133

cadernos de teatro

— JOGOS NA EDUCAÇÃO E NO TEATRO — Clive Barker

— CORPO E MOVIMENTO — Derek Browskill

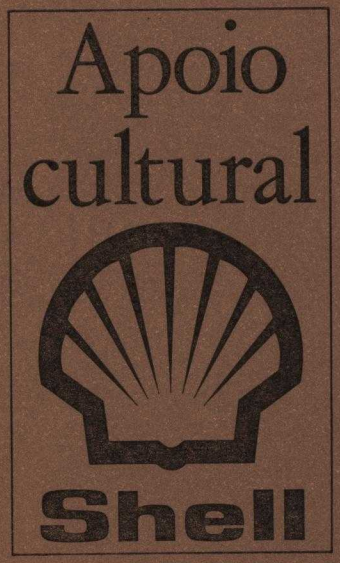
— IMPULSO E CONTROLE — Tomasso Salvini

— COLAR DE DIAMANTES — Vicente Pereira

CADERNOS DE TEATRO N.º 133

abril, maio e junho de 1993

Conselho Editorial: Maria Clara Machado, Candida Rocha Diaz Bordenave, João Bethencourt, Jorge Leão Teixeira, Ronald Fucs, Domingos Oliveira.



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 — Silvia Fucs e Vania V. Borges
Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795
Rio de Janeiro — 22.470-040 — 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.

JOGOS NA EDUCAÇÃO E NO TEATRO

Clive Barker

Em seu principal trabalho sobre Theatre Games *(Methuen, 1987), Clive Barker desenvolveu um manual prático sobre os usos de jogos para atores, bem como um embasamento teórico descrevendo sua significação. Nesse livro, o autor enfatizou bastante a função dos jogos como um meio para atingir um fim: o desenvolvimento de habilidades teatrais através do enriquecimento do processo de ensaio. Em NTQ14 (1988), ele descreveu como começou a desenvolver "oficinas de jogos" para propósitos não-teatrais, e analisou a significação da realização de jogos para adultos em analogia com a função da "brincadeira do beijo" de sua própria infância e adolescência. Neste artigo (baseado em um trabalho apresentado em novembro de 1988 na conferência sobre teatro e educação em Mohammedia, Marrocos), ele reflete sobre a mudança em nossa percepção da relação entre os dois sentidos da palavra "peça" e "brincadeira"(*) e o modo como os "jogos" foram institucionalizados a fim de evitar sua ameaça intrínseca a uma sociedade organizada e voltada para o trabalho — uma tendência ainda hoje reforçada, na medida em que o elemento de improvisação do teatro nas escolas é subordinado aos rigores da avaliação e do exame. Clive Barker, cuja carreira no teatro profissional começou com a companhia Oficina de Teatro de Joan Littlewood, é co-redator do New Theatre Quarterly e atualmente leciona na Joint School of Theatre Studies na Universidade de Warwick.*

* Em inglês, apenas um vocábulo: play (n.e.)

A adoção de conceitos provenientes de brincadeiras e jogos infantis no treinamento de atores e na estruturação de espetáculos teatrais nos últimos anos tem sido complementada por um processo inverso no qual práticas e conceitos extraídos do teatro são introduzidos e utilizados no campo educacional. Além disso, conceitos retirados do teatro e dos jogos infantis têm sido adotados como práticas terapêuticas e de diagnóstico em diversos campos de terapia. Neste artigo, pretendo introduzir alguns dos aspectos mais importantes deste campo e analisar o trabalho de alguns dos principais profissionais da área.

Em termos gerais, os universos dos jogos infantis e o teatro sempre estiveram associados. Em inglês, o substantivo "play" refere-se a atividades livres para crianças e a um trabalho teatral. "Players" podem ser os participantes de um jogo ou um elenco de atores. Os valores terapêuticos e construtivos dos jogos infantis eram conhecidos pelos antigos, e desde o século dezessete, com Comenius, existe um conjunto de trabalhos filosóficos e teóricos sobre as formas como o jogo estimula a mente e leva à aquisição de habilidades motoras[1]. Por mais afastados que os Jogos Olímpicos, antigos e modernos, possam parecer estar dos ideais estabelecidos, o pensamento a eles subjacente é o de que participação e competição podem levar indivíduos e nações ao fim dos conflitos e à compreensão e harmonia.

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO TEATRAL E DA BRINCADEIRA

As filosofias contraditórias do século dezenove reconheceram a necessidade de exercício e relaxamento para as vítimas do sistema industrial. À medida que a revolução industrial tomava impulso

[1] Um relato sucinto das principais características deste trabalho encontra-se em Richard Courtney, *Play, Drama, and Thought* (Londres: Cassel, 1968), ps. 7-39. (Editado no Brasil em 1980 pela editora Perspectiva (Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Com o título "Jogo, Teatro e Pensamento").

e as nações industriais acumulavam riquezas, tempo e dinheiro foram gastos na redução da jornada de trabalho e no incentivo às atividades esportivas.

Ao mesmo tempo, as leis vigentes, durante todo o século, buscavam restringir as áreas de lazer, que freqüentemente pareciam constituir uma ameaça à ordem pública. Desta forma, o futebol de rua foi praticamente extinto.

Dialética semelhante foi aplicada à educação. A segunda metade do século presenciou um rápido aumento das oportunidades educacionais e, na institucionalização da educação escolar, presenciou também uma restrição à criatividade e investigação individuais através da imposição de currículos limitados e métodos mecanicistas de aprendizagem.

Com tal movimento generalizado em toda a sociedade, não seria surpresa encontrar algo semelhante acontecendo no teatro. Sob a influência do Duque de Saxe-Meiningen e seus entusiásticos seguidores, o talento individual e arrebatamento idiossincrático de cada ator foram suprimidos em benefício dos interesses do grupo e do desejo de integração do diretor.[2]

Os primeiros anos deste século originaram uma série de impulsos moderadores ou contrários à tendência geral. Caldwell Cook foi um dos primeiros defensores do uso do teatro nas escolas como uma força estimulante face às várias disciplinas, baseado nos seguintes princípios: 1) Proficiência e aprendizado não são alcançados através de leitura e audição, mas de ação e experiência; 2) o bom trabalho é, na maioria das vezes, resultado do esforço espontâneo e do livre interesse, e não da coerção; e 3) o meio natural do estudo na juventude é a brincadeira.[3]

Depois de Cook, outros desenvolveram trabalhos a partir de suas idéias e práticas até o início dos anos 60, quando o que era idéia de alguns poucos difundiu-se de tal maneira que o teatro quase assumiu o papel de panacéia para todos os males educacionais. A euforia desse período de avanço rápido e amplo acabou por uma série de razões, dentre as quais, uma das principais foi a falta de integridade das instituições de formação de professores.

Como ocorre em toda atividade fruto de um processo, é sempre difícil estabelecer os valores exatos que uma criança infere ao participar de atividades dramáticas. Embora seja um erro sugerir que os principais teóricos não sabiam o valor de seus trabalhos, há uma crise de confiança no ensino do teatro em geral. Foram postulados argumentos concretos que visavam mostrar o valor da atividade, mas eles tendiam a reduzir o alcance da atividade ao defini-la.

A fim de estruturar a atividade teatral, houve um recuo na espontaneidade e expressão individual.[4] Face a uma falta de coesão entre os profissionais, o sistema educacional, apoiado por um governo determinado a julgar tudo em termos concretos e numéricos, impôs um sistema de avaliação à atividade teatral desenvolvida nas escolas. A improvisação, vista anteriormente como um processo

---

[2] É impossível detalhar todas as direções que esse processo tomou mas uma manifestação significativa na área de espetáculos populares pode ser vista em Dan Leno. O trabalho de Leno, que data do final do século dezenove, mais do que qualquer um, estabeleceu a forma atual da comédia solo popular. Durante sua carreira, trabalhou sucessivamente para dois grandes empresários, Collins e Harris. Segundo consta, Collins lhe disse: "Pagarei 40 libras por semana, vá lá e seja engraçado". Harris falou: "Pagarei 60 libras por semana. Não posso arriscar-me deixando que você siga seu próprio caminho. Vá lá e faça o que te disse, do seu próprio jeito, que é inimitável".

[3] Caldwell Cook, *The Play Way* (Londres: Heinemann, 1917).

[4] McGregor, Tate e Robinson, *Learning Through Drama* (Londres: Heinemann, 1977), surge com o apoio de um sistema educacional extremamente limitador de acordo com os princípios propostos. Os autores afirmam na introdução que, de fato, só existe uma maneira em que o drama na educação escolar pode ser praticado. Ignorando muitos profissionais e teóricos importantes que os contradiziam, eles exibiram uma versão reduzida de Stanislavski como sendo o único caminho. Os alunos só aprendem com a prática. Recentemente ocorreu um retorno à representação de peças de teatro onde os atores seguem o texto, em detrimento da improvisação como atividade principal do teatro.

de experimentação, agora tornou-se um objeto de avaliação.[5]

PADRÕES E PROBLEMAS REFERENTES À BRINCADEIRA

Interesses comerciais, a partir da 1ª Guerra Mundial, asseguraram a predominância do esporte organizado. Uma postura rígida manteve o treinamento físico nos padrões repetitivos originados nos exercícios suecos. Somente nos setores mais esclarecidos floresceu a influência do movimento de pioneiros como Duncan, Laban e Dalcroze. Sem dúvida, os esportes organizados são apropriados apenas após uma certa idade e eles dependem de habilidades básicas inatas ou adquiridas em brincadeiras durante a infância: e até os anos 60, o interesse destinado a essas atividades diminuiu devido à importância maior conferida às atividades organizadas.

A ênfase dada ao esporte organizado, desenvolvido por adultos relegou a brincadeira a uma mera atividade infantil. O incremento do treinamento físico em bases rígidas e mecanicistas relegou a brincadeira a um conjunto de passatempos indulgentes, e sua importância no desenvolvimento de habilidades motoras foi ignorada. O desenvolvimento do "método da brincadeira" aplicado ao teatro na educação escolar pareceu implicar que a brincadeira continha a potencialidade para o crescimento e o desenvolvimento pessoal, embora outras atividades fossem necessárias para incentivá-los.[6]

Seria tolice apresentar um quadro de brincadeiras infantis ameaçado pelas circunstâncias de transformação da vida moderna ,embora um exemplo muito bom possa ser deduzido ao se afirmar que o prolongamento dessas brincadeiras na fase adulta foi seriamente mutilado. Seria igualmente tolice ignorar o fato de que certas características das brincadeiras infantis estão sujeitas a mudanças nos padrões de comportamento social e ao conflito de interesses. A reconstrução das cidades européias depois de 1945, a forte e crescente presença dos veículos motorizados inviabilizaram muitas áreas onde as crianças tradicionalmente brincavam, sendo a rua a mais importante delas. A perda dessas áreas é reconhecida, assim como a necessidade de oferecer espaços alternativos, porém estes surgem freqüentemente sob a forma de *playgrounds* que oferecem recursos, mas que determinam as formas de atividades a serem desenvolvidas.[7]

Fatores ecológicos associados à riqueza de setores da população mudavam a natureza das atividades de caráter urbano para atividades de caráter rural, e as brincadeiras simples tornaram-se brincadeiras que requerem um alto investimento em equipamento.[8] A sociedade consumista transformou a fabricação de brinquedos em uma indústria importante, inundando o mercado com milhares e milhares de artefatos complicados, condenados a uma obsolescência precoce e conseqüente substituição.

É quase desnecessário afirmar que quanto mais simples o brinquedo, maior o investimento no uso da imaginação; e quanto mais complexo, mais res-

---

5 A recente reorganização do sistema de avaliação nas escolas estabeleceu o exame GCSE para alunos de 16 anos. No teste de teatro, os alunos devem "improvisar" para uma banca examinadora utilizando um objeto externo, uma carta ou um poema como inspiração.

6 Alguns anos atrás, eu estava envolvido em um projeto com outro ator tentando descobrir através da experimentação qual seria o papel de um ator na educação além de representar peças e assumir simplesmente o papel de mais um professor de teatro. Três professores foram designados para ajudar neste projeto. O projeto foi marcado por grandes conflitos pois os atores tentavam sempre brincar com as crianças de forma interativa, enquanto os professores tentavam estruturar jogos elaborados que sempre pareciam estabelecer hierarquias de poder onde regulamentavam o mundo e as crianças em geral eram mensageiros, ajudantes e faziam serviços gerais.

7 As contradições dos parques causaram grande ansiedade, refletida em uma erupção de programas de televisão e de peças de teatro no final da década de 70 nos quais o personagem principal era um jovem líder encarregado deste parque.

8 O número de campos de futebol de rua diminuiu dando lugar aos conjuntos habitacionais. Pedreiras e outras áreas industriais desenvolveram-se, como marinas e lagos artificiais para mergulho.

trito o campo de ação da brincadeira. A televisão compete por tempo e a indústria de discos e vídeos compete por tempo e dinheiro.

A REDESCOBERTA DO TEATRO DE "FORMA LIVRE"

Os seguidores de Saxe-Mieningen, dentre os quais K. S. Stanislavski era o mais talentoso e assíduo, perceberam que impunham a disciplina ao grupo à custa da criação de outros problemas. Primeiramente, como Stanislavski aprendeu através da experiência, a imposição de controle diretorial autocrático poderia criar cenas de verossimilhança com a vida real, mas esta coesão externa significaria pouco se não fosse correspondida pelo (re)despertar da técnica criativa do ator.

Incapaz de acreditar em um simples retorno ao modelo em que o ator segue seu próprio instinto (modelo que ele constatou não ser confiável), Stanislavski iniciou um trabalho experimental objetivando estabelecer meios sistemáticos através dos quais o ator treinava ou se preparava para as atuações. Ele demonstrou a necessidade do uso da improvisação no teatro como forma de dar vida à caracterização do ator. Esta tem sido, em grande parte, a base sobre a qual atores-professores e diretores de sucesso têm utilizado a improvisação.[9]

O segundo problema foi constatado pelo melhor aluno de Stanislavski, Vakhtangov, que percebeu que Stanislavski preocupava-se tanto em criar uma verdade da vida que perdera o contato com a verdade do teatro.[10] Para ser justo com Stanislavski, qualquer que seja a verdade que o ator procure e em seu trabalho ele está sempre consciente de que encontre, esta deve ser sempre expressa dentro da estrutura teatral da peça. Seu trabalho produziu um método aplicável a uma série de estilos teatrais, não sendo um estilo em si.

No primeiro capítulo de *A Preparação do Ator*, ele descreve os perigos de embarcar na improvisação livre, removido das estruturas da peça. O estudante Kostya induz em si mesmo a sensação de ser Otelo, mas descobre no ensaio que o texto não só não tem nenhuma utilidade para ele como representa também um obstáculo positivo na sustentação de seu papel.[11]

Professores não tão importantes quanto Stanislavski encontraram dificuldades na estruturação da improvisação. O trabalho de forma livre produz resultados interessantes, porém difíceis de serem retratados na cena estruturada, exceto na forma de sentimentos generalizados. Na pior das hipóteses, a impossibilidade de encontrar uma ponte entre a improvisação e a cena resulta em frustrações profundas e, algumas vezes, reforça sensações de inadequação.

Paradoxalmente, os diretores, exasperados com a incapacidade dos atores de criar uma realidade além do sentido literal do texto, foram levados à improvisação. O problema poderia ser assim definido: os atores têm o texto como suporte; para irem além do sentido literal, em direção ao ativo e sensorial, buscam a improvisação; isto alivia a pressão sobre o ator, embora possa funcionar negativamente caso não seja possível estruturar a improvisação de forma a ajustá-la à cena textual.

JOGOS NO TREINAMENTO DO ATOR

O primeiro trabalho publicado que analisou o jogo no treinamento do ator tentou lidar com este problema. O livro, *Improvisação para o Teatro*,

---

9 J. L. Moreno já em 1921 estabeleceu a natureza contraditória de um teatro que tentou voltar-se para os dois caminhos — ser estruturado e fazer improvisação. Durante o início dos anos 20, ele dirigiu um teatro de natureza puramente improvisatória, trabalhando com atores como Elizabeth Bergner e Peter Lorre. Os princípios estão expostos em *The Theatre of Spontaneity*, de J. L. Moreno (Nova York: Beacon House, 1947). (No Brasil: Psicodrama, ed. Cultrix, S.P., 1975.)

10 Ver E. Vakhtangov, *Vakhtangov* (Moscou: Progress Publishers, 1982), p. 1551-8.

11 K. S. Stanislavski, *An Actor Prepares* (Londres: Bles, 1937), p. 1-11. (No Brasil: *A Preparação do Ator*, ed. Civilização Brasileira).

escrito por Viola Spolin, foi publicado nos Estados Unidos em 1963.[12] * Para Spolin, o uso de jogos é extremamente prescritivo e deriva diretamente da abordagem de Stanislavski para o treinamento do ator, chegando quase a um processo de ensaio paralelo, onde as unidades subtextuais são exploradas par e passo com as unidades da peça.[13]

Seguindo as orientações apresentadas em *A Preparação do Ator*, onde Stanislavski utiliza as estruturas teatrais de forma livre — a procura de um alfinete na cortina, o salvamento do bebê das chamas — Spolin fixa o objetivo preciso dos exercícios e jogos em torno de títulos de praticamente uma só palavra, "Onde", "Quem", "O que". As regras dos jogos de Spolin são úteis uma vez que definem a área de trabalho do ator que é literalmente o subtexto. Por outro lado, elas limitam a área de exploração e descoberta ao definir rigidamente a área de pesquisa.

John Hodgson e Ernest Richards, cujo livro *Improvisation* teve seguimento em 1966,[14] afrouxam os laços que cercam a improvisação. Embora com uma abordagem tão prescritiva quanto a de Spolin, eles não tentam traçar regras tão rígidas. Suas filosofias baseiam-se no método de Stanislavski, "para um *insight* em problemas sociais e políticos... em nós mesmos e em como reagimos e sentimos", e procedem da suposição de que estes objetivos são adquiridos nas brincadeiras livres da infância. Para isto, os autores criam situações livres em que os atores podem improvisar aspectos da peça.

Mais flexíveis que Spolin, eles permitem uma investigação mais espontânea, porém no processo eles perdem o foco econômico rígido do trabalho de Spolin e expõem-se às dificuldades da relação entre a improvisação e a cena textual, discutidas anteriormente. Hodgson e Richards também tratam da improvisação, utilizando métodos de encenação livre, como base para a construção do texto como criação coletiva.

Spolin, Hodgson e Richards forneceram importantes contribuições para o uso da improvisação no teatro, e suas idéias têm sido amplamente utilizadas. Contudo, no âmago desta abordagem parece existir, a meu ver, uma contradição. Brincadeiras e jogos infantis justificam o trabalho, mas o trabalho em si afasta-se dos processos reais de brincadeiras e jogos infantis para uma disciplina de feitio próprio.

Hodgson e Richards defendem a idéia da ampliação do emprego da dramatização na educação escolar baseando-se no processo evolucionário das brincadeiras infantis. Mas os processos de dramatização na educação escolar não provêm das brincadeiras e jogos, mas do método de Stanislavski. Os jogos infantis justificam as atividades, mas as atividades desvalorizam os jogos infantis como um processo de aprendizagem.

O TRABALHO DE KEITH JOHNSTONE

O trabalho mais recente na linha de Stanislavski é o de Keith Johnstone em *Impro*, publicado em 1979.[15] Johnstone critica ferozmente o paradoxo anterior. Para ele, seu trabalho envolve a correção dos efeitos do que é, a seu modo de ver, uma educação destrutiva, inibidora da espontaneidade. O autor procura restabelecer a brincadeira espontânea diante do medo da originalidade, encontrado nos adultos. Como Irving Wardle expressa na introdução, "Todo o seu trabalho procura encorajar a redescoberta da resposta imaginativa no adulto, o

---

* No Brasil, em 1979. Editora Perspectiva, S. Paulo, em co-edição com a Secretaria de Cultura de São Paulo.

12 Viola Spolin, *Improvisations for the Theatre* (Londres: Pitman, 1973). No Brasil, *Improvisação para o Teatro*, ed. Perspectiva, SP.

13 Spolin amplia o trabalho de Stanislavski do estúdio para produções completas. Stanislavski sofreu oposição na tentativa de que seus métodos fossem adotados pela companhia de representação de Arte Dramática de Moscou e a maior parte de seu trabalho foi desenvolvido e utilizado por jovens atores em treinamentos no estúdio. Spolin não questiona se sua ampliação seria viável no mundo do teatro profissional.

14 J. Hodgson and E. Richards, *Improvisation* (Londres: Methuen, 1966).

15 Keith Johnstone, *Impro* (Londres: Faber, 1979).

redescobrimento do poder da criatividade da criança".[16]

O trabalho de Johnstone baseia-se em grupos de trabalhos não competitivos. Ele não lida com áreas auto-absortas dos jogos individuais de crianças, mas com as áreas dos jogos interativos. Ele começa o processo do jogo sem definir o rumo. Inventa regras enquanto continua constantemente a lançar os jogadores fora de controle e a fazê-los responder instantaneamente a uma nova situação.

As aulas de Johnstone são cheias de alegria e energia, e expõem brilhantemente todas as estratégias pelas quais os atores protegem-se de riscos e impedem que suas imaginações entrem no jogo.

Ele traça a ligação entre brincadeira e teatro através de certos enfoques em seu trabalho. Além de despertar o uso espontâneo da imaginação, seu trabalho revolve questões consistentes sobre *status* pessoal e social e o desenvolvimento de habilidades narrativas — também importantes nos jogos interativos infantis.

Uma nova forma significativa de teatro surgiu de seu trabalho, o esporte de teatro. Ela apresenta-se de duas formas — uma utilização competitiva da capacidade de improvisação entre companhias, e representações de improviso nas quais os atores devem responder de forma espontânea a sugestões lançadas pelo público.

A atmosfera nestas representações é elétrica e alegre. O teatro se torna um jogo interativo. A principal limitação é que (como nas brincadeiras infantis) o deleite é a recompensa da brincadeira, e o ator, podendo optar, geralmente prefere seguir a linha cômica, e não a trágica. Isto torna as representações muito divertidas, mas limita a área de articulação da condição humana.

OS SOCIÓLOGOS E A BRINCADEIRA

O trabalho de Johnstone faz parte de uma vasta série de livros publicados nas décadas de 70 e 80 que tratam de brincadeiras infantis seja como um objetivo em si mesmo, como base para certas formas de terapia, seja como uma abordagem para o treinamento de atores e encenação.

Seria difícil comprovar, mas é absurdo ignorar que a base fornecida para grande parte deste trabalho provém das coleções de jogos de autoria de Iona e Peter Opie.[17] Estes trabalhos eruditos não só servem para nos lembrar das brincadeiras que fazíamos quando pequenos e para nos apresentar a novos jogos e diferentes variantes, como também reconstroem criticamente a literatura que anteriormente lidou com jogos e começou a explorar a história e a filosofia que estão por trás de certas áreas de brincadeira — com alguma consideração comparativa de jogos em outras culturas.

Os Opies distinguem claramente brincadeira, que é irrestrita, de jogos, que têm regras. Eles relutam em descobrir qualquer objetivo utilitário direto nos jogos:

> *Um jogo verdadeiro é aquele que libera o espírito. Ele não permite nenhuma preocupação a não ser aquelas fictícias engendradas pelo próprio (...). Poder-se-ia até mesmo argumentar que o valor de um jogo como recreação depende de sua inconseqüência para a vida diária*[18]

Até certo ponto, argumentei contra esta visão mais adiante, mas devemos também observar aqui a opinião sensata dos Opies de que as crianças exploram áreas de ansiedade em suas brincadeiras:

> *Parece-nos que quando uma criança participa de um jogo, ela cria uma situação que está sob controle, ainda que se trate de uma daquelas situações onde ele desconhece o resultado. Nos limites do jogo podem estar todo o excitamento e incerteza de uma aventura, embora o pequeno jogador possa compreender o todo, identificar seu lugar no*

---

16 Irving Wardle, prefácio para *Impro*.

17 I. and P. Opie, *The Lore and Language of Schoolchildren* (Clarendon Press, 1950); *Children's Games in Street and Playgronud* (Clarendon Press, 1969); *The Singing Game* (Clarendon Press, 1985).

18 *Children's Games on Street and Playground*, p. 1.

esquema e, contrastando com a confusão da vida real, possa dizer qual é a ação correta. Ela pode, também, expandir o ambiente ou sentir que está fazendo isso, e vivenciar sensações além da experiência comum... Na segurança de um jogo ela trava conhecimento com a insegurança, é capaz de racionalizar disparates, reconciliar-se consigo mesma por suas frustrações, "assimilar a realidade" (Piaget) agir heroicamente sem estar em perigo.[19]

Existe uma contradição entre esta referência e uma anterior em que os Opies assinalam que as crianças parecem não se importar quando um jogo não termina. Parece-me que a filosofia baseia-se em conceitos de "ilusão" e "realidade" que concorrem com abordagens críticas redutivas ao teatro enquanto uma representação ilusória da "realidade". (Suas idéias também relembram a Teoria da Recapitulação de G. Stanley Hall e Bertrand Russell, a qual não me parece útil.) [20]

O sociólogo francês, Roger Caillois, em *Les Jeux et les hommes*[21], estendendo conscientemente a teoria da brincadeira proposta por Johan Huizinga [22], formula um caso em que os jogos representam um importante indício dos valores culturais de uma sociedade, presente ou passada. Os padrões ou temas básicos de uma cultura devem ser deduzidos tanto do estudo de jogos e brincadeiras como do estudo de instituições econômica, política, religiosa ou familiar. [23]

Para os breves propósitos de meu estudo, gostaria de assinalar o fato de que Caillois eleva os jogos (ele, ou seu tradutor, não faz a distinção, que faria mais tarde, entre brincadeiras e jogos) ao nível de uma atividade cultural maior, não restrita às crianças nem às explorações ilusórias da "realidade".

Para Caillois, assim como para muitos analistas teatrais, o teatro é a realidade. A ansiedade, que segundo os Opies é explorada pelo menino com segurança no jogo, é elevada por Caillois a uma das quatro categorias do jogo — Vertigo [24]. Ele traça um padrão mundial de jogos — de uma simples brincadeira de roda, passando pela montanha russa, às cerimônias e danças religiosas dos Dervixes e dos habitantes da Nova Caledônia — que exploram a vertigem, as fronteiras da perda de controle, o que Caillois denomina "o desejo pelo pânico voluptuoso". [25]

Em *Simulation*, vale notar, Caillois inclui o teatro como uma forma de brincadeira. [26]

"BRINCADEIRAS" NO DIA A DIA

Uma terceira contribuição importante para o desenvolvimento da utilização dos jogos na educação escolar e no teatro foi a do sociólogo americano Erving Goffman. Em seus livros, começando com *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*[27], Goffman analisou o comportamento social como uma série de estruturas dramáticas fictícias.

> *Considerarei a forma como o indivíduo se apresenta e apresenta suas atividades para os outros, em situações corriqueiras de trabalho, a maneira como ele conduz e controla a impressão que os outros formam a seu respeito e o tipo de coisas que pode ou não fazer enquanto sustenta esta representação diante deles.*[28]

---

19 Idem, p. 3-4.

20 A teoria da recapitulação busca encontrar nas brincadeiras infantis uma recapitulação de todos os estágios da evolução humana. Na minha opinião, isto é esquemático e mecanicista demais.

21 Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes* (Paris: Gallimard, 1958); sua versão inglesa intitula-se *Man, Play, and Games* (Londres: Thames and Hudson 1962).

22 Ver Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Nova York: Roy, 1950). (Também editado no Brasil pela ed. Perspectiva, S.P.)

23 *Man, Play, and Games*, p. 175.

24 As quatro categorias são competição, casualidade, simulação e vertigem. A combinação destes elementos produz categorias mistas.

25 *Man, Play, and Games*, p. 65.

26 Idem, p. 27.

27 Erving Goffman, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (ed. Vozes 1983). Ver também seu *Asylums, Frame, Analysis, Interaction Ritual.*

28 *A Representação do Eu*, p. 11.

Ao expor as regras implícitas que governam várias formas de interação e comportamento social, Goffman foi além do estabelecido por Caillois, que afirmou ser a brincadeira um aspecto importante dentro do próprio sentido da vida cultural, estendendo o campo da brincadeira para o próprio cotidiano. Goffman mostrou que a tentativa ilusória de explorar a ansiedade e situações de controle descoberta pelos Opies nas brincadeiras infantis é sintomática do comportamento social dos adultos. Utilizando a terminologia da representação teatral e derivando seus princípios da dramaturgia, Goffman estabeleceu efetivamente um terreno intermediário no qual jogos, teatro e comportamento social encontram-se e entrelaçam-se.[29]

O campo comum entre jogos, teatro e estratégia social, estabelecido por Goffman, está claramente na base do trabalho de Christine Poulter.

> *Os atores, ao prepararem-se para um papel, necessitam utilizar seus poderes de observação e criatividade. Quando representando seu papel no palco diante do público, eles necessitam de toda uma série de habilidades de representação e muita auto-confiança. Diretores e professores de teatro empregam freqüentemente jogos e exercícios durante situações de ensaio/oficina para desenvolver estas habilidades, que não são pertinentes somente ao universo do drama e do teatro... Todos nós, em determinados momentos, nos deparamos com situações que exigem auto-confiança e apresentação eficaz.*[30]

Poulter lista uma centena de jogos infantis que podem ser utilizados no desenvolvimento da capacidade de observação, do uso da imaginação, da apresentação da individualidade na integração social e da autoconfiança. Nisto, seu trabalho está de acordo com outros desenvolvimentos no campo da educação de adultos que utilizaram os mesmos processos para desenvolver a persona pública e o comportamento de empresários, oradores e políticos.

O trabalho de Ed Berman, que desenvolveu com êxito um método de jogos para trabalhar com delinqüentes juvenis, vadios, arruaceiros e em hospitais psiquiátricos é importante nesta área.[31] Seu trabalho não é prescritivo, e ele reconhece que jogar deve ser, em primeiro lugar, agradável por si só.

Os objetivos devem ser estabelecidos nas atividades através de regras. Um jogo, para Berman, não é uma entidade rígida mas um conjunto de regras mutáveis. Através da mudança de nomes e regras dos jogos infantis, remove-se o estigma infantil e pode-se estendê-los a outras faixas etárias. Através da reestruturação dos jogos e da mudança de regras, áreas problemáticas da interação e do comportamento social podem ser abordadas de forma indireta e sensível, e os jogadores são levados a analisar opções alternativas e assumir as conseqüências dessas escolhas em uma situação "segura".

Berman vê a força do método dos jogos não só em sua flexibilidade mas em sua universalidade:

> *Dentro de todos nós existe uma linguagem social apreendida na infância. Trata-se de uma linguagem de comportamento baseada nas regras dos jogos infantis. No início da adolescência estes jogos são geralmente abandonados como se constituíssem uma perseguição. Contudo, a linguagem permanece conosco como uma importante influência de formação e pedra de toque em nossos relacionamentos intelectual, social e afetivo na fase adulta, e como um dos filtros através do qual distinguimos o mundo.*[32]

---

29 A visão de Goffman sobre teatro é surpreendentemente redutiva e fora de moda. Ele extrai sua linguagem e estrutura dramatúrgica do "teatro" realista. Surpreendentemente, cabe à mudança ocorrida dos estudos de teatro para os estudos de representação, dentro do qual o teatro é uma subdivisão do estudo mais amplo do comportamento humano, a possibilidade de ver jogos como um fenômeno teatral. Goffman, mais do que ninguém preparou o caminho para esta mudança.

30 Christine Poulter, *Playing the Game* (Basingstoke, Macmillan, 1987), p. 7.

31 Berman foi diretor do "Inter-Action", um projeto de artes para comunidade, com sede em Londres desde 1968.

32 Extraído de um documento não publicado sobre o método de jogos do "Inter-Action", escrito por Berman.

"APRENDIZAGEM" ATRAVÉS DA BRINCADEIRA E DOS JOGOS

Doroty Einon, em Creative Play, estabelece a diferença entre aprendizagem direta e indireta. Na aprendizagem indireta, Einon agrupa processos pelos quais o indivíduo adquire conhecimento por intermédio de outros indivíduos como os pais e professores.

> *Por outro lado, a aprendizagem direta ocorre sem o benefício da experiência de outras pessoas. As pessoas simplesmente fazem suas próprias descobertas. Muito do que se aprende enquanto criança, tem que ser, em vista de sua natureza, aprendido diretamente, e com bastante freqüência por tentativa e erro.*
>
> *As habilidades motoras, aquelas que envolvem movimento muscular... são exemplos típicos de habilidades que só podem ser adquiridas por aprendizagem direta... Visão, percepção, linguagem e comportamento social desenvolvem-se em grande parte através do mesmo processo, especialmente nos primeiros anos de vida.*[33]

Trabalhos recentes, particularmente no campo da antropologia, passaram a focalizar os primeiros meses de vida — a fase pré-expressiva — e talvez alguma justificativa para a tese de Berman possa ser descoberta. Como Einon salienta, muito da aprendizagem indireta ou educação implica que as habilidades básicas já tenham sido aprendidas, e isto contradiz o conceito já estabelecido de que a criança é uma página em branco sobre a qual os educadores escrevem. Para evitar a dicotomia, contra a qual Keith Johnstone luta, de uma educação destruidora da espontaneidade e da criatividade, necessitamos analisar formas pelas quais possa ser estabelecida uma continuidade entre os processos de aprendizagem direta e indireta.

---

33 *Creative Play*, p. 12-13.

Não nos surpreende que o exame das funções de aprendizagem e da brincadeira e dos jogos deva ser adotado nas áreas patológicas de forma a proporcionar um embasamento natural e holístico para a terapia. Nickerson e O'Laughlin esquematizaram os princípios fundamentais para incorporar os meios de brincadeiras e de jogos no trabalho de terapia com crianças:

1. Brincadeiras e jogos são um meio natural da criança de auto-expressão, experimentação e aprendizagem em geral.
2. A criança se sente em casa em um local de recreação e pode imediatamente relacionar-se com os brinquedos e com referências anteriores ligadas a ele.
3. O meio do jogo facilita a comunicação e a expressão.
4. O meio do jogo também permite uma liberação catártica de sentimentos, frustrações e ansiedades (i.e. uma oportunidade para ventilar e colocar as preocupações em perspectiva).
5. As experiências obtidas através de jogos podem ser renovadoras, saudáveis e construtivas.
6. O adulto pode compreender melhor e de forma mais natural o mundo das crianças observando-as jogar. O adulto pode relacionar-se mais facilmente com a criança através de brincadeiras do que através de conversas sobre suas vidas.[34]

Se, como Einon sugere, "— Visão, percepção, linguagem e comportamento social desenvolvem-se em grande parte através do mesmo processo (aprendizagem direta)", juntamente com as habilidades motoras, então os processos de brincadeiras podem ser empregados para ajudar os deficientes em quaisquer que sejam as áreas desta aprendizagem. Desta forma, não surpreende encontrar a terapia da brincadeira no tratamento de cegos, surdos e daqueles que se recuperam de perdas traumáticas de faculdades. Nos trabalhos de Berman, e também nos

---

34 Nickerson e O'Laughlin, *The Terapeutic Use of Games*, em Schaefer e O'Connor eds., *Handbook of Play Therapy* (Nova York, Wiley and Sons, 1983), p. 174-87.

de Sue Jennings, a deficiência atacada é mais de caráter social do que de caráter físico ou mental — perda de papéis.[35]

Meu próprio trabalho com os jogos surgiu da necessidade de encontrar um método de treinamento do ator em que o ator não ficasse autoconsciente, o que parece acontecer nos exercícios físicos técnicos.[36] Descobri que em muitos jogos infantis as "regras" constituem uma resistência contra a qual os jogadores lutam a fim de elevar suas habilidades a um nível mais alto.[37]

Aceitei a tese de Caillois de que o teatro é uma brincadeira simulada, e desenvolvi um método de improvisação que começa com jogos infantis e prossegue através de mudanças de regras para estruturas que se aproximem à cena do roteiro. Em relação a isto admito que algumas áreas do que poderíamos observar como brincadeiras livres de criança são de fato altamente estruturadas, envolvendo casualidade, narração e caracterização.

Realizando este trabalho, percebi dois tipos diferentes de regras. Um conjunto de regras, que poderiam ser chamadas de regras socializantes, existe para definir o campo de ação, para firmar alguma ordem e para evitar o caos. Todos nós conhecemos o jogo de que estamos participando. O segundo conjunto de regras, que denominaria regras libertadoras, não se preocupa muito com o que está sendo jogado, mas com o modo como se joga.[38]

Albert Hunt realizou um feito em seu trabalho educacional de estruturas de jogos de grande escala. Através de uma série de atividades muito complexas, ele deixou de lado os métodos pedagógicos normais em favor de um trabalho com os alunos para explorar áreas de investigação através de jogos. Neste trabalho, ele segue a linha de Paulo Freire, que rejeita a imposição de práticas educacionais em favor da criação de estruturas através das quais as pessoas venham a entender o mundo em que vivem e a se conscientizar das forças que estão agindo sobre elas.[38]

Hunt não está sozinho neste assunto. O "Teatro do Oprimido" de Augusto Boal, e de muitos outros inspirados por seu exemplo, utiliza jogos e estruturas de brincadeiras para atingir a conscientização.[40] Este trabalho é facilitado pelo fato de que os jogos constituem até certo ponto uma "linguagem franca", embora tenha particularidades conforme o contexto social que surjam e sejam praticados. Os princípios gerais do trabalho de Boal podem ser aplicados com "gestos localizados". O emprego de jogos na educação escolar é agora mundial e se manifesta em vários campos educacionais.

---

35 Sue Jennings é uma antropóloga e dramaterapeuta. Seus livros incluem *Remedial Drama* (Londres: Pitman, 1973) e *Creative Therapy* (Londres: Pitman, 1975). O emprego de jogos tem sido incorporado atualmente ao trabalho de reabilitação em prisões pelo Geese Theatre nos Estados Unidos e no Reino Unido.

36 Meu trabalho está descrito na íntegra em *Theatre Games* de Clive Barker (Londres: Methuen, 1977).

37 O jogo mais simples é agarrar uma bola, que coordena mãos e olhos. Quando o jogador é capaz de agarrar a bola com perfeição, ele a lança e bate palmas atrás de suas costas antes de agarrá-la. O número de palmas se multiplica. O jogador lança a bola contra a parede e dá uma volta, reduzindo o tempo no qual ele pode ver a bola antes de agarrá-la.

38 O que entendemos como regras em uma partida de futebol encaixa-se na primeira categoria. Todas as partidas de futebol adaptam-se às mesmas regras. Mas futebol é um jogo e as habilidades têm que ser aprendidas e desenvolvidas. Durante treinamento e prática, existe toda uma série de atividades complementares que lidam com o preparo físico, velocidade de reação, habilidade no controle da bola e táticas. Aplicam-se regras a estas atividades a fim de que, no momento do jogo, a habilidade dos jogadores esteja mais desenvolvida e que estes possam responder livremente e de forma instantânea às exigências da situação. Este exemplo também se aplica a uma série de situações teatrais.

39 Ver Albert Hunt, *Hopes for Great Happenings*, (Londres, Methuen, 1976).

40 Augusto Boal, *O Teatro do Oprimido* (Rio, Ed. Civ. Brasileira, 1977). O emprego dos jogos se espalhou em muitas áreas de educação não-formal e no aumento de conscientização nos países em desenvolvimento.

(Extraído de *New Theatre Quarterly*, vol V, 19, 1989 Traduzido por Cláudia Fontes Romero. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.)

CORPO E MOVIMENTO

Derek Browskill

"O QUE FAÇO COM AS MÃOS?"

"O que faço com as mãos?" ou "Onde ponho os pés?" — duas perguntas que preocupam muitos atores, experientes ou não. A ansiedade causada por estes detalhes pode chegar a tal ponto que faz com que pensamentos e perguntas sejam verbalizados. Para o diretor, as respostas não são simples.

É fácil assumir uma postura cinicamente crítica para com os atores cuja inadequação leva às perguntas. Mais difícil é ajudá-los. Aparentemente simples, estas perguntas muitas vezes escondem verdadeiros pedidos de socorro. Este capítulo não vai mostrar o que fazer com as mãos, ou onde pôr os pés. No entanto, vai oferecer sugestões, que provavelmente eliminarão a necessidade das perguntas. A movimentação corporal é a base de tudo o que aconteceu antes — respiração, fala, imaginação, concentração. Sem os movimentos suficientes e necessários, que por um lado mantêm a vida, e por outro geram as próprias atividades, nada disso pode ocorrer. O movimento pode ser quase imperceptível a olho nu, mas enquanto houver vida, haverá movimento mantendo-a.

RITMO

O ritmo pode ser descrito como "o fluxo e o movimento, ou a aparência de fluxo e movimento, suficientes e necessários para dar uma impressão natural de vida e energia". Parado ou em movimento, o corpo deve possuir um ritmo peculiar e essencial. Ao movimentar-se sem ritmo, o corpo dará a impressão de ser formado por partes que não combinam entre si. Faltará unidade por trás da diversidade de ação, e os movimentos atrairão a atenção para si próprios. Quando parado sem ritmo, o corpo dará a impressão de ser completamente desprovido de potencial. Não dará nenhuma indicação de energia latente ou de dinâmica em repouso — parecerá vazio ou morto. Em ambos os casos, a falta de ritmo chamará a atenção e indicará algum tipo de debilidade.

Esta falta de ritmo é a grande característica de um animal agonizante ou um cadáver humano. No primeiro, os movimentos podem conter uma nota de pânico ou de nervosismo histérico, e no segundo, o que poderia ser um corpo vivo em repouso é percebido como simplesmente parado.

EQUILÍBRIO

Parado ou em movimento, para ter ritmo o corpo deve também ter equilíbrio. Se observarmos um amigo tentando equilibrar-se em uma perna só, de olhos fechados e com um livro na cabeça, logo notaremos os movimentos hesitantes que caracterizam a falta de equilíbrio. Andar de trem, ou caminhar dentro de um ônibus em movimento faz com que o corpo reaja naturalmente à sensação de desequilíbrio.

O ato rotineiro de caminhar demonstra claramente de que modo o corpo organiza as suas partes para garantir o equilíbrio, criando assim o ritmo adequado. Quando caminhamos de modo natural, neutralizamos o desequilíbrio, movimentando automaticamente o braço direito para a frente ao darmos um passo com a perna esquerda. Essa oposição natural funciona como os pratos de uma balança. Para manter o equilíbrio, qualquer movimento precisa ser contrabalançado por outro igual e oposto. Tente caminhar movendo a perna e o braço direitos para a frente ao mesmo tempo. Verá como o corpo tende a resistir. Para compensar a falta de equilíbrio, ele se mexe, se inclina e balança.

Uma combinação correta de ritmo e equilíbrio mostra que o corpo tem a capacidade de manter esta

condição — parado ou em movimento — e demonstra também capacidade de mudança e rapidez de reação. Numa boa movimentação corporal, existe uma constante declaração de energia e uma garantia de continuidade, com qualidades essencialmente plásticas e móveis. Nada há que seja rígido, espasmódico ou mecânico. Tais qualidades combinam-se no ideal continuamente buscado por um bom ator — economia de ação e elegância de execução.

COMEÇOS — MEIOS — FINS

Lembre-se que ritmo não se reduz à marcação de tempo. Cadências, compassos, pausas e marcações têm papel importante na criação do ritmo, e são passíveis de análise. Seja qual for a natureza do movimento ou do gesto, ou sua qualidade de ritmo, é possível dividi-lo em expressões com fases importantes e identificáveis, apesar de parecerem simples: começo-meio-fim. Você é quem deve encontrar seu compasso pessoal. Para ajudar, apresentaremos esta seqüência:

Exemplo prático: bater à máquina. Pode-se dizer que um ritmo pleno deveria perceber o movimento original e motivador que está por trás da ação. Uma vez que é difícil (alguns filósofos dizem até impossível) diagnosticar este momento com precisão, daremos alguns exemplos, dentro dos limites adequados para um trabalho de palco.

Expressão 1: Entre num aposento — dirija-se a uma escrivaninha — sente-se — prepare máquina de escrever e papel — bata uma carta à máquina — arrume tudo — levante-se — vá até a porta — saia do aposento.

Expressão 2: Execute só as ações na escrivaninha.

Expressão 3: Bata a carta à máquina.

Expressão 4: Bata uma frase à máquina.

Expressão 5: Bata uma palavra à máquina.

Expressão 6: Bata apenas uma letra.

Em todas estas expressões há começo, meio e fim naturais. Seria proveitoso tentar fazer todos os exemplos, já que determinada expressão talvez tenha que ser representada com um ritmo especial, para obter um efeito especial. Por exemplo, pode ser necessário apressar a cena toda. Ou representá-la como um processo longo e laborioso. Ou talvez apressar toda a cena, com exceção do momento de bater a carta à máquina. Ou o desenvolvimento até a carta pode ser lento, e sua execução rápida. As variações vão depender das necessidades do diretor.

EXPRESSÕES BÁSICAS DE MOVIMENTO

Uma vez que o desenvolvimento de qualquer expressão rítmica em larga escala vai depender de expressões em menor escala, é preciso chegar a uma medida para a expressão menor. Por isso, a Expressão 6 é importante, sendo definida como um *movimento básico* (ou *expressão básica de movimento)*, por ser impossível dividi-la em gestos menores de comunicação significativa. *O que cria o ritmo é o modo como são combinadas estas expressões básicas de movimento.*

Há muitos métodos de bater as teclas de uma máquina de escrever, mas todos têm em comum a aproximação do dedo à tecla, o *uso* de pressão e a *liberação da pressão. No contexto da Expressão 6,* pode-se encarar essas três fases como seu começo, meio e fim. Cada ação pode ser subdividida deste modo, mas nem sempre pode-se dividir tão claramente a expressão básica, como no exemplo em questão. Pense em riscar um fósforo, pentear o cabelo, amarrar o sapato, sentar ou levantar. Em todos esses exemplos, os começos, meios e fins têm linhas demarcatórias bastante indefinidas, até mesmo para o mais perspicaz observador de movimento.

É de suma importância que, em todas as suas ações, o ator esteja consciente das expressões básicas de movimento — e de sua subdivisão em três unidades principais. Um bom ritmo será criado quando a duração de tempo da primeira expressão for corretamente escolhida, e a *relação entre o fim de uma expressão e o começo da seguinte estiver certa.* Dizem que é possível derrubar uma torre de pedra com ervilhas — desde que elas sejam atiradas no ritmo certo.

No teatro, pode-se detectar facilmente os sinais de ritmo errado. Se o final de uma expressão básica não estiver imediatamente ligado ao início da expressão seguinte, o público vai cansar-se ou entediar-se. Por outro lado, se o início de uma expressão básica se sobrepuser ao final da expressão precedente, o público ficará tenso e inquieto.

A questão do ritmo e do *timing* é percebida pelo público principalmente através da visão e da audição. É importante ressaltar que, normalmente, 50% do público é auditivo e 50% é visivo. O público auditivo é mais receptivo ao que ouve, e o visivo ao que vê. Mas em todos os momentos é importante ter uma relação correta entre fala e movimento. Isto é essencial, não apenas no padrão geral de sensibilidade e de motivação, como também no padrão interno de expressões básicas.

CONSCIÊNCIA PERCEPTIVA — ECONOMIA E ELEGÂNCIA

Pouquíssimas pessoas organizam seu ritmo de movimento ou de fala conscientemente. Elas confiam em seus padrões naturais, usando-os inconscientemente. Mas no organizado microcosmo do palco, um ator precisa estar profundamente consciente do ritmo que utiliza e de seu efeito no público. Entretanto, não é necessário um estudo detalhado de cada movimento feito em cena. Uma análise cuidadosa dos momentos principais possibilitará a criação de um ritmo geral de trabalho. (Isto é especialmente importante no estudo do texto). Assim, pode-se chegar mais rapidamente à economia de ação e à elegância de execução, qualidades que são a marca de um bom ator.

Boa postura, respiração correta e bons exercícios de tensão e relaxamento muscular são elementos essenciais para um ator que objetive economia de ação. Para a elegância, é fundamental um corpo que represente com flexibilidade, confiança e sem esforço aparente. Sem *controle e sem flexibilidade,* jamais se chegará à economia e à elegância. Estes elementos são importantes na vida diária — e para um ator são vitais.

A IMPORTÂNCIA DE OLHAR

Evidentemente, que escutar bem e ouvir com sensibilidade são os melhores instrumentos para uma boa fala. De modo semelhante, os olhos de um ator auxiliam-no na profunda compreensão do papel do corpo na expressão e na comunicação. É altamente proveitoso *observar* o modo como as pessoas utilizam seus corpos — mãos, pés, costas, ombros; sentadas, em pé, deitadas, caminhando ou correndo. *Olhar conscientemente,* tocar e ser tocado são elementos tão essenciais para o treinamento de uma boa movimentação, quanto escutar e ouvir para a fala.

Olhe à sua volta em lojas e restaurantes e observe como as pessoas usam o corpo para se comunicar. Umas possuem ampla gama de movimentos, gestos e expressões faciais, enquanto outras, não. Algumas usam muitos movimentos, e outras, praticamente nenhum. Enquanto estiver reparando como as pessoas usam as mãos e o rosto para se relacionar lembre-se que o verdadeiro teste para qualquer movimento ou gesto é *o seu resultado.* Observe especialmente as reações dos outros à pessoa que se movimenta ou gesticula. Repare na utilidade e adequação (ou não) de seus movimentos; as oportunidades ganhas e as oportunidades perdidas. Observe em especial os movimentos usados em horas de tensão ou de leve desconforto emocional — mexer num cigarro, numa xícara, nas roupas ou no cabelo. Repare a freqüência com que as mãos são usadas para aumentar a auto-confiança e criar uma atmosfera segura, e não para ajudar o falante a defender seu ponto de vista.

IMAGEM CORPORAL

O corpo tem uma linguagem própria, que se manifesta muito antes de nos aproximarmos o suficiente de alguém para que os detalhes mencionados no parágrafo anterior possam ser percebidos. Pense na primeira impressão que lhe dá um homem andando de bicicleta, uma mulher num ônibus que passa ou o motorista no carro à sua frente. Muitas relações se formam, e algumas vezes perduram,

como resultado desta primeira impressão corporal: a impressão geral dada pelo modo como uma pessoa anda, senta ou fica em pé. O modo como ele inclina a cabeça, o ângulo dos ombros, a posição dos cotovelos, a linha dos joelhos ao caminhar — tudo isso faz declarações poderosas. Declarações que fornecem informações com um impacto muito maior do que a soma de suas partes. No ritmo, parece haver algo indefinível desafiando uma última análise; o mesmo também acontece com a imagem corporal. *A impressão total transcende uma simples soma dos componentes.*

SENSAÇÃO CORPORAL

A imagem corporal não afeta só os observadores: afeta a própria pessoa. Pode-se definir isso como "sensação corporal".

Em qualquer atividade, as pessoas assumem posições físicas nas quais se sentem bem. Sendo uma medida de apoio e dando uma sensação de satisfação, essas posições auxiliam a pessoa no papel que está sendo representado ou na atividade executada. Alguns indivíduos assumem uma atitude tão inflexível em relação à sua imagem corporal, que só conseguem ler, concentrar-se, prestar atenção ou costurar quando colocam seus corpos em determinadas posições. É lógico que a posição escolhida estará intimamente relacionada com o conforto físico na tarefa executada — mas o que influencia esta posição é *a implicação de conforto emocional que esta sensação trará.*

Em algumas pessoas, isso não é muito acentuado, enquanto para outras é mais importante do que as roupas que vestem. Se estiverem numa posição errada — que pode advir da diferença de um centímetro na altura de uma cadeira — essas pessoas terão a mesma sensação de desconforto que teriam se estivessem nuas, ou vestidas de modo ridículo.

A imagem e a sensação corporais são importantes em todas as áreas da expressão e da comunicação de experiências pessoais. São mais importantes do que pareceria possível, numa sociedade que poucos nos educa nesse sentido. Para perceber seu alcance e impacto, pense apenas em como, ao rever um velho amigo, você é invadido pelas lembranças, estimuladas às vezes por pequenos gestos, como o jeito que ele tem de estender a mão — ou, de longe, seu gesto característico de balançar um braço mais do que o outro.

Considere as diferenças no relacionamento de duas pessoas, das quais uma está sentada e a outra, em pé; ou a primeira assume uma postura ereta e a outra, encurvada, ou então uma pessoa que gesticula ativamente, enquanto o interlocutor permanece passivo. Sem que uma só palavra seja dita, pode-se observar os efeitos causados na base dos relacionamentos e das comunicações. Quando mudam as posições, mudam também a imagem e a sensação corporais, e mudará também a base do relacionamento e da comunicação.

É característico, nos britânicos, a ausência de percepção da imagem e sensação corporais, apesar de sua importância nos relacionamentos pessoais e na comunicação interpessoal. O ato de tocar as pessoas ainda é visto com desconfiança na Grã-Bretanha, mesmo numa hora em que as convenções sociais estão um pouco mais relaxadas. "Não tocar" vai além do aviso colocado perto de máquinas perigosas — é também um modo de vida. Para animais humanos que passaram os primeiros nove meses de vida em contato íntimo com outro ser humano, este é um verdadeiro desafio.

AUTOPERCEPÇÃO OU AUTOCONSCIÊNCIA?

Algumas pessoas normalmente acham que a percepção da imagem e da sensação corporais leva automaticamente a uma auto-consciência desinibida. Não é um risco muito grave. É um risco que devemos correr, a não ser que prefiramos correr o risco maior de não conseguirmos comunicar nossos verdadeiros pensamentos, intenções e sentimentos.

Considere o exemplo de entrar em algum lugar. Há vários modos de fazê-lo e, uma vez lá dentro, várias posições de chegada. Nesse lugar podem estar muitos amigos, um amigo em especial, um grupo de entrevistadores, o seu superior no trabalho num

estado de espírito crítico, uma criança agitada. Seja qual for a situação, a imagem corporal que apresentarmos e a sensação corporal que tivermos afetarão diretamente os relacionamentos, durante pelo menos alguns minutos — talvez até por mais tempo. A imagem corporal pode ter sido aparente no máximo por alguns segundos, às vezes por menos de um segundo. Já que a imagem e a sensação corporais podem causar um impacto tão grande e tão importante, parece-nos lógico melhorar a percepção que temos disto. Para um ator em treinamento, é um argumento atraente e indiscutível.

"TODOS ADORAM DANÇAR"

Uma atitude típica ocidental em relação à percepção corporal deprecia a própria movimentação corporal. Ainda não é considerado correto expressar livremente os sentimentos por meio da dança ou de movimentos — apesar de que, no íntimo, todos adorem dançar. O movimento e a dança foram provavelmente as primeiras formas de expressão humana. Sem dúvida alguma, foram as primeiras formas de expressão artística — o teatro do movimento, da dança e dos rituais.

Lembro-me da visita que fiz a uma escola primária, onde pediram-me que observasse uma aula de "movimento". Uma das meninas não reagia aos sons dos instrumentos musicais de acordo com as expectatiavs da professora, que comentou: "Ela não consegue; aquela lá nunca vai conseguir. Já tentei tudo, mas ela não faz os movimentos certos."

O que chamou minha atenção neste julgamento foi que, uns quinze minutos antes, a mesma menina transbordava de entusiasmo, ao mostrar para a professora os presentes de aniversário que havia ganho. Estava cheia de vida, fervilhando de movimento, querendo mostrar sua boneca à professora. Para expressar seu entusiasmo, ela torcia e retorcia a barra do vestido, num movimento que só posso descrever como uma dança de pura alegria, executada por seus dedinhos. Infelizmente, a professora não vira a coisa do mesmo modo, dizendo tantas vezes à menina para "ficar quieta" e "parar quieta", que ela acabou por desistir e voltar ao lugar.

A dança dos dedos, em homenagem à boneca, tinha sido importante e necessária, mas suas implicações não foram percebidas pela professora. A aula de movimento não tinha relação alguma com o estado de espírito da menina, não sendo de surpreender que ela hesitasse em expressar seus sentimentos através da "dança".

ESTILO PESSOAL

O impulso de dançar — e mesmo a vontade — está presente em todos. Mas isso raramente é estimulado e alimentado. Mais raramente ainda oferecemos o melhor tipo de estímulo — o desenvolvimento de um estilo pessoal de movimento e dança. Com freqüência, a maioria das crianças que demonstra qualquer habilidade para dançar ou apreciar movimento é atirada nos carinhosos braços de uma professora de dança que insistirá, cedo demais, no ensino rígido das técnicas de balé.

Um estilo pessoal de movimento e dança proporciona uma firme plataforma de confiança, da qual o indivíduo poderá lançar-se com segurança à exploração, inovação e busca de flexibilidade. O aprendizado precoce de técnicas só prejudicará o estilo, além de provavelmente enterrar qualquer entusiasmo ou alegria.

Um ator tem que ser dançarino, no sentido de que dança é qualquer série de movimentos conscientes que expressem um estado mental ou um sentimento. Talvez ele não precise do estilo clássico, ou talvez não queira utilizar-se dos serviços de um coreógrafo, mas seus movimentos se transformarão em dança. Assim como algumas peças exigem que em determinado momento os atores cantem, havendo uma terra-de-ninguém entre falar e cantar, outras exigem que em determinados momentos os atores dancem, e também existe uma terra-de-ninguém entre movimentar-se e dançar. Sempre que as alegrias e medos da condição humana são expressos em movimento, uma qualidade simbólica tende a emergir, e como resultado disso, nasce a dança.

O CORPO — A MÁQUINA EM FUNCIONAMENTO

Este artigo não pretende se constituir em um manual de anatomia e fisiologia, e a seguir vamos apenas citar alguns pontos principais. Se desejar estudar mais, é melhor consultar literatura especializada. Sob o ponto de vista do trabalho do ator, será melhor estudar os manuais sobre o assunto, publicados especificamente para pintores e escultores, que ressaltam os pontos sob a ótica necessária a um ator.

O corpo humano é composto de cinco principais tipos de "material", geralmente denominados tecidos, e que assim se dividem:

1. Tecido epitelial 2. Tecido conjuntivo — inclusive cartilagem e ossos 3. Tecido muscular 4. Tecido nervoso 5. Sangue

Tecido epitelial. Nesta categoria estão todas as células que revestem as cavidades e as partes internas e externas do corpo — pele, membranas, mucosas bucais e nasais, funcionamento interno da vesícula e intestinos, etc.

Tecido conjuntivo. Forma a estrutura do corpo e o material de suporte/conjuntivo que lhe dá forma. Subdivide-se em:

a) Tecido fibroso. Tem a aparência de fibras plásticas de cor perolada. Possui grande resistência e pouca elasticidade. Suas funções são:

ligar ossos e articulações — *ligamentos;*

ligar músculos e ossos — *tendões*

revestir e proteger outros órgãos e tecidos — *membranas;*

b) Tecido adiposo. Mais conhecido como gordura. Suas funções são:

reter o calor do corpo; proteger os órgãos internos; prover uma reserva de alimento.

c) Cartilagem. Sua principal função é evitar ou absorver traumatismos. Também evita o desgaste no encontro de dois ossos na articulação, criando superfícies lisas que permitem um movimento de deslizamento.

d) Tecido ósseo. Mais conhecido como osso. Suas funções são:

dar a estrutura óssea básica ao corpo;

proteger os órgãos vitais;

oferecer pontos de apoio para que o sistema muscular possa operar.

Tecido muscular. Há três tipos:

a) Músculos voluntários. b) Músculos involuntários. c) Músculo cardíaco.

a) Os músculos voluntários são os que mais notamos, pois são usados para caminhar, ficar em pé, levantar ou atirar um objeto, etc. Os músculos voluntários recebem este nome por estarem sob nosso controle direto. Constituem a parte normal de carne do corpo, e são formados por células que alongam-se ou contraem-se, de acordo com nossa vontade.

b) Os músculos involuntários funcionam independentemente de nosso controle. Por exemplo, os músculos estomacais perfazem sua função no processo digestivo, e não podemos controlá-los conscientemente.

c) O músculo cardíaco não pode ser influenciado por nossa vontade — mas se corrermos para alcançar um ônibus, o coração reagirá, fornecendo a circulação de sangue necessária.

De modo semelhante, os músculos vocais também não podem ser ativados, exceto na vocalização.

Tecido nervoso. Constituído por células que geram e recebem impulsos, e por fibras transmissoras dos impulsos. Estes processos ocorrem a velocidades incrivelmente rápidas.

Temos o *sistema nervoso central,* que processa todas as mensagens que entram ou saem; os nervos sensoriais recebem as informações que entram e os nervos motores determinam instruções para a ação — se e quando necessária. É também o banco de memória do corpo.

São os próprios nervos que transportam as mensagens, operando entre a medula espinhal e o cérebro.

Temos também o *sistema nervoso autônomo* (funciona sozinho), que controla o índice de atividade para os órgãos da digestão, circulação, etc.

Sangue. O sangue é formado pela linfa — um fluido claro — que mantém em suspensão os glóbulos vermelhos e brancos. O sangue circula pelo corpo todo, nutrindo-o e recolhendo resíduos. Todos os tecidos do corpo são constituídos de modo a absorver a linfa, como uma esponja absorve a água. É assim que são alimentados.

As articulações são outra área de considerável importância, *especialmente para atores, bailarinos e atletas.*

As articulações ocorrem na junção de dois ou mais ossos. Podem ser de movimentação livre, como a dos quadris e dos ombros; movimentação parcial como a da coluna vertebral; ou sem movimentação, como a do cérebro.

Há quatro tipos de *articulações móveis:*

1. *Esferóide* — Como a dos quadris. Pode haver *movimento em todas as direções.*

2. *Dobradiça* — Como a dos joelhos e cotovelos. O movimento só ocorre num plano — para a frente e para trás, como numa dobradiça.

3 *Selar* — Como a dos ossinhos do pulso e do tornozelo. Só há movimentação de uma superfície sobre outra, de modo limitado. É uma junta mais capacitora do que executora.

4. *Pivô* — Como entre o rádio e o cúbito — os dois ossos do antebraço, em que um gira sobre o outro.

Isto é apenas uma introdução à mecânica básica do corpo humano e não deve ser encarado de outro modo. Para maiores detalhes, consulte literatura especializada. Como ajuda aos exercícios incluídos no final deste artigo ou nos parágrafos anteriores, pode-se usar um quadro dos ossos e tecidos dos corpo — *um mapa muscular,* que se encontra facilmente em papelarias. *Se surgir qualquer dúvida sobre os exercícios apresentados aqui, consulte um especialista. Nenhum destes exercícios deverá causar dores, mas é normal que algumas partes do corpo fiquem doloridas, talvez por um período máximo de 2 dias. Se ocorrer qualquer outro sintoma, consulte um especialista.*

Antes de passarmos aos exercícios, gostaria de mencionar em especial algumas áreas do trabalho de movimento. Figurinos de época e personagens muito mais velhos são dois exemplos de situações que podem ser problemáticas. Outros exemplos são lutas e demonstrações de carinho em cena. Num mundo em que matar e beijar parecem ser os dois esportes mais praticados, é surpreendente o mistério e a inibição que com tanta freqüência envolvem estas duas atividades.

MOVIMENTOS DE ÉPOCA

Qualquer movimento de época desenvolve-se a partir de um modo de vida. Dentro disso, o vestuário é um fator específico atuante e impregnado de importância. O vestuário, ou a ausência do mesmo em determinado período, reflete não somente a natureza e época do modo de vida, como também fornece trajes adequados às atividades de tal período. Portanto, é importante encarar o vestuário de qualquer época como um reflexo de seu modo de vida.

O vestuário é mais do que um simples reflexo do estado do espírito e das condições de vida. Ele chega até mesmo a ditar estes fatores. O vestuário também dita um estilo de movimento. As roupas — e talvez mais importante ainda, as roupas íntimas de qualquer época — estimulam certos padrões de movimento e desestimulam, quando não impedem, outros padrões.

Pense no caso clássico de movimento medieval, sob o ponto de vista feminino. O estilo de andar "postura semi-grávida de ombros caídos para trás", era literalmente imposto a qualquer mulher que se vestisse de acordo com a moda da época. As pesadas roupas que as mulheres usavam eram suspensas principalmente a partir dos ombros, e a quantidade maior de tecido caía pelas costas. O único estilo de andar passível de ser mantido sem grande dificuldade ou cansaço era o estilo acima mencionado.

Considere outro caso clássico — Henrique VIII e os folgados calções que usava. Ele não conseguia manter as pernas juntas, mas não porque assim preferisse, ou porque fôsse muito gordo. É que a quantidade de tecido nos calções, bemo como seu corte, impossibilitavam a aproximação das pernas.

Há muitos livros especializados sobre vestuário e movimentação de época, que podem ser úteis como fonte de referência. Veja primeiro quadros e esculturas históricos, e observe o vestuário neles representado. Se estiver trabalhando numa peça histórica, passe bastante tempo familiarizando-se com o corte e estilo das roupas. Acostume-se à sensação que experimenta ao vesti-las. Consiga reproduções verdadeiras dos trajes — especialmente roupas íntimas — e ensaie o seu uso com bastante antecedência. Se não conseguir réplicas dos trajes, ensaie com boas substituições. Depois de ter experimentado a sensação de vestir um espartilho do período elizabetano, vertical feita de osso, você nunca mais vai sentar-se com a coluna torta. A famosa coluna reta bem que pode ter sido em parte motivada pela vaidade, ou pela estética — mas também era uma necessidade de sobrevivência.

O estudo sistemático de quadros e esculturas de época, aliado à prática de vestir os trajes, vai ajudar a perceber melhor o objetivo e a sensação de movimento do período específico. Uma vez adquirida a sensação corporal, a imagem certa vai se desenvolver gradualmente, e poderá ser usada na apresentação do personagem. É importante lembrar que a precisão histórica por si só não é de grande valia. O mais importante *é o que se pode conseguir com o uso de vestuário e movimento em termos dramáticos*. Mesmo porque há muito espaço para discussões a respeito da maioria das épocas da História, permitindo que qualquer estudioso encontre falhas no trabalho realizado — se ele quiser procurá-las.

Depois de ter absorvido o objetivo e sensação dos trajes e o movimento a eles relacionado pode-se variar os movimentos, dentro de certos limites, para obter os efeitos desejados. Uma vez que sejam estabelecidas as linhas básicas, as formas e os ritmos, pode-se recriar quase que totalmente o clima certo.

Não importa o que afirme a precisão histórica. O figurinista procurará equilibrar fatos históricos e necessidades da peça, sofrendo também a influência da moda de sua própria época. Não existe uma visão objetiva, que aceite um padrão de estilo definitivo para determinado período. Cada público vê o que vê somente após a filtragem do objeto pela percepção do observador. Isto deve ser levado em conta pelo figurinista.

Os mesmos princípios aplicam-se ao planejamento e execução de danças de época. Se isso for uma parte grande ou central na peça, é melhor contratar os serviços de um professor de dança — de preferência alguém que já tenha trabalhado com teatro. Entretanto, trabalhando com um especialista ou não, lembre-se de que o mais importante é conseguir a sensação e a fluência básicas, pois assim você terá um veículo capaz de transportar o conteúdo dramático a ser comunicado. A tensão e conteúdo dramáticos não serão criados somente pela reprodução minuciosa. A dança deve ser um rio de movimentos onde navega o barco de suas intenções. Este barco não pode nem encalhar, nem afundar.

"ENVELHECIMENTO"

Existe uma quase dicotomia interessante, que se aplica tanto à vida quanto ao palco: não importa a idade do corpo, e sim a pessoa — o personagem dentro do corpo é que é o mais importante; não importa o personagem — ele estará sempre preso dentro do corpo — que é o que importa! Talvez seja um pouco mórbido mencioná-lo, mas uma das certezas que temos é que nossos corpos envelhecem minuto a minuto. Ronald Duncan esclarece isto muito bem na peça *The Gift* — nós morremos à medida em que vivemos e respiramos, bem como tudo o que usamos, conhecemos e vestimos.

Se você representar um personagem de idade muito diferente da sua, o primeiro passo é começar a observar pessoas da mesma faixa de idade. Observe com cuidado a imagem corporal que projetam e os detalhes de seus movimentos.

Apesar de não existir um arquétipo para a velhice, existem algumas características que em geral acompanham o processo de envelhecimento. As principais são: perda de flexibilidade, de agilidade, de velocidade e da capacidade de fazer algo bem feito sem esforço. Levantar-se de uma cadeira não é mais um ato simples, e sim uma série de atos complicados; talvez tenhamos que usar os braços onde anteriormente só um dedo seria usado; todo o corpo pode ter que virar-se para olhar determinado objeto.

Este último é um bom exemplo. Antes que o processo de envelhecimento realmente chegue, só precisamos virar a cabeça para olhar para trás. É um movimento rápido e fácil, e a cabeça virará sem esforço, junto com o pescoço. Com a chegada da velhice, pode ser necessário virar cada vez mais partes do corpo — ombros, peito e quadris — e já não conseguiremos fazê-lo rapidamente e sem esforço. Por último, talvez precisemos mover os pés para olhar para trás — pois o corpo não consegue mais fazer sozinho os movimentos de virar.

Se quisermos imprimir a marca da verdade em nossa *performance*, temos *de montar a sensação corporal* do personagem que criamos, e sua *imagem corporal deve refletir o estado de espírito interno.* Sejam quais forem os movimentos e ações específicos escolhidos no início, ou os que forem se desenvolvendo com o correr do tempo, devem dar a impressão de um todo. Cada um deles deve refletir o estado de espírito do personagem. As facetas físicas podem variar. Se quisermos um personagem consistente, haverá diferentes manifestações físicas de uma *persona* total, que partem de um núcleo central. Cada uma delas levará ao centro, e cada uma delas partirá deste centro. Serão diferentes modos de exprimir a condição de uma pessoa, e não reflexos disparatados do estado de muitas. Podem vir de muitas fontes, mas precisam ser unificados no personagem ou papel que está sendo criado. Se não houver justificativa nem propósito para algum maneirismo ou padrão de movimento específicos que tenham sido experimentados (mesmo que aparentemente sejam bons), é melhor descartá-los e tentar outra coisa. Em qualquer fase da preparação ou do período de ensaios, pode acontecer de sobrar apenas um movimento ou padrão gestual. Não se preocupe. Provavelmente é o mais significativo de todos, e a partir dele, todo um vocabulário pode se desenvolver.

LUTAS

Quando houver só duas pessoas envolvidas numa luta em cena, é a intensidade e verdade das ações que vai comunicar a batalha simbólica de vontades. Quando houver mais de duas pessoas — como numa cena de guerra — o mais importante é que os movimentos, golpes, derrotas e vitórias sejam planejados com precisão e certeza. Quanto mais combatentes houver, mais organização é necessária.

A escolha das armas a serem utilizadas pode ser feita consultando os atores que farão a cena. Raras são as peças em que a forma e tipo exatos da arma são cruciais. Por isto, é melhor dar aos atores bastante tempo para que eles mesmos descubram as armas que oferecem mais vantagens em cena. Há o perigo de que o envolvimento e a diversão de participar na luta reduzam a intensidade da interpretação. Um bom diretor saberá utilizar isso, e de certo modo, a própria luta poderá passar a ser o drama real. Se este for o caso, deverá ser intencional e consciente, e não acontecer à revelia dos atores.

Uma cena de luta pode aproveitar grande parte do vocabulário corporal rotineiro. Não é necessário passar por semanas de treinamento especializado. Logicamente, exercícios e aulas de ginástica ajudarão — aliás, eles sempre são úteis para o ator — e técnicas de boxe e de outras lutas podem ajudar. Entretanto, não são essenciais.

Seja qual for o tipo de luta, você deve começar por seu próprio vocabulário de movimento, permitindo que as variações se desenvolvam a partir deste ponto, em vez de tentar aprender técnicas complexas e muitas vezes difíceis, que talvez não consiga incorporar em tempo suficiente para usá-las como *instrumentos de interpretação.* Em lutas em cena, obtém-se maior efeito dramático fazendo pouco, mas bem — desde que isso esteja incorporado *à sua performance,* e seja executado intensa e sinceramente.

Durante os ensaios, anote e repita os ruídos que surgirem da interação das armas. O ruído de armas que se chocam — desde que não seja falso ou inadequado — pode ser até mais eficaz do que a visão das próprias armas, podendo, em certos casos, ser usado para substituir uma cena de luta real.

O mesmo não se aplica ao som de vozes. Gritos e gemidos só surtem efeito quando ação e personagens justificam-nos. Se não parecerem nascer diretamente da violência da ação física, ou se a tensão que impregna a cena de luta não estiver suficientemente carregada, qualquer vocalização soará afetada. O efeito será a diminuição do impacto da cena, e não seu aumento.

Em qualquer cena, o estilo e volume da voz e da fala devem estar de acordo com o estilo e com a quantidade de movimentação. Nada funcionará, se as vozes e imagens corporais não combinarem com os personagens representados. Se um personagem encontrar-se numa situação poética poderá, num ímpeto, cantar, recitar poemas ou dançar. Quando isto acontecer, o momento estará suficientemente carregado, autenticando sua expressão. Se os outros personagens — o público do palco — também o perceberem corretamente, ele comunicará a experiência de modo autêntico, à medida que a expressa. Isso fará com que o público responda do modo desejado pelo diretor e pelo elenco. Se os outros personagens não o reconhecerem, o público do teatro perceberá, e o resultado pode ser contrário ao desejado. Pode haver constrangimento, ou risadas. Entretanto, o público não estará rindo por simpatia pelo personagem ou pela sua posição ridícula: rirão de um ator que está representando mal seu papel. *A vocalização violenta não serve como substituto para a ação dinâmica ou para a tensão interna.* Pode ser um símbolo da presença destes fatores, mais jamais servirá para dissimular a ausência dos mesmos.

DEMONSTRAÇÕES DE CARINHO

Assim como nas cenas de luta, deve-se dar bastante tempo ao elenco para esgrimar (ou flertar) com as armas da guerra dos sexos, pois aí entrará um fator adicional: o desafio da química dos seres humanos, num estilo mais sutil, ou menos, do que o de uma cena de luta. Deve-se dar tempo para a novidade deixar de ser novidade. Mesmo nos liberados dias de hoje, não são todos os atores que absorvem imediatamente a experiência de acariciar um novo parceiro. Existe também a necessidade de explorar as várias formas de expressão que isto vai exigir.

Já surgerimos que o ator experimente sozinho as diferentes formas de expressão pessoal que ele possa fazer fluir de seu interior. Aqui, esta arte de "trazer à tona" deve ser praticada por duas pessoas — trabalhando em contato íntimo. Em muitas demonstrações de carinho em cena, é melhor mostrar o casal como animal de um só corpo, subdividido em duas partes. Todas essas abordagens exigem que o par em questão trabalhe junto durante certo tempo. Pode haver um pouco de timidez ou de constrangimento, que precisam ser superados. Se for mais sério, o diretor deve considerar seriamente uma mudança de ator(es).

Há bem pouco tempo, os tipos de manifestação de carinho em cena geralmente aceitos ou aceitáveis entre os sexos, eram: segurar a mão; olhar sonhadoramente nos olhos do outro; beijar o rosto e beijar a boca, sendo que este último nunca deixava de prender a atenção do público. Era o máximo permitido. Isso mudou — não há mais a expectativa de que os beijos terminem apenas em relacionamentos heterossexuais. Toda a gama de demonstrações corporais de afeto está aberta, para ser explorada. O relaxamento das convenções sociais é uma dádiva para o ator permitindo que, sempre que se exigir paixão, ele use gestos de carinho — eróticos ou não — sem envolver a boca. Quando o beijo na boca era o limite, significava não se poder falar no momento mais crucial. Pois o impedimento caiu. O vocabulário da afeição é agora mais vasto do que nunca na história do teatro.

Se todo o vocabulário de carícias for usado para explorar e elaborar a expressão da vivência entre as duas pessoas envolvidas, ele deve automaticamente evitar o clássico erro de beijos em cena — a aproximação de lábios, talvez de ombros, com os quadris separados por mais de trinta centímetros. Quase sempre, isso deriva da mais pura timidez sexual, e não de técnicas deficientes. Antigamente, quadris que se tocavam eram motivos de constrangimento e timidez. Um bom aproveitamento de todos os métodos de demonstração de carinho disponíveis deve garantir naturalidade de movimento ao par que vai fazer a cena.

Carícias bem feitas não substituem uma afeição decidida ou uma intensa paixão. Em geral, carícias em cena significam a presença de sentimentos que, vocalizados, justificariam um estilo lírico/poético. As regras para a expressão poética são válidas também para movimentos e gestos: a menor quantidade de ações possível, transportando o maior grau de intensidade possível.

(Extraído de *Acting and Stagecraft Made Simple*, W. H. Allen 1979. Traduzido por Livia Mazzocato. (Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

TOMMASO SALVINI
(1829 — 1915)

T. Cole e H. K. Chinoy

Natural de Milão, Salvini era filho de atores. Aos catorze anos, interpretou Pasquino na peça de *Goldoni, Donne Curiose.* Depois, estudo com Gustavo Modena e, em 1847, era um membro importante da companhia de Ristori, interpretando no papel principal de *Oreste,* peça de Alfieri, montada em Roma, no Teatro Valle. Em 1849, o escritor de tragédia tornou-se soldado na luta pela independência da Itália.

A carreira de Salvini foi marcada por uma série ininterrupta de sucessos. Apresentou-se muitas vezes na Inglaterra e fez cinco viagens à América. Em 1866, em sua quarta turnê, interpretou Otelo, contracenando com Edwin Booth no papel de Iago. Salvini abandonou o palco em 1890, mas em janeiro de 1902, em Roma, participou de uma peça de comemoração ao octagésimo aniversário de Ristori.

Como ator, Salvini deu um sabor inteligente ao estilo grandioso, mas sua característica marcante era um fogo interior que comovia, com igual intensidade, seus companheiros de palco e a platéia. Stanilavski foi assisti-lo diversas vezes durante sua turnê na Rússia e achou sua técnica inspiradora. O papel mais importante de Salvini foi Otelo, no qual ficou famoso por ter apavorado a sua Desdêmona com a violência de seu ataque na cena do assassinato. Henry James escreveu sobre Otelo de Salvini: "Para muitos espectadores pode parecer que a interpretação de Salvini é muito simples, baseada em dois ou três aspectos: ternura sincera, suspeita sagaz, ira passional. As variedades de opiniões são infinitas: já ouvi classificarem sua atuação como horrível, repugnante, animalesca. Descartando temporariamente essas considerações, que impressão forte — simplesmente enquanto impressão — o ator provoca no espectador que o assiste pela primeira vez no papel de Moor com seu turbante e sua voz grave! Ele nos revela sua grandeza como homem; ele nos familiariza com a exuberância da perfeita confiança depositada nos recursos físicos do ator. Seu porte másculo, vigoroso, ativo, seu rosto nobre, sério, extremamente expressivo, seu sorriso esplêndido, seus olhos italianos, sua voz soberba, volumosa, suas maneiras, seu estilo, seu desembaraço a segurança que ele passa imediatamente de que tem em suas mãos o controle total do papel e de que é capaz de fazer dele aquilo que bem desejar; tudo isto atinge o espectador com uma riqueza que logo transforma atenção em confiança e expectativa em aprovação. Ele é uma criatura esplêndida e você já está do seu lado. Seu temperamento generoso é contagiante; o espectador acaba olhando para ele não como um ator, e sim como um herói.

Outras importantes criações de Salvini foram Corrado em La Morta Civile de Giacometti, Egisto em *Merope,* de Alfieri, Saul em *Saul,* do mesmo teatrólogo, Paolo em *Francesca da Rimini,* de Pellico e Édipo, na peça de Niccolini com o mesmo nome. Salvini também experimentou Macbeth e Rei Lear.

Seguem-se algumas das idéias de Salvini sobre os problemas do teatro, extraídas de escritos deixados por ele.

IMPULSO E CONTROLE

Tommaso Salvini

Ao me familiarizar com grandes escritores, criei um conjunto de informações que foram de grande ajuda para mim no decorrer de minha carreira. Fiz comparações entre os heróis da Grécia antiga e os heróis celtas; comparei os grandes ho-

mens de Roma com os da Idade Média; e estudei suas personalidades, paixões, maneiras, tendências, de modo que, quando tinha que representar um destes tipos, podia estudá-lo em seu ambiente natural. Procurava viver com meu personagem e, depois, representá-lo como minha imaginação o concebia. Cabe ao público avaliar se minhas interpretações foram corretas. Não há dúvida de que para que se consiga qualquer coisa em arte é preciso muita disciplina, estudo incansável, observação contínua e, acima de tudo, uma aptidão natural. Todavia, muitos artistas que têm talento, cultura e perseverança, algumas vezes, não alcançam os seus ideais. Pode ser que lhes faltem as qualidades físicas exigidas pelo papel, ou que a voz não consiga alcançar certas modulações, ou que a personalidade seja incompatível com o personagem representado.

* * *

...Não imaginava, naquela época, a grande ajuda que era estar constantemente cercado por artistas de primeira linha... Observava, freqüentemente, nas companhias menores que representavam em teatros de segunda categoria, homens e mulheres jovens que apresentavam uma aptidão artística notável, mas que, por falta de aperfeiçoamento e orientação, caiam na extravagância, na ênfase demasiada e no exagero. Até então, se por um lado eu conseguia avaliar com clareza as causas dos defeitos dos outros, por outro, não sabia como corrigir os meus próprios; além disso, eu achava que o aplauso dirigido a mim tinha mais a intenção de me incentivar do que o de ser um tributo que eu merecesse... Por sorte, eu tinha consciência e bom senso suficientes para receber esta deferência no seu valor exato. Senti a necessidade de estudar, não apenas livros, mas homens e objetos, vícios e virtudes, amor e ódio, humildade e arrogância, bondade e crueldade, insensatez e sabedoria, pobreza e opulência, avareza e desperdício, resignação e vingança; em suma, todas as paixões, do bem e do mal, que têm origem na natureza humana. Precisava estudar a maneira de reproduzir essas paixões de acordo com a raça dos homens em que elas se manifestavam; de acordo com os seus costumes específicos, princípios e educação; precisava formar uma concepção dos movimentos, dos modos, das expressões faciais e das vozes características de todos estes aspectos; precisava aprender, através da intuição, compreender os personagens da ficção e, através do estudo, a reproduzir os personagens históricos com aparência de verdade, procurando dar, a cada um, uma personalidade distinta. Mais claramente, precisava tornar-me capaz de me identificar com um ou outro personagem de modo a que levasse a platéia a acreditar que a personagem real, e não uma cópia, estava diante dela. Faltaria, então, aprender os mecanismos de minha arte, isto é, escolher os pontos salientes e trazê-los à tona, calcular os efeitos e mantê-los proporcionais ao desenvolvimento da trama, evitar uma entonação monótona e uma acentuação repetitiva, assegurar uma pronúncia clara e precisa, a respiração ritmada e a firmeza de estilo. Precisava estudar, estudar de novo, estudar sempre. Não era muito fácil colocar estes preceitos em prática. Muitas vezes, eu os esquecia, levado pelo entusiasmo, ou pela extrema abundância das minhas forças vocais; de fato, até atingir a idade de uma reflexão mais calma, nunca era capaz de ter o meu cronômetro artístico perfeitamente regulado; ele sempre ganhava alguns minutos a cada vinte e quatro horas.

ALGUMAS VISÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO

Na minha quieta casa de campo em meio à floresta de Vallombrosa, chegaram até mim ecos da controvérsia amigável que parece ter sido travada em revistas e jornais americanos e ingleses no que diz respeito aos princípios inerentes da arte a qual tenho dedicado toda a minha vida; uma controvérsia na qual se posicionavam em lados opostos dois eminentes atores: o sr. Henry Irving e M. Constant Coquelin. Estes ecos permaneceram em meus ouvidos até que, apesar de eu achar que um ator é, por via de regra, melhor aproveitado ao estudar palavras de outros do que ao empenhar-se em colocar frases próprias no papel, aventurei-me a dar

forma, o mais resumido é claro possível, às minhas próprias opiniões sobre o ponto em discussão. Este ponto, se eu o compreendi corretamente, reduz-se basicamente à simples questão: "O ator deve se sentir positivo e deixar-se comover pelas emoções que representa ou deve ser totalmente negativo e manter suas emoções à distância, de certo modo, e meramente fazer com que a platéia acredite que está comovido?"

Em primeiro lugar, irei expor francamente as minhas opiniões próprias, alertando os leitores, antes de tudo, que é apenas uma opinião (pois, questões de arte nunca podem ser resolvidas definitivamente, assim como os problemas matemáticos), e depois, poderei mais detalhadamente empenhar-me em mostrar porque sustento esta visão. Acredito, assim, que cada grande ator deve estar, e é, comovido pela emoção que representa; que ele não só deve sentir essa emoção uma ou duas vezes, ou quando está estudando o papel, mas que deve senti-la em um grau maior ou menor — e só neste grau irá comover os corações de suas platéias — toda a vez que representar o papel, seja uma ou mil vezes. Isto é o que acredito e sempre acreditei, e penso que deve-se reconhecer que a minha posição em relação ao ponto em questão não é duvidosa.

M. Coquelin, por outro lado, sustenta, se é que interpreto corretamente sua opinião expressa de forma adequada e eficaz, que o ator deve permanecer perfeitamente calmo e recolhido, não importando o quão violenta seja a paixão que representa; que ele deve apenas fingir, por assim dizer, que sente a emoção, que esforça-se em fazer com que a platéia acredite que realmente a sente; e que ele deve representar totalmente com o cérebro, não com o coração, para exemplificar assim, com órgãos fisiológicos, dois métodos completamente diferentes de trabalho artístico. Que M. Coquelin acredite fielmente nesta teoria um tanto paradoxa e procure colocá-la em prática, não duvido em momento algum. Artista talentoso e versátil, já me surpreendi mais de uma vez, ao ter o prazer de apreciar sua atuação, com o pensamento de que algo, no meio de toda essa habilidade estava faltando; e esta falta, tão visível, devia-se, no meu entender, ao fato de que um dos mais talentosos artistas do mundo estava deliberadamente tentando diminuir-se e também diminuir a arte que tinha em suas mãos para elevar a alturas grandiosas. O ator que não sente a emoção que representa é apenas um mecânico habilidoso, colocando em movimento algumas rodas e molas que podem dar ao seu personagem uma aparência de vida que o observador sente vontade de exclamar: "Que maravilha! Se fosse de verdade me faria rir e chorar". Aquele que sente, ao contrário deste, e consegue comunicar seu sentimento à platéia, ouve a exclamação: "Isto é vida! Isto é realidade! Veja — eu rio! Eu choro!". É, em uma palavra, a força do sentimento que marca o artista; todo o resto só é o lado mecânico comum a todas as artes. Há vários indivíduos nascidos atores que nunca enfrentaram uma platéia, assim como há muitos poetas que nunca escreveram um verso, e pintores que nunca seguraram uma paleta. A apenas alguns é dado a força de expressão, assim como a força do sentimento, e estes se tornam artistas aos olhos do mundo, assim como outros o são aos olhos de nossa amada semi-divina, a Arte universal.

É neste ponto que mais me aproximo de M. Coquelin. "O ator", ele diz, "deve ter um autocontrole, de modo que onde a criatura que representa queimaria, ele deve ficar frio como o gelo. Como um cientista insensível, ele deve dissecar cada nervo agitado e expor cada artéria latejante, todo o tempo mantendo-se como um dos deuses da Grécia antiga, a fim de que um jorro quente de sangue não escape e estrague o seu trabalho". Também digo que o ator deve ter o dom da impassibilidade, mas apenas até certo ponto. Ele deve sentir, mas deve orientar e controlar seus sentimentos como um cavaleiro guia e controla um cavalo bravio, pois tem um papel duplo a representar: apenas sentir a si próprio não é suficiente; tem que fazer os outros sentirem, e isto ele não conseguirá fazer sem o exercício do controle. Darei um exemplo que o próprio M. Coquelin me forneceu. Uma vez, afirma, ele estava muito cansado antes de entrar em cena e, dormindo enquanto fingia dormir, roncou verdadeiros roncos ao invés de falsos. O resultado foi, ele nos diz, que nunca roncou tão

mal. Naturalmente, uma vez que perdeu o controle da rédea de seus sentimentos, por estar dormindo, que, assim, lhe escapou e o levou nem sabe para onde; mas se M. Coquelin em algum momento de sua experiência tivesse derramado lágrimas reais, ao mesmo tempo em que tinha pleno poder de suas habilidades, e se tivesse sido capaz de orientar estas lágrimas para o canal que seu senso artístico lhe mostrasse como certo, então não ouviríamos a platéia dizer que aquelas lágrimas verdadeiras eram menos eficazes que as lágrimas totalmente simuladas, e o produto do intelecto ao invés do sentimento...

É difícil para mim escrever sobre um assunto como este, sem incorrer, ou sem correr o risco de incorrer, na repreensão de ser egoístico. Não posso, no entanto, abster-me de citar minha própria experiência e meus próprios métodos, de algum modo, principalmente porque é ao fazer isso que posso, não duvido, tornar mais clara a teoria que sustento, do que qualquer outra maneira; pois serei capaz, de certo modo, de mostrar não só como coloco minha teoria em prática, mas quais têm sido os resultados. Ser guiado basicamente pelo sentimento é provavelmente a razão pela qual nunca fui capaz de representar, com satisfação, seja para a platéia ou para mim mesmo, qualquer papel que não tenha me agradado por completo, e nos últimos anos, não tenho nem mesmo tentado representar tais papéis. Esta atitude em relação às suas criações deve ser assumida, acredito, em um grau maior ou menor, por cada ator que tenha um papel a representar, e não deve ser restrita simplesmente àquele que, como eu, se identificaram mais especificamente com o que, em falta de termo melhor, posso chamar de papéis "heróicos". Um ator pode demonstrar simpatia por um vilão e ainda permanecer um homem honesto, de modo que ao aconselhar um aluno a antes de tudo apreciar seu personagem, não estou, de forma alguma, incitando-o a adquirir o menor desvio em sua visão moral. Após ter me certificado de que o personagem prestes a encenar me fazia sentir em perfeita harmonia, estava pronto a estudar detalhadamente sua natureza interna, não me detendo nem um pouco nas características externas ou nos pontos que o suposto ser pudesse divergir em sua figura, conduta ou fala do resto de sua pessoa. Estes pontos são banalidades, a simulação que está, ou deveria estar, dentro do alcance de qualquer ator que aprendeu seu ofício e é habilidoso no mecanismo de sua arte. O que é de extrema importância, no entanto, é a diferenciação mental e espiritual do personagem daqueles que o cercam. No que diz respeito ao modo como trato este assunto, não posso falar de maneira claramente compreensível aos meus leitores, pois nem eu próprio entendo o processo. É talvez neste ponto que o que estamos acostumados a chamar de inspiração vem em nosso auxílio, e ajuda a elevar o artista acima do artífice. Agora, após ter contado com as atividades internas da natureza do meu personagem, por esse processo de dissecação espiritual, que acho tão difícil de classificar, prossigo em passos lentos em direção a um entendimento de como ele falaria e agiria nas diversas situações em que foi colocado pelo dramaturgo, e aqui estou num terreno mais seguro, a ponto de dar alguma explicação dos meios que adoto em direção ao fim. Eu simplesmente tento ser o personagem que represento, tento pensar com sua mente, sentir seus sentimentos, rir e chorar com ele, deixar meu peito sentir-se angustiado por suas emoções amar com seu amor, e odiar com seu ódio. Depois, tendo desta maneira talhado minha criação do bloco de mármore fornecido pelo dramaturgo, visto-o com suas roupas adequadas e doto-o de voz própria, seus artifícios gestuais, seu andar — em resumo, sua aparência externa e corporal, tão diferente, apesar de indubitavelmente dependente de sua forma interna e espiritual. Quando isto está completo, para minha satisfação, quando tenho meu homem em forma, o seu ser interno e externo, como o teria, estou pronto a colocá-lo diante do público que me ajuda em sua conclusão final. M. Coquelin, sem dúvida, se ele mantém-se fiel a suas teorias admiravelmente expostas, poderia representar artisticamente e com sucesso uma peça tanto em um quarto vazio como num teatro lotado. Devo confessar que eu não conseguiria. Não posso viver minha vida mímica senão sob a luz dos refletores; pois é apenas com a simpatia e o sentimento de minha platéia que me incentiva e me permite, no meu papel,

fazer a platéia simpatizar e sentir comigo. Mas, o que particularmente desejo convencer os meus leitores é que, enquanto estou representando, vivo uma vida dupla, chorando ou rindo de um lado e, ao mesmo tempo, dissecando minhas lágrimas e risos que agradam mais eficazmente àqueles cujos corações quero alcançar. E o que tem sido minha experiência tem sido a experiência de todos os artistas que conheço. Ristori deixou cair lágrimas verdadeiras, noite após noite, como ela mesma me disse; enquanto um dos comediantes mais talentosos, ele me assegurou que entrava tanto no espírito do personagem que representava, que tornava-se praticamente um, divertindo-se com seu humor, embora ele mesmo o tivesse criado.

Que esta suscetibilidade das emoções leve a uma representação desequilibrada e inadequada do mesmo personagem por um mesmo ator em diferentes ocasiões, não concordo absolutamente. Que a alma egoísta e consciente do artista é, às vezes, atormentada pela consciência de que, em algumas ocasiões, ele não tenha se igualado ao melhor de seu trabalho, é, sem dúvida, verdade; apesar de que, como penso, a consciência do devoto do sistema mecânico também deva ser igualmente tocada, às vezes, pois mesmo o mais habilidoso dos torneadores não pode fazer aros todos os dias do mesmo tamanho e forma. Mas, se esta diferença deve-se ao fato da natureza emocional adquirir muito controle e agarrar o aspecto mental ao invés de ser guiado por ele, então está faltando arte, e conhecimento e também destreza na profissão. Há atores, é verdade, que se permitem guiar pela emoção do momento; existe uma atriz que por sua geniosidade deu brilho aos palcos americanos; mas os gênios, não obstante, não são artistas no sentido exato da palavra. Este é o Cila da emoção descontrolada, desregrada e desproporcional, quase semelhante à histeria, que devemos evitar, ficando ao mesmo tempo, afastados do frio Caribdes, que leva, indubitavelmente, a uma monotonia no método e tratamento e à conseqüente falta da arte que oculta a arte e seu mecanismo aos mais vivos olhos dos espectadores mais atentos. Penso que M. Coquelin lamenta a tendência atual de subordinar o ator ao figurinista e cenógrafo — uma tendência que irá, ao meu ver, após proporcionar estragos infinitos à arte, acabar sendo varrida por uma reação que nos levará de volta a algo semelhante à simplicidade arcaica da época de Shakespeare, Molière e Alfieri, ou que irá ainda mais além nos corredores do tempo, à época de Sófocles e Eurípedes. Eu deploro-a e, no entanto, não vejo que seja mais perigosa à arte, que nós dois amamos, que a adoção geral de visões que Coquelin exprimiu tão eloqüentemente, e de uma forma muito mais elegante que a minha; visões estas que poderiam rebaixar a arte de representar a um nível de mero mimetismo, e poderiam tornar o ator apenas uma peça de engrenagem engenhosamente articulada, não mais animada pela chama do fogo de Prometeu, a quem chamamos de gênio; visões que poderiam inevitavelmente despojar a arte de representar de todas as pretensões de ser considerada um canal de uma arte tão enaltecedora em seus melhores aspectos como a do poeta, escultor ou pintor.

(Extraído de *Actors on Acting*, editado por T. Cole e H. K. Chinoy, Crown Pub. Inc., N.Y., 1970. Traduzido por Andrea Moreira e Silva. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-RIO.)

"COLAR DE DIAMANTES"

de Vicente Pereira (*)

Tragicomédia em 2 atos inspirada livremente no conto: "O Colar de Diamantes", de GUY DE MAUPASSANT.

A GUY DE MAUPASSANT e MACHADO DE ASSIS

CENÁRIO:

Apesar de quase toda a ação transcorrer na sala do casal, o toucador de madame é indispensável, em alguma das extremidades do palco. Na cena final, uma barraca de peixes situa-se ao centro.

(*) Vicente Pereira é ator, autor e esotérico. Autor de várias peças, entre as quais: "A Noite do Oscar", "Pedra, a Tragédia", "A Divina Chanchada" e "Solidão, A Comédia". Além disso, trabalhou por mais de dezessete anos na TV, como redator de programas como "Planeta dos Homens" e "Armação Ilimitada". No momento, reside num DC 10 entre Brasília, Rio e São Paulo.

PERSONAGENS:

ELVIRA — A bela e ambiciosa esposa de Fortunato;

FORTUNATO — O ingênuo e apaixonado marido de Elvira. Um romântico idealista e republicano;

GUIOMAR — A criada;

MADAME — A linda e refinada Madame Leonor Mendes Viriato, a antiga amiga de Elvira. Um modelo, uma idealização que esta gostaria de seguir. Uma aparição de elegância e charme.

1º ATO

O IMPÉRIO

Rio de Janeiro, novembro de 1889.

"E um dia, ó flor do Luxo, nas [estradas,
Sob o cetim do Azul e as [andorinhas,
Eu hei de ver errar, alucinadas,
E arrastando farrapos — as [rainhas!"

(Deslumbramentos, Cesário Verde, 1875.)

CENA 1 — O SARAU

(Elvira, Fortunato e Guiomar, a criada)

Palco às escuras. Ouve-se os primeiros acordes de Fortunato ao piano (ou cravo). A resistência vai subindo lentamente, revelando Elvira sentada, bordando e ouvindo o marido, com expressão alternada de tédio, interesse e divagação. Guiomar entra e sai de cena, arrumando a mesa para o jantar, às vezes, parando e ouvindo, participando do sarau, com muito respeito. Fortunato canta, olhando apaixonado para a bela esposa.

FORTUNATO — (Cantando) "Elvira escuta os meus gemidos,
que a teus ouvidos, irão chegar.
Não sejas traidora, tem dó de mim,
Tem dó d'esta alma, que vive a [te adorar.
Não sejas traidora, tem dó de mim,
tem dó d'esta alma, que vive a te [adorar."

Fortunato pára de cantar, mas continua a dedilhar o piano. Faz menção, com sutil movimento de cabeça, para que a esposa declame. Elvira, imersa em seus pensamentos, cai em si, abaixa o bordado e declama. Fortunato segue-lhe com o piano.

ELVIRA — "Ah Lilazes de Ânge- [lus harmoniosos,
Neblinas vesperais, crepusculares,
Guslas gementes, bandolins [saudosos,
Plangências magoadíssimas dos [ares..."
"Ângelus fluidos, de luar [dormente,
Diafaneidades e melancolias...
ELVIRA — Silêncio vago, bíblico, [pungente
De todas as profundas liturgias."
FORTUNATO — (Dedilhando e complementando)
"É nas horas dos Ângelus, nas [horas

Do claro-escuro emocional aéreo,
Que surges, Flor do Sol, entre as [sonoras
Ondulações e brumas do Mistério."

ELVIRA — "Surges, talvez, do [fundo de umas eras
Que doloroso e turvo labirinto,
Quando se esgota o vinho das [Quimeras
E os venenos românticos do [absinto."

A criada sempre mantendo respeito e distância da cena, aprumase tímida e complementa:

GUIOMAR — "Serenidades eterais [d'incensos,
De salmos evangélicos, sagrados,
Saltérios, harpas dos Azuis [imensos,
Névoas de céus espiritualizados."
"Um luar de pudor, sereno e breve
De ignotos e de prónubos pudores,
Erra nos pulcros, virginais [brancores
Por onde o Amor parábolas [descreve..."

Guiomar baixa os olhos e retoma seus afazeres domésticos. Fortunato canta, embevecido, voz forte, derramada.

FORTUNATO — (Cantando)
"Amo-te muito, como as flores [amam,
O triste orvalho que o infinito [chora.
Oh! Não te esqueças, que eu te [amo assim...
Oh! Não te esqueças nunca mais [de mim...
Oh! Não te esqueças, que eu te [amo assim...
Oh! Não te esqueças nunca mais [de mim..."

Guiomar vem até a frente e, respeitosamente, diz:

GUIOMAR — A ceia está servida.

Fortunato fecha o piano. Elvira deixa de lado o bordado, e vão juntando-se, elegantemente, na direção da mesa de jantar. Antes que isso aconteça, a resistência cai lenta, enquanto entra modinha do Império.

CENA 2 — A PASSAGEM DE MADAME VIRIATO

Aos poucos, vamos vendo o vulto diáfano de Madame, vindo do fundo do palco. Sua figura é esguia. Os tons de sua roupa, assim como sua sombrinha rendada, são esbranquiçados como as reminiscências. Ela vem caminhando, elegantemente. É importante que apenas sua figura esteja iluminada. Seu passo não é naturalista. É expressionista. Uma coreografia expressionista. Ao mesmo tempo que é apenas o passeio de Madame. Ela passa. A resistência cai.

CENA 3 — O JANTAR

Elvira e Fortunato estão sentados frente a frente na mesa, com uma sopeira de porcelana entre eles.

ELVIRA — Não sentes falta de nada, Fortunato?

FORTUNATO — (Olhando-a nos olhos, apaixonado) Não. De nada.

ELVIRA — (Ligeiramente irritada) Deixa de lado, por alguns segundos, esses teus ímpetos românticos e responde-me objetivamente. (T) Não sentes falta de nada?

FORTUNATO — Minha resposta continua a mesma, querida. É um momento pleno, se me permitires. Assim como estou aqui, nesta cadeira, com meus olhos cheios da tua presença, e esse calor no coração, ouso dizer-te que, se a eternidade for a extensão do que estou sentindo, não me levantarei mais daqui... (Olha-a nos olhos). Nem desviarei meus olhos de onde eles estão.

ELVIRA — (Ligeiramente irritada) Digamos que eu peça que tires os olhos da eternidade para pousá-los sobre, por exemplo, a sopeira. (T) Notaste a sopeira, querido?

FORTUNATO — (Baixando os olhos) Que desatento! Claro! Como é que não a percebi antes? Temos uma nova sopeira! Uma linda sopeira! É belíssima... com estes motivos em arabescos doirados...

ELVIRA — Pintados a ouro.

FORTUNATO — Ouro?

ELVIRA — Toda porcelana que se preze, atualmente, é pintada a ouro.

FORTUNATO — Devo deduzir que o preço desta sopeira...

ELVIRA — Adquiri o aparelho completo. Não se vendem peças isoladas.

FORTUNATO — Mas querida, e a chácara nas Laranjeiras?

ELVIRA — Eu sei !Vamos ter uma chácara nas Laranjeiras. Mas havia algo de aflitivo naquela contenção. Faltava qualquer cousa para que pudéssemos economizar nossos tostões em paz.

FORTUNATO — (Abrindo o guardanapo sobre os joelhos) Agora não falta mais. Temos um lindo aparelho de jantar, da mais fina porcelana...

ELVIRA — Francesa.

FORTUNATO — (Preocupado) Francesa? Não encontraste nada que te agradasse, que fosse manufaturado aqui mesmo na terra?

ELVIRA — Que pergunta, querido! Sabes que há pouquíssima cousa que me agrade nesta terra.

FORTUNATO — Bem, o que está feito não se desfaz. Pelo menos não falta mais nada.

ELVIRA — Não sejas tão ingênuo, querido. Falta. Falta muita cousa. Falta a baixela, Fortunato.

FORTUNATO — (Irritado) A baixela pode esperar! E muito tempo! Eu me contento com estes talheres! Aliás, tenho imenso amor por estes garfos e facas. Tua finada mãe nos presenteou quando casamos e eu não gostaria de lhe trair a memória deixando de comer com eles. Não me sentiria bem, lembrando-me de sua cara gorda e satisfeita observando-me mastigar: "Fortunato come com uma boca tão boa." Não e não!

ELVIRA — (Sem se alterar) Mamãe adoraria te ver enchendo a boca com talheres de prata. Da mais fina prata. Feita para bocas especiais. Bocas notáveis.

FORTUNATO — Não há nada de notável em nossas bocas. Na minha com toda certeza, não. Lábios e dentes, nada mais. Agora, a tua, Elvira querida, bem que o destino podia ter te reservado esse direito. É tão lindamente desenhada. Mais finamente detalhada que estes arabescos perfeitos desse artesão de porcelanas... (T) O único tributo que posso render-te, é encher teus lábios de beijos. Dos mais apaixonados beijos, deste teu escravo que muito te admira... (T) Mas, uma baixela, querida, a essa altura? Não vamos poder arcar com gastos tão dispendiosos. Seria atraiçoar todos os nossos propósitos.

ELVIRA — É muito difícil retrucar-te. Tens o poder das palavras. Elas me desarmam. Fico sem saber o que dizer. Mas se fosses um pouco mais sensível, terias notado logo de cara, que falta algo para completar este aparelho tão vistoso. (Suspirando) De nada adianta todos esses livros, essa tua veia poética, se não percebes o que se passa ao teu redor.

Elvira retira a tampa da sopeira, a fumaça sobe.

FORTUNATO — (Aspirando a fumaça) Hummmm... é tal o aroma que se desprende no rumo de minhas narinas, que antes mesmo de sentir-lhe o gosto eu me embriago.

ELVIRA — (Servindo-lhe uma concha de sopa) Não passa de um caldo de inhame e paio.

FORTUNATO — Perdoa-me querida, se tudo que vem de ti me transporta ao idílico. Mas é como se o consommé de Parnaso se apresentasse soberbo, deífico, diante de minhas desprezíveis narinas.

ELVIRA — (Rindo) De onde tiras esse entusiasmo? (Ri) Um mago! Casei-me com um mago! (T) Um mago, ou um tolo! Como podes estar assim, sempre tão contente, trabalhando tanto, ganhando tão pouco, e vivendo nessas condições?

FORTUNATO — (Sorrindo) Santa e bela tolinha! Não conheces as virtudes revigoradoras do idealismo? Porventura desconheces o poderio avassalador do amor? Como poderia tornar-me taciturno e normal se a vida aquinhoou-me com tal binômio? (T) Não conheço melhores condições que as minhas. Modestas, aparentemente, mas plenas, se é que me entendes...

ELVIRA — (Meio amarga) Sinto que menos o nosso amor, e muito mais o sonho da República. É isso que alimenta e exacerba o teu humor. Encolho-me a minha insignificância mas afirmo-te que, se a República for instalada, coisa que duvido, serão maiores nossas vicissitudes.

FORTUNATO — Não te entendo. Estou sentado confortavelmente na sala de jantar da minha casa, comendo num belíssimo aparelho de porcelana francesa... Não percebo as vicissitudes.

Elvira levanta-se indignada.

ELVIRA — (Interrompendo-o) Isso porque teu traseiro cobre o assento puído do estofado!

Anda de um lado para o outro, esbaforida.

ELVIRA — E tu não olhas para o chão gasto, sem brilho, que nossos rotos sapatos se encarregam mais ainda de deixá-lo opaco e plúmbeo como os céus atormentados! A

pobre Guiomar deixa aí toda a sua vitalidade na vã esperança de darlhe uma réstia de brilho que seja. (T) As paredes não são pintadas desde a antepenúltima Páscoa! Estão imundas! Nelas está desenhado o mapa da nossa miséria! Quem souber ler, que leia! Cada mancha, cada desenho que o bolor forma, conta a nossa história, a nossa triste e miserável história. (T) E queres que eu engula este caldo destituído de qualquer qualidade, sem nenhum queixume? Não há condimento nenhum no mundo, nem a mais fina iguaria que disfarce o amargor deste... (Com desprezo)... consommé.

FORTUNATO — (Enérgico) Elvira! Como podes ansiar por dias melhores se nem composturas tens para sentar-te à mesa com o marido? Como esperas que te receberão os freqüentadores da corte, se esbravejas com a vulgaridade das mulheres dos cortiços?

ELVIRA — (Com rancor) Minha vida é um cortiço, Fortunato! Diante do que eu mereço, do destino que me foi traçado, tudo não passa de um cortiço. Um calabouço!

Nesse momento, Guiomar aparece, sem ser notada, com um envelope nas mãos. Ao sentir o clima, recua, ocultando-se na semiobscuridade.

FORTUNATO — (Arrasado, engolindo em seco) E com certeza tenho sido teu algoz...

Elvira percebe que exagerou e enternecida aproxima-se.

ELVIRA — (Colocando as mãos sobre os ombros do marido) Amado... não há nada demais em clamar por nossos direitos. Pelo nosso merecimento. Não há nada demais em desejar o luxo e as delicadezas.

FORTUNATO — (Num tom abafado) Bem sabes que luto por isso.

ELVIRA — Acabarás com as mãos sangrando de tanto murro em ponta de faca. Deixa as revoluções para os militares. Nem todos podem provar das boas cousas da vida.

Música. Elvira enleva-se. Anda pela sala, visualizando.

ELVIRA — Eu sonho com grandes salões revestidos de seda antiga, nos móveis finos carregados de bibelôs inestimáveis, e nos graciosos salõezinhos perfumados, feitos para as conversas das cinco horas com os amigos mais íntimos, os homens conhecidos e ilustres, cuja atenção todas as mulheres desejam. (T) Tem de ser assim. Do contrário, de que valerá ter vivido?

Pausa. A música cessa. Guiomar tenta uma nova entrada, aproveitando o silêncio pesado. Fortunato mantém os olhos baixos. Quando vai adentrar o recinto, Fortunato fala. Guiomar recua para seu canto, na penumbra.

FORTUNATO — (Voz embargada) Infelizmente, galgar os degraus rumo a esse fausto parece mais fundamental do que a nobreza do sentimento que nutro por ti. De nada me adianta estar a teu lado na inútil ilusão de preencher teus dias com tão pouco, com tão ínfima riqueza que é o meu afeto.

ELVIRA — (Penalizada) Claro que não! Não é isso, meu caro. Pois é teu amor que me faz ter força para querer e desejar as cousas mais sutis e belas que a vida possa oferecer. Certamente serão melhor envoltório para o nosso amor. Se eu não tivesse tido o gosto de tão sublime encantamento, como poderia supor que há muito, há muito mais, do que a prosaica realidade a que muitos estão acostumados? (T) Não fiques assim, amado. Não amarres essa tromba. Bem sabes que sou tua. Que nada no mundo alterará esta verdade.

Beija-lhe a fronte.

FORTUNATO — É impossível o que me pedes. Terei de apagar de todo a minha razão, e ouvir tão somente a voz do meu peito. (T) Agora senta-te e recupera tua elegância e dignidade tão naturais, que jamais dependeram dos brocados e veludos para se fazerem notar, e pelas quais lutei e luto, apenas para poder deleitar-me, contemplando-as.

Elvira senta-se com muita elegância; pega o talher com delicadeza e como uma dama da corte, vai levando pequenas porções do caldo aos lábios. Tomam o caldo em silêncio. Fortunato não tira os olhos do prato. Guiomar aproveita a brecha e adentra o recinto.

GUIOMAR — (Com o envelope nas mãos) Senhora...

ELVIRA — Ainda está aí, Guiomar?

GUIOMAR — Com as minhas escusas, senhora. Ia me esquecendo de entregar-lhe o convite. Foi-me entregue ao entardecer por um oficial da corte.

FORTUNATO — (Com gravidade) Convite?

GUIOMAR — Para o Baile, senhor.

ELVIRA — Como sabe que é para o Baile?

GUIOMAR — Tem o lacre, senhora. O timbre do Império.

ELVIRA — Mesmo assim, pode não ser.

GUIOMAR — Outros vizinhos também foram convidados. As criadas comentaram. O envelope é o mesmo.

Elvira levanta-se fascinada, indo em direção ao envelope.

FORTUNATO — (Sério) Não toques nesse envelope, Elvira!

ELVIRA — (Virando-se) Não esperas que esse envelope cujo remetente é o Império, e que tem teu nome como destinatário permaneça lacrado por mais algum tempo, pois não? Abre-o, querido.

Pega o envelope das mãos de Guiomar e o estende para o marido. Ele não se mexe, duro, taciturno.

ELVIRA — Amado, que cara é essa? Estás fúnebre como um cipreste. O que se passa? Temos de saber o que há dentro deste envelope.

FORTUNATO — (Lívido) Eu sei o que há dentro desse envelope, Elvira. A decadência. É isso que está aí dentro. O passaporte para a ruína, para o cinismo, para o descalabro. Tens consciência do quanto foi desviado dos cofres públicos para que esse festim da ociosidade pudesse ocorrer?

ELVIRA — Esse é apenas um dos lados da questão, querido. Por que não aquietas o espírito e com tranqüilidade e calma, abre e lê para saber do que se trata?

FORTUNATO — Basta-me o lacre para saber do que se trata.

GUIOMAR — É o Baile, senhora. É o convite para o Baile.

ELVIRA — Se me deres licença, marido, eu vou abri-lo.

FORTUNATO — (Levanta-se) Não!

Ela pára. Olha para ele, permanecendo estática.

FORTUNATO — Não posso admitir tal rebeldia dentro da minha casa! Sou teu guia, teu senhor. Não tens noção suficiente das complicações políticas e sociais e das transformações que se avizinham. Não posso permitir que a pessoa que mais amo, erre cegamente cometendo desatinos. Não, antes que seja tarde demais! Acorda, criatura!

ELVIRA — Mas, Fortunato... trata-se apenas de um baile, uma festa. Não pode haver nada de errado em dançar, cantar, divertir-se. Estranha-me a tua reação. Tu que amas a música e a poesia. O que há contigo, amado? Não podes recusar tal proposta para o enlevo. Inda se fosse algo que nos comprometesse...

Elvira vai abrindo o envelope.

ELVIRA — Nada nos custa saber há quantas anda o Império.

Fortunato vai até ela, arranca-lhe das mãos o envelope e rasga-o em pedacinhos. Ainda os pisa com raiva e determinação.

FORTUNATO — Aí estão meu interesse e admiração pelo Império.

Elvira fica estupefata olhando pasma para o chão.

ELVIRA — Como podes ser assim tão aviltante e bruto? Detém já essa tua fúria, mais adequada a um bárbaro, que a um cavalheiro como tu! Como ousas me violentar com esses modos tão cruéis? Por acaso achas que não tenho alma? Que não penso? Que nada valho? Só pode ser esse teu conceito à minha reles pessoa...

GUIOMAR — Senhora... as palpitações...

ELVIRA — (Esbravejando) Acabas de quebrar o que de mais precioso eu possuía, que era o respeito que nutria por ti! Acabas de pisotear com fatal estupidez, minha civilidade, meu traquejo e minha liberdade.

Chora.

FORTUNATO — (Arrasado) Querida... por favor, não chores, não faças isso. Sou um bruto, bem o sabes, um biltre, um visigodo! Mil perdões, amada. Nunca pensei fosse magoar-te tanto assim. Não chores...

Elvira chora alto com o rosto entre as mãos.

GUIOMAR — (Ampara a patroa, colocando sua cabeça em seu ombro) Senhora... não pode sofrer contrariedade!

FORTUNATO — Amada...

Ela chora altíssimo, inconsolavelmente. Fortunato sofre tanto que vai até à mesa e volta com uma faca pontuda. Cai de joelhos a seus pés.

Estende-lhe a faca.

FORTUNATO — (Com a faca estendida) Mata-me! Acaba agora comigo, pois já não agüento mais o teu e o meu sofrimento. Mata-me, amor!

ELVIRA — (Levantando a cabeça, chorosa) Bem que merecias sangrar como um porco...

GUIOMAR — Respira, senhora. Não esqueça de respirar...

FORTUNATO — Mata-me, Elvira, já que não posso obter teu perdão. Mil vezes o obscurecimento da morte, a ter de compartilhar do teu desdém, que pelo tamanho da tua dor, será eterno.

ELVIRA — (Enxugando as lágrimas, noutro tom) Não me pediste perdão. Não sou surda, teria ouvido.

FORTUNATO — (Cobrindo-lhe os pés de beijos) Perdão! Perdão... adorada, idolatrada! Mais venerada das criaturas de Deus... perdão...

ELVIRA — É fácil perdoar-te, imprudente! Mas como saciar a minha curiosidade de saber o que rezava o convite?

GUIOMAR — Não se preocupe senhora. Eu sei de cor. Decorei-o porque meus olhos não deparavam há tempos com tão belas palavras.

ELVIRA — Minha boa Guiomar...

GUIOMAR — (Aprumando-se um pouco)

"O Ilustríssimo Excelentíssimo Senhor Visconde de Ouro Preto, Presidente do Conselho de Ministros, tem a elevada honra de vos convidar para o Baile em homenagem à Oficialidade do Cruzador Chileno 'Almirante Cochrane', sob o Comando do Excelentíssimo Senhor Almirante Constantino Bannen, no dia 9 de novembro, às 8 e 1/2 horas, na Ilha Fiscal, do qual participará Sua Majestade Imperial o Senhor Dom Pedro II".

ELVIRA — (Extasiada) O Baile da Iha Fiscal!

FORTUNATO — Querida, não te entregues a semelhantes devaneios. Estamos às vésperas de uma revolução. Quem sabe se nesse Baile, ao invés de quadrilhas e fandangos, será o sangue que escorrerá pelos salões?

ELVIRA — Leva-me ao Baile, Fortunato!

FORTUNATO — Mas, amada...

ELVIRA — Não podemos perder esta oportunidade. Eu nunca vi o Imperador de perto. Eu nunca saio. Jamais tive um gostinho sequer da vida na corte. Não posso mais viver assim, Fortunato, escondida, abafada, como uma esposa num sepulcro indiano. Temos de ir a esse baile, se quiseres salvar a tua esposa de uma longa e terrível enfermidade: o desterro.

FORTUNATO — Sabes o que esse pedido me custa, não sabes? Sabes que nessa mesma noite, na mesma hora em que as orquestras abrirão com suas sinfonias essa disparatada opulência, eu estarei reunido com os que tramam o destino justo para esta nação. Sabes muito bem disso, embora te oculte os pormenores. (T) Pensa bem, minha muito amada, antes de me pedires tal sacrifício.

ELVIRA — Pois te digo que melhor servirás a esses teus ideais, se porventura estiveres lá dentro, ou pensas que as revoluções somente se dão nos campos de batalha?

FORTUNATO — Não sei o que dizer-te, minha cara, algo como uma paralisia, ou torpor, parece invadir-se e tomar conta do meu ser em totalidade.

ELVIRA — Pois expulsa já essa sensação, antes que seja tarde demais, e vai agora, à procura do oficial da corte. Dizer-lhe que o convite foi extraviado e que precisamos de segunda via, para podermos abrilhantar a festa com a nossa presença. Vai!

Fortunato fica parado, hesitante.

ELVIRA — Sequer farei caso de tua hesitação, Fortunato. Comparecer a esse evento é como se fosse o baluarte para os nossos próximos anos. Tudo poderá ruir, como um castelo de cartas, caso eu não compareça a esse acontecimento tão cheio de significado.

Fortunato não se move. Fica estático, grave e mudo. Guiomar aproxima-se, e leva Elvira até à boca de cena.

GUIOMAR — (Baixinho, confidencial) Senhora, sei como conseguir outro... a vizinha, a Sra. Castro Andrade está adoentada. Os médicos ainda não chegaram a um diagnóstico. (T) As criadas comentam que é Febre Amarela. (Baixinho) Ela tinha jurado ir ao Baile de qualquer maneira, nem que fosse arrastando-se, qual uma aleijada, mas em virtude de seu estado ter-se agravado...

ELVIRA — Mete-me paúra ter que pôr minhas mãos nesse convite...

Elvira anda mais prá frente, preocupada, olhando fixo para o vazio.

GUIOMAR — (Aproximando-se, dá uma olhadinha para Fortunato, que parece esquecido, deixado de lado com sua dor. Ele senta-se, virando o rosto para as duas) Não, senhora, não fique assim.Há um combate pela frente. É melhor que pegue logo as armas, se quiser sair vitoriosa dessa guerra conjugal.

ELVIRA — (Baixo) Não é bem isso Guiomar. (Virando-se) Não é por isso que estou aqui preocupada e estática. (T) Que vestido usarei, Guiomar? Isso é o que me deixa remoendo em ânsias desesperadas! (Alto) Que vestido usarei, Guiomar? Isso é o que me deixa remoendo em ânsias desesperadoras! (Alto) Que vestido? Que vestido?

FORTUNATO — (Levantando-se preocupado) Elvira... acalma-te.

ELVIRA — Como posso acalmar-me? Desgraçada de mim. E agora? Ao mesmo tempo que a sorte me sorri, a minha vulnerabilidade revela-se como uma ferida pustulenta!

FORTUNATO — (Preocupado) Não deves entregar-te a esse tipo de aflição. Possuis o que falta a muitas, que envergarão luxuosos trajes, e que se faz necessário: o porte. Qualquer trapo que te cubra, qualquer tosco tecido que vestires, realçará como o manto de uma virgem barroca.

ELVIRA — Isso não me convence. Iremos às melhores casas de moda. Iremos à Madame Roche, à Casa Palais Royal...

GUIOMAR — Temo que seja impossível, Dona Elvira. Essas lojas fervilham de senhoras e senhoritas em busca de requintadas toilettes de seda, chamalote, ou veludo. (Baixo) Ouvi que estão a vender renda de Bruxelas mediante ágio, senhora.

ELVIRA — Pois pagaremos o que for necessário! Tenho de estar deslumbrante! Preciso ofuscar muitas dessas senhoras afortunadas! Senão, para que comparecer ao Baile? Para ser humilhada? Não bastam as condições, a humilhação diária em meu cotidiano, que mais parece um calvário, que um mero dia-a-dia?

FORTUNATO — Por que não usas o vestido com que costumas ir ao teatro? Cai-te tão bem. É como se as...

ELVIRA — (Cortando) Nada de exaltação àquele modelo tão ultrapassado! Quero estar coberta com o mais fino tecido e com as mais cobiçadas pedrarias...

FORTUNATO — Isso já é loucura! Ardes em febre delirante, é isso? Sabes que não dispomos dessa fortuna que tal empreendimento exige? Que o que temos guardado e que, a duras penas, temos economizado, durante todo esse tempo, tem alvo específico? Não posso assistir passivo a esse teu desvario. Parece que tiram-me o chão. Que toda uma vida se esvai assim, sem mais, qual uma hemorragia incontrolável.

ELVIRA — (Seca) De que adianta viver na esperança de um dia, se o momento presente, ele sim, é que escoa hemorrágico, caudaloso, como se um bueiro o tragasse, como são tragadas as águas de março.

Exige-se que se faça uma sutura nessa ferida!

ELVIRA — Trata de desenterrar incontinenti nossos cobres. É agora que quero usufruir deles, é agora, enquanto ainda tenho viço, antes que eu desmanche, como se desmancham as mulheres casadas e as tangerinas apodrecidas. Se me amas, Fortunato, desenterra logo esse dinheiro.

FORTUNATO — Cala-te, Elvira. Não sucumbirei à tua lábia. Parece que uma áspide se oculta em tua língua, e ao invés de encantá-la, sou por ela encantado. Não querida, para o nosso bem! Devo resistir às tuas palavras.

ELVIRA — Socorra-me Guiomar que vou desfalecer!

Leva a mão à testa, e tonta, desfalece, caindo com leveza.

FORTUNATO — (Acudindo-a) Amada, minha amada...

GUIOMAR — Pobre senhora, não resistiu a tão forte negação. Deve ter morrido a pobrezinha.

FORTUNATO — Cale-se, Guiomar! Não aumente mais esse drama que por si só já é imenso. (Dando-lhe tapinhas no rosto) Elvira, acorda... abre estes olhos, pelo amor de Deus. Se abrires... se de novo voltares a sorrir, se de novo voltares para mim...

Chora sobre o corpo da esposa. Elvira abre os olhos.

ELVIRA — (Gemendo) Oh! Não sabes da força devastadora que tem a constatação da minha insignificância. Não consiguirei mais erguer-me, ficarei aqui prostrada, destruída. Não existe mais nada pelo qual eu deva ainda viver.

FORTUNATO — (Com sua cabeça em seu colo) Lembra dos lustres imensos que centralizam as abóbadas repletas de pinturas de cenas celestiais. Das pesadas cortinas de veludo...

GUIOMAR — (Também se aproximando) Das orquestras executando as valsas vienenses que tanto a senhora gosta. Respire fundo, senhora, como se aspirasse o perfume estrangeiro mais usado pelas cobiçadas damas da corte.

Elvira aspira.

ELVIRA — (Erguendo-se lentamente) Aos poucos, volta-me o sangue à face.

Fortunato ajuda-lhe a levantar-se.

FORTUNATO — (Enchendo-lhe de beijinhos) Agora não terás porque sofrer. Pede-me! Pede-me a vida se quiseres!

ELVIRA — Não saberia o que fazer com ela. Seria como segurar as rédeas de um tílburi desgovernado. Guarda-a para ti. Ademais, tens me mantido preenchida em demasia de tantas abstrações. Isso despertou-me a sede pelo palpável, pelo material. (T) Quero um vestido de moiré com um corpete bordado a ouro.

FORTUNATO — Pode ser que eu não possa saciar essa sede, querida. Peço-te que tenhas lucidez ao proferir teus desejos em voz alta. Bem sabes do que são capazes os postulados.

GUIOMAR — Senhora, essa será a roupa da Princesa Isabel. As criadas andaram comentando sobre a soirée e a vestimenta do Conde D'Eu. Irá vestida de moiré preto.

ELVIRA — Melhor! Significa que sei das cousas. E que sei, perto de que campanário o galo cantou. (Preocupada) Mas...

Fica exageradamente preocupada.

FORTUNATO — Elvira, se mais uma vez fugir o sangue de tua face, e restares branca como uma carta não escrita, serei eu que fugirei de mim mesmo, irei desfalecendo-me rumo à inconsciência, pois não aguento mais assistir ao teu padecer. Por que teu semblante empalideceu, querida?

ELVIRA — Ocorreu-me uma lembrança desgraçada. Bem fazes tu em evocar a inconsciência, ela seria o único bálsamo que aliviaria o tormento da minha memória. (Grave) Fortunato, não tenho nenhuma jóia para ir ao Baile.

FORTUNATO — Lembro-me de um broche que pertenceu à tua mãe...

ELVIRA — (Cortando) Não posso ir com o pescoço nu!

FORTUNATO — (Suspirando, enlevado) É uma pena, porque vais privar os convivas do mais belo espetáculo do qual tenho sido o único contemplado espectador: as veias azuis do teu pescoço. São como a hera que sobe pelas colunas gregas. E sutilmente deixarias de ensinar às outras damas, como o pescoço deve estar, assim altivo. Cisnes numa noite de lua.

ELVIRA — Tudo isso seria realçado por um belo colar de brilhantes, ou pérolas. Tons claros, diáfanos, cristalinos. Ou brincos pingentes que fizessem um contraponto, vindo na direção contrária, traçando linhas paralelas, não sei se tu me entendes, brincos e pescoço, paralelos, como a vida e o sonho, se posso ser mais clara. E na cabeça um diadema sutil bem leve, que eu pudesse ostentá-lo com a firmeza do meu olhar. (T) Desenterra o dinheiro, Fortunato.

FORTUNATO — Escuta-me Elvira! Por obséquio! Por piedade! Ouve a tua sensatez, meu amor! Nunca falhaste quando a consultastes como oráculo. Poupa-te de tanto sofrimento: outras ocasiões virão quando poderás estar primorosamente trajada. É apenas a primeira, se assim tanto queres, de tuas aparições na corte. Não gastes todos os cartuchos de uma só vez. (T) Querida, por que não pedes uma jóia de alguma amiga tua?

ELVIRA — Amiga? Do que estás falando?

FORTUNATO — De Madame Viriato.

Entra modinha do Império. Tema de madame. A resistência sobe, num dos extremos do palco. Madame Viriato está sentada em frente ao toucador, que mais parece um altar de altos espelhos, como catedrais góticas, que vão até o teto, uma montanha de cristais, candelabros, veludos, pérolas, frascos de perfumes etc.

Elvira dá uns passos para frente, reflexiva.

ELVIRA — (Pensativa. Olhos fixos na imensidão) Leonor Mendes Viriato? Temo que não seja possível.

Paralelamente, madame disca um telefone luxuosíssimo. Música. Ela fala, mas não se ouve o que ela diz.

FORTUNATO — Para ela, nada disso existe. A não ser o apreço que tem por ti. É dentro de ti, unicamente, que ocorre esse turbilhão de insegurança.

ELVIRA — Por não estares em meu lugar, não tens noção do que significa ter de ir, com o rabo entre as pernas, pedir-lhe uma jóia emprestada.

FORTUNATO — Penso diferente. Penso que és sortuda por teres uma amiga tão bem situada, cheia de posses e que de muito boa vontade, pode emprestar-te uma jóia. Quantas mulheres agora, neste momento, nesta cidade, estão atabalhoadas à cata de quem lhes empreste algum penduricalho valioso?

ELVIRA — Emprestado... aí está uma palavra que espero um dia abolir da minha vida.

Guiomar que a tudo assiste com respeitoso e intenso interesse, entusiasma-se e diz:

GUIOMAR — Tome coragem, Dona Elvira. Peça-lhe uma jóia. É só por uma noite!

Elvira olha para o infinito, reflexiva. Seu semblante se ilumina. Quando vai abrir a boca para dizer qualquer cousa, a resistência cai.

CENA 4 — O COLAR DE DIAMANTES

Música. A resistência sobe mais fortemente no toucador de madame, que reflete-se como uma compoteira de cristal ao sol. Música diminui. Madame fala ao telefone, exalando charme, magnetismo e elegância, ao mesmo tempo, nada caricatural.

MADAME — (Ao telefone) Não, esse era o educandário da Baronesa de Geslin. Estudamos juntas no de Monsieur e Madame Lacombe. Posteriormente cursamos o de Constança Keating. Tu te lembras dela com toda a certeza. Lembras daquela amiga que te apresentei naquela tarde; na confeitaria de Antonio Francioni? Ou da Canceller e Fournier? (T) Como? Na de José Vicente Castagnier? Pode ser... Pode ser... Não me lebmbro muito bem daqueles dias. Apenas que foram magníficos. (T) Como ia te dizendo, Elvira casou-se com aquele republicano naïf. (T) Ah, agora vais lembrar. Ela é aquela amiga que sempre mantém o pescoço erguido, naturalmente erguido, como as bailarinas de Degas. (T) A última vez que nos vimos foi na inauguração do Passeio Público... (T) Pelo próprio fulgor que desprende, é sempre notada...

MADAME — Claro que nota-la-ás entre os 4.500 convivas. Ela tem brilho próprio... (T) Sinto-me feliz em tê-la de volta ao meu convívio. Não nos víamos há tanto tempo! Pensei que me tivesse olvidado.

Foco acende em Elvira, com uma enorme caixa nas mãos, na extremidade oposta do palco, vindo na direção do toucador de madame.

MADAME — De qualquer forma o Rio de Janeiro já não é mais o mesmo. Nem sei se esse evento tão cercado de esmero, recuperará o brilho das nossas noites. Estão ficando pálidas... noutro dia no sarau de Madame Laís Ouro Preto...

Depara-se com Elvira em sua frente, tímida, sorrindo constrangida por interromper sua conversa telefônica.

MADAME — (Também sorrindo) Tenho de despedir-me, meu caro. Até breve...

Desliga o telefone. Levanta-se e vai calorosa, na direção de Elvira.

MADAME — Não temes as chamas do inferno? É para lá que vão os amigos ingratos!

Beija-lhe as faces.

ELVIRA — Mereço o inferno, certamente. Venho somente para aborrecer-te. Apenas para amolar-te.

MADAME — Pensei que não me amasses mais. Que não tivesse um lugarzinho sequer nas tuas recordações.

ELVIRA — Nunca! Jamais! Pelo contrário, crê em mim. Muitos dos meus pensamentos a ti são dirigidos!

MADAME — Espero não me privar doravante, da sua companhia. Poderíamos tanto nos divertir juntas. Tenho andado solitária.

ELVIRA — (Baixando os olhos, envergonhada) Tens razão. Madame...

MADAME — (Pegando a caixa e abrindo-a) Esqueceste meu nome?

ELVIRA — Desculpe-me Leonor, fiquei meio parva depois de casada.

MADAME — (Com o vestido na mão) Nem tanto! Tens muita sorte em seres dotada de refinado gosto. Mais sorte ainda: todas as minhas jóias combinam com este teu belo vestido. Eu sabia que os homens se ajoelhariam diante de ti como se fosses a rainha. (T) Vamos, veste-o...

Elvira tira a roupa, enquanto passeia os olhos ávidos pelo toucador de Madame.

ELVIRA — (Olhando-se no espelho, com a roupa de baixo) De repente veio-me este ímpeto. Sinto que tu aprovas. Que me compreendes. Esta vontade de ser desejada, admirada... (volta-se para ela) Como tu, Leonor... és tão admirada. Tão digna...

MADAME — Que nada, Elvira querida, não passo de um monte de carne macilenta. (T) Quem sabe se estas pérolas sutilmente azuladas...

Pega um colar de pérolas e coloca-o no pescoço de Elvira. Música. Elvira olha embevecida para o espelho.

ELVIRA — É lindo... tão suave... leve...

MADAME — Estaremos num impasse, daqui a pouco, pois tudo te cai tão bem. (T) Que tal este aqui? É quase uma gargantilha. É veneziano... nota o requinte do desenho...

Trocam o color. Elvira fica cada vez mais em dúvida.

ELVIRA — Este também é deslumbrante... não sei... pode ser...

MADAME — Eu te entendo. Vejo em teu rosto uma mescla de deslumbramento e sombras de dúvida. Queres mais! Muito mais (T) Talvez não avalies o imenso valor destas jóias.

ELVIRA — Não, não é isso, de maneira alguma. Sei que és possuidora do mais sofisticado acervo de jóias da cidade. Mas é, que... (Passeia os olhos ávidos pelo toucador)... o que tens naquele ali?

MADAME — É um bracelete de safiras. Queres ver?

ELVIRA — Não, dentro daquele estojo de cetim negro.

Madame olha mas não vê.

ELVIRA — E com as letras douradas.

MADAME — Ah...

Estende a mão e volta com o estojo de cetim negro.

MADAME — Tens mais faro do que um perdigueiro. Posso te profetizar dias de muitas emoções.

Madame abre o estojo. Vinheta musical. Acorde vibrante. O colar de diamantes refulge dentro do estojo. Elvira arregala os olhos, estupefata. Madame sorri de satisfação. Entrega-lhe o estojo. Elvira treme e segura-o, hesitante. Seu coração põe-se a bater num imoderado desejo. Vira-se para o espelho e Madame coloca o colar no pescoço dela. Órgão e cravo ao fundo.

ELVIRA — (Olhos faiscantes, respirando com dificuldade) Leonor... estou em êxtase ... (T) E cheia de angústia... (Voltando-se para ela) Podes emprestar-me este? (Súplice) Apenas este?

MADAME — És surpreendente. Então queres este? (T) Está às ordens.

Elvira dá um grito de alegria e pula no pescoço de Madame, enchendo-a de beijos.

A resistência cai.

CENA 5 — A CONTRADANÇA

No escuro ouvimos a voz de Guiomar marcando o ritmo. A resistência vai subindo. Música da

contradança. Vemos Guiomar com um cajado na mão, batendo o chão, marcando o ritmo, enquanto Fortunato, paramentado, dança com uma dama imaginária.

GUIOMAR — (Marcando) Um, dois, três... um, dois, três... não se curve tanto, senhor. Um nobre é notado pela intensidade de sua mesura. É uma reverência e não uma submissão. (T) Um, dois...

Fortunato dança. Sério e compenetrado.

GUIOMAR — Agora pare... (T) Pare! É a vez da dama fazer a volta ao redor de Vossa Excelência.

Fortunato pára. Guiomar vem e dá a volta em torno dele.

GUIOMAR — (Parando na sua frente) Quem gira agora é o cavalheiro... a dama permanece quieta, parada... na espera...

Fortunato gira em torno dela.

GUIOMAR — O cavalheiro estende o braço para a dama...

Fortunato estende-lhe o braço.

GUIOMAR — E vão caminhando, lado a lado... (T) Um, dois, três... o ritmo, senhor...

FORTUNATO — (Irritado) Estas botas apertam tanto quanto os sapatos das gueixas!

GUIOMAR — Foram as únicas que encontramos. Já se esgotou todo o estoque de botas para cavalheiros. Eu e Dona Elvira rodamos a cidade inteira à cata do seu número.

FORTUNATO — (Irritado, parando de dançar) Já sei! Já sei! Trouxeram um número menor. E querem que eu acerte os passos de todas as danças da moda, e passeie pelos seis salões, sim Guiomar, ouviu-me bem? Seis salões...

GUIOMAR — As criadas comentaram.

FORTUNATO — (Continuando seu desabafo) E prove dos 18 pavões, 500 perus, 1.300 frangos, 64 faisões, 300 peças de presunto, dos 800 quilos de camarões, e que beba dos 10.000 litros de cerveja, das 258 caixas de vinho... Terei de enfrentar tudo sorrindo? (T) Sabia disso, Guiomar? Só há fartura nos confins do palácio.

GUIOMAR — Sabia, senhor. Tenho amigos entre os 90 cozinheiros e os 150 garçons.

FORTUNATO — E isso tudo com um sapato de número menor a dilacerar-me os pés. (Suspira) Triste país. Estamos às vésperas do caos, e no entanto, ninguém se incomoda, a cidade inteira parou para ir ao Baile. (T) Ensine-me a hipocrisia, Guiomar, ou tampouco domina essa ciência?

GUIOMAR — Melhor que aprenda a polca com afinco. Do jeito que Dona Elvira está empolgada, esqueça-se do conforto das valsas.

Entra uma valsa vienense (ou não) Elvira entra, pelo fundo do palco, deslizando suavemente. Pára. Belíssima, num vestido deslumbrante, rodado, imperial. Traz uma capa de chamalote que cobre-lhe o pescoço, os ombros e os braços. Na cabeça, uma tiara dourada. Fortunato deixa cair o queixo, apaixonado, admirado. Guiomar solta um oh!, respeitoso. Elvira está radiante. Deixa cair a capa, revelando o esplêndido colar de diamantes, mais brilhante que a aurora boreal.

FORTUNATO — (Declamando com muita verdade)
"Ei-la! Como vai bela! Os [esplendores
Do lúbrico Versalhes do Rei-Sol
Aumenta-os com retoques [sedutores,
É como refulgir dum arrebol
Em sedas multicores."

GUIOMAR — "É fidalga e soberba. [As incensadas
Dubarry, Montespan e Maintenon
Se a vissem ficariam ofuscadas,
Tem a altivez magnética e bom [tom
Das cortes depravadas."

FORTUNATO — "É ducalmente [esplêndida! A carruagem
Vai agora subindo devagar..."
(T) Estou pronto.

Música. Fortunato dirige-se a ela, estende-lhe o braço e seguem pomposamente para o baile.

A cortina fecha ao som de ruídos do baile.

FIM DO PRIMEIRO ATO

A REPÚBLICA

2º ATO

"A realidade é boa, o realismo é que não presta para nada."
(Críticas, Machado de Assis, 1886.)

CENA 6 — O BAILE DA ILHA FISCAL

Na volta do baile Elvira entra eufórica, seguida de um cambaleante e coxo Fortunato.

ELVIRA — (Chamando) Guiomar... Guiomar...

Chama, ri e gira. Uma valsa ligeira ao fundo.

ELVIRA — (Rodopiando e sorrindo) Mais uma valsa... mais uma polca. Outra quadrilha... (Fazendo mesuras para Fortunato) Uma contradança, senhor!

FORTUNATO — (Sentando-se, começa a tirar as botas, com cara de dor) Sinto-me como um aprendiz de faquir que acabou de pisar em brasas pela primeira vez.

Elvira, eufórica, sai girando o seu rodadíssimo e deslumbrante vestido.

ELVIRA — Eu não vou mais parar! Não quero mais parar! Não deixes a orquestra parar, Fortunato!

FORTUNATO — (Fazendo cara de alívio depois de ter tirado um dos pares da bota) Acalma-te Elvira! Quem nunca saboreou o melaço...

ELVIRA — (Contentíssima) É assim mesmo, adorado. Assim que me sinto. O contentamento é um tipo de melaço...

Surge Guiomar, ajeitando a touca.

ELVIRA — (Saltitante) Guiomar... querida, nem lhe conto... a noite foi esplendorosa, repleta de sensações admiráveis, de fragrâncias perturbadoras, cores nobres... (T) E a música, Guiomar! Esta parecia vir de uma orquestra de Eloins, Querubins e Serafins. Regida por um luminoso arcanjo condutor. Não houve sequer um acorde dissonante, e mesmo uma ligeira polca transportava-nos ao mais absoluto estado de ebriez.

FORTUNATO — (Irônico) Não vá acreditar que a embriaguês vinha dos Querubins, pois não, Guiomar? Agora, afirmar que a ebriez era a regente de tal cerimônia, grotescamente alegórica, nisto ela tem razão. (T) Aqueles borrachões cambaleavam bêbados e pegajosos pelos salões, num espetáculo de eficiente decadência.

ELVIRA — (Sem considerar o aparte do marido) Era como se eu tivesse morrido e merecido o céu. Que o julgamento final tivesse sido tão misericordioso que me foram concedidas, como recompensa, as glórias do paraíso...

FORTUNATO — (Cínico) E alguma vez foi diferente? Os diabinhos acham o inferno um lugar aprazível! Alguém, sinceramente, desprezaria seu lugar de origem? (T) Os capetas divertiram-se a valer, Guiomar!

ELVIRA — (Entusiasmada) E o banquete! Guiomar, minha boa Guiomar, em nenhum dos livros franceses que já li encontrei uma única descrição para tão suntuoso ágape. A ornamentação das mesas era de tal ousadia estética, que cada vez que meus olhos deparavam-se com algum daqueles arranjos, involuntariamente eu deixava de respirar, tomada de tanta admiração.

FORTUNATO — Jamais vi cousas tão medonhas como aqueles sofridos pavões empalhados nas extremidades das exageradas mesas de 250 lugares. Eram 250 das mais inúteis e repulsivas criaturas a compartilhar, por atacado, suas hipocrisias e vaidades... (T) Uma arena de leões seria mais aconchegante.

ELVIRA — Nuca vi pessoas tão lindas. Tão educadas!

FORTUNATO — (Rindo) Qual o quê? Era uma profusão de monstros num desfile excepcional de aberrações. Os pernósticos dândis suavam tanto que seus colarinhos perdiam a compostura e tomavam o aspecto de uma simples tripa enrolada no pescoço. As cortesãs, com suas maquiagens derretidas, transfiguravam-se sebosas, tal qual toucinho de fumeiro. Um circo de horrores!

Guiomar vira a cabeça ora para um lado, ora para o outro.

ELVIRA — Não parei um segundo sequer! Todos os olhos masculinos e femininos voltavam-se para mim.

FORTUNATO — Finalmente, a crua verdade. (Admirado) Toda a cidade tomou conhecimento de que havia uma nova rainha. Em cada roda, um burburinho indagador: quem é aquela beldade que tem a petulância de ofuscar o brilho das outras, apenas com seu porte aristocrático?

Entra uma valsa. A iluminação muda. Elvira começa a dançar.

ELVIRA — Não há palavras que descrevam com perfeição o que foi ter, sob meu domínio, todos os cavalheiros e damas do salão. Eu valsava em todas aquelas retinas.

Gira sonhando.

ELVIRA — Era como se os salões atingissem o firmamento, a cada instante em que notava estar deslumbrando mais alguém, ou escravizando mais uma atenção.

FORTUNATO — Foste a mais desejada. Não houve um cavalheiro em cujo coração pulsasse a virilidade, que resistisse ao impulso de contemplá-la.

ELVIRA — Atingir os céus, era só o que eu pensava. Se os sonhos tornam-se realidade, voar era tão simples... bastava fechar os olhos e girar docemente...

Música. Ela gira seu belo vestido. Fortunato e Guiomar a contemplam.

FORTUNATO — Elvira entregava-se tão inteiramente a todas as danças, que em alguns segundos cheguei a pensar que não voltaria mais daquele mergulho. Mas, nem por isso me afligi. Em nenhum momento senti o queimor do ciúme. Foi como se eu doasse àqueles ímpios e nulos seres, a alegria fugaz da beleza, da qual nem de longe, eram merecedores.

GUIOMAR — Se tudo foi assim tão perfeito, senhora, deve ter obtido o efeito retumbante que tanto desejara à sua entrada!

A música cessa.

ELVIRA — A entrada foi exatamente o que a palavra exprime: uma entrada! A queda da biblioteca de Alexandria, a entrada de Cleópatra em Roma... senhores, escrevam uma nova história! (T) Vê como é difícil descrever minha entrada?

GUIOMAR — Dificílimo. Sobram-lhe palavras.

ELVIRA — Note bem, Guiomar... fomos chegando à ponte flutuante que findava em frente à barca que nos levaria à ilha. Desde cedo a multidão, em todos os lados, acotovelava-se para poder ver quem eram os ilustres eleitos... Fomos atravessando a ponte sob os aplausos da mais bestial admiração. (T) O palácio refulgia, iluminado por 700 lâmpadas elétricas. Fomos atravessando, com o coração na boca, até chegarmos à entrada da barca.

GUIOMAR — Senhora... não sei se vou resistir a tanta emoção...

ELVIRA — Quando adentramos o salão, e senti que todos me notaram, chegou-se a fazer um silêncio fugidio e profundo... (T) Entrei e tirei a capa...

Tira a capa, solenemente, como se estivesse de novo no salão. Silêncio. Fortunato e Guiomar olham para ela preocupados.

ELVIRA — Era assim mesmo que me olhavam.

GUIOMAR — Onde está o colar, senhora?

FORTUNATO — (Preocupado) Elvira... o colar.

ELVIRA — (Baixa os olhos, levando mais que depressa as mãos ao pescoço) O colar! Onde está o colar?

Começa a andar de um lado para o outro, tomada.

ELVIRA — Santo Deus, onde está esse maldito colar?

Olha para o chão. Todos o procuram.

GUIOMAR — Calma, Dona Elvira. Deve estar por aqui mesmo. Num desses rodopios, o fecho deve ter-se rompido...

Procuram-no.

FORTUNATO — Tens certeza de que ainda o tinhas ao pescoço quando entramos no tílburi?

GUIOMAR — Deve estar no tílburi!

ELVIRA — Lembro-me que o vinha acariciando ao balanço da carruagem... (T) Senhor... tenha misericórdia, não pode ser verdade.

FORTUNATO — Não sofras por antecipação, querida. Quem sabe se não caiu por dentro do teu vestido, ficando enganchado nas roupas de baixo?

ELVIRA — Eu sentiria. Não seria tão insensível...

GUIOMAR — Mas, vinha tão perturbada de alegria...

Tiram-lhe o vestido. Ela fica com a roupa de baixo. Vasculham tudo e nada. O colar desapareceu.

FORTUNATO — Acho melhor reconstituir o caminho que fizemos. Deve estar em algum lugar dessas ruas.

ELVIRA — (Inconformada, arrasada) Amaldiçoadas sejam todas as ruas! Como posso ter sido tão descuidada?

FORTUNATO — Tens certeza de que ainda o tinhas ao deixar o Baile?

ELVIRA — Apalpei-o quase que o tempo inteiro! Se tivesse caído, teria ouvido.

GUIOMAR — É mais sensato ir aos jornais e prometer uma recompensa para quem encontrá-lo.

ELVIRA — Isto nunca! Madame Viriato ficaria sabendo desse imperdoável descuido!

FORTUNATO — Acho que ainda é cedo para lamentarmo-nos. Algo me diz que o encontraremos.

GUIOMAR — Sim, algo me diz que ele está aqui por perto.

ELVIRA — Mas, onde? Onde?

FORTUNATO — (Abraçando-a) Estás tão indefesa! Serena-te. (T) Vou à procura do colar e juro-te que o trarei. Promete-me manter-te calma até a minha volta?

ELVIRA — (Com os olhos marejados de lágrimas) Vai, meu amado. Que Deus ilumine os teus passos.

Fortunato beija-lhe os olhos e sai. Silêncio pesado. As duas mulheres ficam em casa.

GUIOMAR — Senhora, é melhor vestir-se. Assim, poderá constipar-se.

ELVIRA — Não tenho ânimo para nada, Guiomar. Como posso ter sido tão leviana? (T) Mas, eu não tirava minhas mãos do pescoço...

GUIOMAR — As cousas acontecem. Não teve culpa. Talvez o fecho fosse a parte mais fraca em tudo isso.

ELVIRA — Mesmo assim, eu deveria ter mais familiaridade com fechos e colares...

Elvira deita a cabeça no colo de Guiomar e chora em silêncio. Guiomar afaga-lhe os cabelos.

GUIOMAR — Pobre Dona Elvira... não fique assim. Já chorei tanto por muitas cousas. Hoje, parecem-me inúteis todas aquelas lágrimas... Não chore...

A resistência cai, lentamente. Música.

CENA 7 — MADAME EM SEU TOUCADOR

A resistência sobe em madame, em frente ao toucador. Ela acaba de chegar do baile e começa a tirar sua maquiagem, jóias etc. Cantarola enquanto se despe.

A luz vai tornando-se dourada, com reflexos lilases. Um galo canta. Seria melhor que a imagem de Elvira no colo de Guiomar, permanecesse em resistência média, paralela. O galo canta novamente. Madame, classuda, sorridente, levanta-se escovando os cabelos.

MADAME — (Contemplando o amanhecer) Se Elvira tivesse telefone eu lhe telefonaria. Primeiro, para felicitá-la pelo sucesso na festa, depois para comentar os tons desta alvorada. (Sorri embevecida) Que beleza! Parece o prenúncio de novos tempos.

Música. A resistência cai em Madame e sobe, no mesmo ritmo, nas duas mulheres. Fortunato entra cabisbaixo e desanimado. Elvira ergue-se apreensiva, mas logo que se depara com a cara do marido, suspira pesadamente.

FORTUNATO — Percorri todo o caminho. Não restou uma esquina ou curva que não observasse com obstinação. Cada trecho em que lembrava, eu descia e sondava totalmente vigilante. Estive no cais da ponte flutuante para ver se ali, num movimento brusco, ao descermos da barca... (T) Nada. Do palácio até aqui, ponto final desse fatídico expresso, nada pude ver que pelo menos brilhasse e me confundisse. Durante o trajeto, um caco de vidro sequer refletiu, com os primeiros raios da aurora. (Engolindo seco) Nada, querida. (T) É melhor confrontarmos a situação de frente: o colar desapareceu.

Silêncio pesado. Elvira está atônita, sem expressão nenhuma. Guiomar, a leal Guiomar, em seu silêncio eloqüente.

ELVIRA — (Patética, sem emoção na voz) Do mais alto pico da mais alta montanha de júbilo e regozijo, fui precipitada num abismo negro e sem fim.

FORTUNATO — (Sentando-se do lado dela, penalizado) Deve haver um jeito. Não é possível que nos arruinemos por causa de uma falta de sorte. É preciso recuperarmos a harmonia, nosso verdadeiro tesouro.

ELVIRA — Antevejo mais de mil dias para isso, meu querido.

FORTUNATO — Por que não procuras Madame Viriato e conta-lhe o ocorrido?

ELVIRA — Enlouqueceste, Fortunato? Que papel hediondo queres que eu interprete? Com que cara procuraria Leonor para dizer-lhe que seu colar que mais parecia um ramalhete de estrelas de grande porte, sumiu? Decididamente não teria bom desempenho. O público levantaria interrompendo a cena com os mais indignados apupos. (Enérgica) Urge que lhe devolvamos seu valioso colar de diamantes! O mais rápido que se possa!

FORTUNATO — Ainda resta a esperança de que um milagre aconteça. Precisamos ganhar tempo. (T) Seria de bom-tom escrever à tua amiga contando-lhe que o fecho do colar partiu-se e que mandaste consertá-lo. Com isto, nos submeteremos à providência divina, aguardando que sejamos agraciados com o miraculoso: o aparecimento do colar.

GUIOMAR — É melhor que se vista, Dona Elvira. Antes de qualquer atitude.

Vai saindo.

ELVIRA — Guiomar...

Guiomar pára.

ELVIRA — Aquele vestido que costumo usar nos dias de finados. Aquele com o qual levo flores ao cemitério...

GUIOMAR — Mas a senhora detesta aquele vestido. Tem horror a cemitério. Quantas vezes despiu-se no alpendre, deixando fora da casa para que eu o lavasse. Nem sei se o lavei da última vez. Melhor vestir a camisola e deitar-se.

ELVIRA — É ele que eu quero. Como estiver.

FORTUNATO — Querida... por que não vestes algo mais alegre, mais leve?

ELVIRA — É assim que me sinto. Exatamente assim. Num dia de finados. Traga-me o vestido, Guiomar.

Guiomar sai cabisbaixa.

FORTUNATO — Não fiques assim, minha querida. Devemos ser fortes e destemidos para enfrentarmos os infortúnios. (Senta-se ao lado dela, que atônita, fixa o vazio) Ainda penso que se contasses à Madame, a tua desdita, ela te perdoaria. E com o prestígio de que desfruta na cidade, estamparia nos principais periódicos um pedido de devolução. Tenho quase certeza de que não ligaria, em face da consideração que nutre por ti.

ELVIRA — Eu ligaria, Fortunato. E nada me garante que Leonor ficaria impassível diante dessa tragédia. Não sabes o que representam os diamantes para as mulheres. São mais valiosos do que qualquer amizade. Sei que é dessa maneira que pensa Madame Viriato. Conheço seus valores. Cousas terríveis poderão acontecer se ela tomar conhecimento dessa tragédia. (T) É preciso substituir o colar.

Fortunato não responde. Baixa os olhos, preocupado e cansado. Guiomar vem com o vestido e ajuda a autômata Elvira a vestir-se. É um vestido cinza-escuro, sóbrio, surrado, destituído de qualquer atrativo, seu cabelo despenteia-se ao vesti-lo.

GUIOMAR — É melhor deitar-se, senhora. Não há nada que um bom sono não revigore, e que o tempo não cure. Venha, Dona Elvira. Deixe-me conduzi-la ao leito.

FORTUNATO — Deixe-a, Guiomar. Deixe-a comigo... (P/Elvira com muita ternura) Vem comigo, amada...

ELVIRA — Não, eu não quero descansar. Não descansarei enquanto não devolver o colar de diamantes à Madame Viriato.

Música. Saem os dois de cena.

CENA 8 — A VISITA INESPERADA

Alguns dias depois... Fortunato e Elvira chegam da rua, discutindo. Elvira está mais descomposta, ele também.

ELVIRA — (Irritada) Não vou ficar discutindo minha memória contigo, Fortunato! Se disse que o colar tinha 22 brilhantes, é por-

que sei mais do que ninguém! Eu que o tive ao pescoço! Dediquei-lhe horas de contemplação, admirando-o!

FORTUNATO — Mas se fossem apenas 21, sairia mais em conta, notaste como uma só dessas gemas faz uma enorme diferença?

ELVIRA — Não há mais retorno, Fortunato! Se te acovardas agora, se quiseres me abandonar, não há portais intransponíveis nesta casa, aliás, nem casa temos mais... (T) Além disso, o ourives já deve ter iniciado a execução da jóia. Tenho absoluta certeza, de que se ele seguir à risca o meu desenho, obterá um resultado absolutamente satisfatório!

FORTUNATO — (Bravo) Quem falou em abandonar-te doidivanas? Será que não percebes o tamanho da minha solidariedade? Desmiolada. (T) Assinei promissórias, assumi compromissos ruinosos, fui ter com usuários, com toda a casta de agiotas. Comprometi toda a minha existência, arrisquei minha assinatura, sem saber se poderei garanti-la... (T) E ainda me chamas de covarde?

ELVIRA — Também duvidaste de mim!

FORTUNATO — (Irritado) É fácil duvidar de ti!

ELVIRA — Vê como falas! Não tolerarei qualquer crítica à minha conduta!

FORTUNATO — Nem eu tenho vocação para saco de pancadas!

ELVIRA — (Andando pela casa) Palavras! Como estou farta delas! Recuso-me a prosseguir essa discussão ociosa. De inócua, basta a vida! (T) Guiomar, ajude-me a colocar estas cadeiras no alpendre. A carroça deve estar chegando para transportá-las para... para... (Irônica, para Fortunato) De que devo chamar esse cômodo que será nossa próxima residência, querido?

FORTUNATO — (Entredentes, destilando ódio) De morada da inconseqüência, de mocambo da insensatez, ou apenas de exílio da leviandade!

Guiomar vai saindo, carregando umas das cadeiras. Elvira tem outra nas mãos e ao ouvi-lo atira-a longe, esbravejando.

ELVIRA — (Aos gritos) Imbecil! Criatura viperina! Monstro! (Espumando) E quando digo monstro, não me refiro à mitologia grega! Falo de monstros brasileiros. Mula-sem-cabeça! Saci-pererê! (Alto) Caipora! Deve ser por isto que tudo deu errado. Casei-me com um caipora!

Guiomar prossegue, discretamente, a carregar a cadeira até o alpendre. Sai de cena.

FORTUNATO — (Também espumando de ódio) Pois é ao folclore grego que recorro, derrotada Medusa! Desposei-te, oh! Circe venenosa, para que me transformasses numa besta! Certamente deves ter me transmutado num porco! Numa anta, para ser mais preciso!

ELVIRA — (Com as mãos nas cadeiras) Anta? (Gritando) E eu? No que tornei-me? (Altíssimo) Numa jumenta? Numa taturana peluda? Numa lesma visguenta? (Mais alto) Dize-me... É isso o que pensas de mim?

Guiomar entra meio aflita.

GUIOMAR — Senhora...

FORTUNATO — Tua baba é viscosa e entorpecente como o leite do sapo-boi, como o absinto, como o curare, como...

GUIOMAR — Senhor...

Os dois olham para ela.

GUIOMAR — Temos visita.

ELVIRA E FORTUNATO — (Pasmos) Visita?

GUIOMAR — Madame Leonor Mendes Viriato pede para ser anunciada.

Os dois ficam boquiabertos, paralisados. Elvira ajeita os cabelos despenteados, num gesto automático, assustada.

ELVIRA — (Para si mesma) Hostess do inferno... que o teto desabe sobre nossas cabeças.

Música. Madame Viriato, radiosa, adentra o recinto. Sorri, irradiando aquele seu incontestável charme, superior a todas as vulgaridades do mundo.

MADAME — (Fechando a sombrinha) Antes que me condenes ao ostracismo novamente, resolvi tomar a iniciativa de procurar-te. Há dias que só ouço os ecos de tua aparição. Se os elogios continuarem a crescer como tem ocorrido nas elegantes rodas da cidade, acabarás canonizada com um enorme séquito de devotos. (P/Fortunato) Deves estar cheio

de orgulho, naturalmente. Tens todo o direito. A sorte é tua aliada. Tens a mais graciosa e doce das criaturas como esposa.

Fortunato aparvalhado, beija-lhe a mão.

FORTUNATO — (Balbuciando) Madame... que honra...

MADAME — Quero a minha amiga de volta. A minha velha e querida companheira. Estou cansada de tantas vênias e adulações. (T) Elvira, minha querida, não sabes do meu contentamento ao ver-te bailando nos salões, com a graciosidade de um colibri, com uma categoria que há muitos bailes não se via.

ELVIRA — (Tentando disfarçar o nervosismo) Oh! Madame... Escrever-te-ia contando o ocorrido. (T) Que vergonha... não mereço de modo algum tua amizade. Obrigar-te a vir à minha casa... (T) Não repares, por favor, toda esta desordem... é que vamos reformá-la...

MADAME — (Sorrindo e olhando em volta) Aqui é tão agradável, tão aconchegante. Seria capaz de passar horas intermináveis, deliciando-me com a meiguice deste ambiente.

Elvira e Fortunato entreolham-se apreensivos.

FORTUNATO — Peço-te desculpas, Madame Viriato. Minha esposa anda tão atarefada, eu te procuraria para falarmos a respeito do colar.

MADAME — Colar? Que colar?

ELVIRA — O colar de diamantes.

FORTUNATO — Gostaria de relatar o que se passou.

ELVIRA — (Mais que depressa) Rompeu-se o fecho, Leonor! Estou envergonhadíssima. Se fosse uma ema, enfiaria a cara num buraco!

MADAME — Não se enfia a cara num buraco por tão pouco, minha querida. Deixa que providenciarei um novo fecho. Dá-mo.

FORTUNATO — Não, de maneira alguma, Madame. Já providenciamos o ourives para que faça o reparo. Breve, muito breve, terás o colar de volta, com as nossas mais sentidas e sinceras escusas.

ELVIRA — Perdão, Leonor. (Beija-lhe a mão, quase chorando) Perdão.

MADAME — (Sorrindo, enternecida) É disso que sinto falta. Desse sentimento tão singelo. Morres de tanta consideração, por um mero fecho de colar! (Pega-lhe as mãos) Querida... estás perdoada, independente dessa bobagem. Poderias tê-lo me devolvido, providenciaria o conserto sem nenhum rancor. Sei o quanto és correta. E é assim que gosto de ti.

FORTUNATO — Agradeço-te, Madame por tanta generosidade.

MADAME — (Andando pela sala, vaporosa e simpática) Mas tenho algumas condições para perdoar-te completamente.

Pára perto do piano. Vira-se, calada, sorrindo para eles.

FORTUNATO — Serão ordens, Madame. Dize quais são!

MADAME — Quero oferecer um sarau aos dois. Quero apresentar Elvira e tu, Fortunato, às pessoas mais refinadas desta baía. (T) Machado estará presente. Olavo declamará alguns poemas. Leremos, no original, Maupassant, esse escritor que vem obtendo grande sucesso na França. (T) Depois cantaremos. Carlos Gomes dará uma canja ao piano... (T) Dançaremos e...

ELVIRA — Não sei se poderei comparcer, Leonor...

MADAME — (Murchando o sorriso) Tomarei tal recusa como aviltante!

FORTUNATO — (Acudindo) Elvira anda ligeiramente indisposta...

MADAME — Minha pobre amiga. Por que não me disseste antes? (T) Passarás comigo uns dias em minha fazenda na Tijuca. São prodigiosos os ares daquelas bandas...

ELVIRA — Agradeço-te muitíssimo a gentileza, infelizmente, não poderei ausentar-me por algum tempo. Vamos realizar nosso sonho de reformar a casa. Prefiro, se me permitires, guardar teu convite como uma recompensa, para depois dessa batalha. Sabes como é árdua! Bem sabes como é o contato com essa gente. (T) Prometo passar uma temporada ao teu lado na fazenda, desfrutando tua aprazível companhia.

MADAME — (Desmanchando o sorriso) Sinto-me uma tola. É evidente que não queres mais minha amizade. Os tempos mudaram. Eu é que vivo de recor-

dações, à procura do tempo perdido. Nem mesmo tens a tênue lembrança de quão sólido era o laço de amizade que nos unia. (Suspira) E eu aqui a insistir, quase a suplicar que relembres. Mas quiçá tenhas razão. As ruínas tornam-se encobertas e descobri-las é trabalho de dedicada arqueologia. (T) Não amolar-te-ei mais. Definitivamente.

Faz menção de retirar-se.

FORTUNATO — Oh, não. Deve haver algum mal-entendido! Sou testemunha do grande amor que Elvira nutre por ti. É tua maior amiga, a julgar pelos colóquios nos quais teu nome é sempre citado como fonte central de um sentimento nobre, base para toda sua formação. (T) Madame, é tamanho o amor e admiração que Elvira mantém por ti, que se torna difícil conseguir expressá-los.

ELVIRA — (Aproximando-se de Madame) Mereço teu desprezo. todos os castigos por não conseguir transmitir todo o apreço e admiração que alimento por ti. Não sou clara o suficiente ao demonstrá-los. (T) Mas te juro, Leonor, que mais breve do que pensas, hei de revelar-te a minha gratidão, o meu respeito, o meu amor, enfim, todo esse manancial que desperta no meu coração. (T) És minha maior amiga. A única, se quiseres saber!

Seus olhos enchem-se de lágrimas.

MADAME — (Passando os dedos em seu rosto molhado) Agora sou eu que me sinto culpada por provocar-te estas lágrimas. (T) Que elas sejam o porvir de outras ocasiões em que possamos estar juntas para recuperarmos o tempo perdido.

ELVIRA — (Reflexiva, libertando-se dos braços de Madame) O tempo! Que grande professor!

Guiomar sai de cena, discretamente.

MADAME — (Num lampejo de alegria) Fortunato, toca alguma coisa!

Fortunato fica sem jeito.

FORTUNATO — Tocar? (Gaguejando) Se fizeres questão, Madame...

MADAME — Não me esqueço de suas tocatas, Graças a Deus, só retive as cousas boas na minha memória.

Elvira está apreensiva, fazendo esforço para não sucumbir ao peso emocional de todos esses acontecimentos. Fortunato olha em seus olhos, senta-se ao piano e começa a dedilhar. Madame aproxima-se do piano, sorridente, e canta. ...

MADAME — (Cantando. Sua voz é linda).

"Donzela por piedade, não per-
[turbes,
A paz que se alojou, no peito
[meu...
O verdor, dos meus anos, consa-
[grei-te,
ao enlevo, de meiga poesia...
Amei-te sim, ó virgem, amei-te
Tanto quanto um coração amar
[podia...
O verdor, dos meus anos, consa-
[grei-te,
ao enlevo, de meiga poesia..."

Tristeza e nostalgia permeiam a situação. Elvira e Fortunato tentam disfarçar. Guiomar entra e cochicha com Elvira.

GUIOMAR — (Baixinho) A carroça chegou.

ELVIRA — (Também baixinho) Vá retirando os utensílios, discretamente... o mais discretamente possível, Guiomar...

Madame continua cantando, Fortunato junta-se a ela. Guiomar pega alguns objetos e vai tirando-os de casa, discretamente. Elvira sorri para Madame como se estivesse gostando muito daquela cantoria. E, reservadamente, vai pegando também alguma coisa para levar até à carroça. Guiomar entra correndo e esbaforida.

GUIOMAR — (Alto, interrompendo a audição) Os revoltosos tomaram as ruas! Tragédia! Tragédia! É a revolução... é a revolução...

FORTUNATO — (Erguendo-se) O o que disse, Guiomar? Por que esse estardalhaço?

GUIOMAR — (Respirando fundo) As forças da Polícia e da Marinha estão reunidas no Campo de Santana para combater os revoltosos.

MADAME — Revoltosos? Que tipo de revolta?

GUIOMAR — Dizem que o Visconde de Ouro Preto está sitiado com seus soldados dentro do

quartel-general. E o Marechal Deodoro avança com os republicanos!

MADAME — (Pasma) Deodoro?

Fortunato eufórico, deixa sua posição ao piano e segue na direção da rua.

ELVIRA — Fortunato! Onde pensas que vai?

FORTUNATO — (Parando e olhando) Vou juntar-me às massas inconformadas e ajudá-las a gritar: Basta!

GUIOMAR — (Nervosa) Dizem que vão proclamar a República, senhor!

FORTUNATO — (Patriótico) Finalmente, o sentimento da opressão e do descontentamento do povo toma corpo. A multidão sai às ruas para exigir a queda dessa monarquia totalmente inadequada aos tempos modernos. (Entusiasmado, exaltado) Morte ao regime de privilégios! De opressão! Vamos nos livrar desse atraso, desse ranço, dessa monarquia caduca!

MADAME — (Mantendo a calma, mas com uma pitada de ironia) Pretendes proclamar a República ou instaurar uma ditadura republicana? Sim, porque não sei se este tipo de entusiasmo que estou presenciando é o sentimento que insufla toda essa gente. Se for, estaremos num mato sem cachorro.

FORTUNATO — (Desafiando-a) O que temes, Madame? Não temos guilhotina...

MADAME — (Firme) Insisto que não é o povo que clama pela queda do Império, e sim uma minoria!

FORTUNATO — (Comprando a briga) Insinuas que os carroceiros, os ex-escravos, as prostitutas, os pobres comerciantes sejam monarquistas? (Ferino) Tens encontrado com eles nos saraus literários?

MADAME — (Serena, pega a sombrinha, dirigindo-se à porta, elegantemente. Volta-se para ele) Não quis insinuar nada, pois o meu partido é o do devaneio e não o professo a tão viva voz, porque sei que seu tempo ainda não é chegado, e quiçá jamais virá. Só me entristece ver o país cair nas mãos dos militares.

FORTUNATO — (Mais que depressa) Esquece dos industriais e dos cientistas?

ELVIRA — Fortunato, não fales assim com Leonor! Neste tom, não!

FORTUNATO — Acostumem-se! A partir de agora, ouviremos todos os tipos de vozes.

MADAME — (Abrindo a sombrinha e fazendo menção de se retirar) Devo ir-me, antes que as ruas fiquem ainda mais perigosas. (P/ Elvira) Aguardo-te...

Fortunato sai e Elvira fica cada vez mais transtornada.

ELVIRA — Fortunato, foste agressivo com Madame Viriato!

Fortunato vai saindo sem responder.

ELVIRA — (Tomada) Se fores juntar-se a essa turba insandecida, não precisas mais, nunca mais, tomar o caminho de volta!

FORTUNATO — (Depois de meia pausa, quando reflete) Pode ser querida, que este caminho não tenha mesmo volta. Impossível duvidares de que estou nas ruas a gritar.

ELVIRA — Terias coragem de abandonar-me para juntar-te a essa turba desvairada?

FORTUNATO — Na medida em que forem incompatíveis...

ELVIRA — Não é verdade o que meus ouvidos escutam!

FORTUNATO — Podes e deves escutar mais: este clamor patriótico que grita dentro de mim é somente comparável ao amor que alimento por ti.

ELVIRA — Achas de bom-tom amar à pátria a esse ponto?

FORTUNATO — Não seria o mesmo caso de perguntar se te amar vale a pena? (T) Nem ouso questionar-me a estas alturas... temo a sinceridade da minha voz interior. Dela nunca duvidei, sempre entreguei-me a todas as tuas ordens, bem como a todo os teus caprichos. Mas agora que o país se levanta... (Grita) Viva a República! Viva a República!

ELVIRA — (Pasma) Fortunato, que vergonha!

Guiomar entra aflita.

GUIOMAR — Senhor, o comprador do piano acaba de chegar para buscá-lo.

Elvira e Fortunato entreolham-se, sentindo a dor da separação do piano.

Guiomar faz uma uma reverência e sai.

ELVIRA — (Triste) Quanto tempo achas que vamos levar para pagarmos todas as nossas dívidas?

FORTUNATO — Isto não me importa agora, Elvira. Deixa-me ouvir esta cadenciada melodia que invade o meu coração e enternece minh'alma. Esta acústica que no momento ecoa pelas ruas da cidade. Estas canções que tanto desejei fossem entoadas pelas bocas dos populares. (T) Basta que eu transponha esta porta para que, no meio do povo, me sinta integrado, como a espada na bainha, ou a mão na luva.

Vai saindo.

ELVIRA — (Respirando fundo, tomando coragem) Fortunato...

Ele pára e vira-se para ela.

ELVIRA — (Determinada) Pela última vez, Fortunato... (T) Ou eu, ou a pátria!

Ele fica parado olhando-a, sem saber o que responder. Marchas militares invadem a cena. Resistência vai caindo lenta.

CENA 9 — MADAME RECEBE O SEU COLAR DE VOLTA

Aos poucos, a marcha militar vai sendo substituída por uma triste canção dedilhada ao piano. A luz dá a noção de passagem de tempo. A resistência vai subindo lentamente no toucador de Madame. Ela está sentada em frente a ele, séria, sem maquiagem. O próprio toucador está mais simples. Guiomar está em pé, com o braço estendido, entregando-lhe o estojo com o colar.

MADAME — (Pegando o estojo, séria) Por que ela mesma não veio entregá-lo?

GUIOMAR — Dona Elvira pede-lhe desculpas pelo atraso.

MADAME — Poderia tê-lo precisado...

GUIOMAR — Infelizmente, ela não está gozando de boa saúde...

MADAME — Cheguei a pensar cousas estranhas... até que não mo devolveria mais.

GUIOMAR — O ourives atrasou, Madame. Diante dos últimos acontecimentos, quase que todos os planos foram por água abaixo...

MADAME — (Triste) É para onde acabam indo todas as cousas desta vida...

GUIOMAR — Dona Elvira manda dizer que em muito breve lhe consultará para saber a melhor ocasião de visitá-la. Pede-lhe muitas desculpas.

MADAME — (Abatida e seca) Diga-lhe que está desculpada... e que quando retornar ao Brasil, lhe telefonarei. (T) Ela já tem telefone?

GUIOMAR — (Sem jeito) Ela já comprou... mas ainda não foi instalado...

Madame coloca o estojo sobre o toucador, sem abri-lo.

MADAME — (Suspirando) Pode ir.

GUIOMAR — (Disfarçando a tensão) Não vai abri-lo, Madame?

Madame não responde, pensativa e ausente. Volta o triste piano. Guiomar faz uma reverência e vai saindo vagarosamente. A resistência cai.

CENA 10 — DEZ ANOS DEPOIS

A resistência sobe inteiramente em Elvira e Fortunato que vendem peixe na feira. Guiomar sai de cena. A valsa permanece mais um pouco. Os devaneios de Elvira são cortados pela voz de Fortunato que anuncia o peixe. Elvira está bem envelhecida. Seus cabelos desgrenhados. A postura é outra, a voz meio esganiçada. Fortunato também está gordo, decadente.

FORTUNATO — (Anunciando) Olha o xarelete! O pintado! Vai de sururú, ou xaréu?

ELVIRA — (Caindo em si, também anunciando) Olha aí senhora! Tem robalo, merluza, enguia, dourado de água doce... xerelete, olha o xerelete... (P/Fortunato). Ninguém está comprando.

FORTUNATO — Bem que eu tinha te avisado que seria melhor uma barraquinha de vísceras de suínos. Bem sabes como os fluminenses apreciam os miúdos de porco.

ELVIRA — Sai mais em conta. Do jeito que tudo está ficando caro...

FORTUNATO — (Suspirando alegre) Mas pelo menos conseguimos pagar todas as nossas dívidas. Isto traz-me uma alegria bizarra.

ELVIRA — A mim também. (Ri) É como se tivesse me retirado os grilhões. (Rindo e anunciando) Xerelete... olha o xerelete...

Música. Tema de Madame. Ela surge, passando na extremidade do palco. A sempre bela e impecável Leonor Mendes Viriato. Elvira ao vê-la cutuca Fortunato.

ELVIRA — Olha quem vem lá, Fortunato!

FORTUNATO — (Pasmo) A sempre jovem Madame Viriato.

ELVIRA — (Admirada) Tão linda! Tão bela...

FORTUNATO — ... como se pairasse acima de todas as vulgaridades.

ELVIRA — Como é que ela consegue? (T) Devo falar-lhe?

FORTUNATO — Acho que não! Melhor que não. Melhor deixar que o tempo apague esta história, como um mata-borrão.

ELVIRA — Mas passaram-se dez anos... (T) Estou comovida em vê-la...

Adianta-se determinada.

FORTUNATO — Querida...

Elvira corta o caminho de Madame que assusta-se sutilmente, sem reconhecê-la.

ELVIRA — (Alegre) Bom-dia, Leonor...

MADAME — (Sem jeito) Eu não compreendo... deves estar enganada.

ELVIRA — Não! Sou eu, Elvira!

Madame leva um baque. Ao fundo, como se o passado cantasse, entra tema de Elvira ("Elvira escuta os meus gemidos")

MADAME — (Arrasada e cheia de compaixão) Minha pobre Elvira... como estás mudada...

ELVIRA — (Sem deixar que a constatação de sua decadência afetasse seu entusiasmo) Sim, tenho atravessado dias bastante duros, desde que a vi pela última vez... (T) Muita miséria, Leonor...

MADAME — (Comovida) Elvira...

ELVIRA — Atravessei as piores dificuldades. Não tive o que comer. Conheci em profundidade, o desespero e a miséria. (T) Mas agora... sinto-me melhor! Até feliz. Uma comichão aqui no peito... de satisfação pelo dever cumprido. (T) A bem-aventurança parece ser direito apenas dos que bebem do cálice das tristezas.

Madame, penalizada, não sabe o que dizer, ao ver a amiga naquelas condições.

ELVIRA — Lembras daquele colar de diamantes que me emprestaste para o Baile da Ilha Fiscal?

MADAME — Sim. Claro. Por quê?

ELVIRA — Pois bem, eu o perdi.

MADAME — Como, se mo devolveste?

ELVIRA — Devolvemos um outro igual. Levamos dez anos para pagá-lo.

Fortunato aproxima-se.

FORTUNATO — Foram dez anos de agonia, Madame. Compreendes que não foi muito fácil para nós, que tínhamos tão poucos recursos... (T) Mas agora que tudo acabou, sinto-me contente...

MADAME — (Arrasada, para Elvira) Estás me dizendo que compraste um colar de diamantes para substituir o meu?

ELVIRA — (Sorrindo) Não notaste nada, heim? Eram idênticos!

Elvira sorri com uma alegria orgulhosa e ingênua.

MADAME — (Profundamente chocada) Oh! minha pobre Elvira... não podes ter feito uma loucura destas... (T) Aquele colar era a réplica. O verdadeiro está no meu cofre em Paris.

Música cessa. Elvira permanece olhando para Madame que não reage. Fortunato também não reage. Silêncio. Ninguém diz nada, nem sai do lugar. Somente Madame respira pesadamente, como se estivesse sufocada. A resistência cai sobre Elvira, Madame e Fortunato, paralisados. Quando começa a diminuir, entra modinha.

FIM

Brasília, 23 de abril de 1991

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio de Janeiro, Agir, 1959.

————. *Dom Casmurro*. 21. ed. São Paulo, Ática, 1990.

————. *A mão e a luva*. 10 ed. São Paulo, Ática, 1988.

————. *Ressureição*. 6ª ed. São Paulo, Ática, 1983.

AZEVEDO, Aluísio de. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro, Agir.

CRULS, G. *Aparência do Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro J. Olympio, 1965. (Coleção Documentos Brasileiros, 2).

FLEIUSS. M. *História da cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo, Melhoramentos, Instituto Histórico Brasileiro, 1928.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e Vida de Cruz e Souza*. São Paulo, Edameris, 1961.

MAUPASSANT. G. de. *Bola de sebo e outros contos*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

MOREIRA, A. I. *Proclamação e fundação da República*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947.

REPÚBLICA. *Veja, 21* (37): 20/76, 1989.

VERDE, C. *Poesia*. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

PESQUISA E REVISÃO:

ERNANI HENNING — Editor e Revisor da Imprensa Nacional — Brasília/DF.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aldomar, Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
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.
Bradford, B. — *Ensaio*, nº 126.
Brecht, Bertolt — *A Expulsão do Demônio* nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.
Buzzati D. — *Sketches*, nº 122.
Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
Chekov, A. — *Sobre os Males do Fumo*, nº 128.
Cocteau, J. — *A Voz Humana e o Mentiroso*, nº 126.
Collier, J. — *Poção*, nº 114.
Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
Dostoievski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.
Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
Fonseca, R. — *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, nº 128.
Fucs, R. *A Dentista e seu Paciente; Amor, Sexo e Esclerose*, nº 132.
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.
Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117:.
Jablonski, B. — *A Claudinha Está Lá Fora*, nº 131.
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.
Machado, Maria C. — *Sketches*, nº 131.
Maeterlinck M. — *Interior*, nº 119.
Marivaux — *O Jogo do Amor e do Acaso*, nº 127.
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.
Santiago, Thiago — *O Auto do Rei* nº 106.
Sayão, W. — *Uma Casa Brasileira com Certeza*, nº 129.
Shakespeare, W. — *Macbeth*, nº 115.
Tardieu Jean — *Uma Peça por Outra* nº 118.
Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Árvore de Natal*, nº 118.
Vian, B. — *Cinemassacre e Olhar Cruzado*, nº 130.
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.
Wojtyla, K. — *A Loja do Ourives*, nº 125.

ERRATA

No número anterior (132), na página 14, onde se lê "Teatro Mortal", leia-se "Teatro Morto"; na página 17, não saiu a tradução do *título da peça The Screens: Os* Biombos; e na página 30, o nome certo da peça de Ibsen é "A Dama do Mar" (colaboração de Edelcio Mostaço).

ATIVIDADES D'O TABLADO:

CURSOS DE IMPROVISAÇÃO:

andreia fernandes
aracy m. mourthé
bia junqueira
bernardo jablonski
cico caseira
dina moscovici
fernando bechy
flávio lanzarini
guida vianna
joão brandão
luiz carlos tourinho
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
milton dobbin
ricardo kosovski
thais balloni

ÍNDICE

— Jogos na Educação e no Teatro — *Clive Barker* 1

— Corpo e Movimento — *Derek Browskill* 11

— Tommaso Salvini — *T. Cole e H. K. Chinoy* 21

— Impulso e Controle — *Tommaso Salvini* 21

— Algumas Visões sobre Representação — *Tommaso Salvini* 22

— Colar de Diamantes — *Vicente Pereira* 26

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

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

assinatura (2 nºs) ..... Cr$ 60.000,00

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.