mas dizem que o baile do ano passado foi muito melhor.

Dr. JOÃO — Doutor, eu não quero parecer impaciente, mas onde está o senhor Ravelli, que ficou de seguir a minha esposa?

RAVELLI — (*Entrando*). Ói eu aqui.

Dr. JOÃO — Ah, senhor Ravelli, e então, seguiu minha mulher? E aí, descobriu alguma coisa?

RAVELLI — Segui-a desde logo, como um perdigueiro. Escuta, lembra de quando você me deu a foto de sua mulher?

Dr. JOÃO — Sim.

RAVELLI — Pois é, coloquei-me imediatamente em ação. Como um perdigueiro. E aí, em uma hora, aliás em menos de uma hora...

Dr. JOÃO — Sim?

RAVELLI — Perdi a foto!

ROBALO — Porra, que eficiência hein, Dr. João? E tudo em menos de uma hora!

Dr. JOÃO — Então o senhor não seguiu minha mulher?

RAVELLI — Claro que segui. Perdi a foto, mas não o original. Aqui está meu relatório. Naquela segunda-feira mesmo segui sua mulher. Na terça fui ao Maracanã e ela não estava. Na quarta ela foi ao Maracanãzinho, mas eu não fui. Na quinta houve rodada dupla no Maracanã e nenhum de nós foi. Na sexta não houve jogo nem no Maracanã

nem no Maracanãzinho, e no sábado eu fui à praia.

DR. JOÃO — Praia? E o que isso tem a ver com minha esposa?

RAVELLI — Ela estava na praia com o amante.

DR. JOÃO — Não! E quem era esse canalha, esse cafajeste?

RAVELLI — Não vou dizer!

DR. JOÃO — Mas eu preciso saber: quem é ele?

RAVELLI — Não vou dizer.

ROBALO — Escuta? Dr. João meu assistente é um homem muito discreto.

DR. JOÃO — (*Ameaçador*) Pela última vez: quem era ele?

ROBALO — Procede, Ravelli, quem era o cara?

RAVELLI — Já que insistem, eu digo. Era o meu chefe, Dr. Robalo.

DR. JOÃO — Isso é um ultraje, o meu advogado tendo um caso com a minha mulher!

ROBALO — O senhor está incinuando o quê? Que não sou suficientemente bom pra sua mulher?

DR. JOÃO — Isso não vai ficar assim! Vcu arrumar outro advogado!

ROBALO — Ih, qual é? Acha que a gente não pode arrumar outro cliente?

DR. JOÃO — Não perdem por esperar! Passar bem! (*Sai*)

ROBALO — Ravelli, você fez um excelente trabalho. Merece umas férias pro resto do ano. Aliás, se não vo'tar nunca mais, será ainda melhor. E se você se matar, minha gratidão será eterna.

RAVELLI — Tudo bem chefia. Só queria dizer mais uma coisa.

ROBALO — Pode falar, não estou escutando.

RAVELLI — Vou ter que cobrar bem mais.

ROBALO — Tá, eu vou lhe dar o dinheiro, mas você vai enfiar e'e no... (*música bem alta*).

FIM

ENSAIO

Benjamin Bradford ⁽¹⁾

Tradução: Ana Maria Terra Maluf

Personagem

CLIFTON MATTINGLY

A ação se passa no apartamento de Clifton Mattingly, um apartamento reformado e sem mobília

¹ Benjamin Bradford é um dos novos valores da *off-off-Broadway*. É um autor insólito em um ambiente onde as exclamações contundentes são usadas com a sutileza de um malho alucinado e as acrobacias sexuais fluem com grande rapidez. É realmente tonificante descobrir um dramaturgo que transmite o despertar sexual juvenil com implicações psicológicas sem se deixar levar pela escatologia sexual; e que o faz com uma simplicidade poética em lugar de pretensiosas obscuridades (...). O autor tem uma carreira dupla: é médico e autor teatral, e não tenciona abandonar nenhuma das duas carreiras. Entre suas peças, podem ser destacadas: *Geometric Progression*, *The Anthropologist*, *Concentric Circles*, *The Ideal State* e *Where are You Going, Hollis Jay?*. Essa última traduzida para o português por Regina Brandão e Sérgio Viotti foi publicada em *Teatro Contemporâneo*, ed. Cultrix, São Paulo, 1970. Esses dados acerca do autor foram retirados dessa obra.

nos confins de East Village. Somente a sala de estar, se é que pode ser chamada assim, pode ser vista ou sugerida. Não há nenhuma mobília. Após um momento, Clifton entra. Ele tem 22 anos, tremendamente amanhado. Dá alguns passos, ansioso, depois levanta os ombros, faz um som de campainha e finge abrir a porta.

Clifton

(Entusiasmamente) Ci. Como vai? Você teve alguma dificuldade para chegar aqui? *(Uma batida)*. É fácil quando você segue as placas. Não é a melhor parte da cidade, eu acho, mas para mim é mais que boa. Vem cá, deixe-me tirar seu casaco. *(Faz de conta que tira o casaco de sua visita imaginária)*. Lindo casaco. Eu gosto da cor. *(Uma batida)*. É azul? *(Outra vez uma pequena pausa)*. Parece azul visto sob a luz. Na verdade, não tenho um senso de cor muito bom. Não distingo o azul do verde, e algumas vezes o vermelho. Acho que não presto muita atenção. *Riso ligeiro*. Quando eu estava no jardim de infância, corria o elefante de amarelo e cinza. *(Gaguejando)* Você sabe. *(Faz de conta que pendura o casaco)*. Você se importa se eu pendurá-lo aqui? *(Riso ligeiro)*. Está perfeitamente seguro... Corria o céu de vermelho e a grama de laranja. Fui reprovado em arte no jardim de infância, e isto é realmente uma derrota. Você teve um bom dia? *(Uma pausa)*. Ah o de sempre. Você sabe como é uma loja de ferragens... às vezes está movimentada, outras não.

Acho que você não está muito interessada nisso. *(Gentilmente)* Você teve um dia agradável? Ah, já te perguntei isso. Você teve, respondeu que teve. Você é muito amável por ter vindo até aqui tão longe... debaixo de chuva. Não teria te pedido se soubesse que iria chover. Se eu não quisesse que você viesse, não teria pedido... você sabe. *(De repente)* Acho que você quer se sentar. *(Cruzando pela esquerda)* Vou pegar uma cadeira. *(Ele sai pela esquerda mas continua a falar)* Deixo as cadeiras na cozinha. Ficam sempre lá. Bem, na verdade, não tenho muitas. Você sabe. *(Ele volta carregando uma cadeira de metal dobrada)* É uma cadeira dobrável... *(Rapidamente)* Mas é completamente segura... e confortável. Acho que agüenta 130 quilos. *(Ri embaraçado)* Claro, eu não acho que você pese 130 quilos... ou perto disso. Quero dizer... se eu achasse isso, nunca te convidaria. Mantenho a forma subindo todas essas escadas. É um exercício muito bom, sabe? Subo e desço toda hora. Quando me mudei para cá há 2 meses e meio, mal podia subir os três primeiros lances sem parar para respirar mas... agora não tenho nenhuma dificuldade... subo e desço correndo como se estivesse no plano. *(Uma batida)* Você está sem fôlego, eu devia ter notado. *(Abrindo a cadeira)* Vem cá, vou arrumar a cadeira para você. Sente-se e fique à vontade. Bem, não é tão confortável como outras, mas é mais confortável que o chão. *(Uma risada)* Não é tão baixa quanto o chão. Você sabe o que quero dizer.

Sua cor está melhorando. (*Rapidamente*) Você quer uma bebida? Eu te ofereci uma bebida e você quis. Dá para notar, realmente não costumo ter companhia. Quase não conheço ninguém, e quando não se conhece ninguém, não se tem companhia. Espero que você goste de vodca. (*Uma pausa*) É só o que tenho. Espere um minuto tenho uma garrafa pequena de vinho tinto... é do tipo rascante. (*Um sorriso*) Você gosta de vinho tinto? Mas prefere vodca? Maravilhoso. Tenho um pouco de água tônica. Espero que goste de água tônica. Você acha que está muito frio? Bem, acho que é uma bebida de verão, e agora é inverno, e, bem, não estou acostumado a ter companhia. (*Uma pausa breve*) Especialmente quando elas são tão bonitas. (*Rapidamente*) Não estou brincando. Acho você bonita. Gosto de garotas cheinhas. (*Uma olhadinha maliciosa*). Especialmente nos lugares certos. Logo que puder vou trazer alguma mobília para cá ou então vou procurar um outro lugar. Eu preferiria morar fora do centro, sabe, perto do museu, mas fiquei com o primeiro lugar que encontrei. Na minha opinião não é muito ruim. (*Uma batida*) Não é muito bom também. Quando tiver tempo para procurar, vou encontrar um outro lugar. E vou querer que você vá lá também. Tenho outra cadeira. Está na cozinha também. Não saia daí e fique à vontade que volto já. (*Ele sai pela esquerda e continua a falar*). Pode me ouvir daí? O som circula muito bem aqui... estas paredes finas. Aposto que você esteve muito ocupada hoje, sendo sexta-feira. Não fui almoçar porque levei um sanduíche de queijo

apimentado... e uma maçã. O queijo estava ficando velho e se não o comesse hoje, teria que jogá-lo fora. E eu sabia que veria você de qualquer modo hoje à noite. Quero ir lá na segunda-feira... mesma mesa. (*Ele entra com uma vodca e tônica*) Esqueci. Segunda-feira é seu dia de folga. Então vou ver você na terça-feira. Aqui está uma bebida gelada e gostosa. Vou tomar uma também. (*Vagorosamente ele bebe a vodca*) Eu tinha o gelo e tudo o mais já pronto. Estava mesmo preparado para... você sabe. Ei, você tem lindas pernas. Nunca notei no restaurante. Você veio com uma saia mais curta. Os joelhos são lindos também. Você ainda tem covinhas de bebê. (*Uma batida*) Tenho vinte e dois. Não sou tão jovem. Já vivi muito tempo. Vinte e dois anos é, sem dúvida, um longo tempo. (*Uma leve risada*). Você não parece ter toda essa idade. Você não tem muito mais que trinta, não é? Por que deveria me importar? Bem, idade é uma coisa relativa, muito relativa. Disse que ia trazer uma cadeira para mim... Já volto. (*Ele termina a bebida*) Você se recosta e espera um minuto, por favor. (*Ele sai e rapidamente volta com outra cadeira e outra bebida*) Veja, tenho duas idênticas. Elas fazem parte de um jogo de cadeiras. (*Uma batida*). Fui para a universidade porque não tive nada melhor para fazer durante aqueles quatro anos. Não aprendi nada que já não soubesse. (*Uma pausa breve*) Você bebe muito rápido. (*Ele está tomando a segunda vodca*) Podia ser professor. Tenho um diploma de professor. Mas se

você quer saber a verdade, acho que ficaria apavorado com as crianças. (*Uma risada*) E primeiro quis experimentar um pouco da agitação de uma cidade grande. Você sabe. Você acha que a cidade grande é emocionante? (*Uma batida*) Acho que não seria para você. Você tem joelhos bem feitos. se importa se eu...? (*Rapidamente*) Acho que você quer terminar o seu drinque. Você sempre bebe tão rápido? Claro, está com sede depois de subir todas essas escadas. Bem, aqui está você e aqui estou eu. Gosta daqui? Está confortável? Não me importo se você tirar os sapatos. Uau, eu acredito no conforto. Vou afrouxar minha gravata. (*Ele faz isso*) Uau, está melhor, não está? Aposto que você nunca imaginou que um dia estaria aqui no meu apartamento, tomando vodca, sem sapatos. Aposto que você não pensava nisso há uma semana atrás, quando entrei no lugar onde você trabalha e pedi um prato de sopa de legumes. Estava uma delícia aquela sopa. Sabe, estou terrivelmente atraído pelos seus joelhos. (*Uma batida*) Não há de que. (*Puxando as cadeiras para muito perto*) Você está quente. (*Uma pausa*) Está com calor? Deve ser a bebida. Estou com um pouco de calor também, mesmo com o meu colarinho desabotoado. (*Ele desabotoa todos os botões da camisa*) Veja, não sou hirsuto. (*Uma gargalhada*) Quero dizer, cabeludo. Não sou muito cabeludo. Sem dúvida tenho cabelo em alguns lugares... mas não no meu peito. Um ou dois fios talvez. Quer outro drinque? Uau, você bebe mais rápido do que qual-

quer garota que já conheci. *(Ele levanta)* Ah, claro. Conheço um monte de garotas. Não na faculdade, era só de rapazes. Mas eu saía nos fins de semana... quando não estava estudando. *(Pausa)* E... era muito *sexy* estar na universidade. Vou pegar um outro drinque para você. *(Ele termina o drinque e fala com dificuldade)* Me desculpe. Sabe, quando você disse que gostaria de me conhecer melhor, fiquei realmente maravilhado. Não são muitas as pessoas que querem me conhecer melhor. Eu sou realmente muito tímido. Não pareço ser, eu sei, mas eu sou... quieto, muito quieto. *(Infantilmente)* Seu cabelo parece limpo. Você deve ter lavado o cabelo. Está macio, também. Você não se importa não é? Do modo como a luz brilha sobre eles, pude notar que estava limpo. *(De repente)* Quer outro drinque... já? Claro, se quer. *(Ele sai e volta com outro drinque)*. Aposto que agora você está sentindo muito calor... em toda parte. Eu sei que estou. Sinto o meu lábio inferior dormente quando bebo demais. *(Ele bebe)* Olhe só: comprei meio litro de vodca. Posso sair para comprar mais alguma. *(Uma pausa)* Aquelas escadas... Estou me sentindo muito bem. *(Uma pausa)*. Achei que você estava. Eu pude notar. Uau por que nós não soltamos o cabelo? Você sabe o que quero dizer. *(Ele faz de conta que a desembaraça da bebida e ele mesmo a toma)*. Meu Deus. Não estou tentando te embriagar. *(Uma batida)* Ou a mim também. Acho que poderia fazer quase tudo que quisesse com você. *(Rapidamente)* Não é isso o que eu pretendo. Não, eu não preten-

do... Uau, não tinha intenção disto absolutamente. O que exatamente quero, eu gostaria de fazer coisas para você. *(De repente)* Não, não foi isso que pretendi. Quero dizer, estou satisfeito que você está aqui. *(Ele está ficando um pouco alto)* E eles me chamavam de o quieto. Pode acreditar nisso? Estou sentindo facilidade para conversar com você. Acho que você tem que encontrar a pessoa certa para conversar. Sim, eu sabia que chegaria aqui e encontraria a quem... que gostasse de mim. E, acho que minha perna está quente também. *(Rapidamente)* Vou arranjar um emprego melhor quando tiver tempo de procurar. Por enquanto eu estou me situando. *(Um momento)* Poderia voltar para casa quando quisesse, suponho. Não gostaria muito. Conversar com a minha mãe é como não falar com ninguém. É mais escutar do que conversar. *(Uma pausa)*. É a próxima porta... na verdade faz parte da cozinha. Por isso a cozinha é tão pequena. Puseram o banheiro ocupando metade dela. *(Levantando)* Só puxe a descarga quando você tiver terminado. Não se preocupe com o barulho, vou cantarolar ou algo do gênero. E não se preocupe com a porta também, não vou entrar lá. Não sou desse tipo. Acho que eles certamente não pensaram que uma porta fosse necessária. *(Cantando)* "Roses are blooming in Picardy La de da, la de da la de da. Roses are blooming in Picardy". *(Ele completa a estrofe assoviando)*. Aqui está você. Não demorou nada. É, faz barulho de cachoeira. Digo, você sabe como é este barulho? Quando eu era pequeno, tivemos um ciclo-

ne na Geórgia. Foi exatamente este som. Puxa, nunca vou esquecer aquele barulho. Nem tocou na nossa casa, mas arrastou para bem longe duas casas que ficavam do outro lado da rua. *(Ele senta)* Não sei onde elas foram parar. Em algum lugar, imagino. Mais casas foram erguidas e, antes que eu pudesse lembrar o aspecto anterior... eu havia esquecido. *(Seriamente)* O quarto fica no final da cozinha. É o lugar mais agradável da casa. Trouxe o baú sozinho até aqui em cima. Vou pintá-lo quando tiver tempo. *(Uma pausa)* Provavelmente de azul. Bem na verdade, ainda não tenho uma cama. Nem mesmo sei como vou subir as escadas com ela. Você viu como os corredores são estreitos. A cama é dobrável. Posso levá-la comigo quando partir. *(Muito perto dela)* É estreita e dura, mas dá para se acostumar. Ora, tenho dormido nela há mais de dois meses desde que saí da Associação Cristã de Moços. *(Uma pausa)* Uau, obviamente eu não pensava que parecia tão jovem. Acho que tenho que deixar a barba crescer ou algo assim. *(Risadas)*. À medida que ela for crescendo, ganharei uns cinco ou seis anos então não vou precisar parecer mais velho. *(Seriamente)* Faço a barba pelo menos duas vezes por semana. Se está com todo esse calor, você poderia tirar seu vestido. Na maioria das vezes fico nu aqui. Claro, por mim tudo bem. *(Uma batida)* Se eu soubesse que você gosta de beber tanto, teria comprado uma garrafa maior. Diga, como você gostaria do vinho tinto? O que importa álcool é álcool. *(Ele sai e continua a falar)* Espere um

um minuto. Pendure o teu vestido naquele prego perto do teu casaco. Costumo colocar minha jaqueta lá quando entro. (*Nos bastidores*) Se quiser despir alguma coisa a mais, sintá-se à vontade. Só quero que você se sintá satisfeita, realmente a vontade. (*Ele volta com um copo de vinho*) Pensei que poderíamos compartilhar este... torná-lo uma taça de amor. Sabe, você toma um gole e eu tomarei outro. (*Ele bebe*) Você tem os maiores seios que já vi... eu imaginei. Sem brincadeira, acho que são terrivelmente atraentes. Realmente fascinantes. (*Sentando*) Importa-se? (*Bebendo*) Espero... bem, espero que você não me ache tão magro. Nunca fui capaz de engordar. Bem, se você é gorda demais, eu sou magro demais. Não faz nenhuma diferença quando duas pessoas estão... você sabe. (*Tirando sua camisa*) Eu poderia colocar uma toalha sobre a cadeira se você está mesmo com frio. Quero dizer, não quero que você fique com frio. Aqui, é só colocar minha camisa sobre o assento. (*Ele coloca a camisa sobre a outra cadeira*) Melhor? (*Uma batida*) Há luz demais aqui. Vou tirar minhas calças no quarto. (*Rindo*) Uau. Não, quero dizer... se você acha que não cabe numa cama de armar, eu poderia trazer um cobertor para cá. Sim, o chão está cheio de farpas. Aprendi isso na minha primeira semana aqui. Puxa, eu não andaria descalço neste chão por nada. (*Seramente*) Quando me levanto e vou ao banheiro, sempre calço meus sapatos. Tenho um cobertor grosso. Foi um presente de aniversário da minha mãe. Ela es-

tava com medo que eu congelasse aqui em cima. (*Uma batida*) Acho que não fico sempre aquecido, mas ainda não congelei. (*Rindo*) Bem, dá para notar. (*Seramente*) Por quê não dá uma olhada na cama...? Você pode decidir-se então. (*Levantando*) Agora? (*Uma batida*) Sim, estou pronto se você estiver. Uau. Ficaria feliz em beijar você. (*Uma longa pausa*) Nunca fui beijado assim. Não sabia que havia pessoas que beijavam assim. Você tem medo de germes e resfriados e coisas? (*Uma batida*) Não, não tenho medo de nada. (*Cruzando pela esquerda*) Claro que estou certo. (*Suavemente*) Hei, espere um segundo... Depois... (*uma batida*) Quero dizer... bem, sabe... (*Um sorriso infantil e ansioso*) Sabe... depois... eu espero que você ainda goste de mim. (*Ele sai rapidamente*).

Cortina.

1989:

CENTENÁRIO DE JEAN COCTEAU

Autor dos mais belos poemas da literatura francesa e exercendo seu talento brilhante em múltiplas direções — filmes, peças de teatro e desenhos de alta qualidade — Cocteau achava que a idéia de beleza é fundamental. Desenhista e pintor, as artes da cenografia e dos disfarces foi uma constante em sua obra. De permanente visão lírica, dividia sua obra em “poesia crítica”, “poesia de romance”, “poesia de teatro”, “poesia gráfica”, etc. Sua predileção foram seus poemas: *Poesias* apareceu em 1920, seguido de *Vocabulário* (1922), *Plain-Chant* (1923), *L'Ange Heurtebise* (1925) e *Ópera* (1927) que marcam o fim de um primeiro período. Após uma espécie de entreato, dedicado ao teatro, romance, cinema e ao desenho volta a atacar mais serenamente em *Alegorias* (1941), *Le Chiffre Sept* (1952), *Appoggiature* (1953) e *Clair Obscur* (1954). Toda a poesia de Cocteau é tirada do “exercício do poder mágico da palavra e da experiência de suas conseqüências”. Toda mágica é surpreendente e toda surpresa é mágica; e a poesia circula entre esses dois polos. A mágica confunde também aparência e realidade, o objeto é seu reflexo no espelho, o ilusório e o verdadeiro. “Eu sou, diz o poeta, uma mentira que diz sempre a verdade.” O poeta recria o universo. Não sabe como um anjo o habitara. Ao seu anjo interior Cocteau dera um nome: Heurtebise. Na verdade o amigo Heurtebise não é um anjo; é o superpersonagem que cada um carrega em si. “Mais do que inspiração, deveríamos falar em expiração.” “Tiram-se coisas de si mes-

mo, exalamos-las. Todos nós contemos um anjo e temos a obrigação de ser os guardiães deste anjo.” De 1913 a 1914 escreve *Le Potomak*, “O que o público censura em você, cultive-o, é você. Depois, *Le Train Bleu*, *Le Coq et l'Arlequin*, *Thomas L'Imposteur* (1923), *Le Boeuf sur le toit*.” Dizia: “O conforto mata, o desconforto cria.” Nascido em 1889 em Maisons-Laffitte, de uma família burguesa parisiense que amava as artes e especialmente a música. Seu pai morreu quando tinha 10 anos e a infância marcou sua vida. Foi aluno do Liceu Condorcet.

Sua juventude, louca por teatro, fora dominada por monstros sagrados: Mounet-Sully e Sarah Bernhardt. Tinha 17 anos quando consagraram uma noite aos seus versos. Sua família mandou publicá-los. Os elogios lhe valeram o título de “príncipe frívolo”. Amigo durante a guerra de 1914 de Roland Garros, praticou aviação fazendo acrobacia aérea. Dedicou-lhe um poema *Cap de Bonne-Espérance* (1919). Com um outro encontro no mesmo ano, escreveu *Ode a Picasso*. Convive também com Erik Satie, Max Jacob. Torna-se amigo de Diaghilev, do ballet russo que lhe diz a palavra chave que determinou sua carreira: “Surpreenda-me.” Em 1917 entrega ao grupo de Diaghilev o ballet *Parade*, com músicas de Satie e cenários de Picasso, que provoca escândalo.

Escândalo semelhante foi *Noivos da Torre Eiffel*. “O tato na audácia é saber até onde se pode ir longe demais”, dizia ele. “Um jovem não deve comprar valores estáveis.” Radiguet apóia Cocteau na sua virada para o classicismo. Sob aquela influência juvenil, Cocteau inspirou-se na *Chartreuse de Parma* para escrever *Thomas L'Imposteur* e em Malherbe, em Ronard, para escrever seus poemas *Plain-Chant*. Yvonne de Bray, Edwige Feuillère e Jean Marais ajudaram-no no teatro popular e depois, no teatro de vanguarda. Quando aderiu ao teatro, o gênero “leve” morria. Daí o recurso antigo (*Antígona*, *Édipo*, a Idade Média, *Cavaleiro da Távola Redonda*) e farsas surrealistas *Parade* e *Noivos da Torre Eiffel*). Redescobriu a Grécia, seus mitos e sua tragédia — sobretudo Orfeu, inspiração para uma peça em 1927 e dois filmes: *Testament*

d'Orfée (1959) com Jean Marais, obra chave do cinema surrealista e *Orphée* (1915), com Maria Casarés. O que interessava nas tragédias gregas eram as possibilidades de partilhar as vertentes humanas que constituem a essência de "destino". A linguagem extremamente original de seus filmes fez dele uma importante influência da "nouvelle vague": *La Belle et la Bête* (1945) com Jean Marais. Foi com Buñuel e René Clair, um dos primeiros a realizar filmes-poemas como o curta metragem *Le Sang d'un Poet* (1932) e *L'Eternel Retour*, com Jean Marais (escrito durante a 2ª Guerra sobre tema de Tristão). Escreveu também uma tragédia em versos: *Renaud e Armide* (1948). Seu cinema nada tinha de luminoso: abordava temas de solidão, da morte, do destino, tantas vezes ligados à desgraça do amor e da beleza. Todo seu trabalho foi entrecortado por doenças, viagens, tentativas novas e ousadas. A *Voz Humana*, monólogo ao telefone abriu-lhe as portas da Comédie Française. Seu mestre em prosa é Montaigne que sempre diz o que quer, da maneira que quer. *Les Grands Ecarts* é autobiográfico: em Forestier reconhecemos Cocteau e seu estilo. A morte repentina de Raymond Radiguet pelo tifo, deixa-o arrasado durante um ano. Mais do que nunca dependia dos seus amigos. Experimentou o ópio e teve grande dificuldade para se desintoxicar. Conseguiu, graças ao trabalho. O que fez entre 1923 e 1956 é um prodígio. Para o teatro: *Le Parents Terribles*, *La Machine Infernale*, *L'Aigle à deux tête*. *OEdipe* (1928), *Les Monstres Sacrés*, *Antigone*, *La Voix Humaine*. Ballet: *Phèdre* (1959), *La Dame à la Licorne* (1953). Romances: *Thomas L'Imposteur* e *Les Enfants Terribles* (1929), síntese de seus temas principais. Escreveu *Ópio*, diário de uma desintoxicação em 1929, internado numa clínica em Saint-Cloud, completando-o no ano seguinte. *Ópio* revive a questão da possibilidade da vida após o fim da relação com Radiguet.

Depois da 2ª Guerra, viveu no sul, perto de Fontainebleau, em Milly-La-Foret. Decorava capelas, fez os desenhos murais da prefeitura de Toulon. Dizia que era preciso preceder à beleza "extenuá-la, torná-la feia. E essa fadiga confere à beleza nova a magnífica feiura de uma cabeça de medusa". Foi irmão íntimo dos surrealistas durante muito tempo.

Irmão porque tinha da poesia e da arte em geral uma concepção muitas vezes semelhante, que nem sempre opunha o razoável ao absurdo, ou o real ao irreal, mas possuía uma ética individual, existencial nem sempre revolucionária. Podia ser clássico. É clássico a construção e desfecho de *Les Enfants Terribles*, situação de uma tragédia de Racine, *Andrômaca*, na qual Hermione ama Pirro, que ama Andrômaca, que ama Heitor: Ceraldo, amigo inseparável de Paulo, ama Elizabeth, que ama seu irmão Paulo, que ama Agata. Mas os personagens de Cocteau, jovens, ignoram o que pode haver de censurável nos seus sentimentos. São "puros e selvagens", até que Elizabeth estoura roída de um ciúme num impulso destruidor, causa da tragédia final. Admirava o barroco, Góngora, Greco, Lorca e Picasso. Mas foi sempre ele próprio. Sua concepção da beleza e da vida era altamente pessoal. Membro da Academia Francesa apesar de ter adversários ferrenhos, da Academia Real da Bélgica, doutor honoris causa da Universidade de Oxford, comendador da Legião de Honra, membro da Academia Mallarmé, da Academia Americana, presidente de honra do Festival de Cannes. Dava opiniões e testemunhos sobre os escritores, pintores, músicos, cineastas daquela época ou de todas (Stravinski, Satie, Braque, Apollinaire, Mallarmé, Radiguet, Proust, Picasso, Buñuel, Chaplin, Eisenstein e outros). Amigo de Claudel, Maritain ou Mauriac. Tinha consciência crítica do que se passava em seu tempo captando criativamente as emoções, os estados físicos e mentais. Fazia reflexões sobre a existência humana, a criação estética, a beleza, o desespero e a morte. Dizia que não há espaço para a hipocrisia, os arranjos pequeno burgueses. "A estética do fracasso é a única durável. Quem não compreende o fracasso está perdido." E era com ironia que se defendia do vazio. Tinha um sentido agudo da solidão em que se debate o indivíduo, da impossibilidade em que se fica de reunir aqueles que se ama, da dificuldade de ser. Seus temas são trágicos, o amor ameaçado pela morte e sobretudo a morte no centro do seu pensamento. Confessa que já desejou a morte, não a receia e a sente agir.

Cocteau pensava como os trágicos gregos ou ainda Tristão e Isolda, Shakespeare, Racine e em

nosso século Marcel Proust, que a pessoa amada não é por nós deliberadamente eleita, é apenas o instrumento do nosso destino. O crítico Jean Brossse diz: "Cocteau se sentia inapto ao amor de possessão mas não resistia à vertigem e aos tormentos do amor de identificação... Tinha necessidade de outro que era a imagem viva do que ele queria ser mas tinha consciência de não ser." Amor e amizade eram sentimentos próximos que dele faziam, no domínio do sentimento, um homem fraco e dependente, contrastando com aquele que, no nível da inteligência e da arte, não se deixava mandar por ninguém. Ele o reconhecia: "Amo os outros e só vivo por eles. Sem eles... minha chama apaga-se. Sem eles torno-me um fantasma. Se me afasto dos meus amigos procuro a sombra deles."

Dizia que a verdade não está na superfície, mas se esconde nas camadas mais distantes da epiderme, numa região em que bem e mal se misturam numa unidade sem espaço e tempo. Ele desejava a luz mas como recompensa de um mergulho no escuro presentindo que de incursões em áreas tenebrosas dependiam possibilidades de maior clareza. Afirmava que "escrever é transformar noite em luz".

Cocteau morreu aos 64 anos, em 11 de outubro de 1963.

O MENTIROSO

Jean Cocteau

Gostaria de dizer a verdade.

Eu amo a verdade. Mas ela não gosta de mim.

Assim que eu digo a verdade, ela muda de aspecto e volta-se contra mim. Fico com cara de que estou mentindo e todo mundo me olha desconfiado.

E no entanto, eu sou simples e não gosto de mentiras.

Eu juro. A mentira atrai sempre aborrecimentos terríveis. Metemos os pés nela a fundo, escorregamos e caímos no chão e todo mundo ri da gente.

Se me perguntam alguma coisa, quero responder o que penso. Quero responder a verdade.

Fico louco para falar a verdade. Mas então,

Não sei o que acontece. Sou tomado por uma angústia, por um temor, medo de ser ridículo e aí então eu minto.

Eu minto. Pronto. Fato consumado.

E aí já é tarde para voltar atrás. E uma vez atolado na mentira, é preciso continuar.

E não é nada cômodo, eu lhes juro. É tão fácil dizer a verdade!

É um luxo de preguiçoso e tem-se a certeza de que não vamos nos enganar depois, de que não vamos mais ter aborrecimentos. Tem-se a contrariedade ali, rápido, na hora, e depois as coisas se arranjam. Ao passo que eu! É coisa do diabo!

Se estou amando, digo que não amo e se não amo, digo que amo. Vocês podem adivinhar as conseqüências...

A ponto de se querer dar um tiro na cabeça e terminar com tudo. Não!

Por mais que eu me repreenda, me coloque na frente de um espelho, repetindo:

Você não mentirá mais, você não mentirá mais, você não mentirá mais...

Eu minto, eu minto, eu minto!

Eu minto nas coisas pequenas e nas grandes!

E se me acontece dizer a verdade, uma vez, por acaso... para minha surpresa, ela faz uma volta, se enrosca, se enrolhe, se contrai e vira mentira!

Os mínimos detalhes se unem contra mim e provam que menti. Eu morro de raiva.

E é essa raiva que vai se amontoando, que se acumula em mim, que me dá ódio!

Eu não sou uma pessoa ruim. Sou até mesmo muito bom. Mas basta que me chamem de mentiroso para que o ódio me sufoque. E eles têm razão. Eu sei que eles têm razão, que eu mereço os insultos.

Não queria mentir e não posso suportar que não compreendam que eu minto sem querer,

e que o diabo é que me leva a mentir.

Ah! Eu mudarei.

Eu já mudei.

Não mentirei mais.

Vou encontrar um sistema para não mentir mais.

Para não viver mais nessa desordem terrível que é a mentira. Poderíamos dizer que é como um quarto desarrumado como arames farpados à noite, corredores e corredores do sonho. Eu vou me curar! Sairei dessa. E, aliás vou lhes provar isso.

Aqui, em público, me acuso dos meus crimes e exponho o meu vício. E não pensem que eu adoro expor meu vício e que é também o cúmulo, essa minha franqueza. Não. Não. Eu tenho vergonha.

Detesto minhas mentiras e iria até o fim do mundo para não ser obrigado a fazer essa confissão.

Na verdade, eu me acuso e eu não me perguntei se o tribunal está à altura de me julgar, de me condenar, de me absolver.

Vocês devem mentir!

Vocês todos devem mentir, mentir sem parar e gostar de mentir e acreditar que não mentem. Vocês devem mentir a vocês mesmos. É isso!

Eu, eu não minto a mim mesmo.

Eu tenho a franqueza de confessar a mim mesmo que minto, que sou um mentiroso. E vocês... Vocês são uns covardes!

Vocês me escutam e dizem: Coitado! E se aproveitam da minha franqueza para dissimular suas mentiras.

Eu manjo vocês, seus mentirosos...

Vocês sabem, Senhoras, Senhores, porque contei a vocês que mentia, que eu adorava a mentira? Não era verdade! Foi só com o propósito de pregar uma peça em vocês e também uma maneira de eu entender, compreender isso tudo. Eu não minto. Eu não minto nunca. Eu detesto a mentira e a mentira me detesta. Eu só menti prá lhes dizer que mentia.

Madame,

A Senhora disse a seu marido que estava ontem na costureira. Cavalheiro, o senhor disse à sua mulher que teve um jantar com amigos. É falso. Falso. Ousem me desmentir. Ousem me responder que estou mentindo. Ousem me chamar de mentiroso. Ninguém se mexe. Perfeito.

Eu sabia que isso iria acontecer. É fácil acusar os outros. Fácil colocá-los em maus lençóis. Vocês dizem que eu minto e vocês é que mentem!

É admirável. Eu não minto nunca. Ouviram! Nunca. E se por um acaso chego a mentir, é para ajudar... para evitar fazer alguém sofrer... para evitar uma tragédia.

Mentiras caridosas. Inevitavelmente é necessário mentir. Mentir um pouquinho... de vez em quando. O quê? O que vocês disseram? Ah! eu pensava... não... porque... acharia estranho se alguém me reprovasse por esse tipo de mentira. Vindo de vocês, seria engraçado. De vocês que estão mentindo pra mim que nunca mentem. Vejam só, outro dia — não vou contar, vocês não iriam acreditar em mim. Afinal, a mentira... a mentira é mag-

nífica. Digam lá... imaginar um mundo irreal e acreditar nele — mentir! É certo que a verdade tem seus encantos e que ela às vezes vem e me surpreende.

A verdade e a mentira.

Ambas se igualam. Talvez a mentira ganhe, apesar de que, eu não minto nunca.

Hein? Eu menti? Eu?... Hum.

Está bem. Eu menti quando disse que mentia.

Eu menti dizendo a vocês que menti ou dizendo que não minto. Um mentiroso! Eu?

No fundo, eu não sei mais. Estou confuso.

Que história mais boba!

Eu sou um mentiroso? Então.

Eu sou mais uma mentira. Uma mentira que diz sempre a verdade.

A VOZ HUMANA

(Tradução: Maria Cristina M. M. de Bil'y
Revisão: Pina Mar'ia Coco).

Uma mulher só num quarto em desordem telefona ao seu amante que acaba de deixá-la por causa de outra.

Partindo desta situação tristemente banal. Jean Cocteau escreveu uma mini tragédia em um ato. Neste estranho "monólogo de duas vozes", feito de palavras e de silêncios, uma mulher tenta agarrar-se ao seu amor perdido, enquanto um homem ausente se esforça para deixar uma mulher que ele não ama mais.

Sempre a espreita de mitos modernos, Cocteau proporciona ao telefone uma estréia triunfal nos palcos. Mostra em poucas páginas tudo o que pode ocasionar de novo este estranho instrumento que qualifica de "arma assustadora".

"Antigamente, escreveu Cocteau, a gente se via. A gente podia perder a cabeça, esquecer das promessas, arriscar o impossível, convencer as pessoas de que gostávamos beijando-as e nos agarrando a elas. Um olhar podia mudar tudo. Mas com este telefone, o que está terminado, está terminado". Criada em 1930 na Comédie-Française por Berthe Bovy, este texto

também foi interpretado e gravado por Simone Signoret.

Prefácio

O Autor gosta de experiências. Tendo adquirido o hábito de questionar-se sobre o que pretendia fazer, depois de ter visto o que fez, achou que talvez fosse mais simples dar informações de primeira mão.

Foram vários os motivos que o determinaram a escrever este ato:

1º. O impulso misterioso que impele o poeta a escrever, embora sua profunda preguiça seja um obstáculo. Também, sem dúvida, a lembrança de uma conversa surpreendida ao telefone, a grave singularidade dos timbres, a eternidade dos silêncios.

2º Recriminam-lhe o abuso do mecânico, a excessiva mecanização de suas peças, o investimento no trabalho de direção. Era então preciso partir do mais simples: um ato, um quarto, um personagem, o amor e o acessório banal das peças modernas: o telefone.

3º O teatro realista está para a vida assim como a natureza está para as telas do Salão de Belas Artes. Era preciso pintar uma mulher sentada, não uma certa mulher, inteligente ou burra, mas uma mulher anônima, evitando o brilho fácil, o diálogo espirituoso, as palavras de uma mulher apaixonada, tão insuportáveis quanto as de uma criança: em suma, evitar todo esse "teatro do pós-teatro" que, de forma venenosa, pastosa e insidiosa, substituiu o teatro puro e simples, o teatro ver-

dadeiro, as álgebras vivas de Sófocles, de Racine e de Molière.

O Autor não desconhece a dificuldade desta tarefa. Foi por isso que, seguindo o conselho de Victor Hugo, associou a tragédia e o drama à comédia, sob os auspícios das confusões causadas pelo telefone, o meio menos adequado para tratar das questões do coração.

4º Por fim, já que alegam com frequência que exige de seus intérpretes uma obediência prejudicial a seus dons de atores e que reivindica sempre para si o primeiro lugar, o Autor quis escrever uma peça que não pudesse ser "lida" e que, como o seu "Romeu" — que se intitula "pretexto para uma encenação" — fosse um "pretexto para uma atriz". O texto se apagaria por trás de sua representação, o drama daria oportunidade a dois papéis: o primeiro quando a atriz fala, o segundo quando ouve, definindo o caráter do personagem invisível, que se exprime através dos silêncios.

P.S. Seria um erro crer que o Autor busca a solução de um problema de ordem psicológica. Trata-se apenas de resolver problemas de ordem teatral. A mistura do teatro com a pregação religiosa, a tribuna e o livro constitui o mal contra o qual é preciso intervir. Teatro puro seria o termo da moda, se teatro puro e poesia pura não fossem um pleonasma. Poesia pura significando *poesia* e teatro puro, *teatro*, não poderiam existir outras formas.

O Autor acrescenta que entregou este ato à Comédie-Française,

para romper com o pior dos preconceitos: o do jovem teatro em oposição ao teatro oficial. O "boulevard" tendo dado lugar ao cinema e as peças de vanguarda tendo ocupado aos poucos o lugar do "boulevard", apenas uma moldura oficial, uma moldura de ouro seria capaz de valorizar uma obra cuja novidade não salta aos olhos.

O público do novo "boulevard" é receptivo a tudo; ávido de sensações, não respeita nada. A Comédie-Française ainda possui um público ávido de sentimentos. A personalidade dos autores desaparece, dando lugar a um teatro anônimo, um "espetáculo da Comédie-Française" que dará aos textos o relevo e o recuo necessários quando a atualidade não mais as deformar.

Cenário

O palco, reduzido, delimitado por cortinas vermelhas, representa um canto de um quarto de uma mulher; quarto escuro, azulado; à esquerda, uma cama desfeita e à direita uma porta entreaberta que dá para um banheiro muito iluminado. Na parede do fundo, no centro, uma fotografia ampliada de alguma obra-prima, torta, ou então um retrato de família; em suma, uma imagem de aspecto "maléfico".

No proscênio, uma cadeira baixa e uma mesinha: telefone, livros, um abajur que irradia uma luz cruel.

A cortina deixa ver o quarto de um assassinato. Na frente da cama, no chão, uma mulher de camisola longa está estendida, como

que assassinada. Silêncio. A mulher se ergue, muda de lugar e permanece ainda imóvel. Finalmente decide-se, levanta-se, pega um casaco que está em cima da cama, e dirige-se para a porta após uma parada diante do telefone. Quando ela chega à porta, o telefone toca. Ela larga o casaco e se precipita. O casaco a atrapalha e ela afasta com um pontapé. Tira o fone do gancho.

A partir desse momento, ela vai falar: de pé, sentada, de costas, de frente, de perfil, de joelhos atrás do encosto da cadeira-poltrona, a cabeça apoiada no encosto. Vai andar rápido pelo quarto, arrastando o fio do telefone, até o final, quando de bruços na cama. Sua cabeça ficará caída e ela largará o fone como uma pedra.

Cada marca deve servir para uma fase do monólogo-diálogo (fase do cachorro, fase da mentira, fase da assinante, etc). O nervosismo não se demonstra pela pressa, mas através dessa sucessão de poses, que devem petrificar o cúmulo do desconforto.

— Robe, camisola, teto, porta, cadeira (poltrona), capas (de almofadas, da poltrona etc.) e abajures brancos.

— Encontrar uma iluminação, a partir do proscênio, que provoque uma sombra alta por trás da mulher sentada e que ressalte a luz do abajur.

— O estilo desse ato exclui tudo que possa se assemelhar ao virtuosismo e o Autor recomenda à atriz (que vai representá-lo sem o seu controle) que não coloque em cena nenhuma ironia de mulher ferida, nenhuma amargura.

— A personagem é, de ponta a ponta, um vítima mediocre apaixonada que tenta apenas uma armadilha: estender uma isca ao homem para que ele confesse sua mentira, para que não lhe deixe essa lembrança mesquinha. O Autor gostaria que a atriz desse a impressão de sangrar, de perder seu sangue, como um animal que manca, que terminasse o ato num quarto cheio de sangue.

— Respeitar o texto, onde os erros de sintaxe, as repetições (redundâncias), as nuances literárias e as banalidades são voluntariamente dosados.

"LA VOIX HUMAINE" foi representada pela primeira vez no teatro da Comédie-Française em 17 de fevereiro de 1930.

A VOZ HUMANA

J. Cocteau

Alô, alô, alô... Não, telefonista, a linha está cruzada, desligue ... Alô... Oh!...! Mas minha senhora, desligue a senhora... Alô, telefonista, alô... Saia da linha ... Não, não é o Doutor Schmit ... Zero oito, não é zero sete ... alô!... mas é ridículo... Estão ligando para cá, não sei. (Ela desliga e fica com a mão no fone. O telefone toca) ... Alô!... Mas minha senhora, o que é que a senhora quer que eu faça?..... A senhora é muito mal-educada Como assim, culpa minha? Ora essa!..... de jeito nenhum..... Alô! Alô, telefonista..... Estão tentando ligar para cá e eu não consigo falar. Tem gente na linha. Diga para essa senhora desligar. (Ela desliga. O telefone toca). Alô! É você? ... Sim... Estou ouvindo muito mal..... você está muito longe, muito longe..... Alô!..... que horror!..... tem outras pessoas na linha..... Liga de novo. Alô! Li-ga-de-no-vo..... Eu estou dizendo: liga de novo para mim... .. Mas minha senhora, saia da linha. Eu já lhe disse que não sou o Doutor Schmit... Alô! (Ela desligou. O telefone toca). Ah!... até que enfim!..... é você..... estou... muito bem alô!..... sim..... Um verdadeiro suplício, te ouvir no meio de toda essa gente..... há hum

..... não foi uma sorte Eu cheguei há dez minutos..... Você ainda não tinha telefonado?..... ah! não, não..... Fui jantar fora.. na casa da Marta..... Devem ser onze e quinze..... .. Você está em casa?..... Então dá uma olhada no relógio Foi o que eu pensei..... Sim, sim, meu querido..... Ontem à noite? Ontem à noite eu fui me deitar logo e como não conseguia dormir, tomei um comprimido..... não um só..... às nove horas Estava com um pouco de dor de cabeça, mas consegui reagir. A Marta passou por aqui. Ela almoçou comigo. Fui fazer umas compras. Voltei para casa. Pus todas as cartas na sacola amarela. Eu... o quê? muito forte..... juro..... Eu tenho muita, muita coragem..... Depois? Depois eu me vesti. Marta veio me apanhar e é isso..... Eu estava voltando da casa dela..... Ela foi perfeita..... Muito, muito boa, perfeita Ela dá essa impressão, mas ela não é nada disso. Você estava certo, como sempre Meu vestido cor-de-rosa, com o casaco de peles..... O chapéu preto..... É verdade, ainda estou de chapéu..... não, não, eu não estou fumando. Só fumei três cigarros..... É sim, é verdade..... é sim Você é um amor..... E você, está chegando agora? Você ficou em casa..... Que processo?..... Ah! sim..... Vê se não se cansa demais..... Alô! Alô! Telefonista, não corte a ligação. Alô!..... Alô meu

amor..... alô!..... Se a ligação cair, liga logo para mim de novo..... claro..... Alô! Não..... Sou eu A sacola?..... Suas cartas e as minhas. Pode mandar pegar quando quiser..... É meio duro..... Eu entendo..... Ah! meu amor, não se desculpe, é muito natural. Eu é que sou uma estúpida Você é um amor..... Você é um amor Eu também não, eu não pensei que pudesse ser tão forte..... Não, não me admire. Estou fazendo tudo meio como uma sonâmbula. Me visto, saio, volto automaticamente. Talvez amanhã seja menos corajosa..... Você?..... De jeito nenhum..... mas meu amor, eu não te censuro nada..... eu..... eu..... esquece..... Como?..... Muito natural..... Pelo contrário..... Sempre..... ficou combinado que nós agiríamos com toda franqueza e eu ia achar um crime se você não me dissesse nada até o último minuto. O golpe ia ser brutal demais, desse jeito, eu tive tempo para me acostumar, para compreender..... Que comédia?..... Alô!..... Quem?..... eu estou representando uma comédia, eu?..... Você me conhece, eu sou incapaz de fazer..... De jeito nenhum..... Muito calma..... Você perceberia..... Eu estou dizendo que você perceberia. Eu não estou falando como quem tem alguma coisa para esconder..... Não. Decidi que ia ter coragem, e

vou ter..... Dá licença..... não era a mesma coisa..... é possível, porque por mais que se duvide, por mais que se espere o pior, a gente sempre leva um susto..... Não exagera..... apesar de tudo, eu tive tempo para me acostumar. Você teve o cuidado de me mimar, de me ninar..... O nosso amor existia apesar de tudo e de todos. Era preciso resistir, recusar cinco anos de felicidade ou aceitar os riscos. Eu nunca achei que as coisas iam se arrumar. Estou pagando caro uma alegria que não tem preço..... Alô!..... que não tem preço e não me arrependo..... eu não me arrependo de nada-nada-nada..... Você..... Você está..... Você está..... Você está enganado. Eu tenho..... Alô!..... eu tenho o que mereço. Eu quis ser louca e ter uma felicidade louca..... querido..... escuta..... alô!..... alô!..... escuta..... alô!..... alô!..... alô!..... querido deixe-me falar. Não se acuse. É tudo culpa minha. É sim, é sim..... Lembra daquele domingo em Versalhes e do telegrama..... Ah!..... Então!..... Fui eu quem quis vir, fui eu que não te deixei falar, fui eu quem disse que não me importava com nada..... Não..... não..... não, você está sendo injusto..... Eu..... Eu telefonei primeiro..... não, na terça-feira..... uma terça-feira..... Tenho certeza. Uma terça-feira, 27. Seu telegrama tinha chegado na segunda à noite, dia 26. Você imagina que eu

sei essas datas de cor..... Sua mãe? Por quê?..... Realmente, não vale a pena..... Eu ainda não sei..... É..... talvez..... Ah! não! com certeza não de imediato, e você?..... Amanhã?..... Eu não sabia que ia ser assim tão rápido..... Então, espera..... é muito simples..... amanhã deixo a sacola com o porteiro. É só o José passar para apanhar..... Bem, eu, você sabe, é bem possível que eu fique por aqui mas também pode ser que eu vá passar uns dias no campo, na casa da Marta..... Ele está por aí. Parece uma alma penada. Ontem passou o dia entre a sala e o quarto. Me olhando. As orelhas em pé. Ouvindo. Te procurando por toda a parte. Parecia que estava me acusando de ficar sentada e não ajudá-lo a procurar..... Eu acho que seria melhor você vir buscá-lo..... Se é para esse bicho ficar assim infeliz..... Eu?..... Ele não é um cachorrinho de madame. Eu ia cuidar mal dele. Não ia levá-lo para passear. Seria bem melhor se ele ficasse com você..... Ele vai me esquecer logo..... Vamos ver..... Vamos ver..... Não é tão complicado. É só você dizer que é o cachorro de um amigo. Ele gosta muito do José. José podia vir buscá-lo..... Eu ponho a coleira vermelha.... Vamos ver.... está bem..... está bem..... está bem, meu querido..... combinado..... mas é claro, meu querido..... Que luvas?..... Suas luvas forradas, as luvas que você usava para dirigir?..... Eu não sei.

Não vi nada. É possível. Vou ver..... Espera. Não deixa cortarem a ligação.

(Ela pega em cima da mesa, atrás do abajur, as luvas com fecho, forradas, que beija apaixonadamente. Fala com as luvas encostadas no rosto.)

Alô!..... Alô!..... não..... procurei em cima da cômoda, em cima da poltrona, na sala, pela casa toda, não estão..... Escuta..... vou procurar de novo, mas tenho certeza..... Se por acaso achar as luvas, amanhã de manhã deixo lá em baixo junto com a sacola..... Meu bem?..... As cartas..... é..... você vai queimá-las..... Eu vou te pedir uma coisa boba..... Não, é o seguinte, eu queria te dizer, se você queimar, eu gostaria que você guardasse as cinzas na caixinha de tartaruga, que eu te dei para os cigarros e que você..... Alô!..... não..... eu sou uma boba..... me perdoa. Eu estava sendo tão forte (ela chora)..... Pronto, acabou. Estou me assoando. Bom, é que eu ficaria contente se pudesse guardar essas cinzas, é isso..... Você é tão bom!..... Ah!.....

(A atriz dirá o trecho entre aspas na língua estrangeira que ela souber melhor.)

“Quanto aos papéis de sua irmã, eu queimei tudo no forno da cozinha. Primeiro pensei em tirar o desenho de que você tinha me falado, mas já que você tinha pedido para queimar tudo, eu queimei tudo..... Ah! bom!..... bom..... sim”..... (em português) É verdade, você esta

de pijama..... Vai se deitar?..... Você não devia trabalhar até tão tarde, você precisa dormir, se vai se levantar cedo amanhã. Alô!..... Alô!..... está ouvindo?..... Mas eu estou falando muito alto..... E agora, você está me ouvindo?..... é engraçado porque eu estou te ouvindo como se você estivesse dentro do quarto..... Alô!..... Alô Alô!..... Bom, agora sou eu que não te ouço mais..... Estou, mas muito longe, muito longe..... Você está me ouvindo, agora é a minha vez..... Não, não desliga!..... Alô!..... Eu estou falando, telefonista, eu estou falando!..... Ah! estou te ouvindo. Estou te ouvindo muito bem. Foi, foi horrível. A gente tem a impressão de estar morto. A gente ouve mas não consegue se fazer ouvir..... Não, muito bem, de verdade. É até incrível que nos deixem falar por tanto tempo. Costumam cortar a ligação depois de três minutos e aí te dão um outro número, errado..... Estou sim..... estou ouvindo melhor do que antes, mas o seu telefone está dando eco. Até parece que não é o seu telefone..... Sabe, eu estou te vendo (ele a faz adivinhar)..... Que lenço?..... O lenço vermelho..... Ah!..... inclinada à esquerda..... Você está de mangas arregaçadas..... sua mão esquerda? O fone. Sua mão direita? A caneta. Você está desenhando no mata-borrão: perfis, corações, estrelas. Você está rindo? Eu tenho olhos no lugar dos ouvidos..... (com um

gesto mecânico para esconder o rosto) Ah! não, querido, não olhe para mim meu querido, não olhe para mim..... Medo?..... Não, eu não vou ficar com medo..... é pior..... Enfim, eu não estou mais acostumada a dormir sozinha..... está bem..... está bem..... está certo..... sim, está bem..... eu te prometo..... eu, eu..... eu te prometo..... eu te prometo..... você é um amor..... Não sei. Eu evito me olhar. Não tenho mais coragem de acender a luz do banheiro. Ontem, eu dei de cara com uma velha senhora..... Não, não! Uma velha senhora magra, de cabelos brancos e um monte de ruguinhas..... Você é muito gentil! Mas meu querido, um rosto incrível é pior do que tudo, é para os artistas..... Eu preferia quando você dizia: olha só essa carinha horrorosa!..... Exatamente, cavalheiro!..... Eu estava brincando..... Bobo..... Felizmente você não é nem um pouco hábil e me ama. Se você não me amasse e fosse uma pessoa hábil, o telefone se tornaria uma arma terrível. Uma arma que não deixa vestígios, que não faz barulho..... Eu, cruel?..... Alô! Alô! Alô! Alô, querido..... onde você está?..... Alô, alô, alô, telefonista (ela bate no gancho) Alô, telefonista, estão cortando a ligação!
(Ela desliga. Silêncio. Ela pega o fone) Alô! (ela disca) Alô! Alô! (ela disca) Alô, telefonista. (Ela

bate o gancho. O telefone toca) Alô, é você?..... Não, telefonista. Cortaram a minha ligação..... Eu não sei..... quer dizer..... sei sim..... um momento..... 047. Alô..... Ocupado?..... Alô, telefonista; a pessoa deve estar ligado para cá..... Está bem. (Ela desliga. O telefone toca) Alô! Alô! 047? Não, 6, não, 7. Meu Deus! (Ela tira do gancho) Alô!..... Alô, telefonista. É engano. Estão me dando 046. Eu quero falar com o 047. (Ela espera) Alô! 047? Ah! sim, é você, José?..... Sou eu..... Cortaram a nossa ligação..... Não está?..... sei..... sei..... ele não vai voltar para casa essa noite..... é verdade, que estupidez, a minha! Ele estava ligando de um restaurante, a ligação caiu e eu liguei para casa..... Desculpe, José..... Obrigada..... Muito obrigada..... Boa noite, José..... (Ela desliga e quase cambaleia. O telefone toca.)..... Alô! Ah! querido, é você?..... Cortaram a ligação..... Não, não. Eu estava esperando. O telefone tocava, eu atendia, ninguém falava..... Com certeza..... claro..... Você está com sono..... Você é tão gentil em ligar muito gentil (ela chora)..... (Silêncio)..... Não, eu estou aqui..... O quê?..... Perdoa..... É absurdo..... Nada, nada..... Não tenho nada..... Eu te juro que eu não tenho nada..... Tanto faz.....

Nada, não. Você está enganado..... O mesmo de há pouco..... Só que, compreenda, a gente fala, fala, sem pensar que será preciso calar-se, desligar, cair de novo no vazio, no escuro..... então..... (ela chora)..... Escuta, meu amor. Eu nunca te menti..... Sim, eu sei, eu sei, eu acredito em você, disto eu estou plenamente convencida..... não, não é isto..... é porque eu acabo de mentir..... Agora mesmo..... aqui..... no telefone..... eu estou mentindo há quinze minutos. Eu sei muito bem que eu não tenho mais nada a esperar, mas mentir não vai me ajudar em nada e depois não gosto de te mentir, não posso, não quero te mentir, até para o seu próprio bem..... Não, nada de grave, meu querido, não se assuste..... Só que eu estava mentindo quando te descrevi meu vestido e quando disse que tinha ido jantar com a Marta..... Eu não jantei, eu não estou com o meu vestido cor-de-rosa. Estou com o casaco por cima da camisola, porque de tanto esperar seu telefonema, de tanto olhar para o telefone, de tanto me sentir, me levantar, andar de um lado para o outro, estava ficando louca, louca! Então eu pus um casaco e ia sair, pegar um táxi, ir até sua casa para esperar..... Ora, esperar, esperar não sei bem o quê..... Você tem razão..... É..... Sim, eu estou te ouvindo..... Vou me comportar bem..... Estou te ouvindo..... Vou responder a tudo, juro.....

Aqui..... Eu não comi nada..... Não conseguia..... Eu passei muito mal..... ontem à noite, eu quis tomar um comprimido para dormir; aí eu pensei que se tomasse mais comprimidos eu dormiria melhor e que se eu tomasse todos, dormiria, sem sonhos, sem despertar, eu estaria morta (ela chora)..... Engoli doze..... Com água quente..... Como uma pedra. Sonhei. Eu sonhei com a realidade. Acordei de repente, contente porque era um sonho e quando vi que era verdade, que eu estava só, que eu não estava com a cabeça no seu colo, no seu ombro e com as pernas entre as suas, senti que não podia, que eu não podia viver..... leve, leve e gelada e eu não sentia mais bater meu coração e a morte estava demorando para chegar e como eu estava sentindo uma angústia horrorosa, uma hora mais tarde telefonei para Marta. Eu não tinha coragem de morrer sozinha..... Querido..... Eram quatro da madrugada. Ela chegou com o médico que mora no prédio dela. Eu estava com mais de quarenta de febre. Parece que é muito difícil se envenenar e que a gente sempre erra a dose. O médico passou uma receita e a Marta ficou comigo. Eu implorei para ela ir embora, porque você tinha dito que telefonaria uma última vez e eu estava com medo que não me deixasse falar..... Muito, muito bem..... Mais nada.... É sim, é verdade..... Um pouco de febre..... 38°3..... foi nervoso.....

não se preocupe..... Como eu sou desastrada! Tinha jurado a mim mesma não te dar trabalho, deixar você partir em paz, me despedir de você como se fôssemos nos rever amanhã..... Somos tão bobos..... É sim, bobos!..... Duro é ter que desligar, apagar as luzes..... (ela chora)..... Alô!..... Eu pensei que a ligação tinha caído..... Você é tão bom, meu querido..... Meu pobre querido a quem fiz tanto mal..... Isso, fala, fala, diz qualquer coisa..... Eu estava sofrendo a ponto de rolar no chão e no entanto basta que você fale comigo para que eu me sinta bem, para que eu feche os olhos. Sabe, às vezes, quando estávamos deitados e eu colocava minha cabeça no lugarzinho dela, contra o seu peito e você falava, eu ouvia a sua voz, exatamente a voz que estou ouvindo agora no telefone..... Covarde?..... sou eu que sou covarde. Eu tinha jurado a mim mesma..... eu..... Mas não é possível! Você que..... você..... você que sempre só me trouxe felicidade..... Mas meu querido, repito, não é verdade. Já que eu sabia, eu sabia, eu esperava o que aconteceu. Tantas mulheres imaginam que vão passar a vida toda ao lado do homem que amam e ficam sabendo da separação sem estarem preparadas, já eu, eu sabia..... Olha, eu nunca te contei, mas um dia, na costureira, eu vi a fotografia dela numa revista..... Em cima da mesa, bem aberta naquela página..... É humano, ou melhor, é feminino..... Porque eu

não queria estragar nossas últimas semanas..... não. É muito natural..... Não me faça parecer melhor do que eu sou..... Alô! Eu estou ouvindo uma música..... Estou dizendo que estou ouvindo música..... Então você devia bater na parede e não deixar que seus vizinhos ouçam música a uma hora dessas. Eles têm maus hábitos porque você praticamente não morava mais em casa..... Não vai ser preciso. Além do que, o médico da Marta vai voltar amanhã..... Não, meu querido. É um ótimo médico e não há nenhum motivo para que eu o ofenda chamando outro médico..... Não se preocupa..... Está bem..... está bem..... Ela te dará notícias.....
.....
Eu entendo..... eu entendo..... Além disso, desta vez estou sendo corajosa, muito corajosa..... O quê?..... Ah! Sim, mil vezes melhor. Se você não tivesse telefonado, eu estaria morta..... Não..... espera..... espera..... Vamos achar um meio..... (ela anda de um lado para outro e geme de sofrimento)..... Me perdoa. Eu sei que essa cena é intolerável e que você tem paciência demais, mas procure me compreender, estou sofrendo, eu estou sofrendo. Este fio é o último que ainda me mantém ligada a nós..... Anteontem à noite? Eu dormi. Eu tinha me deitado com o telefone..... Não, não. Na minha cama..... Sim, eu sei. Eu sou muito ri-

dícula, mas o telefone estava na minha cama, porque, apesar de tudo, nós estamos ligados pelo telefone. Ele vai até a sua casa e além disso, eu tinha essa promessa do seu telefonema. Então, imagina, eu tive um monte de sonhos curtos. Esse telefone virava uma arma com que você me batia e eu caía, ou então o fone era um pescoço, um pescoço que vai ser estrangulado, ou então eu estava no fundo de um mar que parecia com o apartamento de Auteuil e eu estava ligada a você por um tubo de escafandro e eu te suplicava para não cortar o tubo, enfim, sonhos estúpidos. Só que no sono eles estavam vivos e era terrível..... Porque você está falando comigo. Já fazem cinco anos que eu vivo de você, que você é o meu único ar respirável, que eu passo meu tempo te esperando, te imaginando morto se você se atrasa, morrendo em pensar que você está morto, revivendo quando você volta para casa e quando finalmente você está comigo, morrendo de medo que você vá embora. Agora, eu consigo respirar porque você está falando comigo. Meu sonho não foi tão tolo assim. Se você cortar a ligação, você vai cortar o tubo..... Está combinado, meu amor; eu dormi. Eu dormi porque era a primeira vez. O médico disse que era uma intoxicação. Na primeira noite, a gente dorme. E depois, o sofrimento distrai, é novidade, é suportável. O que é insuportável é a segunda noite, ontem, e a terceira, hoje, dentro de mais alguns minutos e amanhã e depois de amanhã, dias e mais dias para fa-

zer o que, meu Deus?..... Eu estou sem febre, nem um pouco de febre; estou enxergando bem..... É porque não tem solução que eu devia ter tido coragem e ter te mentido..... E..... e admitindo que eu durma, depois do sono vêm os sonhos e o despertar e comer e se levantar e se lavar e sair e ir aonde?..... Mas, meu querido eu nunca tive nada para fazer além de você..... Perdão! Eu estava sempre ocupada, é verdade. Ocupada com você, para você..... A Marta tem a vida dela organizada..... É como se você perguntasse a um peixe como é que ele pretende organizar sua vida sem água..... Renito, eu não preciso de ninguém..... Distrações! Eu vou te confessar uma coisa que não é muito poética mas que é verdade. Desde aquele bendito domingo à noite, eu só me distraí uma vez, no dentista, quando ele me tocou um nervo..... Sozinha..... Sozinha..... Há dois dias que ele não sai da sala. Quis chamá-lo, acariciá-lo. Ele não deixa que se chegue perto. Mais um pouco, ele me mordia. É, eu, eu! Ele arreganha os dentes e rosna. É um outro cachorro. Ele me dá medo..... Na casa da Marta? Mas eu já te disse que a gente nem consegue chegar perto dele! A Marta quase não conseguiu sair daqui. Ele não queria deixar abrir a porta..... É até mais prudente. Juro que ele me assusta. Ele não come mais. Ele não se mexe mais. E quando ele me olha, me dá arrepios.....

Como é que você quer que eu saiba? Talvez ele pense que eu te fiz algum mal..... Pobre animal!..... Eu não tenho nenhum motivo para ter raiva dele. Eu o entendo, até bem demais. Ele te ama. Ele não vê mais você voltar para casa. Ele pensa que a culpa é minha..... Tenta mandar o José..... Eu acho que ele iria com o José..... Eu?..... Um pouco mais, um pouco menos..... Ele não me adorava coisa nenhuma. Está aí a prova!..... É possível que ele até desse essa impressão, mas eu te juro que pegar nele é a última coisa que eu deveria fazer..... Se você não quiser mandar buscá-lo eu vou dar a alguém. Prá que deixar esse cachorro ficar doente ou raivoso?..... Se ele ficar com você, ele não vai morder ninguém. Ele vai amar as pessoas que você ama..... Bom, na verdade eu quis dizer que ele vai amar as pessoas que vivem com você..... Sim, meu querido. Claro. Mas é um cachorro. E apesar de inteligente, ele não pode adivinhar..... Eu nunca tive a menor cerimônia na frente dele. E Deus sabe o que ele viu..... Quero dizer que talvez ele não me reconheça, e que talvez tenha medo de mim..... Nunca se sabe..... Pelo contrário..... Olha o exemplo da Tia Joana, na noite em que lhe dei a notícia que o filho tinha sido assassinado. Ela, que é muito pálida e muito pequena, ficou

muito vermelha e muito grande..... Uma gigante vermelha; a cabeça dela parecia tocar o teto e era como se tivesse muitas mãos e a sua sombra enchia o quarto e ela dava medo..... ela dava medo!..... Eu te peço, me perdoe. Pois a cachorrinha dela se escondeu debaixo da cômoda e latia como se perseguisse um animal feroz..... Mas eu sei lá, meu querido! Como é que você quer que eu saiba? A gente fica fora de si. Eu devo ter feito coisas apavorantes. Pensa bem: rasguei o maço inteiro de minhas fotos, com o envelope do fotógrafo e tudo, de uma só vez, sem perceber. Até para um homem teria sido difícil..... As fotos para a carteira de motorista..... Como?..... Não, já que eu não preciso mais de carteira..... Não é uma grande perda. Eu estava horrível..... Em hipótese alguma! Tive a sorte de te encontrar durante uma viagem. Agora, se eu viajasse, eu poderia ter o azar de te encontrar..... Não insista..... Deixa..... Alô! Alô!! Minha senhora, quer fazer o favor de sair da linha? A senhora está cruzando a linha. Alô! Não, senhora..... Mas minha senhora, nós não temos a menor intenção de ser interessantes. É só a senhora não ficar na linha..... Se a senhora nos acha ridículos, por que perde o seu tempo, em vez de desligar?..... Meu Deus!..... Querido! querido! Não se zangue..... Até que enfim!..... Não, não. Desta vez, fui eu. Eu estava

batendo o gancho. Ela desligou. Desligou logo depois de ter dito aquela grosseria..... Alô!..... Você parece chocado..... É sim, você está chocado com o que acaba de ouvir, conheço a tua voz..... Você está chocado!..... Eu..... mas meu querido, essa mulher não te conhece. Ela pensa que você é como os outros homens..... Não, meu querido, não! Não é a mesma coisa..... Que remorsos?..... Alô!..... esquece, esquece. Não pensa mais nessa bobagem. Acabou..... Como você é ingênuo!..... Quem? Qualquer um. Anteontem encontrei uma pessoa cujo nome começa por S..... Pela letra S.... B. S.... isso, Henri Martin..... Ela me perguntou se você tinha um irmão e se era ele quem ia se casar, viu o convite..... Você acha que eu vou me abalar com isso?..... A verdade..... Um ar de pêsames..... Confesso que não entrei em detalhes. Disse que tinha visitas em casa..... Não complique as coisas, é muito simples. As pessoas detestam serem postas de lado e aos poucos eu fui deixando todo mundo de lado..... Eu não queria perder um minuto sequer de nós..... Tanto faz. Eles podem dizer o que quiserem..... É preciso ser justo. Nossa situação é inexplicável para os outros..... Para os outros..... Para os outros, ou a gente se ama ou se detesta. Uma separação é uma separação. Eles vêem as coi-

sas de forma superficial.....
Você não conseguirá nunca fazê-
los entender..... Você.....
você não conseguirá nunca fazê-
los entender certas coisas.....
O melhor é fazer como eu e não
dar a mínima..... Mas
não dou mesmo (ela dá um grito
de dor surda) Ah!.....
Nada. Eu estou falando, falando,
acho que estamos conversando
como sempre e de repente a ver-
dade volta..... (lágrimas)
..... Por que se
iludir?..... É..... é
sim..... Não! Antigamente,
a gente se via. A gente podia
perder a cabeça, esquecer das pro-
messas, arriscar o impossível, con-
vencer as pessoas de que gostáva-
mos beijando-as e nos agarrando
a elas. Um olhar podia mudar tudo.
Mas com este telefone, o que
está terminado, está termina-
do..... Fique tranqüilo.
Ninguém se suicida duas ve-
zes..... Talvez, para
tentar dormir..... Eu não
seria capaz de comprar um revól-
ver. Você pode me imaginar com-
prando um revólver?.....
Onde é que eu ia encontrar forças
para forjar uma mentira, meu
querido adorador?.....
Nenhuma..... Eu deveria
ter encontrado forças. Há mo-
mentos em que a mentira é útil.
Você, se você me mentisse para
tornar a separação menos dolo-
rosa
Eu não estou dizendo que você
deve mentir. Estou dizendo: se
você mentisse e eu ficasse sabendo.
Por exemplo, se você não es-

tivesse agora em casa e se você
me dissesse..... Não,
não, meu querido! Escuta.....
.....Eu acredito em você...
..... Eu não quis dizer
que não acredito em você
.....Por que você está zangado?
.....É sim, sua voz está
ficando dura. Eu estava dizendo
apenas que se você me enganasse
por bondade e se eu percebesse,
eu só ia sentir ainda mais ternu-
ra por você.....
Alô! Alô! Alô....
..... (ela desliga e diz
baixinho e muito depressa) Meu
Deus, faça com que Ele ligue de
novo. Meu Deus, faça com que Ele
ligue de novo. Meu Deus, faça
com que Ele ligue de novo. Meu
Deus, faça com que Ele ligue de
novo, Meu Deus, faça.....
(o telefone toca, ela atende) A li-
gação caiu. Eu estava dizendo que
se você me mentisse por bondade
e se eu percebesse, eu ia sentir
mais ternura por você
.....É claro.....
.....meu querido amor
..... (ela enro-
la o fio do telefone em volta do
pescoço) Eu
sei muito bem que é preciso, mas
é terrível.....Eu nunca
vou ter coragem.....É. A
gente tem a ilusão de estar tão
perto um do outro e de repente
porões, esgotos, uma cidade inte-
ira estão entre nós.....
Você se lembra da Ivone, que não
entendia como a voz podia passar
através de um fio? Eu estou com
o fio em volta do meu pescoço.
Estou com sua voz em volta do
meu pescoço. Seria preciso que a

Companhia Telefônica cortasse
por acaso a nossa ligação Ah!
meu querido! você pode imaginar
que eu esteja pensando numa
coisa tão feia? Sei muito bem que
para você esta operação é muito
mais cruel do que para mim ..
..... Não não,
não Em
Marselha? Es-
cuta, querido, já que vocês vão
estar em Marselha depois de
.... enfim, eu gostaria
amanhã à noite, eu queria.....
eu gostaria que você não se hos-
pedasse no hotel onde nós costumávamos nos hospedar. Você não
fica zangado?
Porque as coisas que eu não con-
sigo imaginar não existem, ou
melhor, elas existem numa espé-
cie de lugar muito vago e doem
menos Você en-
tende? Obrigada
..... Obrigada.
Você é tão bom! Eu te amo (ela
se levanta e se dirige para a cama
com o telefone na mão). Então,
é isso é isso
..... Eu já ia dizer automa-
ticamente: até logo
..... Nunca se sabe...
..... Ah! é
melhor. Muito melhor
(ela se deita na cama e abraça o
aparelho) Meu querido
meu belo amor
Eu sou corajosa. Depressa. Vai.
Corta! Corta logo! Corta! Eu te
amo, eu te amo, eu te amo, eu te
amo, eu te amo
(o fone cai no chão).

———— Cortina ————

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Aldomar, Conrado — *O Vão dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
- Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
- Beckett, S. — *A catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.
- Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
- Brecht Bertolt — *A Expulsão do Demônio* nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.
- Buzzati D. — *Sketches*, nº 122.
- 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.
- Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
- Gibson W. — *Dois na Gangorra*, nº 123.
- Gogol — *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.
- Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.
- Molière — *Médico à Força*, nº 108.
- Musset A. de — *Fantasio*, nº 104.
- Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.
- Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.
- O'Casey, S. — *Uma Libra em Dinheiro Vivo*, nº 124.
- Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
- Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.
- Pinter H. — *Seleção de Sketches*, nº 120.
- Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.
- Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
- Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.
- Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.
- Shakespeare, W. — *MacBeth*, nº 115.
- 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.
- Wojtyła, K. — *A Loja do Ourives*, nº 125.

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) Cr\$ 1.000,00

ÍNDICE

— Editorial	1
— 16 Modos de Definir o Teatro em Que Creio — <i>Domingos Oliveira</i>	2
— A Formação do Ator Americano — <i>G. Loney</i>	4
— Stanislavski — <i>T. Cole e H. K. Chinoy</i>	11
— A Evolução de um Sistema — <i>K. S. Stanislavski</i>	12
— Minha Vida na Arte — <i>K. S. Stanislavski</i>	16
— Crítima Internacional — <i>Hamlet</i>	22
— Texto para Estudo — <i>Advogados, dos Irmãos Marx</i>	26
— Ensaio — <i>B. Bradford</i>	30
— 1989 — Centenário de Jean Cocteau	34
— O Mentiroso — <i>Jean Cocteau</i>	37
— A Voz Humana — <i>Jean Cocteau</i>	39

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.

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.